

# Le Colloque International de Cinéma, Théâtre et Psychanalyse

La Cinquième Édition, 26-27 octobre 2023

## L'ŒIL ET LE REGARD

Argument



(Ingmar Bergman, *Un été avec Monika*, 1953 ; Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929)

Centre Régional Francophone d'Études Avancées en Sciences Sociales,  
Villa Noël (CEREFREA)

Université de Bucarest



## L'ŒIL ET LE REGARD

Noemina CÂMPEAN

Œdipe se crève les yeux avec la broche de son épouse Jocaste, mère incestueuse et dévoratrice, pour ne plus voir ses crimes, mais aussi pour *voir* la vérité. Le manque qu'il se produit coïncide avec la recherche d'une vision intérieure : Œdipe est à la fois aveugle et voyant, connaisseur et solitaire. Dans son blanc d'œil d'aveugle, Œdipe recouvre la métaphore du savoir. Ce qu'il ne peut pas crever et, surtout, ce qu'il ne peut pas effacer, est sa condition de meurtrier de son père. L'œil intérieur crée toujours une correspondance avec les yeux de l'âme ou, encore plus général, avec le centre incandescent du soleil et de l'univers. Chez Platon, dans la tradition néoplatonicienne et, plus tard, dans l'esthétique romantique, il réalise la sublimation de l'organe de la vision : c'est l'œil poétique de l'esprit qui s'enflamme et qui transcende l'existence, le vécu – ce qu'on ne *voit* pas, on ne *vit* pas. De toute façon, disséquer l'œil d'une manière qui n'est pas du tout macabre ou cruelle (comme dans la célèbre scène du film *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929) et essayer de voir la vérité signifie que, symboliquement, l'inconscient est aveugle et son énigme peut être déchiffrée. Néanmoins, la vue suppose la visibilité de l'image, sa restitution répétitive et, en conséquence, le sacrifice et le retrait, l'éclipse et l'invisibilité. L'aveuglement devient le signe de la castration et l'échec du refoulement, qui dévoilent la topologie invisible de l'inconscient, du destin grecque (la *Moïra*) qui impose le châtement et doit s'inscrire dans l'horizon de la pulsion et de l'interdit (comme *inter-dit*). Les yeux contaminés par la « blancheur lumineuse » dans le roman de José Saramago, *L'aveuglement* (1995, où les yeux ne doivent pas être arrachés pour que l'individu soit aveugle ou, au contraire, clairvoyant), sont-ils les mêmes que les yeux défigurés de Jacques Derrida, de son „autoportrait” en ruines décrivant la maladie virale de *Mémoires d'aveugle* (1990) ? Ou bien le regard-caméra de Monika (Harriet Andersson) du film de Ingmar Bergman, *Un été avec Monika* (1953), qui incarne la solitude de la jeune mère désœuvrée, a-t-il la même substance que le regard-caméra d'Antoine Doinel (Jean Pierre Léaud) de la fin du film de François Truffaut, *Les quatre cents coups* (1959), qui trahit la faille du voir et l'instant éternisé ?

Du côté de l'inconscient, il y a l'énigme du regard, du vide des trous : si l'œil est omniprésent, même dans le cœur du monde, dans l'œuf comme tel, et dans la lentille de la caméra, où est le regard ? Est-ce que c'est la machine qui voit (Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*, 1929)

ou est-ce plutôt l'être humain qui regarde de face (Samuel Beckett, *Film*, 1965), en fixant les yeux ? Jacques Lacan disait déjà – en essayant une démarcation de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty (cf. *L'œil et l'esprit*, 1960) – que le regard a une *préexistence*, en impliquant que l'être ne voit que d'un point, mais que dans son existence il est regardé de partout<sup>1</sup>. Encore plus tôt, dans un article de 1910<sup>2</sup>, Sigmund Freud considérait que la dynamique pulsionnelle prescrit en fait le processus de représentation ; il propose de distinguer entre les *pulsions sexuelles* (renvoyant à la sexualité et à la reproduction) et les *pulsions d'autoconservation*, dénommées plutôt les pulsions du moi. C'est un contexte binaire où les yeux ne servent pas seulement à voir, mais surtout *au plaisir sexuel de regarder* (allemand. *Schaulust*) : l'œil comme organe de la vue, symétrique et donnant des mirages, et l'œil comme corps de jouissance, érogène. Le film de Michael Powell, *Le Voyeur (Peeping Tom)*, 1960, se déplace dans la même direction en proposant un double œil, celui humain et celui mécanique de la caméra (voire triple avec l'œil de la victime avec sa propre jouissance de voyeur qui se joue là), qui devient l'attelage d'une jouissance qui va au-delà du principe freudien de plaisir. Le regard de la caméra qui porte le couteau, à la fois humainement érotisé et substitutif de l'humain, enregistre plusieurs affects sur le visage des jeunes femmes qu'il filme et qu'il tue : la peur de la mort, la coupure de l'énigme et de la passion voyeuriste, la coïncidence de la vie avec la mort dans un instant d'agonie. Mais, au-delà de ces affects, il y a l'angoisse lacanienne, celle « qui ne trompe pas ».

Si le *ça* me regarde et me tue – surtout chez Powell –, l'œil porte en lui-même un signe et mortel et séparateur, une construction de *schize* : le regard précis de la partenaire ou du partenaire qui « *me reflète* après tout et pour autant qu'il *me reflète*, il n'est que *mon reflet, buée imaginaire* »<sup>3</sup>. Regard et attraction, comme l'image spéculaire du stade du miroir, indice de la pulsion scopique, qui véhicule le désir et suscite l'inquiétante étrangeté. Lacan fait une distinction claire entre l'œil et le regard<sup>4</sup> : l'œil est la source de la pulsion, tandis que le regard constitue ce qui attire l'œil (il y a des exemples dans la clinique de la paranoïa et surtout dans l'œuvre cinématographique de Alfred Hitchcock) et l'objet de la pulsion, qui indique et cache simultanément le réel et sa fenêtre (en tant qu'impossible et indicible, ni *imaginariée*, ni symbolisée). Le regard dans sa fonction de *tâche* qui cherche la trace n'est ni l'œil, ni l'image et ni même la vision. Pour comprendre ce qu'est le regard, on doit d'abord savoir ce qu'est le sujet du regard et aussi le regard de l'Autre, en assumant que c'est toujours autrui qui, par son regard, me *possède*, me *fait naître*, me *sculpte* et me *dénue* de mon secret. Le regard opère en ce sens comme une sorte d'automutilation « avec quoi le sujet confond sa propre défaillance »<sup>5</sup> – c'est ce qu'illustre parfaitement le film de Georges Franju, *Les yeux sans visage* (1960) : si le visage disparaît, comment va-t-on donner corps au regard ? C'est également le cas du portrait anéantissant, dont les yeux propres doivent traduire l'invisible de soi-même, le miroir éphémère et convexe de la négativité individuelle (voir les autoportraits de Paul Klee).

Le moi du sujet représente l'être vu par autrui et aussi un spectacle devant ses propres yeux ; il regarde un regard déjà sollicitant et, en conséquence, perdu et soudain retrouvé<sup>6</sup> dans une reprise imaginaire, qui suscite la fantaisie et *la honte*<sup>7</sup>. Le champ de l'Autre, c'est de là où on est regardé, c'est de là que viennent *le leurre* ou *le piège*. Regarder/ être regardé/ être un regard ou bien voir le voir, on peut construire plusieurs rapports convergents qui centralisent le thème de la contemplation et du dévoilement dans le tableau *Le Tricheur à l'as de carreau* (1636-1638) de Georges de La Tour ou la visée de l'angoisse dans un autre tableau célèbre, *Le Désespéré* (1843-1845) de Gustave Courbet. La nouveauté de l'enseignement lacanien est de considérer le regard (ainsi que les seins, les fèces, la voix) comme objet cessible en tant qu'objet *a*, cet objet *a* qui va devenir chez Lacan objet cause du désir, mystérieux et caché, reste et résidu structurel à la division du sujet, une vacuole autour de laquelle tourne la pulsion scopique. Le regard se sépare de l'œil (tout comme la voix dans sa qualité de pulsion invocante qui se sépare de la parole et du dire), indiquant toujours le vivant, mais un vivant perdu, hors-sens, un mode de jouissance, un objet clinique en fin de compte. En plus, l'objet cause du désir a un caractère *agalmatique* : l'*agalma* est le point de départ de la lumière en jeu avec l'opacité, dans sa dimension de *trompe-l'œil* qui fait valoir le regard.

L'omniprésence du regard et la volonté d'être regardé de partout indiquent toutes les deux un malheur de nos jours qui propose une fascination parfois mortifère : le sujet entièrement émerveillé par lui-même et par son regard médusé. Cette machine infernale de l'œil absolu, un vecteur de la surveillance généralisée et de l'observation éparpillée, ne veut rien perdre tout en perdant le point central, dans un circuit fermé, mais à la fois exhibitionniste et transparent – la suprématie du regard impudique sur l'organe. Un nouveau regard contemporain exigerait un « se faire voir » ou un « être vu » vers une version plus authentique et plus éthique, qui se fonderait sur la singularité du sujet et sur un *déshabillage* par le biais de son désir.

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI. Fondements de la psychanalyse* (1964), Staferla, inédit, p. 36.

<sup>2</sup> S. Freud, « Le trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1985, p. 167-173.

<sup>3</sup> Les formules de Lacan dans *Le Séminaire X. L'Angoisse*, Staferla, inédit, p. 159.

<sup>4</sup> J. Lacan, *Fondements, op. cit.*, p. 37 sqq.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p. 42.

<sup>6</sup> *Ibidem.*, p. 99.

<sup>7</sup> La honte – Lacan et l'hontologie.