

L'institution du regard

De l'invention de la perspective à celle de la photographie¹

Carl Havelange
Maître de recherches au FNRS
10 octobre 2000

Vous excuserez, je l'espère, l'incongruité du propos : introduire un cycle de conférences consacré à l'image en vous entretenant, non pas de l'image, au sens strict du terme, mais du regard et de son improbable histoire. C'est qu'il me semble en effet qu'une réflexion sur l'image ne peut faire l'économie d'une interrogation sur les modalités du voir qui en conditionnent à la fois la production et la réception. Non pas, bien entendu, qu'une image conduise directement et comme à reculons au regard qui lui aurait donné naissance, mais les codes de la représentation – le langage de l'image – s'inscrivent eux-mêmes dans l'ensemble des relations au visible qui permettent à chacun de porter l'œil sur le monde. L'image, - dans nos cultures tout au moins – est d'abord un objet destiné à être vu ou regardé.

Une histoire du regard, donc, comme en amont d'une histoire de l'image et susceptible d'en éclairer certains aspects. Cette histoire, bien entendu, suppose une certaine ouverture méthodologique et une évidente prise de risque : à propos d'un objet aussi indéterminé que le regard, il faut se situer à la croisée de plusieurs disciplines et accepter de poser un certain nombre de questions d'ordre théorique.

La chose est loin d'être évidente puisque, comme vous le savez, les historiens sont plutôt enclins à reconnaître aux philosophes le privilège d'une réflexion spéculative. Et lorsque malgré tout un problème plus théorique leur est posé, ils adoptent en général l'attitude du lapin de Lewis Carroll : ils passent en courant et en disant à haute voix là :

¹ Conférence d'ouverture de l'école doctorale « Histoire, cultures et sociétés » de l'Université Libre de Bruxelles, séminaire 2000-2001, ULB, 10 octobre 2000

'Oh là là ! Oh là ! Je vais être en retard ! ». En retard pour quel rendez-vous ? Mais celui de la contingence, bien sûr, et des choses telles qu'elles se donnent à voir ; là, tout au fond du terrier, dans la poussière des archives et des bibliothèques, là où le temps s'est déposé en couches généreuses et où l'historien n'a qu'à puiser pour en ressortir les mains pleines de ces témoignages du passé qui figurent à chaque fois l'irréductible spécificité de manières d'être et de faire aujourd'hui révolues.

Mais le regard bien entendu ne se donne pas aussi simplement ni directement à observer ! C'est avant tout – comme l'image d'ailleurs et, d'une certaine manière, comme tout objet d'histoire culturelle -, un « objet à construire ». Et un objet, ici, particulièrement fuyant, insaisissable, comme invisible, et présent cependant dans la plupart des registres de l'expression culturelle. Un objet écrivait Merleau Ponty en une remarquable formule, « dont la familiarité nous laisse muet sur elle tant elle est aveuglante », mais un objet cependant dont il est constamment question. A bien lire les textes du passé, on se rend compte somme toute que l'on y parle constamment du regard, de l'œil, de la vision. Ouvrez un traité de *philosophie*, ou de *médecine*, de *magie naturelle*, de *physiognomonie*, de *morale*, de *rhétorique*, de spiritualité, d'*optique* bien sûr ou de *peinture*, un recueil de *prédication* ou un manuel de *civilité*, l'autobiographie d'un *mystique* ou un *roman* à l'eau de rose : vous verrez vite qu'en chacun de ces ouvrages se déploie, comme nécessairement, une parole sur le regard et la vision, sur les relations instituées que l'œil entretient avec le monde.

En ce sens le regard, comme toute institution culturelle d'importance, est non seulement « quelque chose dont éventuellement il est question dans un certain nombre de textes », quelque chose dont on parle, mais plus encore quelque chose *dont on ne peut pas ne pas parler*, fût-ce, bien entendu, comme c'est la plupart du temps, de manière indirecte, de biais, détournée ou, pour mieux dire, *implicite*.

C'est cette aveuglante familiarité et cette sourde cohérence que l'histoire culturelle se propose d'atteindre et de comprendre. Ce que disent les textes ou les images, sans toujours le dire ni le savoir vraiment, de l'institution du regard et de la vision.

Je voudrais, pour illustrer cette démarche que j'associe à l'histoire culturelle, procéder en deux temps. En évoquant, tout d'abord, les lignes de force ou l'architecture empirique d'une recherche de longue haleine que j'ai menée sur l'histoire culturelle de l'œil et du regard à l'époque moderne. Tenter dans un deuxième temps, puisque le sujet l'impose, de quitter la fleur des textes et de donner à ces résultats un sens, une portée plus générales.

Partir, somme toute, d'une histoire des représentations du regard, pour ensuite interroger, plus ouvertement, ce que ces représentations du regard représentent en effet de l'objet qu'elles donnent à voir.

PREMIER TEMPS

Lorsque l'on considère, à leur plus grand degré de généralité, les évocations anciennes du regard et de la perception visuelle - au cours de la Renaissance et des premières décennies du XVII^e siècle - on ne peut qu'être frappé par la récurrence d'un thème que l'on retrouve diversement modulé dans presque tous les registres de la culture: le thème du *pouvoir*, pouvoir de mise en contact entre les êtres et les choses que porte le regard, action très concrète dont la réalité, par exemple, est manifestée par la figure quasi emblématique du mauvais oeil ou par celle de la sorcière, dont la puissance du regard était telle que, pour s'en prémunir, les inquisiteurs la faisaient entrer à reculons dans les salles d'audience.

La sorcière, cependant, est loin d'être la seule à incarner les pouvoirs du regard. Le naturalisme de la Renaissance, en effet, indépendamment de toute intervention satanique, reçoit comme une évidence l'idée d'un regard susceptible d'agir sur le monde autant que de le percevoir. Au renfort de l'illustration, le bestiaire plus ou moins fabuleux hérité de l'Antiquité - on songe au basilic, par exemple -, mais aussi l'expérience quotidienne qui permet à chacun d'observer ou d'éprouver les effets du regard. Pourquoi faudrait-il s'en étonner? Les théories de la vision alors en confrontation - qu'il s'agisse de la théorie dite platonicienne du "rayon visuel" ou de la théorie dite aristotélicienne des "espèces intentionnelles" - ne sont-elles pas là pour rappeler aux lettrés qu'il existe, quelle qu'en soit la forme ou le sens, une manière très concrète d'échange entre l'œil qui voit et l'être ou l'objet qui est regardé? Le "*feu du regard*", d'une part, ou les "*espèces*" et "*simulacres*" échappés de l'objet regardé, d'autre part?

Nul besoin par ailleurs, pour le commun des mortels, d'en référer à de trop difficiles ou de trop spécifiques théories de la vision. Le modèle le plus général de lecture

du corps vivant, en effet, celui, néo-hippocratique et galénique, de l'économie humorale du corps, suffit à rendre compte des possibilités d'action du regard sur autrui. Du sang, l'humeur principale, s'élève, sous l'action échauffante du coeur, une vapeur imperceptible, l'humeur la plus subtile du corps et que pour cette raison on qualifie d'esprit. Cette humeur invisible s'échappe de l'oeil et par la force du regard elle pénètre l'oeil et le corps de la personne qui est regardée, lui communiquant ainsi, très intimement, quelque chose de soi et qui agit alors sur l'être même de la personne regardée. De Jean Bodin à Porta, en passant par Gesner, Boaistuau et tant d'autres, toute la magie naturelle de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle recourt à ce modèle explicatif que Montaigne, par exemple, résume d'un remarquable trait de plume en parlant de la "*vertu éjaculatrice de l'oeil*"².

A cet oeil du dehors, vecteur à la fois d'une passion et d'une action de l'âme, répond, comme en une parfaite symétrie, l'oeil du dedans, celui de l'*imagination*, qui s'origine dans le monde sensible et agit, de l'intérieur mais avec une égale puissance, dans la secrète intimité des âmes et des corps. Lieu commun de la pensée dite pré-scientifique, les prodiges de l'imagination sont constamment évoqués, qu'il s'agisse de rendre compte du façonnage du fœtus par l'imagination maternelle ou d'expliquer les cas avérés de transformation d'un homme en taureau, d'une femme en jument ou encore le transport des corps d'un endroit à un autre par la seule force de l'imagination intérieure. Hallucinant travail de l'imagination, qui peut prendre, chez Giordano Bruno, par exemple, une valeur profondément ésotérique lorsque, cultivé en un art subtil de la mémoire, il devient l'instrument par excellence qui permet à l'homme d'inscrire en lui les figures du macrocosme, ces très puissantes images intérieures, invisibles talismans qui animaient le microcosme humain des forces du monde. Plus généralement, toute la théorie des signatures et des correspondances, si communément distribuée, porte profondément en elle, comme une évidence que tous ont en partage, cette idée d'une mise en contact, d'une mise en correspondance des êtres et des choses par le medium du regard et de la perception.

Oeil extérieur par lequel transitent les forces intimes de l'être; oeil intérieur de l'imagination qui rend vivantes dans le microcosme humain les puissances du macrocosme; oeil de la communication également, puisque les regards s'échangent et qu'en ces échanges transitent les plus puissantes virtualités d'agir sur autrui, de le rendre semblable à soi ou de se perdre en lui; oeil, enfin, tout intérieur, de la contemplation qui formule les promesses d'une vie éternelle placée elle aussi sous le signe du regard, mais d'un regard cette fois totalement libéré du voile de la chair, d'un regard absolu en quelque sorte et, enfin, totalement accompli. En paradis, disent quantité de textes, le corps des bienheureux sera à la fois lucide comme les étoiles et

²MONTAIGNE, *Essais*, éd. M. Rat, Paris, Gallimard, 1962, p.103 (1ere éd.:1580).

transparents comme l'eau claire. Et la vision de Dieu, la plus haute des joies paradisiaques, ne réalise-t-elle pas cette utopie dernière du regard dans laquelle paraît s'évanouir toute altérité? Aux confins du sens, regarder, c'est vivre très concrètement à la fois la peur et le désir de la fusion dans la vérité originelle de l'Un. Écoutons encore ces deux vers merveilleusement synthétiques du *Cantique spirituel* de Jean de la Croix qui met en scène l'âme dévote en recherche de Dieu: "Découvre-moi Ta présence, lui demande-t-elle, Que la vision de Ta beauté me tue"³.

Tel est, dans ses très grandes lignes, ce que l'on pourrait appeler "l'ordre ancien du regard", tel qu'il est constamment manifesté au cours du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Progressivement, un certain nombre de brèches vont être ouvertes dans cette culture ancienne du regard. On ne fera ici que les évoquer rapidement: l'invention de la perspective dès le Quattrocento, la révolution anatomique, ce qu'on appelle la "rationalisation de la vision", c'est-à-dire l'assimilation de l'oeil à un dispositif optique analogue à la chambre noire, la découverte de l'image rétinienne par Kepler (1604) et l'abandon définitif des théories anciennes du rayon visuel et des espèces intentionnelles, l'invention du télescope, son utilisation par Galilée (1609) et le renversement de l'ancienne cosmologie, bientôt enfin les applications scientifiques du microscope: autant d'éléments majeurs, autant de ruptures fondatrices autour desquelles se recompose la culture savante et qui toutes, d'une manière ou d'une autre, sont relatives au regard ou à la perception visuelle, qui toutes participent d'un très vaste processus de ré-institutionnalisation du regard dans la culture moderne.

Dans ce vaste et complexe mouvement, l'oeil, bien entendu, reste au coeur du débat et ce n'est évidemment pas pour rien que Descartes, en 1637, consacre la première illustration du *Discours de la méthode* à la *Dioptrique*: noblesse de l'oeil, toujours, et universalité de la vision. Mais cet oeil, celui de Galilée, de Kepler et de Descartes n'est plus traversé par la thématique du pouvoir, par la thématique de la mise en contact des êtres et des choses. L'oeil du XVII^e siècle, au seuil de notre modernité, ne se déploie plus dans l'espace des correspondances, mais dans celui de la représentation. *Ut pictura, ita visio*, pour reprendre l'expression célèbre de Kepler⁴; il en va de la vision comme de la peinture; voir, c'est maintenant se représenter les choses et non plus, d'aucune manière, y participer, et le mécanisme de la vision, selon la nouvelle théorie optique de l'image rétinienne, se ramène à l'appréhension par l'âme des images qui se peignent au fond de l'oeil.

³Jean de la Croix, *Cantique spirituel entre l'âme et Jésus-Christ son époux*, dans *Les oeuvres du bienheureux père Jean de la Croix*, édition nouvelle, Desclée De Brouwer, 1949, p.649-917, p.695

⁴Johann KEPLER, *Paralipomènes à Vitellion*. éd. Catherine Chevalley, Paris, Vrin, 1980 (1^{ère} éd. : 1604).

L'œil – qui était *dans le monde* est maintenant *hors du monde*.

Oeil "inaugural" du XVIIe siècle. La science nouvelle - avec le télescope et les théories optiques comme figures de proue - représente le lieu d'un tout nouvel émerveillement pour le visible. En même temps cependant, cet oeil nouveau, symbole de la perfection du corps et des promesses de la science, devient aussi, dans un mouvement exactement symétrique, l'illustration par excellence des limites de la condition humaine, le lieu d'une nouvelle inquiétude concernant l'erreur et la vanité de tout savoir. Organe de l'illusion, comme Malebranche, par exemple, le répétera inlassablement, il brille des mille chimères qui aveuglent la raison, perdent l'homme dans l'erreur et le mensonge. Disqualification radicale de l'expérience sensible: comme la représentation picturale, la vue, identifiée au tableau qui se peint sur la rétine, apparaît comme une mécanique de l'illusion, un artifice trompeur et presque diabolique qui tragiquement ôte toute vérité, et presque toute réalité, au contact sensible que l'homme est susceptible d'entretenir avec le monde. Comment admettre en effet que des éléments comme la chambre obscure ou les lentilles déformantes, considérés jusque-là comme des dispositifs artificieux et sans grand intérêt de magie naturelle qui tous semblablement déforment le réel, tronquent le visible, comment admettre que ces éléments servent de modèle à ce qui détermine la perception visuelle? Comment admettre donc que ce qui déforme la vision est exactement pareil à ce qui la forme, l'autorise, la constitue? Comment admettre que la torsion des rayons lumineux - réflexions et réfractions - soit, dans l'intimité même de l'oeil, l'impensable mécanique qui nous conduise à la vision?

Le XVIIe siècle est traversé par un tel questionnement, qui conjugue en une synthèse anxieuse les mirages de la sensation et les promesses de la raison. Vertige et fascination: aux propos de Descartes ou de Malebranche font écho les trompe-l'oeil, les anamorphoses, les jeux d'optique qui obsèdent l'âge classique. C'est que le trompe-l'oeil baroque est un exercice de haute-voltige qui met en scène la double fascination qu'exerce le regard, un peu à la manière de ces peintures de vanité hollandaises qui, à la même époque, donnaient à voir avec une voluptueuse minutie les biens sensibles qu'elles disaient en même temps dénoncer. De même la pastorale - et ce n'est ici qu'un exemple parmi beaucoup d'autres - se renouvelle d'une série de métaphores visuelles directement importées des récentes théories optiques. Ainsi du père Mersenne, par exemple, qui engageait tous les prédicateurs à lire les traités d'optique en préparant leurs sermons et qui allait jusqu'à proposer une table de correspondances entre ces textes et les Evangiles!

On pourrait multiplier à l'envi les illustrations révélant cet extraordinaire paradoxe d'une époque du regard au cours de laquelle, grâce au télescope notamment, les limites de la visibilité semblaient pouvoir être reculées à l'infini, d'une époque

également qui fut gagnée par la folie baroque du voir, mais qui, en même temps, fut celle du plus grand doute, de la plus grande suspicion à l'égard du visible.

La pensée du XVIIIe siècle - et nous en arrivons ainsi à une troisième époque du regard -, avec le développement des thèmes sensualistes et armée de l'optique newtonienne, notamment, cherchera à résoudre cette tension majeure entre valorisation et disqualification du regard. Si toute connaissance provient des sens - peut-on résumer très grossièrement - si la raison n'est autre que l'exercice de la pensée sur les données premières et irréductibles de la sensation, il faut trouver, dans l'espace même du sensible, les conditions de la juste perception des choses. Locke, Diderot, Voltaire, Buffon, Condillac, notamment, s'appliqueront à développer en ce sens une nouvelle psychologie de la perception, en laquelle les illusions de la vue cesseront d'être l'illustration et comme l'emblème des vanités du monde sensible. Le monde pourra s'offrir au regard et la connaissance prendre appui sur le témoignage des sens. Pour se prémunir, ou tout au moins pour expliquer et relativiser les pièges du visible, il n'est alors que de reconnaître dans la perception visuelle un phénomène multiple qui implique le jugement, l'expérience et la complémentarité des divers registres de la sensation.

Avec le développement de cette psychologie de la perception, surtout, le monde visible est donné pour l'espace même de la connaissance. On le sait, la figure symbolique du XVIIIe siècle, est celle d'un aveugle - l'aveugle de Molyneux et puis de Cheselden - mais, précisément, celle d'un aveugle rendu à la vue et qui porte sur le monde le regard toujours neuf et presque sans mémoire de l'éveil à la vérité des choses. Le siècle des Lumières, en somme, succède à celui de l'anamorphose. Connaître les choses, désormais, c'est d'abord les voir, les décrire le plus minutieusement possible et les classer ensuite dans de savantes taxinomies qui tentent de traduire l'ordre du monde. Comme si l'acte de savoir s'épuisait tout entier dans celui de voir, dans l'évidence prétendue du regard. C'est le siècle de l'*Encyclopédie*, celui de Buffon et de Linné: histoires naturelles, flores, nosologie, mises en ordre du monde, qui sont, idéalement, comme le parcours du regard. Et c'est l'époque également d'une nouvelle "théologie naturelle" qui, loin de dénoncer la vanité du monde sensible, puise au spectacle du monde les motifs d'une nouvelle forme d'édification morale et spirituelle: "La vûe de la nature, écrivait l'abbé Pluche, est une théologie populaire où tous les hommes peuvent apprendre ce qu'ils ont intérêt de connoître"⁵.

⁵Antoine PLUCHE, *Le spectacle de la nature ou entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle (...)*, t.3, Paris, veuve Estienne, 1752, p.468 (1ère éd. du t.3: 1735).

ENTRE L'OEIL ET LE MONDE: LE TROISIEME ELEMENT

Il faudrait évidemment développer, explorer plus en profondeur chacun des espaces de signification dont je n'ai fait ici que suggérer la richesse. On retrouverait cependant, grosso modo, à chaque fois la même séquence qui, de la Renaissance au XVIIIe siècle, de l'œil *dans le monde* à l'œil *hors du monde*, permet de passer du thème des *pouvoirs du regard*, à celui des *vertiges de la représentation* et de ce dernier à celui des *valorisations de la vision*. Ce faisant, on verrait se préciser et s'affirmer, sous divers éclairages, une chronologie du même ordre.

Qu'obtient-on au terme de cette longue opération? L'agencement chronologique d'un ensemble de significations plus ou moins implicitement, mais assez systématiquement associées à l'idée du regard. On pressent évidemment que cette collection de significations, ce triple ensemble de représentations du regard, a, très intimement, quelque chose à voir avec l'économie même de la perception visuelle, avec la manière dont s'accomplit, en sa muette et infinie répétition, le geste même du regard ou de la vision. Mais comment comprendre, de manière moins allusive, ce rapport qui existe entre les représentations du regard et le regard qu'elles représentent? Et comment, parallèlement, rendre compte du passage d'un espace de significations à un autre?

Il nous faut donc maintenant franchir un pas de plus, redéployer ou saisir autrement l'idée-source de cette recherche selon laquelle le regard, le geste même du regard, a une histoire; l'idée selon laquelle on n'a pas toujours regardé de la même manière, l'idée selon laquelle, pour l'exprimer en d'autres termes, le regard est institué dans l'espace de la culture et de la société.

Pour ce faire, il convient d'invoquer une structure ternaire de la perception. Une structure ternaire de la perception, cela veut dire qu'entre le sujet voyant et l'objet perçu, entre soi et le monde, il y a toujours "quelque chose", un élément tiers qui à la fois limite, autorise et organise cette perception. Cela veut donc dire également qu'il n'y a jamais de pur regard, mais toujours une perception médiatisée par autre chose que la simple et pure apparence de ce qui est donné à voir.

Considéré à son plus haut niveau de généralité, d'un point de vue presque purement logique, ce troisième élément est lui-même constitué de trois termes. Un

terme *naturel*, tout d'abord, en gros l'appareil sensoriel; un terme *culturel*, ensuite, c'est-à-dire l'ensemble des déterminations socio-historiques qui structurent le regard; un terme *individuel*, enfin, c'est-à-dire la manière dont, en chaque sujet, se construit l'expérience perceptive. On le voit, ces trois termes du troisième élément ne se distinguent que par un effort de pensée nécessairement réducteur, puisque la réalité phénoménale de la perception procède, précisément, à la fois de leur indistinction et de leur invisibilité structurelles.

L'expérience sensible est, bien évidemment, à la fois « naturelle », « culturelle » et « individuelle ». Mais une telle distinction entre les trois termes du troisième élément n'en est pas moins profondément opératoire, puisqu'elle permet, je crois, de penser plus finement l'objet historique que constitue le regard.

Trois termes donc pour le troisième élément et qui chacun procède d'une forme particulière de temporalité: le temps long de l'évolution des espèces (la *nature*), le temps moyen de l'histoire (la *culture*) et le temps court de la biographie individuelle (le *sujet*). C'est cet investissement commun ou, pour mieux dire, cet enfouissement solidaire dans le mystère de la temporalité, qui permet de rendre compte, de la manière la plus générale qui soit, de l'invisibilité actuelle du troisième élément que je relevais un peu avant.

Je vois dira-t-on, et, disant cela, voyant, on ne verra pas que l'on voit, c'est-à-dire que l'on ne verra pas que ce voir est institué à la fois dans la très longue durée du devenir biologique, dans la durée moyenne du devenir historique et dans la durée courte du devenir individuel. Je vois ce que je vois, dira-t-on encore, et, disant cela, on ne verra évidemment pas la structure ternaire dans laquelle est inscrite le regard, mais on n'en verra que les deux premiers termes - moi qui voit et ce que je vois - et l'on vivra toujours comme l'illusion d'un pur regard déployé dans la seule dualité de l'objet et du sujet.

Cette manière très générale de lire le phénomène perceptif permet de mieux comprendre l'histoire du regard - c'est-à-dire l'histoire du deuxième terme du troisième élément - au cours de l'époque moderne, cette époque où l'on est passé progressivement d'un ordre ancien du regard à un ordre nouveau, dont aujourd'hui nous sommes les héritiers directs.

Nous sommes donc partis d'un état donné de l'institution historique du regard, l'âge du pouvoir ou de l'œil « dans le monde » à la fin du Moyen-Age et au cours de la Renaissance, soit l'ordre ancien du regard. De notre point de vue, il nous semble évident que nos ancêtres ne voyaient pas le monde tel qu'il est: en chaque élément de la nature,

par exemple, - minéraux, plantes, animaux - ils voyaient un ensemble de signes identitaires qui leur en désignaient l'usage, dans le regard-même de leurs semblables, ils voyaient d'étranges forces, tantôt maléfiques et tantôt bénéfiques, qui étaient - dans le registre de l'agir - comme chaque fois la vivante expression de la signification même qui était attribuée au regard: ce "quelque chose", cet élément tiers, pour nous si visible, et auquel nous n'avons aucune difficulté à donner des noms: sens, pouvoir, correspondance, diversité, analogie, anagogie, fusion, ce quelque chose interposé entre l'oeil et le monde et qui nous semble aujourd'hui avoir troublé, avoir déformé le visible d'une manière si extraordinaire.

L'histoire traditionnelle expliquerait que, contre toutes ces "superstitions", s'élevèrent heureusement, des quatre coins de l'Europe, les voix limpides de quelques savants ou philosophes dont le rôle fut d'expliquer à leurs contemporains la présence de ce filtre déformant qu'ils avaient installé entre eux-mêmes et le monde et d'ouvrir ainsi leurs yeux à la pure lumière de la vérité et de la réalité. Kepler, en Allemagne, Galilée, en Italie, Descartes, en France, Bacon, en Angleterre, et quelques autres assumèrent collectivement ce rôle prophétique. Grâce à eux, le visible fut restauré dans sa vérité et dans son évidence. En somme, ce que l'on se mit à voir devint ce que vraiment il y avait à voir.

Bien entendu, ce modèle d'explication traditionnel, fortement idéologique, ne correspond que très imparfaitement à la réalité. En effet, si l'on revient à cette idée d'une structure ternaire comme fondement de l'institution du regard, on se rend compte alors qu'il s'agirait ici d'un processus de dé-institutionnalisation et de "dé-historisation" de la perception visuelle, comme si, à partir du XVIIe siècle, le lien entre la perception et l'histoire avait été rompu, comme si une véritable structure binaire de la perception était alors apparue, comme si, en bref, le "troisième élément" avait à ce moment définitivement disparu, ou du moins s'était replié dans les seuls registres de la nature et du sujet. Il n'y aurait en quelque sorte plus d'histoire culturelle possible du regard après le premier tiers du dix-septième siècle ... et la présente recherche en serait nécessairement invalidée.

En fait, la crise que représentent les travaux de Galilée et de certains de ses contemporains correspond à un processus beaucoup plus complexe de dé-institutionnalisation certes, mais également de ré-institutionnalisation du regard. Ce que fit Galilée, par exemple, ce n'est pas simplement dépouiller son regard d'un voile d'archaïsme, en ôter le "troisième élément" qui troublait la vision. Il lui fallut tout d'abord rendre visible ce troisième élément, car évidemment celui-ci, en ses anciennes modalités, était pour les contemporains totalement invisible: ce qu'ils voyaient, pensaient-ils, - correspondances, signes, pouvoir, sens - n'était autre que ce qu'ils voyaient et ce n'est que parce que nous appartenons aujourd'hui à un autre régime

scopique - celui-là précisément que Galilée contribue à mettre en place - que nous discernons avec autant de facilité, comme le nez au milieu de la figure, la présence de ce troisième élément dans l'ordre ancien du regard. Rendre visible le vieux troisième élément alors invisible n'était donc pas une mince affaire: c'est tout le savoir et toutes les évidences d'un temps qui étaient à remettre en cause.

Premièrement, donc, rendre visible le troisième élément. Deuxièmement, lui substituer quelque chose. Rendre visible, somme toute, un autre troisième élément. Car il n'a pas suffi à Galilée d'ouvrir les yeux pour observer, par exemple, qu'il y avait sur la lune des montagnes, des vallées et des cratères - observation majeure à partir de laquelle se justifie le renversement de toute l'ancienne cosmologie. Pour ce faire, il lui a fallu tout d'abord placer son oeil sur l'oculaire d'un télescope - cette extraordinaire machine vers où convergent tous les enthousiasmes et toutes les angoisses du temps. Et lorsqu'en décembre 1610, à Venise, il observe la lune, il n'en "voit" évidemment pas le relief: ce qu'il voit, avec précision, ce sont des taches d'intensités lumineuses contrastées et qu'il interprète, qu'il déchiffre, grâce aux récentes théories de la perspective et du clair-obscur telle qu'elles sont appliquées dans la peinture pour produire des effets d'éloignement et de proximité. Ainsi donc - et ce n'est ici qu'un exemple parmi beaucoup d'autres - on voit dans cette expérience fondatrice de Galilée comment se substitue une manière de voir à une autre et comment s'institue un nouveau troisième élément, représenté ici, très concrètement, par le télescope, et plus abstraitement, par la géométrie perspective. De proche en proche, ce nouveau troisième élément va se répandre dans tous les domaines du savoir et accueillir en quelque sorte tous les noms qui désignent la science nouvelle et qui s'opposent, terme à terme, à ceux qui résumaient l'ancienne manière d'être au monde: géométrie, représentation, unicité, ordre, matière, étendue.

Cette substitution d'un troisième élément à un autre, prit évidemment de nombreuses générations et correspond à une crise très profonde de la culture européenne. Une crise au cours de laquelle, tout au long du XVIIe siècle, deux troisièmes éléments étaient simultanément visibles et opposés en un terrible conflit. Ce n'est qu'au dix-huitième siècle que le conflit s'apaisera et que le nouveau troisième élément remportera la victoire, l'ancien ayant perdu, du moins formellement, toute valeur d'usage et étant rangé désormais dans le fourre-tout commode des superstitions. A ce moment le nouveau "quelque chose" interposé entre l'oeil et le monde, le nouveau troisième élément perd également, peu à peu, son statut d'artifice, il perd peu à peu sa visibilité. Les noms qui le désignent tendent à être communément acceptés et les objets qui le révèlent - télescope, mais aussi chambre obscure, microscope, scalpel, dessins anamorphiques, ... - perdent leur valeur transgressive: ils deviennent, sans plus, les outils communs qui, légitimement et comme naturellement, sont associés au regard. A ce

moment, le troisième élément est redevenu invisible. C'est alors le *siècle des Lumières*, le siècle d'une nouvelle et nécessaire illusion binaire au cours duquel le regard ré-institué s'ouvre, neuf et de nouveau ingénu, à de nouvelles conquêtes. C'est de ce regard, de ce regard galiléen rendu comme invisible à lui-même, dont nous sommes aujourd'hui les dépositaires. Ce regard donc, historiquement déterminé, qui nous fait voir ce que nous voyons de la manière dont nous le voyons.

Et c'est bien de cela dont nous sommes héritiers : non seulement des significations modernes associées, dès le XVIIe siècle, à la vision et à l'exercice du regard, mais de toute l'histoire que je viens d'esquisser : nous sommes héritiers de cette histoire qui a mené « hors du monde » l'œil qui, auparavant, s'y trouvait si étroitement imbriqué ; nous sommes héritiers de la coupure, productrice de modernité, qui a séparé l'œil et le monde et contribué ainsi à constituer le sujet moderne en sa triomphante et tragique solitude. Dès le XVIIIe siècle, on a le sentiment que l'institution du regard a pour intention en même temps d'affirmer et de résoudre la fracture de l'œil et du monde. On a le sentiment que le regard, officiellement et légitimement conquérant, est en même temps porté par le désir plus officieux de restaurer les anciens accords de l'œil et du monde. Impossible travail du regard qui consisterait à la fois à célébrer et déplorer la coupure. C'est l'œil singulier – profondément mélancolique – des XIXe et XXe siècles qui à la fois conquiert le visible et proclame son irréductible absence. En cette dualité repose peut-être une part de l'histoire de l'image à l'époque contemporaine et, singulièrement, de la photographie, depuis l'origine si puissamment travaillée par de telles tensions : jonction et disjonction de l'œil et du monde ; présence, absence ; sujet, objet ; passé, présent. En conclusion, je voudrais simplement citer un texte banal et extraordinaire que nous pourrions peut-être commenter plus avant dans notre discussion. On doit ce texte à G.Marnette, modeste ouvrier armurier de la région liégeoise qui, en 1877, emmène ses parents chez un photographe. Voici comment il relate ce qui, en 1877 et dans une famille ouvrière, prend encore véritablement figure d'événement.

« Nous partîmes pour Liège en voiture ; le temps était magnifique, mais il soufflait une bise qui n'était pas trop chaude. De toutes les maisons on regardait passer la voiture, il n'en passe pas souvent et surtout si matin ». Les portraits sont réalisés dans l'avant-midi, « en une demi-heure ou trois quarts d'heure de temps, malgré qu'il fallut pour tout à fait le bien attraper, recommencer celui de mon père trois fois ». Dix jours plus tard, Marnette prend les portraits de ses parents et les porte chez un doreur de sa connaissance pour les y faire encadrer. « Ils étaient admirablement bien réussis ; ma mère surtout était frappante

de ressemblance, avec sa cornette ou bonnet et son mouchoir de soie sur la tête encadrant son visage. Mon père lui, d'un tempérament plus froid, plus lymphatique, avait le visage [...] plus éteint, plus morne. On appelle une voisine ou deux pour leur montrer les portraits. O, c'était bien cela ! C'était bien le portrait de Gaspard et de Marie Bastin. C'était une joie dans la maison, une émotion jusqu'aux larmes [...] Le lendemain, j'appelle dans ma chambre, où j'avais appendu provisoirement mes portraits, ma sœur Elisabeth pour lui faire voir encore les visages si bien reproduits de mon père et de ma mère. Je découvre celui de mon père. Nous l'admirons et nous nous exclamons : « que c'est bien fait ! comme c'est bien lui ! » « Et celui-là donc ? », dis-je à ma sœur en découvrant celui de ma mère que nous aimions si tendrement. L'émotion à la vue des traits si bien faits de ma mère gagne ma sœur qui se met à fondre en larmes de joie et de tristesse ; je fais de même. « Ne serait-on pas bien triste de les voir devenir vieux ? » me dit ma sœur. Et nous étions là en extase devant les portraits de nos vieux parents, vivant encore à quelques pas de nous et que nous aimions tant »⁶.

Comme une anticipation des thèses de Roland Barthes, les larmes de tristesse et de joie d'Elisabeth Marnette, singulièrement ingénues, figurent avec une force et une beauté qui me paraissent extraordinaires le lieu même où se déploie, aujourd'hui encore, notre regard, le régime du visible et de l'image – présence, absence indissociées – qui si intimement nous caractérise : cette irrécusable mélancolie qui parfois, si souvent, nous tient lieu d'existence.

⁶ *Ibidem*, p.59, 60 et 61.