

La fonction du regard
The Function of the Gaze
Jacynthe Carrier, *Les Eux*

Anne-Marie St-Jean Aubre

Numéro 96, hiver 2014

Performer pour l'image
Performing for the Image

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71000ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

St-Jean Aubre, A.-M. (2014). La fonction du regard / The Function of the Gaze / Jacynthe Carrier, *Les Eux*. *Ciel variable*, (96), 12–21.





Jacynthe Carrier Les Eux









JACYNTHE CARRIER

La fonction du regard / The Function of the Gaze

ANNE-MARIE ST-JEAN AUBRE

C'est une certaine conception de la peinture qui s'imposait à mon esprit jusqu'à maintenant quand je pensais au travail photographique et vidéographique de Jacynthe Carrier, non seulement à cause de l'importance qu'elle donne à la composition et à la narration dans la création de ses œuvres, mais surtout à cause du type de regard que ces dernières suscitaient. Je dis jusqu'à maintenant parce que dans son nouveau corpus, *Les Eux* (2013), une autre avenue me paraît se profiler, qui modifie la position dévolue au regard dans la perception des œuvres tout en fragilisant la suprématie sensorielle de la vue comme mode d'appréhension du monde. En effet, si depuis *Scènes de genres 1 et 2* (2009) plusieurs tactiques ont été employées pour donner au regardeur une perception globale des scènes se déroulant sous ses yeux, *Les Eux* rompt avec cette visée en déplaçant la position de ce dernier de la périphérie vers le centre de l'action, et en refusant de réconcilier en un tout maîtrisable les morceaux épars et fragmentés qui lui sont alors donnés à voir. Ce faisant, l'œuvre s'installe dans un rapport critique – mais toujours de manière poétique – avec les préceptes sous-tendant une certaine compréhension du sujet moderne dérivant de l'esthétique kantienne, le définissant comme un spectateur autonome affirmant son contrôle par l'entremise de son regard, cet outil privilégié agissant comme seul intermédiaire le reliant au monde, responsable de toute possibilité de connaissance rationnelle.

Entre la peinture et l'œuvre de Carrier : la notion de fenêtre. Revisitant la fameuse phrase d'Alberti qui rapproche peinture de la Renaissance et fenêtre ouverte sur le monde – ou sur l'histoire, d'après son étude du texte source –, Gérard Wacjman insiste pour en prendre la pleine mesure dans un ouvrage intitulé *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Il y affirme rien de moins que l'idée suivante : « la révolution dont [cette phrase] est grosse [...] va instituer le sujet moderne en spectateur, spectateur du

Originaire de Lévis, **Jacynthe Carrier** vit et travaille à Québec et à Montréal. Elle est titulaire d'un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et d'une maîtrise en photographie de l'Université Concordia. Ses œuvres ont été présentées dans plusieurs expositions individuelles et collectives au Québec (à La Triennale québécoise 2011, à la Manif' d'art 4, au Musée régional de Rimouski, à la Galerie de l'UQAM, etc.). Ses vidéos ont fait partie de plusieurs programmations, notamment en Europe, au Brésil et aux États-Unis. En 2011, elle a remporté le Prix à la création artistique du Conseil des arts et des lettres du Québec. En 2012, elle a reçu le prix Pierre-Ayot. L'artiste est représentée par la Galerie Antoine Ertaskiran. jacynthecarrier.com

monde, il sera maître du visible, par le regard ; mais aussi, par le regard, s'institue ce qui serait le corrélat de la prise de pouvoir du sujet spectateur : ce qu'on nomme la Réalité, le Monde comme Réalité. [...] Sous le visage inoffensif d'un rapprochement du tableau et de la fenêtre, Alberti change en vérité l'ordre de la raison visuelle – c'est le statut de l'homme et l'ordre du monde qui sont ainsi changés. Le monde appartient désormais à celui qui regarde. Tels sont les temps qui s'ouvrent¹. » Bien qu'elle ne s'illustre pas par une pratique en peinture, Jacynthe Carrier donne une qualité picturale évidente à son travail – ce qui rend le rapprochement entre fenêtre, peinture, histoire et regard si pertinent. J'ai exploré ailleurs les liens existant entre le tableau vivant et ses projets, insistant par exemple sur les affinités de la série *Procession* (2010) avec l'œuvre picturale de Jean-Paul Lemieux et le mode d'accrochage des Salons, et rappelant la proximité de la vidéo *À l'errance* (2010) avec la composition des tableaux allégoriques et des monuments commémoratifs, où représentation d'une idée abstraite, épopées héroïques et condensation d'un moment historique en une image forte sont des facteurs importants². L'esthétique des œuvres de Carrier, jusqu'au corpus *Parcours* (2012), dialogue ainsi directement avec les grands genres de la peinture traditionnelle, qu'il s'agisse du portrait, du paysage, des tableaux d'histoire ou des tableaux allégoriques, ses photographies et vidéos mettant en images les rapports qu'entretient l'être humain avec son environnement, sa capacité d'ancrage versus sa mobilité forcée et sa façon d'affirmer sa présence en marquant le territoire ; mais là n'est pas l'enjeu que je souhaite faire ressortir ici. Plutôt, c'est au regard en ce qu'il rend perceptible un certain basculement dans la pratique de l'artiste que je vais m'attarder – une pratique qui dès le début s'intéresse aux différentes manières de traduire sous une forme visuelle une scène tout d'abord pensée afin d'être performée sous ses yeux. Car ce processus de mise à distance de Carrier objectifiant ce qu'elle regarde se traduit dans le regard de la caméra qui, à la manière du tableau et de la fenêtre, fait spectacle du monde. Et là est bien l'enjeu du trope d'Alberti sur lequel Wajcman insiste : « Non pas : voir un tableau c'est comme voir par une fenêtre, mais : voir par la fenêtre c'est comme voir un tableau³. » Et donc objectiver le monde tout en le reformulant, puisque qui regarde produit le monde en le teintant d'une couleur subjective.

Sur les jeux de regards. Ce regard distant mais subjectif, on le retrouve dans les grandes compositions photographiques qui insistent sur la dimension construite du monde ouvert devant lui, mais également dans les séquences d'images à lire de gauche à droite à la manière d'un négatif de film, une stratégie employée dans les séries *Scène de genres* qui situent le spectateur à un emplacement privilégié d'où il peut balayer la scène du regard pour en embrasser la totalité et ainsi consolider sa position de sujet unifié. Tout en rendant tangible la temporalité du regard, cette tactique rappelle également que les sens, loin d'être neutres, sont façonnés par la culture dans laquelle ils baignent. Franchissant le seuil de l'image photographique afin d'en explorer la profondeur, la vidéo *À l'errance* (2010) adopte plutôt le point de vue scrutateur d'un œil désincarné qui, tout en maintenant une distance méfiante, glisse à la surface des agencements de corps et d'objets momifiés, figés dans une dimension temporelle parallèle. *Rites* (2011), lieu de rencontre des deux manœuvres, additionne les points de



Jacynthe Carrier, born in Lévis, lives and works in Quebec City and Montreal. She holds a bachelor's degree in visual and media arts from the Université du Québec à Montréal and a master's degree in photography from Concordia University. Her works have been presented in solo and group exhibitions in Quebec (including at La Triennale québécoise 2011, Manif' d'art 4, the Musée régional de Rimouski, and the Galerie de l'UQAM). Her videos have been on the programs at events in Europe, Brazil, and the United States. In 2011, she received the Prix à la création artistique awarded by the Conseil des arts et des lettres du Québec; in 2012, she received the Prix Pierre-Ayot. She is represented by Galerie Antoine Ertaskiran. jacynthecarrier.com

The Function of the Gaze

Up to now, a certain conception of painting came to mind when I thought of Jacynthe Carrier's photographic and videographic work, not only because of the emphasis that she places on composition and narration in the creation of her works, but especially because of the type of gaze that these works draw. I say "up to now" because in her new corpus, *Les Eux* (2013), another avenue seems to have opened up, changing the position assigned to the gaze in the perception of works while weakening the sensorial supremacy of vision as a mode of apprehension of the world. Indeed, although until *Scènes de genres 1 and 2* (2009) Carrier used a number of tactics to give viewers an overall perception of the scenes taking place before their eyes, in *Les Eux* she breaks with this intention by moving their position from the periphery to the centre of the action, and by refusing to assemble into a manageable whole the scattered and fragmented bits that they are given to see. By doing this, she sets the work in a critical – but always poetic – relationship with the precepts underlying a certain comprehension of the modern subject deriving from the Kantian aesthetic, which defines the subject as an autonomous viewer affirming his or her control via his or her gaze, conceived as a privileged tool that acts as the only intermediary linking the subject to the world and responsible for all possibility of rational knowledge.

Between Painting and Carrier's Work: The Notion of Window. Gérard Wajcman, revisiting Alberti's famous sentence comparing Renaissance painting to a window open on the world – or on history, after his examination of the source text – insists on taking its full measure in his book *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, in which he states nothing less than the following idea: "The revolution replete in [Alberti's sentence] . . . was to institute the modern subject as viewer, viewer of the world, he was to be the master of the visible, by the gaze; but also, by the gaze was instituted what would be the correlate of the taking of power by the viewer subject: it is what we call Reality, the World as Reality. . . . Under the inoffensive guise of comparing the painting and the window, Alberti in fact changed the



vue en alternant constamment entre plans rapprochés et plans d'ensemble, tâchant ainsi de capter la scène dans ses moindres détails et dans sa globalité, une autre manière ici d'affirmer l'emprise d'un regard aux aspirations totalisantes. Tout en circulant entre les différents plateaux, qui sont autant de scènes dispersées dans l'espace du paysage, la caméra s'approche au plus près des protagonistes, n'hésitant pas à percer la bulle sociale qu'il est habituellement convenu de respecter, sans pour autant que s'affirme le corps de chair auquel est attaché le regard déambulateur. Si les œuvres adoptent en grande partie la logique faisant du récepteur un regardeur, les protagonistes qu'on y voit s'illustrer sont, eux, pourtant complètement immergés dans une expérience corporelle faisant appel à tous leurs sens, certains mangeant alors que d'autres doivent se déplacer les yeux bandés dans un champ de lampes calorifères. Par leur sujet, elles répondent ainsi à la position des disciples du tournant sensoriel dans l'étude des œuvres d'art qui, pour contrer la position moderne précédemment citée, avancent plutôt, en se référant à Henri Lefebvre, que « l'espace que nous habitons ne consiste pas en un monde "pré-existant" que l'on peut "voir", mais est le produit des domaines kinesthésique, perceptif et pratico-sensible sollicitant tous les sens⁴. » Contrairement à la position kantienne voulant que ce ne soit que par la vue que le sujet peut se faire une idée du monde qui l'entoure, ces derniers insistent pour redonner aux sens et au corps dans sa totalité un rôle médiateur de premier plan pour l'appréhension du monde.

Un tournant dans la pratique de Carrier. Avec *Parcours* (2012), l'atmosphère chargée d'objets, de protagonistes et d'actions successives offrant à l'imagination de multiples trames narratives possibles s'efface et, avec elle, la référence immédiate au tableau dans l'image et à la version contemporaine du mythe dans la représentation des sujets – personnages au port fier, à la droiture exemplaire, au regard intense, éreintés par la vie mais poursuivant courageusement leur destinée. C'est tout à coup directement la dimension physique des corps éprouvant leur environnement qui s'impose, ce qui déplace l'accent

order of visual reason – thus, both the status of the human being and the order of the world changed. The world now belonged to the one who gazed at it. These were the times that were opening up.”¹ Although she is not known for having a painting practice, Carrier's work has an obvious pictorial quality – and that's what makes the linkages among window, painting, history, and gaze so relevant. In another essay, I explored the connections between the “tableau vivant”² genre and her projects – looking, for example, at the affinities between the *Procession* series (2010) and the pictorial works of Jean-Paul Lemieux, as well as similarities with the way paintings were hung on the wall at the time of the Salons, and recalling the proximity of

Turning its back on allegory, *Les Eux* instead evokes metaphor, making from the human node firmly anchored in a territory an image conveying a certain idea of community.

the video *À l'errance* (2010) to the composition of allegorical paintings and commemorative monuments, in which the representation of an abstract idea, heroic epics, and distillation of a historic moment in a strong image are important factors.³ The aesthetic of Carrier's work, up to the *Parcours* corpus (2012), thus dialogued directly with the great genres of traditional painting – portrait, landscape, historical paintings, and allegorical paintings – as her photographs and videos put into images how human beings relate to their environment, their capacity for anchorage versus their forced mobility, and their way of affirming their presence by marking the territory; but this is not the issue that I want to discuss here. Rather, I want to pay attention to how the gaze makes perceptible a certain shift in the artist's practice – a practice that from the beginning has looked at different ways of conveying in visual form a scene first conceived to be performed before her eyes. Carrier's process of distancing to objectify what she sees is conveyed in the gaze of the camera, which, like the painting and the window, *makes a spectacle of the world*. And this is in fact the point of Alberti's trope on which Wajcman dwells: “Not: looking at a painting is like looking

de l'univers de la représentation à celui de la performance. Poursuivant dans cette ligne, *Les Eux* mène à terme le basculement annoncé par la série précédente en incarnant le regard de la caméra et donc, du spectateur, qui, empêtré au cœur du tissage humain mis en scène, n'a plus le pouvoir d'embrasser l'action du regard afin de s'en faire une idée d'ensemble. Corps tronqués, masse compacte sans contexte puisque la vue ne s'élève jamais au-delà des protagonistes,

[...] c'est au regard en ce qu'il rend perceptible un certain basculement dans la pratique de l'artiste que je vais m'attarder – une pratique qui dès le début s'intéresse aux différentes manières de traduire sous une forme visuelle une scène tout d'abord pensée afin d'être performée sous ses yeux.

et gestes de palpation paraissant être faits pour eux-mêmes et non pour l'avancement d'une histoire sont tous des facteurs concourant à faire de ce nouveau projet une œuvre plus terre à terre, moins concernée par l'histoire et son rapport aux forces mythiques qui la dépassent que par l'être humain dans sa contingence et son immanence. Tournant le dos à l'allégorie, *Les Eux* évoque davantage la métaphore, faisant du nœud humain solidement ancré dans un territoire une image traduisant une certaine idée de la communauté. Alors que c'est dans le contenu des œuvres que ce sujet était précédemment abordé, *Les Eux* témoigne d'une nouvelle avenue dans la pratique de Carrier, qui n'hésite pas à en étendre l'exploration aux procédés formels mêmes de l'œuvre.

1 Gérard Wacjman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004, p. 62. 2 Voir le texte d'accompagnement de l'exposition *Faire comme si...* présentée au Musée régional de Rimouski du 26 janvier au 8 avril 2012. 3 Wacjman, p. 183. 4 Patrizia Di Bello et Gabriel Koureas, « Introduction. Other than the Visual: Art, History and the Senses », dans *Art, History and the Senses. 1830 to the Present*, sous la dir. de Di Bello et Koureas, Burlington, Ashgate, 2010, p. 7. (Notre traduction)

Titulaire d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM, **Anne-Marie St-Jean Aubre** contribue régulièrement à divers magazines et publications. Elle occupe un poste de commissaire adjointe et d'assistante à la direction à SBC galerie d'art contemporain en plus de travailler comme commissaire indépendante. À son actif, on trouve les expositions *Doux Amer* (2009), *Faire comme si...* (2012), *Autant en emporte le vent* (2012), un co-commissariat avec *Guillaume La Brie* et *Véronique Lépine*, et *Tania Ruiz Gutiérrez*. *Les figures du temps et de l'espace* (2012).



through a window, but: looking through a window is like looking a painting²⁴ – and thus objectifying the world while reformulating it, because the one who looks produces the world by imbuing it with a subjective tint.

On the Interplays of the Gaze. This distant but subjective gaze is found in the great photographic compositions that insist on the constructed dimension of the vista that opens before it, but also in the sequences of images to be read from left to right like a filmstrip negative; this strategy is employed in the *Scène de genre* series, which situate viewers at a privileged position from which they may sweep the scene with their gaze to embrace its totality and thus reinforce their position as unified subject. Even as it makes tangible the temporality of the gaze, this strategy also reminds us that the senses, far from being neutral, are shaped by the culture in which they are immersed. Crossing the threshold of the photographic image in order to explore its depth, the video *À l'errance* (2010) adopts, rather, the scrutinizing point of view of a disembodied eye that maintains a mistrustful distance, skimming the surface of the arrangements of mummified bodies and objects frozen in a parallel time dimension. *Rites* (2011), which somewhat combines such camera movements, compounds the points of view by constantly alternating between close-ups and establishing shots, attempting thus to capture both the scene's smallest details and its totality – another way of affirming the influence of a gaze that wants to add up everything. As it circulates among the different stages, which are scenes dispersed in the space of the landscape, the camera approaches very close to the protagonists and doesn't hesitate to pierce the social bubble that is usually respected, yet without asserting the flesh-and-blood body to which the wandering gaze is attached. Although the works adopt, in large part, a logic that makes the viewer into



simply a gazer, the protagonists in the works, in comparison, are completely immersed in a corporal experience that calls upon all of their senses – some eating, others moving blindfolded in a field of heat lamps. Given their subject, they thus comply with the position of those who have turned to the sensory in their study of artworks – who, to counter the modern position cited above, advance, with Henri Lefebvre, that “the space we inhabit is not a ‘pre-existing’ world we ‘see,’ but a product of the kinesthetic, perceptual, practico-sensory realm, in which all the senses are employed.”⁵ Unlike those who take the Kantian position that it is only through vision that the subject can get an idea of the world around him or her, these scholars insist on returning to the senses, and to the body as a whole, the predominant role of mediator for apprehension of the world.

A Turning-point in Carrier’s Practice. With *Parcours* (2012), the atmosphere loaded with objects, protagonists, and successive actions offering the imagination multiple possible narrative lines is cleared away and, with it, any immediate reference to painting in the image and to the contemporary version of the myth in the representation of subjects – figures with a proud bearing, exemplary rectitude, intense gazes, worn out by life but courageously pursuing their destiny. Suddenly, the direct, physical dimension of bodies experiencing their environment takes precedence, displacing the accent from representation to performance. Continuing along these lines, *Les Eux* brings to completion the upheaval presaged by the preceding series by *embodying* the camera’s gaze and, thus, the viewer, who, entangled in the heart of the human interweaving featured in the works, no longer has the power to embrace the action with his or her gaze in order to gain an overall idea. Truncated bodies, a compact mass without context since the view is never raised above

the protagonists, and palpating gestures that appear to be made for their own sake and not for the advancement of a story combine to make this new project a more grounded work, less concerned with history and its relation to the mythical forces that tower over it than with human beings in their contingency and immanence. Turning its back on allegory, *Les Eux* instead evokes metaphor, making from the human node firmly anchored in a territory an image conveying a certain idea of community. Although this subject was previously addressed in the content of her works, *Les Eux* testifies to a new avenue in Carrier’s practice, in which she extends her exploration to the formal processes of the artwork itself. *Translated by Käthe Roth*

1 Gérard Wacjman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l’intime* (Lagrasse: Éditions Verdier, 2004), 62 (our translation). 2 Literally “living picture” in the sense of reproducing, live, the composition of a picture. 3 See the text accompanying the exhibition *Faire comme si...* presented at the Musée régional de Rimouski from 26 January to 8 April 2012. 4 Wacjman, p. 183 (our translation). 5 Patrizia Di Bello and Gabriel Koureas, “Introduction. Other than the Visual: Art, History and the Senses,” in *Art, History and the Senses: 1830 to the Present*, edited by P. Di Bello and G. Koureas (Burlington: Ashgate, 2010), p. 7.

Anne-Marie St-Jean Aubre has a master’s degree in art studies from UQAM. In addition to contributing regularly to magazines and other publications, she is the assistant curator and assistant to the director at SBC Gallery of Contemporary Art and works as an independent curator. Exhibitions she has organized include *Doux Amer* (2009), *Faire comme si...* (2012), *Autant en emporte le vent* (2012), co-curated with Guillaume La Brie and Véronique Lépine, and *Tania Ruiz Gutiérrez. Les figures du temps et de l’espace* (2012).

PAGES 12 À 15 : de la série / from the series *Les Eux*, 2013 : # 3, impression jet d’encre / inkjet print, 55 x 55 cm; image tirée de la vidéo / video still, 7 min; *Paysage*, impression jet d’encre / inkjet print, 106 x 106 cm; # 1, impression jet d’encre / inkjet print, 55 x 55 cm

PAGES 16 ET 17 : de la série / from the series *Les Eux*, 2013, image tirée de la vidéo / video still, 7 min; # 5, impression jet d’encre / inkjet print, 84 x 84 cm; #2, impression jet d’encre / inkjet print, 55 x 55 cm; image tirée de la vidéo / video still, 7 min

PAGES 18 ET 19 : de la série / from the series *Parcours*, 2012: *Rôdeur* #3, impression jet d’encre / inkjet print, 90 x 112 cm; *Course*, impression jet d’encre / inkjet print, 110 x 66 cm; *Souffle*, impression jet d’encre / inkjet print, 97 x 99 cm

PAGES 20 ET 21 : de la série / from the series *Procession*, 2010: #1, impression jet d’encre / inkjet print, 78 x 78 cm; # 8, impression jet d’encre / inkjet print, 54 x 62 cm; #11, 2011, impression jet d’encre / inkjet print, 50 x 73 cm