



*Acta fabula*  
*Revue des parutions*  
vol. 6, n° 1, Printemps 2005  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.826>

---

## Visibles produits du désir

**Virginie Alix Pouzet**

Barbara Le Maître, *Entre film et photographie, Essai sur l'empreinte*,  
Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

---



### **Pour citer cet article**

Virginie Alix Pouzet, « Visibles produits du désir », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, , Printemps 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document826.php>, article mis en ligne le 03 Janvier 2005, consulté le 05 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.826

---

Virginie Alix Pouzet, « Visibles produits du désir »

Résumé - « Le fait filmique dans sa réalité la plus générale est trop souvent considéré comme allant de soi; et pourtant, il reste tellement de choses à en dire... »j.

Mots-clés - Cinéma, Photographie

Virginie Alix Pouzet, « »

---

# Visibles produits du désir

**Virginie Alix Pouzet**

---

D'André Bazin à Christian Metz en passant par Edgar Morin les théoriciens les plus célèbres du cinéma français n'ont eu de cesse d'expliquer et de déchiffrer la réalité complexe de ce fait filmique en se plaçant généralement du côté du spectateur. Bazin considéra par exemple « l'image des choses »<sup>ii</sup> telle que vue par le spectateur de cinéma, Metz « l'impression de réalité »<sup>iii</sup> qu'éprouvent ces mêmes spectateurs, Morin l'image en soi et la façon dont elle est ressentie par ces derniers comme une « une présence-absence »<sup>iv</sup>. Quoi qu'allant toutes dans des directions différentes, ces analyses sont assez comparables à celles de critiques littéraires s'intéressant à la réception d'un ouvrage et prenant comme point de départ et comme point de vue celui du lecteur. Mais il y a toujours un auteur derrière une œuvre – aussi effacé soit-il – comme il y a un cinéaste à l'origine de tout film. Et c'est cette approche originale, ce retour vers la genèse des images, vers leur processus de création qu'a implicitement choisi Barbara Le Maître en se penchant sur quelques films mêlant photographies fixes à images filmiques en mouvement. « Implicitement » et non pas ouvertement ni volontairement, car ce que souhaite l'auteur de cet essai, c'est avant tout de « rendre compte de l'efficacité de l'image » et ce faisant de « fournir un modèle de relation permettant de laisser de côté les questions de sujet et d'objet, pour s'intéresser à l'entre-deux » (p. 19). Les allers retours entre analyse et théorie révèlent alors cet entre deux, celui de l'image qui est à la fois fruit du travail du manque du cinéaste et visible production d'un désir saisie par le spectateur, éludant la question de sujet de d'objet puisque ce désir sur lequel porte l'essai est lui-même dynamique et dialectique: « [à] terme, le concept de *travail de manque* dans la représentation voudrait modeler et remodeler encore, jusqu'à le rendre perceptible, ce parcours du désir qui creuse et sillonne l'ensemble visuel » (p. 18).

Ouvrage mi-théorique mi-analytique — parce que s'y mêlent pour y dialoguer sans cesse en un volontaire entrelacs (p. 17) formulations théoriques et analyses de scènes et de plans —, où la voix de l'auteur est omniprésente pour mieux préciser, clarifier, accompagner le lecteur novice (ou pas!) cet *Essai sur l'empreinte* divulgue, au fil de ses cinq denses chapitres et via un corpus visuel de quatre films, comment ce « travail du manque » peut produire des images pour mieux répondre au désir (p. 98), et combien ces productions du désir ne sont pas d'irréels leurres trompeurs, mais des images essentielles à l'individu puisque répondant justement à son désir

(p. 105). Au tout début de sa réflexion, Barbara Le Maître se demande ce que sous-tendent et sous entendent ces films dans lesquels s'insèrent étrangement des photographies, et ce trouble dit « originel » d'une spectatrice saisie par cette « inquiétante étrangeté » déclenche l'analyse attentive de ce désir vecteur de la mise en images qui sera judicieusement mis en lumière à partir de concepts empruntés à la psychanalyse. Parce que cet essai est dialectique et que chaque idée y est sans cesse remise en question, discutée de nouveau au fil des découvertes et des constatations surgies des films étudiés, il convient pour ne pas faire perdre de sa pertinence et de sa volontaire et belle complexité à l'ensemble, de retracer linéairement le cheminement de l'auteur, chapitre après chapitre.

Si, comme Barbara Le Maître le souligne dans son deuxième chapitre intitulé « Economie plastique du désir », on ne trouve pas expressément sous la plume de Freud le terme de manque, c'est au seuil de celui-ci que le désir devient une visible « *invocation faite à l'image* » (p. 29). Tout en sachant qu'images psychiques et images filmiques ne sont guère équivalentes et ne peuvent être confondues (p. 34), l'auteur joue de leurs parallèles et de leurs limites pour analyser ce qu'est le processus de fabrique d'image, s'intéressant d'abord au film de Jean Eustache nommé *Les Photos d'Alix* dont elle révèle - après quelques études de plans fouillées et érudites - que les images photographiques insérées défont la ressemblance, étant sources non pas de synthèse mais de dissemblance (p. 46).

Ayant démontré — en revenant sur les concepts freudiens avec à l'esprit les écrits de Merleau-Ponty sur le visible — que l'idée de processus psychique ne doit pas être réservée aux seuls images psychiques au début de troisième chapitre « L'image, objet visuel, objet psychique », Barbara Le Maître étudie ensuite le film *Sans Soleil* de Chris Marker, montrant qu'image et référent y sont mis à distance, séparés et demandent à être raccordés. Cette analyse lui permet d'argumenter et de donner corps à la théorie selon laquelle les images filmiques participent du même travail que les images psychiques (p. 56), puisque le travail de l'imaginaire peut être considéré comme un travail de lien et de raccord entre des éléments disjoints, et qu'un film est aussi construit de semblables raccords. Considérant cet imaginaire si productif, ce que l'auteur rejette alors - et sur lequel elle revient plusieurs fois dans son essai, comme il s'agit là d'une des principales thèses de l'ensemble -, c'est l'idée que ces créations de l'imaginaire sont nécessairement du domaine du leurre et de l'irréel (p. 58). Car sans recours à cet imaginaire, le réel lui-même serait remis en question.

C'est dans ce réel que s'inscrivent les « productions désirantes » (p. 79) sur les fondements théoriques desquelles Barbara Le Maître revient dans son quatrième chapitre « Du désir dans l'image » avant d'interroger les exigences et les déformations que le désir incruste dans les images du film *Calendar* de Atom

Egoyan (p. 87), puis de resituer dans la théorie et dans les réflexions lyotardiennes les découvertes surgies de son étude. Au cœur de ce quatrième chapitre, l'on trouve une brillante remise en question de *L'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et de Félix Guattari et du *Discours, figure* de Jean-François Lyotard. A travers tout son essai, l'auteur montre en effet non seulement combien le travail du manque n'est pas, comme il est sous-entendu dans *L'Anti-Œdipe* « doublure improductive et paresseuse » puisqu'il « élabore des agencements vraiment originaux pour répliquer au désir » (p. 86), mais aussi que le désir est loin de soumettre le sujet à une anesthésique « illusion représentative » (p. 105) tel que le conçoit Lyotard, parce que l'accomplissement du désir par l'imaginaire offre à ce sujet la seule réponse possible, celle d'une « figuration » (p. 105) de ce désir qui est sien.

De cet ensemble théorique rediscuté, analysé de nouveau surgit enfin le cinquième et dernier chapitre, intitulé « La mécanique des images: l'assemblage expérimental » qui se concentre essentiellement sur le film *Les Vacances du cinéaste* de Johan Van der Keuken et fait de celui-ci une sorte d'exemple ultime de ce qui est donné à voir grâce à ce travail du manque, à ce déploiement du désir en jeux de mémoire et qui finit par s'accomplir dans le film sous la forme de l'autoportrait (p. 140).

Reste à Barbara Le Maître, au bout de cette analyse poussée, à revenir en conclusion sur la question de l'empreinte, ce paradigme initialement emprunté à Georges Didi-Huberman (p. 15) qui est inscrit jusque dans le nom de son essai, et qui est omniprésent dans le fil du texte, des analyses et de la théorie. Et l'auteur peut désormais préciser, sans compliquer par trop sa déjà dense réflexion que ni images filmiques ni images photographiques ne sont tout à fait et entièrement des empreintes parce que l'image est jeu dialectique constant entre marque et figuration (p. 147).

« *On est prié de regarder l'Absence*, ce serait la phrase gravée au dessus de la porte d'entrée du musée du XX<sup>e</sup> siècle »v, écrit Gérard Wajcman. Et bien que Barbara le Maître ne renvoie jamais directement à cette absence au cœur de la modernité, le déploiement du « travail du manque » ne peut se concevoir sans vide et creux, sans ouverture d'où surgit l'image, car « [s]i la lézarde constitue à coup sur un signe annonciateur de déchirure [...], elle est aussi bien ce qui permet ou autorise les infiltrations (celles du souvenir) » (p. 125). Cette faille omniprésente n'est pas le gouffre destructeur d'une « puissance du négatif » (p. 144) telle que l'entend Georges Didi-Huberman, ainsi qu'il est judicieusement rappelé dans la conclusion de l'étude: sa présence est essentielle parce qu'elle permet création, élaboration de voiles et de ciments artistiques, linguistiques qui l'occulent ou la combrent. Et lorsque l'on a fini de lire cet essai, l'idée même d'empreinte photographique ou cinématographique finit par se lézarder, pour laisser infiltrer cette absence, ce vide

qui est aussi creux et manque et sans lequel il n'y aurait ni mémoire, ni images, ni même littérature.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Virginie Alix Pouzet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [vap@duke.edu](mailto:vap@duke.edu)