Écrire et filmer la vie, avec Almodóvar

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

Raúl, cinéaste en crise, n'écrit plus de scénario et ne tourne plus de films depuis cinq ans. En perte d'inspiration, en manque de souffle, il ne survit que par ce qu'il a créé par le passé. C'est dans une mise en abyme élaborée et au travers d'images et de plans enchevêtrés, qu'Almodóvar fait saillir dans *Autofiction*, son dernier film, les affres de ce qu'un auteur rencontre dans le vide de mots et d'images pour raconter et filmer une histoire.

Écrire les tourments de l'autre

Ce qui sort Raúl de sa torpeur est le fait d'écrire en attrapant les tourments de ses proches. Il raconte la vie d'une autre scénariste, Elsa, qui a perdu sa mère et qui souffre de migraines – une *alter ego*. On la voit évoluer avec Beau (Bonifacio), compagnon aux petits soins, dont la rencontre se fait sous des auspices très charnels. Elsa a deux amies qu'elle s'évertue à vouloir sauver d'elles-mêmes, à leur corps défendant. Leur vouloir du bien se conjugue à une mainmise sur leur désir propre. Ça rate, mais Elsa finit par en tirer la substance de son scénario.

Les histoires se superposent, et c'est par ce jeu subtile de séquences mêlées que la question de la création est finement traitée. L'on voit Raúl écrire Elsa, avec des plans qui s'arrêtent quand la propre vie de l'auteur le rattrape. C'est saisissant.

Raúl et Elsa se nourrissent des drames de leurs proches pour assouvir leur désir d'écriture et pallier le vide de leurs existences. Santi, qui aime Raúl, se retrouve dans le personnage de Beau, qui aime Elsa. « Que va-t-il devenir ce personnage ? », interroge Santi. La demande d'amour s'entend. Raúl l'élude et tranche : « Je dois l'écrire pour le savoir. »

Almodóvar indique dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* que c'est la seule réponse possible quand on écrit[1].

En-vie

C'est à la source de la palpitation du sentiment de la vie chez l'autre, qu'Elsa–Raúl–Almodóvar puisent leurs propres ressentis du vivant, sous le mode d'une possession/dépossession de l'Autre, de ce qu'il vit et ressent pour s'en nourrir. Cela a lieu dans une visée très singulière, celle de l'écriture cinématographique : une lettre vouée à se transposer en image. L'agente de Raúl, Monicá, interprète son ami de manière incisive et percutante, en pointant et sa vanité et son égocentrisme. Raúl finit seul, mais son scénario le rend à nouveau palpitant et *en-vie*.

---

[1] Cf. Almodóvar P., « Fureur et mystère », entretien, *Cahiers du cinéma*, n°831, mai 2026, p. 22.

Une image percutante

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

Dès les premières scènes de *La Mesías*[1], série télévisée réalisée par Javier Calvo et Javier Ambrossi, une atmosphère inquiétante nous saisit. Nous sommes au pied d'une montagne où se trouve une équipe de cinéma. Au centre de ce décor déambule Enric, assistant de caméra à la mine fermée et au regard sombre. Son humeur taciturne suggère aussitôt que quelque chose chez lui ne tourne pas rond.

Le spectateur traverse, en sept épisodes, et le passé traumatique et le présent désorienté d'Enric.

À plusieurs reprises, son destin se voit bouleversé par sa confrontation avec des images. Elles ne sont pas seulement vues, mais font événement. Arrêtons-nous sur l'une d'entre elles.

Une rencontre qui déboussole

Un soir de tournage, alors installé au bar du village, Enric est surpris par l'image, à la télévision, d'un groupe de six jeunes filles, les Stella Maris. Raillées par les journalistes et habillées de vêtements désuets, elles dansent et chantent, appelant à se rapprocher de sa foi. Enric reconnaît ses sœurs, vivant recluses auprès de leur mère, femme redoutable au délire messianique qu'Enric, lui, est parvenu à quitter, non sans peine ni sans dégâts.

Cette image produit un choc. Enric fixe l'écran, ébahi, son souffle est court et son corps finit par céder : il s'urine dessus.

Comme l'écrit Aurélie Charpentier-Libert, « dans le bouleversement de la perception, le sujet se retrouve délogé, il n'est plus

tout à fait à la place où il pensait être[2] ». L'image des Stella Maris constitue un point de bascule qui agit radicalement sur Enric.

Nul retour en arrière

Depuis, Enric se lance dans une quête obstinée pour retrouver ses sœurs et les sortir de leur enfermement.
Mais plus il s'y engage, plus il vacille : il se met à boire, se bat et est aux prises avec des hallucinations terrifiantes.
Sa mère lui assène : « Tu n'es pas venu pour sauver tes sœurs. Tu es venu pour te sauver, toi ». Ces paroles le laissent sans voix. Enric, ce personnage asocial et d'une extrême violence, ne témoigne d'aucun élan de vie[3], comme le dit l'acteur qui l'incarne à l'écran, Roger Casamajor. Sa quête révèle sa tentative de se restaurer, lui qui se situe au seuil de l'effondrement depuis si longtemps. L'image des Stella Maris n'aura été qu'un révélateur de ce qui se tramait déjà en lui à bas bruit.
Le portrait de cet homme troublé nous donne à voir la fragilité des appuis d'un sujet, quand le sentiment de la vie ne tient qu'à « un fil[4] », ici rompu par le surgissement d'une image.

---

[1] Ambrossi J. & Calvo J., *La Mesías*, série télévisée, Espagne, 2023.

[2] Charpentier-Libert A., « Images du monde flottant », *Blog des 56es Journées de l'ECF*, journée.causefreudienne.org

[3] Cf. Casamajor R. & García M., entretien, *e.Cartelera*, 13 octobre 2023, disponible en ligne.

[4] Arpin D., « Dalila Arpin interviewe Marie-Claude Sureau », *Ironik*, n°40, 4 mai 2020, publication en ligne (lacan-universite.fr).

Du trait à la ligne de vie

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

Le film *The Lines That Define Me*[1] met en scène Sousuke, jeune homme figé dans la culpabilité et dans un deuil impossible, celui de ses parents et de sa sœur, morts accidentellement. C'est lors d'une exposition à laquelle il se rend que, las de vivre, il découvre le sumi-e, cet art traditionnel japonais. Son regard s'arrête longuement sur une œuvre à l'encre : *Camélias*. Il en est profondément affecté. Songeons à ces mots de Lacan : « Mais quel est-il, le désir qui se prend, qui se fixe dans le tableau ? – mais qui, aussi bien, le motive à pousser l'artiste à mettre quelque chose, et quoi, en œuvre ?[2] » À l'écart, le maître Kozan l'aperçoit et, à la grande surprise de Sousuke, lui propose de devenir son assistant.

D'un seul trait

Dans un premier temps, Sousuke, capturé par une image qu'il pense parfaite, s'épuise à chercher le trait parfait.
Dans le sumi-e, un trait ne peut se reprendre d'aucune façon. Sousuke se confronte alors à ce qui fait trou dans cette image, le réel de sa main qui tremble, le papier qui absorbe l'encre d'une manière imprévisible. Il se décourage. Kozan, qui incarne l'Autre du savoir, garant de la loi du geste, est celui qui, par son désir, sort Sousuke de ce deuil multiple. Ce dernier cesse alors de répéter l'échec du geste mortifère, poussé à rejoindre une chaîne de transmission, où son geste s'inscrit dans une tradition.

Ligne de vie

Sousuke découvre que cet art n'est pas celui d'un geste parfait et maîtrisé, mais la rencontre avec ce qui, dans le geste, ne peut pas être maîtrisé. Laissant de côté l'idéal, il se confronte à sa limite, à son imperfection.
Se réalise alors sur le papier ce trait qui découpe le blanc, institue une forme et laisse un reste. Dans le blanc du papier, Sousuke découvre la trace du manque. Le geste du sumi-e ne peut partir que du silence. Il est un instant, une coupure dans le temps, un événement, un surgissement. Il institue un avant et un après, sans retour possible.
En passant de la perte au manque, Sousuke renoue avec un élan de vivre et dans le geste vivant du trait, il se définit… *in the lines*.

[1] Koizumi N., *The Lines That Define me*, film, Japon, 2022.

[2] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 86.

Leonardo Cremonini, hors regard

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

> « Le sujet, c'est lui qui efface la trace en la transformant en regard, regard à entendre, fente, entr'aperçu. » Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*

Exposé dans les plus grands musées du monde, et pourtant peu connu du grand public, Leonardo Cremonini[1], ami de Francis Bacon, marque nombre d'intellectuels des années soixante, à commencer par Louis Althusser qui produit un de ses rares essais sur l'art à son propos. D'autres – Alberto Moravia, Umberto Eco ou encore Michel Butor – écrivent également sur son œuvre si saisissante.
La peinture de L. Cremonini nous dérange et nous transporte. Elle parle de cette impitoyable solitude dans laquelle nous maintient le désir dès que s'éloigne l'enfance et sa perversion polymorphe, où parfois tout est allégresse d'une jouissance non encore entravée par le poids de la norme.
Lourdeur, culpabilité, désirs troubles dont souffre l'adulte, juxtaposés à la joie animale, l'élan vital des enfants : deux mondes séparés, baignant dans la même couleur vibrante exposée dans une rigueur architecturale. La moiteur de l'intimité dans l'écrasante chaleur de l'été, la lumière qui coule, dégouline, se fond en silence. De ce silence inquiétant, qui émane de la toile, surgit la vie : la lumière, les couleurs vives, fraîches, teintées néanmoins de l'inexorable fin à quoi tout se réduit.
De ces scènes à peine figurées émane la puissance de la pulsion de mort. La vie palpite pourtant, dans le regard cru des enfants et dans celui, impavide, de l'improbable chien qui se balade d'une œuvre à l'autre, sympathique laideur du témoin muet, partageant les tribulations de la troupe enfantine.
Les adultes n'apparaissent que fugacement, silhouettes privées de regard, ombres sur le mur, reflets aveugles dans le miroir, errant dans le silence de leurs désirs mystérieux. Cependant que l'enfant scrute effrontément, guette, épie, surprenant dans les reflets croisés du miroir, ce qu'il ne doit pas voir.
L'objet regard est omniprésent, tentant d'attraper ce qui toujours lui échappe : le rapport sexuel qu'il n'y a pas. Le peintre nous balade ainsi entre scène primitive et inexistence du rapport sexuel, petit drame de nos vies.

---

[1] Cf. « Leonardo Cremonini. Le regard en miroir », exposition à L'espace Richaud, Versailles, du 27 mai au 4 octobre 2026.

Fred Dewilde et l'après-Bataclan

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

« Je cherche tous les jours la vie que ce 13 m'a prise. […]
Je cherche l'espoir, dans un sourire
dans la boisson, dans l'union
l'espoir d'une vie ».
Fred Dewilde, *La Mort émoi*

En mai 2024, la presse nous apprend le décès par suicide de Fred Dewilde, graphiste et illustrateur, connu pour ses bandes

dessinées saisissantes sur les attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Venu assister au concert qui se tenait au Bataclance soir-là, il dut « faire le mort » au milieu des corps des victimes lors de l'attaque.

À travers ses BD, F. Dewilde cherche à trouver l'image qui fasse symbole[1] pour traiter le réel rencontré dans ce moment traumatique. En 2016, il publie *Mon Bataclan : Vivre encore*, un récit graphique dans lequel il raconte son vécu de cette nuit tragique et du tourment auquel il s'affronte après coup. Il y dépeint son combat quotidien contre les visions d'horreur et les angoisses qui l'assaillent. Ses autres publications se nomment : *La Morsure*, *La Mort émoi* ou encore *Conversation avec ma mort* –un dialogue étrange, mettant en scène sa tentative de chasser de sa réalité cette encombrante nouvelle compagne.
Dans *La Morsure*, il dessine le poison qui le ronge, sous la forme d'une tâche qui se propage sur son corps. Mais cette chose qui s'est insinuée en lui, et le perfore de part en part, ne se laisse pas prendre dans la signification, ne s'y laisse pas réduire. Il n'a pas les mots pour le dire et les images peinent à en rendre compte. Il se confronte à un trou, dans lequel il tombe, littéralement, comme l'illustre nombre de ses planches. Son monde s'effondre, et il n'arrive plus à se sentir vivant. « Certains étaient morts, d'autres, comme moi, juste sans vie[2] », écrit-il.
À travers son œuvre, F. Dewilde rend particulièrement sensible l'effet de catastrophe que peut avoir un trauma dans le rapport du sujet à la vie. Habité par le sentiment de sa propre mort, il s'est accroché au goût de vivre qui, depuis toujours, en passait chez lui par ses productions artistiques. C'était un choix forcé : faire appel à un imaginaire susceptible d'entrer dans un mode de nouage au réel et au symbolique qui lui donne consistance, et tel que le sujet puisse à nouveau « se sent[ir] dans la vie[3] ». Il aura tenu ainsi neuf ans, sa fin tragique n'invalidant ni la valeur de sa tentative, ni la force de son témoignage.

---

[1] Cf. Dewilde F., « Fred Dewilde : "Pour retirer la vision de l'attentat du Bataclan de ma tête, il fallait la dessiner" », entretien avec H. Rochette, *Télérama*, 12 novembre 2016, disponible sur internet.
[2] Dewilde F., *La Morsure*, Paris, Belin, 2018.
[3] Colombel-Plouzennec A., *Lacan et les nœuds*, Paris, PUV, 2023, p. 127.

Nan Goldin: «la caméra m'a sauvé la vie»

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

« Extension of me, the camera ».
« Une extension de moi : la caméra »
Nan Goldin

Au printemps 2026, l'exposition de Nan Goldin *This Will Not End Well*, à Paris, tourne autour d'un fait qui peut étonner : les photographies qui l'ont rendue célèbre représentent pour elle un effort en direction du cinéma, de *l'image animée.* Comment peut-on lire cette tension présente chez N. Goldin ?
Ses œuvres, entre témoignage vivant et épitaphe posthume, constituent une tentative de saisir la vie à travers l'image, une vie toujours à la limite, au bord de la mort ou de l'extase, la vie des consommateurs de drogues, ou celle de la communauté trans. Chez N. Goldin, la vie est toujours nue jusqu'à la vulnérabilité extrême. Elle compare pourtant la photographie à « une forme de rapport sexuel protégé », « une manière de parler aux gens et d'entrer en contact avec eux »[1]. La médiation, la protection résident pour elle dans la photographie elle-même.
Une photo seule n'est jamais suffisante : N. Goldin fait de la série son *médium*. Ses films sont souvent composés des mêmes photos, montées et remontrées différemment, tels des amas d'éléments dont chacun porte une valeur intime. Ainsi ces images ont-elles quelque chose du statut de la lettre : on ne sait pas ce qui, pour elle, se joue dans ces images qu'elle déplace d'un film à l'autre. Par ce montage, une écriture a lieu. La série, chez Goldin, ne connaît pas de point d'arrêt, comme sa propre vie, qui se maintient malgré les innombrables risques de mort qu'elle a rencontrés. Chacun de ses films semble pouvoir se prolonger indéfiniment. La mise en série de photos qui peuvent parfois choquer produit un effet d'atténuation du choc, et donc un sentiment de perte. Est-ce là le moteur de son procédé photographique ? N. Goldin cherche à nouer un sentiment de la vie *via* son travail de la photo : « Mon appareil photo m'a sauvé la vie. Il a rendu

supportables des choses qui paraissaient insupportables.[2] »

---

[1] Goldin N., cité par A. Chrisafis, *in* « My camera has saved my life », *The Guardian*, 22 mai 2008, disponible en ligne : « a form of safe sex », « a way to talk to people and make contact ».

[2] Cf. *ibid*. : « *My camera has saved my life. It's made bearable things that feel unbearable*. »

Ces créatures étranges appelées les couleurs

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

Moscou, 1895. Un trentenaire promis à une carrière universitaire en droit visite une exposition impressionniste. Il se produit alors une rencontre qui le bouleverse *jusqu'au plus profond de lui-même.* Non pas avec une femme, mais avec le tableau *Les Meules* de Monet : « Et tout à coup je vis pour la première fois un *tableau*. [Il] s'introduisait dans la mémoire et la marquait de façon indélébile[1]». Cette marque, agissant comme une trace libidinale, tel un instant de vie qui s'inscrit dans le corps, réveille un désir *impossible à négocier*[2], poussant ce jeune homme à abandonner le droit pour partir à Munich étudier la peinture.

Remplacer l'objet

Son rapport singulier aux couleurs qui *s'impriment en lui* débute dès sa troisième année. Il se souvient d'un appartement vidé des meubles, dans le contexte d'un déménagement imprévu, où se trouvait une horloge, *absolument seule* : « Je me tenais devant elle, *moi aussi absolument seul*, et je contemplais son cadran *blanc*, la rose qui y était peinte et la profondeur de son *rouge pinceau*.[3]» De cette période subsistent aussi *le noir* d'une calèche et *le jaune sale* d'une rivière sous un pont. Ces couleurs deviennent les supports sensibles d'expériences affectives marquantes. Des années plus tard, une seconde rencontre va orienter définitivement son destin artistique. Rentrant chez lui au crépuscule, il aperçoit un tableau *mystérieux composé de taches colorées.* Pourtant, il le trouve d'une *beauté indicible.* Il découvre bientôt qu'il s'agit de l'une de ses propres toiles posées sur le côté. Il écrit : « Ce jour-là, il m'est devenu absolument clair que l'objet nuisait à mes tableaux. La profondeur formidable, la plénitude responsable de toutes sortes de questions, s'est présentée à moi. Et la plus importante des questions : par quoi doit être remplacé l'objet rejeté ? »[4]

Supplément de vie

Bien que les couleurs lui procurent depuis toujours un sentiment de plénitude – il les écoute, les goûte, les touche, les percevant comme des *créatures étranges et vivantes*[5] –, c'est là qu'il décide d'en faire le principe de sa création, celle qui va révolutionner la peinture du XXe siècle. Cette expérience intime, qu'il formalise plus tard sous le nom de *nécessité intérieure*, marque la naissance véritable de Vassili Kandinsky, pionnier de la peinture abstraite, théoricien de l'art et futur enseignant du Bauhaus. C'est à cette étrangeté de l'association des sens, appelée aujourd'hui *synesthésie*, que Jacques-Alain Miller fait référence lorsqu'il cherche à définir le sentiment de la vie : « C'est très difficile d'analyser ce terme. Les psychiatres ont essayé [...] Ils parlent de synesthésie, de sentiment général du sujet, d' »être-au-monde »[6] ». C'est à partir de sa manière singulière d'être au monde que Kandinsky se construit un escabeau. Artiste autant que théoricien, il cherche toute sa vie à saisir comment l'art peut toucher le vivant. Pour lui, l'artiste est avant tout un *animateur* qui transmet au spectateur *un supplément de vie*[7].

La lettre vivifiante

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

Si « ce sont les rets de la lettre qui déterminent, surdéterminent, sa place d'oiseau céleste [1] », comme l'écrit Lacan avec poésie, alors faisons un pari en nous intéressant au peintre Matisse. En 1941, après une opération chirurgicale, ce dernier doit rester alité. Cette contrainte l'amène à un nouvel élan créatif qui n'est sans lien avec la lettre.

Décorer la lettre

Passionné de littérature, Matisse noue des liens avec les écrivains de l'époque. Aussi va-t-il *décorer* selon son terme (plutôt qu'illustrer) de très nombreux ouvrages, notamment des recueils de poésie. Il explique ne pas faire de différence entre la construction d'un livre et celle d'un tableau. C'est avec les *Poésies* de Mallarmé que Matisse débute ce travail de la lettre. Ce goût pour la typographie entre en résonance avec ce dire de Mallarmé : « Le livre expansion totale de la lettre [2] ». Peu de temps après, Matisse orne le roman *Ulysse* de Joyce et opère donc un nouage entre peinture et poésie, entre image et lettre. Matisse réalise aussi des lettrines pour le poème *Amour d'Elsa* d'Aragon, qui lui consacreun roman dans lequel le peintre définit le tableau « comme la matérialisation de [son] sentiment [3] ».

Où se termine un mouvement

Ce qui caractérise Matisse, c'est le mouvement. Il s'explique : « L'image n'obéit jamais à un sens, elle donne un rythme à l'invisible [4] ». Pour le recueil *Les Fleurs du mal*, le peintre trace d'un trait fin le visage du poète et l'entoure d'une farandole de lettres majuscules cursives composant le nom de Baudelaire. Ce tableau intitulé*Baudelaire, visage calligramme* fait écho au poète Apollinaire dont les lignes du texte représentent un dessin en lien avec la signification tout en imprimant un mouvement. Si Lacan souligne la matérialité de la lettre avec la graphie de la *réson* du poète Ponge, il note aussi à propos de Matisse : « n'oublions pas que la touche du peintre est quelque chose où se termine un mouvement [5] ». Un nouage se tresse entre lettre et mouvement, donnant à la vie son sentiment.

Le sentiment de la vie par Edward Hopper

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

Par la rencontre avec le regard, le plus intime du sentiment de la vie attrape les corps parlants face à un tableau, où l'image laisse place à la *tache* : « Là où le sujet sort de sa contemplation, pour se laisser réveiller par ses désordres intimes[1] », précise Aurélie Charpentier-Libert en posant la question de ce qui fait rencontre entre le sujet et l'image, avant même que le sens s'en détache.

Une lumière qui isole

Pensons aux tableaux d'Edward Hopper, dont la rétrospective[2] au Grand Palais en 2012-2013 m'a marquée durablement. Le *sentiment de la vie* est une clef de lecture venant nommer le *désordre* renvoyé par ses représentations de la solitude, le désenchantement, l'ennui, les lieux désertés, etc.
Une personne seule à la fenêtre d'un immeuble ou face à une fenêtre, assise ou couchée. Des chaises vides, dans une cafeteria, un théâtre, un cinéma. Des figures pensives, rêveuses, esseulées, contemplatives. Autant de sujets évoquant le sentiment de la vie, et pour lesquels le traitement de la lumière, propre à l'œuvre d'E. Hopper, met en évidence, en tant que « moyen visible par lequel un objet ou une personne s'isole à la fois des autres objets et des autres personnes, et même de l'univers – c'est-à-dire du sentiment d'union avec le reste du monde[3] ».

Du sentiment de la vie et du sens de la vie

Des années plus tard, un autre spécialiste de la lumière, Wim Wenders, dans un texte publié dans le catalogue de

l'exposition, parle de tableaux qui « montrent le calme qui précède la tempête ou parfois le décor abandonné après la confrontation dramatique[4] ».
Nous pourrions interpréter cette indication à partir de ce que Lacan isole, dans sa « Conférence à Louvain », comme relevant du *sens de la vie*. S'interrogeant sur ce point, il souligne que c'est d'exposer sa vie, de la risquer, qu'elle prend sens chez l'être parlant. De pouvoir la jouer, dit-il, car « hors du risque de la vie, il n'y a rien qui, à ladite vie, donne un sens[5] ».
« Le calme qui précède la tempête » ou « le décor abandonné après la confrontation dramatique » sont des manières de dire, de cerner l'avant ou l'après de ce qui, du réel, peut venir jouer du sens de la vie, en la bouleversant, venant toucher au plus intime du sentiment de la vie. Hors champ, ce réel ne se voit pas dans les tableaux. De ce fait, c'est précisément ce qui nous regarde et permet de saisir que le tableau de l'existence humaine, sous le signe du sentiment de la vie, ne peut que se soutenir de la tache.

---

[1] Charpentier-Libert A., « Images du monde flottant », blog des 56e journées de l'ECF, 19 mai 2026, publication en ligne (journees.causefreudienne.org).

[2] Exposition Edward Hopper au Grand Palais, Paris, du 10 octobre 2012 au 28 janvier 2013.

[3] Tyler P., « Edward Hopper, l'isolement par la lumière », *in* collectif, *Hopper. Catalogue de l'exposition*, Paris, RMN-Grand Palais, 2012, p. 266.

[4] Wenders W., « La tache au soleil se déplace », *in* collectif, *Hopper. Catalogue de l'exposition*, *op. cit.*, p. 304.

[5] Lacan J., « Conférence de Louvain », texte établi par J.-A. Miller, *La Cause du désir*, n°96, juin 2017, p. 14.

Au rythme du vivant

écrit par Emmanuelle Chaminand Edelstein

Une image domine le long métrage *Sinners*[1],celle de vampires dansant à l'unisson. Les corps avancent selon une chorégraphie synchronisée, emportés par un même rythme qui les rassemble dans un mouvement quasi hypnotique. Fascinante et inquiétante à la fois, cette scène condense l'enjeu du film : qu'est-ce qui distingue encore le vivant d'une existence capturée par la jouissance ?

Donner une forme

L'action se déroule dans le Delta du Mississippi au début du XXe siècle, berceau du blues américain. Ryan Coogler filme un monde marqué par la pauvreté, la ségrégation raciale et la dureté des conditions de vie. La chaleur écrase les corps, la poussière colle à la peau. Dans ce paysage où la violence est omniprésente, la musique s'avère moins un divertissement qu'une nécessité. Le *juke joint* devient un lieu où le vivant peut encore circuler.
La nuit qui enveloppe le récit n'est pas seulement un décor, elle ouvre une parenthèse. Les corps se rapprochent, dansent, désirent. Le blues donne une forme à ce qui insiste malgré la misère et la menace. La musique traverse les personnages et les arrache, l'espace d'un instant, aux contraintes qui pèsent sur leur existence, elle ouvre un espace où vacillent les coordonnées habituelles du sujet.
La danse des vampires occupe ainsi une place centrale, ils semblent avoir aboli toute division subjective. Leur mouvement collectif produit l'image d'une jouissance sans manque. Or, pour Lacan, c'est précisément le manque qui met le désir en mouvement. Si tout était comblé, le désir disparaîtrait.

Faire vivre le désir

Les vampires sont délivrés de la perte, leur séduction tient à cette promesse d'une jouissance éternelle. Le film montre cependant qu'une telle promesse conduit paradoxalement à l'effacement du vivant lui-même.
Une phrase du personnage Sammie Moore prend alors toute sa portée. Il affirme que la nuit où il a combattu le démon fut le plus beau jour de sa vie. Le sentiment de la vie ne naît pas de la suppression du manque, mais de la manière dont le sujet

continue à désirer en tenant compte de ce manque.
Les vampires semblent avoir atteint une satisfaction totale, c'est pourtant ce qui les éloigne du désir. Comme le remarque Lacan, le « sujet ne satisfait pas simplement un désir, il jouit de désirer, et c'est une dimension essentielle de sa jouissance[2] ». *Sinners* montre ainsi que le vivant ne se mesure pas à la jouissance seule, mais à la manière dont le manque maintient vivant le désir.