Le moi comme escabeau

écrit par Nayahra Reis

De nos jours, la figure qui émerge à la place d'Œdipe, et qui régule le lien social, est celle de Narcisse. La prolifération des images de chacun exposés sur les réseaux sociaux nous propulse dans un mouvement pulsionnel vers un *pousse-au-*narcissisme. Les effets que ces images provoquent sont immédiats : nos *followers*, ils « aiment » ou non ce que nous publions, favorisant ainsi la construction d'un moi-image en version numérique.

Le narcissisme au-delà de l'imaginaire

Dans Le Séminaire II, Lacan considérait que « le moi est un objet qui remplit une fonction imaginaire [1]». Aujourd'hui, nous observons que le moi est monté au zénith et, en tant qu'objet ascensionnel, il vise le sublime. Dès lors, il peut servir d'escabeau sur lequel le *parlêtre* se hisse et *se croit beau*. Cela donne au narcissisme une fonction qui va bien au-delà de l'imaginaire. Il s'agit d'un narcissisme qui n'est pas le narcissisme spéculaire, mais plutôt d'un narcissisme de l'amour-propre, qui indique le rapport d'adoration, d'appartenance, de croyance qui lie le parlêtre au corps. Mais, comme nous le savons avec Lacan, ce corps, le *parlêtre* ne l'a qu'en tant que consistance mentale. L'appareillage du corps requiert un montage délicat.

Serre-joint Le déferlement du narcissisme de masse met alors en évidence *le désordre le plus intime du sujet*, au niveau de l'externalité corporelle telle que Jacques-Alain Miller l'a définie : « cette brèche dans laquelle le corps se défait et où le sujet est amené à s'inventer des liens artificiels pour se réapproprier son corps, pour « serrer » son corps à lui-même [2]». Le moi-image numérique, en tant qu'escabeau et accroche narcissique, pourrait avoir, pour certains sujets, cette fonction de « serre-joint », amoindrissant ainsi les risques de dissolution imaginaire.

Cela étant, à la lumière de la clinique borroméenne, qui vaut autant pour les névroses que pour les psychoses, ce qui nous intéresse cliniquement, ce sont les inventions sur mesure de chaque sujet pour nouer le réel, le symbolique et l'imaginaire, et faire consister, ou non, son corps. Ce que le narcissisme de masse essaie de faire, c'est justement de voiler et d'opacifier le rapport d'étrangeté que le parlêtrea avec son corps.

L'engendrement de Pierre Boulez

écrit par Nayahra Reis

Du compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez, auteur du *Marteau sans maître* et de *Sur incises*, on a souvent l'idée d'une radicalité – justifiée. Avant d'être rappelé en France par Pompidou pour fonder l'Ircam et l'ensemble Intercontemporain, P. Boulez s'exile, incapable de supporter le compromis artistique proposé par Malraux, ministre de la culture. Avec une formule qui fait entendre une impossible division subjective, il écrit alors à Adorno : « À force de faire des compromis on devient soi-même un compromis [1]». La perte en jeu dans le compromis est insoutenable : puisque l'on détériore son objet, P. Boulez s'exclut. Sa musique, très aventurière, compte, à cette même période, son lot d'opposants. Lui-même, dans un premier temps, conçoit sa musique en opposition avec tout ce qui le précède. Il s'agit de « prendre congés de ses prédécesseurs […] pour ne plus subir de hantise [2]».

Une pierre

P. Boulez a cinq ans lorsqu'il découvre au cimetière la pierre tombale de son aîné portant le même prénom. « Je crois que j'ai survécu parce que j'étais le plus fort. Lui, c'était l'esquisse ; moi, le dessin. [3]», confie-t-il à une journaliste américaine. Il n'en dit pas davantage mais sa sœur se rappelle du choc que cela fut pour lui. Pierre le survivant, porte en lui l'esquisse morte de lui-même. Pierre : le nom propre, la tombe et le mot qui, parce qu'il donne sens, fige sa cible. Dès lors, la fonction de la musique s'éclaire. Il la compare à « la vie végétale prenant racine sur la pierre pour l'*éclater*[4]» ; elle est un tissage sur la matière signifiante.

Création vivante

Pour remplacer les grands systèmes préexistants dont l'histoire de la musique est hantée, P. Boulez cherche dans la composition une loi réduite à la transition, petit appareil, S1a, permettant un « engendrement[5] ». Cet appareil de jouissance fondé sur la résonance est, pour lui, la « garantie indispensable d'une création vivante ».

Camille Claudel, entre génie et douleur de vivre

écrit par Nayahra Reis

Camille, née Claudel [1], avait le sentiment qu'il y avait « toujours quelque chose d'absent qui [la tourmentait] [2] ». Malgré la fin tragique de sa vie, l'œuvre de l'artiste ne cesse d'émouvoir et en cela de toucher au sentiment de la vie. L'existence de Camille Claudel est marquée par l'intensité – une fièvre créatrice, une obsession déraisonnée qui ne connaît pas de limite – : « L'idée ne me suffit pas, écrit-elle [...]. Voilà pourquoi je passe mes jours à arrondir une hanche, à modeler un bras, à affermir un jarret. Voyez : j'y mets toute ma conscience, je m'applique de toute mon âme ; ces terres, ces cires perdues, je les ai façonnées avec un soin minutieux, avec un amour passionné ! [3] » La sculpture, en impliquant les dimensions du corps et du regard, permet à C. Claudel un nouage lui façonnant un corps. Pourtant, Camille, prénom à la longue histoire masculine, née fille après le décès d'un frère aîné, est marquée par le rejet de l'Autre : « C'est affreux d'être abandonnée de cette façon [4] », écrit-elle à son médecin. Son sentiment de la vie s'en trouve affecté. Le regard de ses pairs – notamment celui de Rodin –, ainsi que celui de son père y supplée un temps.

La sculpture, vitale

Acerbe, impétueuse, farouche, Camille témoigne d'un caractère hostile à toute concession. Elle trouve dans la sculpture une force, une accroche à la vie, qui la maintient dans l'existence, aussi longtemps que le lien à son *alter ego*, Rodin, tient. Cette dimension de l'ego – dans une identification au maître-sculpteur sur l'axe *a–a'* –, et la pratique artistique permettent de suppléer la fragilité narcissique qui est la sienne. Par son art, elle se fait un escabeau précaire qui lui assure pour un temps un lien et une place dans l'Autre. Octave Mirbeau dit d'elle : « C'est tout simplement une merveilleuse et grande artiste [...] nous voilà en présence de quelque chose d'unique, une révolte de la nature [une] femme de génie [5] ».

Le désarroi de la Niobide

Sans l'amour de son père et sans celui de Rodin, son nouage, véritable rempart contre la folie, se défait. Sa passion dévorante, intransigeante, voire douloureuse – C. Claudel dit s'entretenir régulièrement avec sa pensée et se châtier sévèrement – se tarit, véritable désinvestissement libidinal, la laissant face à un vide que la persécution occupe avant de la laisser en proie à la *déchetisation*, telle la « Niobide blessée, chevelure tombante, définitivement privée de son amant, seule et mourante, [qui] vacille, touchée en son cœur d'une flèche [6] ». Elle apparaît alors comme « la conséquence de ce qu'elle est [7] ».

Sans l'amour, l'appui imaginaire à Rodin sombre et vire à la persécution, son rapport à son corps en est troublé. Empêchée de créer, Camille ne trouve plus l'essor pour traiter ce qui, de la vie, lui est désormais impossible à supporter.

Chantal Akerman, laisser entrer la vie

écrit par Nayahra Reis

Sortir de chez soi

Avant de faire « Là-bas[1] », film qui la conduira en Israël, Chantal Akerman n'arrive pas à sortir de chez elle. Une fois sur place, elle reste enfermée dans un appartement. Puisqu'elle ne peut pas sortir, elle trouve le moyen de faire entrer la vie à l'intérieur.

Le premier plan nous montre une fenêtre, les rayons du soleil éclairent une corbeille de fruits colorés à la Cézanne, des bruits, touches de vie, s'élèvent de la rue. Ce film est constitué en partie de plans fixes, le cadre étant posé derrière une fenêtre recouverte d'un store laissant deviner avec pudeur la vie quotidienne des voisins. Derrière la caméra, la réalisatrice apparait peu, sur fond de bruits de pas, elle se fait présence légère. Et de sa voix rauque et parfois chantante, en off, elle raconte ce qui la traverse.

Fenêtre sur…

La fenêtre y est littéralement donnée à voir, intéressant le regard « *per via di vuotare*[2] », dans sa dimension de vide, voire de coupure. Par cette torsion subtile, le spectateur devient regardeur, invité à une expérience nouvelle du regard. Petite, la réalisatrice restait à la fenêtre à regarder jouer les autres enfants, par crainte, sa mère ne voulait pas qu'elle sorte. Ce dispositif incluant cadre de la fenêtre, cadre de la caméra et regard invisible de la réalisatrice, pourra déposséder « le mauvais œil du regard, pour le conjurer. Le mauvais œil, c'est le *fascinum*, c'est ce qui a pour effet d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie.[3] »

« je flotte à la dérive »

« J'ai quelques points d'ancrage. Et parfois je les lâche, ou ils me lâchent et je flotte à la dérive.[4] » Quand elle se désarrime, le désordre arrive. Elle voudrait savoir acheter du pain, prendre le bus sans que cela ne soit un acte héroïque, son attache au sentiment de la vie est en jeu : « quelque chose en moi [qui] a été est abîmé[5] ». De cette tresse du dedans et du dehors, émerge un espace *extime*, lieu de fabrication d'un escabeau sur lequel se tenir quand le sentiment de la vie fout le camp.

Se faire responsable de son désordre

écrit par Nayahra Reis

Sur papier ou sur toile, les dessins d'Alison Flora, artiste peintre toulousaine, se font peinture grâce à l'utilisation d'une substance, prélevée dans son propre corps, son sang. L'idée de peindre avec son sang lui est venue très jeune mais, ne voulant pas recourir à la scarification, il lui a fallu quelques années avant de mettre en place un protocole médical afin de préserver sa santé. Selon un calendrier très précis, Alison Flora prélève, une fois par mois, par intraveineuse, 60 ml de son sang, qu'elle utilise pour ses dessins. Toute sa vie est ainsi rythmée par cette pratique, qu'elle nomme thérapeutique.

C'est initialement en place d'objet que l'être humain arrive dans le monde. Produit du couple parental, il est pris dès la naissance dans le désir et la jouissance de ses parents. Sa façon d'être au monde et d'évoluer dans son environnement dépendra de la manière et du degré dont il aura su se déprendre ou non de cette condition primordiale d'objet. La question de la séparation en psychanalyse est à concevoir à cet endroit-là : une séparation d'avec l'objet que l'on est pour l'Autre. Ce n'est donc pas seulement de l'Autre dont on se sépare, mais aussi d'une part de soi-même. Lorsque cette perte d'une partie de soi comme objet n'a pas eu lieu, lorsque le sujet a l'objet dans sa poche, il en résulte un certain nombre de phénomènes cliniques pouvant porter atteinte « au joint le plus intime du sentiment de la vie[1] ». La trop grande proximité d'avec l'objet pulsionnel produit des effets, sur le corps notamment, pouvant amener un sujet à vouloir extraire cet objet dans le réel pour se sentir vivant. L'extraction du sang telle que la pratique Alison Flora constitue une forme de « catharsis […] physique [visant à] sortir le mal […] le mauvais de soi et de s'en libérer[2] ».

Chaque tableau est pour elle une sorte d'exorcisme. C'est une façon de rendre visible ce qu'elle nomme « le rien[3] » qui la ronge de l'intérieur, en l'extrayant de son corps et en le rendant visible par la peinture. Toute cette organisation invisible,

dit-elle, est faite pour qu'elle puisse continuer à peindre et à survivre. Par cette invention, Alison Flora se déprend de la dimension morbide de ce réel pulsionnel pour le réinvestir dans une réalisation artistique qu'elle expose et dont elle peut parler. À partir de ce qu'elle a de plus singulier, elle prend ainsi place dans le monde, ce qui n'est pas sans produire un certain gain de vie.

Achoppement

écrit par Nayahra Reis

En avril 1879, lors d'une de ses tournées le facteur Ferdinand Cheval, âgé de 43 ans, trébuche sur une pierre qui marque un arrêt dans son existence. « Mon pied avait accroché une pierre qui faillit me faire tomber : j'ai voulu savoir ce que c'était. C'était une pierre d'achoppement de forme si bizarre que je l'ai mise dans ma poche pour l'admirer [...] Je suis repassé au même endroit ; j'en ai encore retrouvé de plus belles. Je me suis dit : « Puisque la nature veut faire la sculpture, je ferai la maçonnerie et l'architecture.[1] »

À partir de cette rencontre, les tournées du facteur se rallongent à 43 km par jour, et tout en continuant son travail il débute la construction de son Palais Idéal qui durera 33 années pendant lesquelles il ne cessera de ramasser des pierres, organisant toute sa vie autour de ce geste.

Dans *Biologie lacanienne*[2], Jacques-Alain Miller reprend avec Lacan l'image de la pierre pour penser le rapport du sujet au réel. Certaines rencontres peuvent faire événement, modifier la manière dont un sujet habite son corps, en provoquant parfois comme l'énonce Lacan, *un désordre au joint le plus intime du sentiment de la vie*.

L'œuvre éclaire ici la formule de Lacan. Un surgissement, de l'ordre de la *tuché* que Lacan traduit par *la rencontre du réel,* désorganise le sujet. Ce désordre qui marque une discontinuité dans la routine de ses tournées et de son quotidien indique un dénouage auquel Cheval répond par une nécessité ; celle de collecter des pierres pour les joindre ensemble afin d'édifier son Palais Idéal dont il se promeut l'architecte. D'abord pierre d'achoppement et de butée, la pierre devient pierre de construction et point d'appui. Un retournement s'opère ; ce qui fait obstacle, qui interrompt le mouvement est maintenant ce qui le soutient.

Le Facteur Cheval invente ici une pratique qui règle pour lui un nouveau mode d'existence.

Avec de la chaux et du mortier il cimente la défaillance d'un joint qui fait désordre au plus intime de son être et fait tenir ensemble le corps, le langage, et le monde qu'il habite d'une manière inédite.

Ainsi, trouve-t-il à soutenir le sentiment même de sa vie.

Sempé, la joie d'être

écrit par Nayahra Reis

L'enfance de Sempé fut sans aucun doute « terrible et amère », au point, dit-il, « que je me demande encore comment j'ai pu survivre à de tels moments ».S'il ne s'en est jamais remis, il n'exprime cependant à l'égard de ses parents aucun ressentiment, seulement la certitude d'avoir vécu chez des fous, des malheureux – ce qui le conduit très tôt à s'inventer une autre vie, prémices de ce qui sera son *escabeau*.

Faire rire

Pour « le petit gosse qui faisait des bêtises » qui ment toujours et à tout le monde, il s'agit de ne pas trahir, de cacher ce qui se passe chez lui : « il fallait être malin, il ne fallait pas être un petit salaud, surtout pas, il fallait seulement apprendre à se débrouiller tout seul[1] ». Avoir des copains, pour Sempé, est alors un recours nécessaire. À l'école, il s'amuse beaucoup, fait le rigolo et organise des chahuts qui font même rire ses enseignants. Il se nourrit de la radio qu'il écoute la nuit, ainsi que des journaux qui lui tombent sous la main. « Amoureux fou » du jazz il est fasciné par Duke Ellington, l'homme qu'il a *le plus aimé au monde*[2], celui qui lui apporte la joie dont il a besoin.

Vivre étonné

De cette enfance sous le signe de la violence et de la misère familiale naît, chez Sempé, une admiration immense pour l'être humain. « Je crois que je vis étonné même quand ça ne se voit pas », dit-il dans un entretien. Ses dessins témoignent de cet état d'esprit. Sempé s'étonne simplement du monde comme il est[3], croquant son époque avec subtilité, humour et poésie, jamais avec méchanceté – il insiste sur ce point.

Son optimisme adossé au réel s'exprime dans des formules magnifiques : « Les gens ne sont pas bons, mais la bonté existe et il y a des êtres qui l'attrapent.[4] » Ou encore : « il se trouve que je crois en la grâce. Il y a des gens qui ont la grâce, d'autres pas[5] ». Les dessins de Sempé ont cette grâce.

De la gaité

Pour lui, « [m]ême si rien ne va, il y a la gaité, on pourrait appeler ça la joie d'être ». À la fin de sa vie, quand on lui demande s'il est fier et heureux de tout ce qu'il a fait, Sempé ne se hausse pas du col et sait le prix de cette conquête. Il répond nonchalamment : « Bof.[6] »

Pierre Loti : « Mon mal j'enchante »

écrit par Nayahra Reis

Le premier souvenir de Pierre Loti, « Le jour où je découvris la vraie manière de sauter et de courir, – et me grisai jusqu'à tomber, de cette chose délicieusement nouvelle[1] », rapporté dans Le Roman d'un enfant donne des indices concernant les appuis qu'il trouva dans l'écriture, le sport, dans le déguisement, la création de décors et une discrète identification féminine, pour se faire un escabeau et contrer la mortification fondamentale de son être. « [E]ngourdi et tranquille sous l'influence de l'obscurité envahissante », dans la salle à manger, la bonne jeta du bois dans le feu :

« … alors ce fut un beau feu clair, subitement une flambée joyeuse illuminant tout, et un grand rond lumineux se dessina au milieu de l'appartement, par terre, sur le tapis, sur les pieds des chaises, dans ces régions basses qui étaient précisément les miennes. Et ces flammes dansaient, changeaient, s'enlaçaient, toujours plus hautes et plus gaies, faisant monter et courir le long des murailles les ombres allongées des choses… Oh ! alors, je me levai tout droit, saisi d'admiration… […] je me levai, en extase, et m'approchai de la flamme ; puis dans le cercle lumineux qui se dessinait sur le tapis, je me mis à marcher en rond, à tourner, à tourner, toujours plus vite, et enfin, sentant tout à coup dans mes jambes une élasticité inconnue, quelque chose comme une détente de ressorts, j'inventai une manière nouvelle et très amusante de faire : c'était de repousser le sol bien fort, puis de le quitter des deux pieds à la fois pendant une demi-seconde, – et de retomber, – et de profiter de l'élan pour m'élever encore, et de recommencer toujours, pouf, pouf, en faisant beaucoup de bruit par terre, en sentant dans ma tête un petit vertige particulier très agréable… De ce moment, je savais sauter, je savais courir ! J'ai la conviction que c'était bien la première fois.[2] »

Le souvenir évoque la mortification du sujet et son éveil par l'irruption de l'éclat du feu, dans le champ visuel. L'enfant observe que la flamme anime l'ombre des choses. Il est à son tour identifié à la chose animée par le regard. Il éprouve alors

une jouissance dans le corps. L'absence de subjectivation de la scène (le sujet est comme coupé du corps décrit comme bougeant de manière autonome) dévoile encore que la pulsion est ce qui anime l'enveloppe, le ressort de l'énergie. Il s'identifie à l'ombre des choses plus qu'aux choses matérielles, aux ombres animées, autre indice de sa position subjective. Toutefois, la jouissance envahit jusqu'à la pensée : « Mais tout en sautant, je *pensais*, et d'une façon intense qui certainement ne m'était pas habituelle. En même temps que mes petites jambes, mon esprit s'était éveillé ; une clarté un peu plus vive venait de jaillir dans ma tête, ou l'aube des idées était encore si pâle[3] ». L'éveil de la pensée décrit par Loti est en effet singulier, car nulle signification ne se dépose, il ne peut témoigner que de l'intensité qui agite ses pensées. Le hors-sens de la scène est dévoilé par le constat selon lequel « l'indécise profondeur de tout cela m'échappe[4] ». Néanmoins, la mémoire a conservé de la scène la fixation du regard sur les rayures du tapis, comme de minces traces symboliques susceptibles de chiffrer un peu de ce réel qui fait effraction : « J'ai gardé dans mes yeux les moindres rayures de ce tapis sur lequel la scène se passait.[5] »

Il corrèle cet événement à une forme de laisser-tomber, engagé pour lui dans le départ de sa mère. Il évoque l'émergence du sujet, du S_1, quand se trouve extrait le regard qui dès lors permet à la pulsion d'animer le corps. Le regard déposé sur l'étoffe (ici le tapis, ou encore la robe de sa mère dans d'autres scènes) augure de la place qu'occupera pour lui l'habillement, l'animation du corps par l'image, la place du décor et l'écriture dont il situe l'émergence dans l'observation des traces laissées par un escargot sur un livre, venant fixer le regard et ces impressions, contribuer à la mise en jeu du S_1qui agrafe l'objet et donne sens, pour se faire un ego.

L'écriture sera dès lors travail de nouage, de fixation mais aussi de prise de la vie à l'image, à l'instar de sa devise : « mon mal j'enchante[6] ». Elle fut en cela toujours accompagnée par d'autres traitements du regard et de l'image : le théâtre de Peau d'Âne qu'il fabriquait enfant, son musée imaginaire, le déguisement et surtout la décoration de sa maison de Rochefort, œuvrant à sa tentative de soutenir son ego, de se faire un escabeau, là où avait fait défaut sa marque de sujet.

L'escabeau renversé

écrit par Nayahra Reis

Au XXI^{e} siècle, *Don Quichotte* garde toute sa fraîcheur et sa pertinence. Publié en 1605, ce livre, écrit d'abord pour être lu à haute voix, est une suite d'aventures qui a fait de cette œuvre le premier roman de la modernité.
Un pauvre gentilhomme d'un village inconnu, décide de devenir chevalier errant et de prendre le nom de Don Quichotte de la Manche. Il sera chevalier errant ou ne sera pas.
Il impose alors à ses proches d'abandonner leur nom de naissance pour être à la hauteur de son nouveau statut – Aldonza Lorenzo devient Dulcinea del Toboso, son cheval, Rossinante, quant à Sancho Panza, il est cet autre nécessaire qui garde son nom, véritable partenaire-symptôme qui permet à Don Quichotte d'échapper à la solitude.
L'importance du nom est centrale dans le roman. Cervantès le dit ainsi : « Il crut bon et nécessaire, tant pour l'éclat de sa propre renommée que pour le service de sa patrie, de se faire chevalier errant, […] s'exposant aux hasards et aux dangers dont il sortirait vainqueur et où il gagnerait une gloire éternelle.[1] »
Par ce nom qu'il se choisit, il condense en un énoncé la valeur chevaleresque et un lieu d'appartenance qui donne consistance à son être. « [I]l décida […] de s'appeler Don Quichotte de la Manche, s'imaginant qu'il désignait ainsi clairement ses origines, tout en les honorant[2] ». Il se hisse sur cet escabeau pour « pour se faire beau[3] ». Comme l'écrit Jacques-Alain Miller : « Cela traduit de façon imagée la sublimation freudienne, mais au croisement avec le narcissisme.[4] »
Don Quichotte s'appuie sur les idéaux qui sont les valeurs morales du chevalier errant. Cet escabeau bouleverse sa vie en l'inscrivant du côté du vivant. Ce sentiment de la vie « repose sur un acte : *dire oui*[5] ». Dire oui à la surprise, dire oui aux rencontres, mais cela ne peut être infini. Une défaite vient bousculer son élan vital et le conduire vers « le chiffre de sa destinée mortelle […]. Tu es cela[6] ».

Lire Cervantès avec Joyce

Lacan, dans « Joyce le Symptôme », fait de l'écriture une nécessité afin que le nœud borroméen ne lâche pas. Si l'écriture est pour Joyce un soutien de l'ego, elle est pour Cervantès un traitement du réel à partir du nom.
Cervantès a souvent égaré le lecteur en mettant en doute la paternité de son œuvre, alors que Joyce n'existe que par l'écriture et par son nom. À l'incertitude cervantine répondent les certitudes joyciennes. Quand Joyce use de son art pour soutenir son nom au champ de l'Autre, Cervantès offre au héros la liberté de sa nomination pour inscrire son désir au-delà de la filiation.

L'escabeau renversé

Dans ce conte exemplaire, au moment de sa mort, Don Quichotte opère un remaniement subjectif inattendu qui lui permet d'aller au-delà du symptôme et d'être pacifié dans son rapport à l'Autre. Déshabillé des parures imaginaires de Don Quichotte, l'escabeau renversé, il peut s'inscrire dans le monde sous son nom de baptême : Alonso Quichano. De ce nom propre, et après la traversée du roman et la constitution de son *sinthome* qui est « sa singularité absolue », il peut accepter la mort pour qu'advienne *Alonso Quichano le bon*.

---

[1] de Cervantes M., *L'Ingénieux hidalgo*, *Don Quichotte de la Manche*, t. I, Paris, Seuil, 1997, p. 57.

[2] *Ibid*., p. 59.

[3] Miller J.-A., « L'inconscient et le corps parlant », in *Le Réel mis à jour, au XXI^e siècle*, Paris, Huysmans, 2014, p. 313-314.

[4] *Ibid*., p. 314.

[5] Roy D., « Argument des J56 », paru le sur le Blog des J56, disponible en ligne.

[6] Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris 8, cours du 25 mars 1987, inédit.

Peindre la fresque de la vie

écrit par Nayahra Reis

Edvard Munch est affecté dès l'enfance par les décès de sa mère et de sa sœur qui marquent sa vie et son œuvre. Il peint de nombreuses fois sa sœur malade ou sa mère mourante cherchant à exprimer la souffrance et l'angoisse éprouvées alors. « En vérité, dit-il, mon art est […] une tentative de tirer au clair, pour moi-même, mon rapport avec la vie[1] ». C'est donc « à partir de l'affect du corps[2] » qu'il forge son escabeau.

Un poème de vie

Son projet est d'exposer ses toiles afin que leur ensemble représente *La Fresque de la vie*, qui serait conçue « comme un poème de vie, d'amour et de mort[3] ». Sa première exposition à Berlin en 1892 fait scandale, ses toiles étant jugées bâclées et leur thématique violente. Or, ce qui fait de lui le précurseur de l'expressionnisme ce sont ces thèmes et procédés techniques. Il laisse visible la texture du support, comme le relief du bois non traité ou la trace de ses travaux préparatoires. Il expose ses toiles aux intempéries pour que sa peinture soit marquée. C'est après ce scandale qu'il peint *Le Cri* en 1893. Il décrit en ces termes son inspiration : « Je longeais le chemin avec deux amis – c'est alors que le soleil se coucha – le ciel devint tout à coup rouge couleur de sang […] je tremblais encore d'angoisse – et je sentis que la nature était traversée par un long cri infini[4] ». Ce cri, comme le souligne Lacan, « n'a pas besoin d'être émis pour être un cri[5] », car le cri de l'être et celui de la nature se conjoignent. Exposé en 1895 à Oslo, ce tableau est mal accueilli et E. Munch traité de fou. Suite à cela, il écrira lui-même au dos de la toile « Ne peut avoir été peint que par un fou ». Cependant, il ne renonce pas à organiser à Berlin en 1902 une nouvelle mouture de *La Fresque de la vie*, où il présente notamment *L'Enfant malade* et *Le Cri*.

Se faire un nom

Si, à la suite de Freud, Lacan a pu reprendre le terme de sublimation, notamment dans le Séminaire VII, il va ensuite lui

substituer le terme d'escabeau. Avec le concept d'escabeau, écrit « S.K.beau[6] », il se moque du beau et réduit l'art avec lequel le *parlêtre* se hisse sur la scène du monde à un marchepied. Le marchepied d'E. Munch est ce tableau *Le Cri* où, de ce qui l'affecte intimement, il tire une œuvre lui permettant de se faire un nom. Il reprend d'ailleurs l'attitude de cet être, mains plaquées sur les oreilles, dans les versions successives de *La Mère morte et l'enfant* traitant ainsi encore et encore cet événement de son enfance.