

*Jacques Aubert*¹

Réponse à Jean-Guy Godin sur l'élaboration du sinthome

Je ne m'attacherai qu'au second appui évoqué par Jean-Guy Godin dans l'examen de l'élaboration du sinthome par Jacques Lacan : la lecture des textes de Joyce, et au premier chef celle du *Portrait de l'artiste en jeune homme*.

Je commencerai par la question du rapport, clairement énoncée à propos de l'hérésie. Hérésie qui est précisément dénoncée par le professeur d'anglais :

« La composition de cet élève tient de l'hérésie. »

« Peut-être ne le saviez-vous pas ? dit le professeur.

- À quel endroit ? » demanda Stephen.

M. Tate retira sa main d'entre ses jambes et déplia la composition.

« Voici. Il s'agit du Créateur et de l'âme. Hem... hem... hem... Ah ! *sans aucune possibilité de s'en approcher jamais*. Ceci est de l'hérésie. »

Stephen murmura :

« Je voulais dire : *sans aucune possibilité d'atteindre jamais*. »

C'était un acte de soumission. Monsieur Tate, apaisé, replia la composition et la lui tendit, disant :

« Oh !... ah ! *d'atteindre jamais*... Ceci est une autre histoire². »

Voilà. Autrement dit, il y avait là une question majeure concernant les rapports du croyant, du sujet et de Dieu, et peut-être hérésie — mais je ne sais pas si ce n'est pas aussi tout simplement un péché contre l'esprit. C'est-à-dire penser qu'on ne peut pas compter sur la miséricorde divine

¹ Jacques Aubert — membre de l'E.C.F. et de l'A.M.P. — est l'auteur de *L'introduction à l'esthétique de James Joyce*, Paris, Éditions Didier, 1973 (Édition américaine remaniée Johns Hopkins University Press 1992). Il a dirigé les *Œuvres* de James Joyce dans la Pléiade et les *Œuvres romanesques* de Virginia Woolf dans la Pléiade également. Il a dirigé *Joyce avec Lacan* publié chez Navarin Éditeur en 1987.

Il a été l'interlocuteur privilégié de Lacan lors de son séminaire *Le Sinthome* (1975-76). Les *Carnets* le remercie d'avoir autorisé la publication de cette conférence.

² J. Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1992, préface de Jacques Aubert, p. 135-136.

pour vous sauver quand même, en dernier ressort. Donc le désespoir, qui serait, je crois, le péché des péchés. Penser que l'on serait damné pour de bon.

Derrière cette question on voit que se profile tout de suite, avec Byron, la question du non rapport sous la forme de celle du bien et du mal, puisque Byron est un pécheur, un méchant — il est connu que c'était effectivement un homme dissolu, et peut être même incestueux, c'était vraiment un affreux. Et derrière il y a aussi la question du rapport sexuel, et aussi la question de l'écriture, de l'écriture poétique. De l'écriture comme précisément quelque chose qui est à la fois de l'ordre du langage, mais d'un langage que le sujet se ré approprie, ou dont il se ré approprie quelques qualités spéciales, pour en faire quelque chose de l'ordre d'une création.

Ceci me paraît annoncer de quelque manière ce qui est en cause dans le deuxième épisode, lorsque Stephen est pris à partie par ses camarades. Pourquoi est-il pris à partie ? Parce qu'on le met en boîte sur la présence d'une jeune personne qui serait venue pour lui, et dont il ne veut pas faire état, qu'il ne veut pas reconnaître, qu'on lui demande de reconnaître. À quoi il ne peut répondre qu'en récitant le *Confiteor* : « *quia peccavi* » etc... — parce que j'ai péché. Il a besoin de se confesser parce qu'il a péché, mais il le fait non pas dans ses mots à lui, mais dans les mots de ce qui constitue l'armature de ses pensées³. C'est-à-dire la doctrine, la liturgie catholique qui a été dûment réinscrite par Lacan dans *Le sinthome*, puisque sinthome c'est à la fois *sin* - le péché - et *thome*, le thomisme. Donc une problématique en tous les cas qui est posée là, des restes d'une armature de ses pensées et de ce qui le travaille, qui est de l'ordre de la faute, et de l'ordre précisément de ce qui revient constamment : déjà dans le lapsus qu'il a eu au sujet de l'hérésie, où il s'est trahi en quelque sorte, où il a trahi quelque chose justement de ce qui le travaille.

Ces remarques me sont venues parce que je crois que ces questions-là aussi trouvent leur écho dans des textes que Lacan a choisi de laisser de côté. Il s'est occupé du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, mais qui n'est que la troisième version de ce qui constituait le *Portrait de l'artiste*. Et je serai amené à me pencher sur le premier état, le premier jet, par lequel Joyce a amené la question du portrait de l'artiste.

³ J. Lacan, Le séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Seuil, p. 79, séance du 10 février 1976.

Il m'a paru qu'il était remarquable de rencontrer chez Lacan une référence à ses propres années de son contact avec Joyce. Il a pris la peine de rappeler qu'il avait rencontré Joyce sinon en personne tout au moins à travers son discours — ce n'est pas très clair — puisqu'il a assisté, semble-t-il, à la fois à la première présentation d'*Ulysse* en 1922, puis quelques années plus tard à la présentation de la traduction d'*Ulysse*. Comme si effectivement il était aussi intéressé par ce qui pouvait être traduit d'*Ulysse*.

Lacan a pris la peine de souligner, dès la conférence réécrite de la Sorbonne⁴, l'importance, dans sa propre histoire, de sa rencontre avec Joyce. La manière dont il le fait est remarquable en ce qu'il nous invite à considérer qu'elle fut contemporaine du début d'un nouage avec sa propre recherche : très précisément la rencontre avec « le cas Cahun ». Claude Cahun était une peintre dont l'atelier était fréquenté par tout un monde d'intellectuels de l'époque.

C'est le début des années 1920, celui des années d'étudiant de Lacan, où il n'est pas encore spécialisé en psychiatrie et c'est d'autant plus remarquable qu'il a fréquenté avec une certaine assiduité — on le sait — l'atelier de cette artiste qui n'avait de cesse de faire et refaire et défaire son propre portrait, avec une agressivité sans pareille. Aussi bien dans des tableaux que dans des photographies, elle prenait son plaisir à se défigurer, si j'ose dire, à se défaire, défaire son image. Et cela non sans avoir rejeté énergiquement son patronyme (Schwob) au profit d'une variante du nom du fils maudit, Caïn. Variante qui avait, tout bénéfice, l'avantage de faire surgir dans l'écriture, comme en réponse, la question, ou plutôt l'affirmation du Un, de l'Autre de l'Autre. Cahun que Lacan met bien en relief lorsqu'il en joue : « cahun corps⁵ », l'homme qui n'a qu'un corps — Cahun n'apparaît pas avec une majuscule.

À ce propos, je voudrais signaler un petit texte de ladite Cahun :

La gêne des mots et surtout des noms propres est un obstacle à mes relations avec autrui, c'est-à-dire à ma vie même, obstacle si ancien qu'il m'apparaît en quelque sorte un trait congénital. Oh ! mal nommé je vous renomme, oh ! bien-aimé je vous surnomme. Ailleurs la modification ou suppression du nom propre m'est dictée par le

⁴ J. Lacan, « Joyce le symptôme », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 565-570. Ce texte, écrit dans l'après-coup de la Conférence, porte le même titre que celui publié dans *Le sinthome* d'après enregistrement (précision donnée par J. Aubert). NDLR.

⁵ *Ibidem*, p. 565.

sentiment profond du caractère sacré d'un être. Aucun nom dès lors n'est assez grand, n'est assez beau pour lui⁶.

Texte assez remarquable, qui conjoint précisément la question du portrait et la question de la nomination. Il m'a donc paru tout à fait intéressant que Lacan fasse référence à cette question de la nomination, de la renomination, d'autant qu'il semble qu'il ait été en quelque sorte fasciné par la jouissance qui se déchaînait à travers cette œuvre, par l'énigme que représentait cette artiste : c'était une énigme du portrait de l'artiste, cette jouissance qui lui faisait faire et défaire son portrait. Cette interrogation de la pulsion de mort nous rappelle qu'il s'agissait là, pour reprendre la formule de Lacan, du « réel en tant qu'il ne peut être pensé que comme impossible⁷ ».

Cette autopsie d'un autoportrait est un trait majeur de l'écriture de Joyce, du premier Joyce à défaut du dernier Joyce : les différentes versions du *Portrait de l'artiste*, mais aussi — d'une autre manière — les nouvelles de *Dublinois*. Ces premières nouvelles, qu'il commence à écrire en 1903, sont supposées être centrées sur Dublin, mais le sont sur les dublinois très précisément, et selon leurs différents âges : l'enfance, l'adolescence, l'âge mûr, la vie sociale, etc. Il dit explicitement que tel est son point de vue. Et qu'il s'agit pour lui — c'est un point tout à fait intéressant — de dégager le sens du mot « dublinois » : « par suite de nombreuses circonstances que je ne peux exposer ici en détail, l'expression “Dublinois” me semble avoir un sens ; je doute que l'on puisse en dire autant de “Londonien” et de “Parisien”⁸ ». Il pose en d'autres termes la question du sens, pour bien marquer qu'il n'est absolument pas dans la lignée des écoles réalistes et naturalistes contemporaines : le pire qu'il puisse lui arriver serait de parler de lui comme du « Zola irlandais ». Et lorsqu'il ajoute qu'il compte bien, grâce à son livre, changer ses concitoyens en leur lançant ça à la figure, on comprend que ce qui est en cause, c'est une énonciation qui se veut opératoire vis-à-vis de ses concitoyens à travers leur propre langage — leur renvoyer en quelque sorte leur parole —, ce sont les effets de la parole en tant que portés par l'écriture.

⁶ C. Cahun, Catalogue de l'exposition mai-septembre 2001 au Jeu de Paume à Paris.

⁷ J. Lacan, *Le sinthome, op. cit.*, p. 125.

⁸ J. Joyce, Lettre à l'éditeur Grant Richards [15 octobre 1905], *Oeuvres* t. 1, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1982. p. 1174.

Ce qui est sensible, c'est que précisément l'écriture dès ce moment-là est liée à la question de la parole. Parce qu'il dit à son éditeur qui lui demande des coupes : je ne peux pas changer un mot de ce que j'ai écrit qui est fondé sur ce que j'ai vu et entendu, donc je suis désolé mais j'ai entendu ça.

Ça donne évidemment tout son poids à ce qui est présenté dans la première nouvelle du *Dublinois*, « Les sœurs », qui met en scène un prêtre qui a perdu la tête. On s'est rendu compte qu'il y a quelque chose qui n'allait pas, disent ses sœurs, « parce qu'on l'a trouvé dans son confessionnal en train de rire tout seul⁹ ». Donc le lieu d'une certaine parole qui tout d'un coup dérape, qui tout d'un coup fait problème et fait énigme pour les gens qui sont à l'extérieur. Mais ce que la nouvelle nous raconte, ce sont les souvenirs d'un enfant qui se rappelle avoir été en quelque sorte formé, exposé au discours de ce prêtre qui a un peu perdu la tête et qui l'engage dans les méandres d'une théologie casuistique, et qui l'interroge sur les cas difficiles qu'il lui a par ailleurs, sans doute, inculqués. Autrement dit, ce qu'il peut en être non seulement de la parole, mais de sa perversion, de tout ce à quoi elle peut servir, ou dont elle peut être l'objet. Et en même temps il s'intéresse tout bonnement, à côté de ce qui est une expérience disons de la perversion, aux mots : qu'est-ce que le mot paralysie, qu'est-ce que le mot gnomon, qu'il entend par ailleurs. Ce sont là des mots tout simples qui ne sont pas dans l'ordre de la manipulation.

Ce qui est remarquable, à travers ces remarques qu'il a faites dès ses premières nouvelles pour défendre sa position vis-à-vis des éditeurs, c'est littéralement le schéma général d'écriture, qu'il avait alors en tête. Il voit son écriture comme programmatique, comme correspondant à un projet, un déroulement ; et tout d'abord un programme, qu'il prend la peine de déplier à l'intention de sa mère dans une lettre du début de 1903 :

Mon volume de chansons paraîtra au printemps de 1907. Ma première comédie environ cinq ans plus tard. Mon Esthétique cinq ans après¹⁰.

Il y a là comme un discours de l'œuvre à venir, soutenu par une sorte de dialectique ou au moins de dialogue entre pratique littéraire et élaboration théorique, qui se développe à travers une série de hiatus, de

⁹ J. Joyce, « Dublinois », *Œuvres* t. 1, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰ J. Joyce, Lettre à sa mère [20 mars 1903], *Œuvres* t. 1, *op. cit.*, p. 1126.

passages à vide ou de retournements, et non pas à partir d'une position théorique *a priori*.

Et effectivement, on le voit bricoler des petits fragments d'une esthétique visant justement à déterminer ce qu'il en est de la jouissance de l'artiste, fondée sur ce qui est de l'ordre de l'épiphanie, dit-il par ailleurs. Épiphanie qui est en quelque sorte à la fois au point de départ, mais aussi au point d'arrivée, comme il le fait dire à Stephen avec ironie cette fois, au début d'*Ulysse* — au moment où il en est justement à la liquidation de ce projet d'esthétique :

Rappelez-vous vos éiphanies sur papier vert de forme ovale, spéculations insondables, exemplaires à envoyer en cas de mort à toutes les grandes bibliothèques du monde, y compris l'Alexandrine¹¹ ?

Il y a à la fois, en 1903 ce projet du discours final sur ce qu'il en est de la jouissance — c'était ça l'objet, l'objectif de son esthétique, dire le fin mot de la jouissance — et puis à travers ces propos qu'il livre au début d'*Ulysse*, il balaye tout ça. C'est le moment où il en finit avec le personnage de Stephen Dedalus. Parce que si Stephen Dedalus occupe une certaine place, une place réelle, dans le *Portrait de l'artiste*, même s'il reprend quelques fragments du *Portrait de l'artiste* pour en faire les premiers chapitres d'*Ulysse* — au moins deux des premiers chapitres — ensuite il n'en est plus question, il sera question de Bloom. Bloom qui correspond tout à fait au propos d'Aristote concernant la jouissance comme s'ajoutant à l'acte, comme à la jeunesse sa fleur. Bloom, c'est la fleur, qui accompagne la jouissance — la question étant de savoir si c'est Molly qui est en cause là ou si elle n'en est en quelque sorte que le support fantasmatique.

C'est là peut-être qu'on peut se souvenir des propos que Lacan tient en amont du séminaire XXIII : « [...] l'inconscient, c'est que l'être, en parlant, jouisse, et, j'ajoute, ne veuille rien en savoir de plus¹². » Ou bien aussi cette interrogation : « Quel rapport peut-il bien y avoir entre l'articulation qui constitue le langage, et une jouissance qui se révèle être la substance de la pensée [...] »¹³ Je pense que cette question-là est en fait peut être bien présente dès le premier *Portrait de l'artiste*.

¹¹ J. Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2004, p. 64.

¹² J. Lacan, Le séminaire, Livre XX, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 95, séance du 8 mai 1973.

¹³ *Ibidem*, p. 101.

Ce premier portrait d'une dizaine de pages est écrit très vite en janvier 1904, l'année où il quittera Dublin. Il s'achève sur la vision politique et messianique d'un lendemain enchanté, d'un à venir dont l'utopie ferait sens. On sait que ce fut une tentation de Joyce au début du siècle, perspective vite abandonnée. C'est un très beau texte, une sorte de pot-pourri d'évocations autobiographiques extrêmement diverses, un peu rapsodique, qui part un peu dans tous les sens ; des évocations très poétiques manifestement inspirées d'épiphanies virant parfois au mysticisme, et des apostrophes, notamment à *La femme* :

Comment pourrait-il te remercier pour cet enrichissement de l'âme par toi consommé ? La maîtrise de l'âme avait été atteinte dans l'ironie ; l'ascétisme de l'intellect avait été une humeur parmi d'autres, d'orgueil indigné : mais qui donc l'avait révélé à lui-même, si ce n'est toi seule ? Par les voies de la tendresse, de la tendresse simple, intuitive, ton amour avait fait surgir en lui les torrents qui sont au centre de la vie. Tu avais mis tes bras autour de lui et, dans cette prison si intime, dans ce sein doucement agité, les silences extatiques, les mots murmurés, ton cœur avait parlé à son cœur¹⁴.

À première vue, tout se passe comme si Joyce avait en tête une autoanalyse de son expérience d'artiste : non pas une ou des thèses isolables dans des énoncés, mais dans l'examen, et le bilan, des énonciations dans lesquelles il se reconnaît. La difficulté en fait pour Joyce, c'est au fond celle de sa propre relecture. La difficulté et le malentendu semblent être dès ce moment-là de donner une forme concluante à un parcours qui s'ouvre avec l'expérience de l'épiphanie, dont il tente d'explorer, d'élucider l'éénigme constituante : celle de l'aventure que constitue l'acte d'écriture. En effet, le signifiant qui revient dans ses minces tentatives de formalisation est celui d'acte, où il reste empêtré dans les replis des catégories aristotéliciennes et des propositions thomistes : un acte qui est constitutif de la « personnalité » de l'artiste. Or cet acte, loin de constituer la réalisation d'un être, échappe à toute résolution symbolique, à l'évanescence propre à toute énonciation et se réduit à une pure confrontation à l'impossible du Réel. Et c'est bien pourquoi Joyce est amené à réécrire ce portrait, d'abord avec ce qui sera *Stephen Hero*, puis le *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Ce que l'on a tendance toujours à oublier, c'est que le portrait de l'artiste est le portrait d'une figure qui n'a

¹⁴ J. Joyce, « Portrait de l'artiste », *Œuvres* t. 1, *op. cit.*, p. 318 ; coll. Folio, p. 38.

pas de figure, puisque c'est le portrait d'une énonciation. C'est le portrait de l'énonciation artistique en tant que telle qui est en cause, dans l'artiste. C'est la représentation d'une énigme en quelque sorte, la figure de l'énigme. Ce qui se produit avec le *Portrait de l'artiste* c'est cela aussi, il ne sait pas comment articuler ce qui est de l'ordre peut être bien du sens, mais d'un sens énigmatique. Et chaque fois il est amené à couper court et à réécrire quelque chose d'autre.

Avec la notion de « portrait de l'artiste », Joyce nous invite donc à le suivre dans une démarche dont l'issue est redoutable. Ce qui fuse là est en vérité à plusieurs étages, et suscite de remarquables retombées.

Cet insaisissable, insymbolisable réel est en jeu dès la première œuvre mentionnée, le recueil de « chansons ». Il ne sait pas comment l'intituler, parce qu'il ne sait pas comment l'organiser, il ne sait pas quel discours lui faire tenir, et il finit par dire à son frère : tiens, tu arrange ça comme tu veux. On notera au passage l'italianisme — Joyce pense à des *canzoni*, plus qu'à des chansons à proprement parler — bien pratique pour évoquer le rôle de la voix dans les productions poétiques de Joyce, jusqu'à *Finnegans Wake*. C'est en vain que Joyce, disait-il alors, s'était efforcé de donner un sens au livre, de l'organiser en un « Voyage de l'âme » : découragé, il abandonna cette tâche à son frère.

Vers la fin de cette première version du *Portrait*, plusieurs pages sont consacrées à une peinture implacable de l'univers catholique de Dublin, qui prépare le lecteur à une mise en cause décisive, et à un départ. Cet aspect du témoignage de Joyce tient une large place, et Lacan a bien signalé l'importance qu'il faut lui donner. Ce n'est pas un hasard si l'un et l'autre se retrouvent autour de la célèbre méditation de Saint Augustin sur le Bien et la corruption¹⁵.

Joyce y évoque le rapport du héros, du personnage, au milieu ambiant de ce fameux catholicisme qui est évoqué par Lacan, dans lequel précisément il marine comme tant d'autres. Et qui est précisément l'évocation de ce qui fait rapport en quelque sorte universel, qui fait synopsis. Le *Portrait de l'artiste* nous parle justement de ce qu'il a retenu de la théologie catholique, et qui est un synopsis. Non pas un discours articulé, mais une présentation par un système d'accolades, qui en dit long. C'est-à-dire quelque chose qui colle ensemble le maximum de choses de façon à faire une espèce de chose homogène, non pas de discours, mais de

¹⁵ *Ibidem*, p. 317 ; coll. Folio, p. 37.

figure totalement homogène, qui, sous la forme d'accolades, et d'accolades à l'intérieur d'accolades, et d'accolades à l'intérieur des accolades des accolades, présente justement quelque chose de totalement clos. Il y a du rapport, il n'y a que ça. Il y a du rapport, et donc rien d'autre. Pour Joyce, Église et État ont partie liée dans une hégémonie commune couvrant ce monde et l'Autre, en un synopsis mortifère : tout fait rapport dans l'Univers, et c'est ce sur quoi le jeune Stephen du *Portrait de l'artiste en jeune homme* s'interrogera et bâtira tout un imaginaire. Il y a du rapport, c'est ce contre quoi Joyce s'élève, ou plutôt se pose :

Son *Nego*, par conséquent, écrit au milieu d'un chœur où s'unissaient le baragouin de colporteurs juifs et les clameurs des Gentils, fut rédigé vaillamment, [...] et fut lancé contre les enfers obscènes de notre Sainte Mère¹⁶ [l'Église].

Ce *Nego* me paraît être le premier néologisme de Joyce ; justement là une fabrication, puisqu'il fait un substantif de ce qui est en fait un verbe à la première personne. Il en fait un vocable exceptionnel, un nom propre puisqu'il lui ajoute une majuscule. Ce *Nego* peut je crois être entendu — c'est ma propre perversité sans doute — comme *N'ego*. C'est-à-dire ce *N* qui représente le nom, celui de la nomination ; ce *N* majuscule en typographie, cette lettre privilégiée qui, selon Littré, tient « la place du nom d'une personne qui est inconnue, ou que l'on ne veut pas désigner, ou bien d'un nom que le lecteur devra remplacer ». Autrement dit, j'isole ce *N* dans cette torsion de voix que j'inflige à *Nego* — et je ne fais que suivre l'exemple de Joyce, qui inflige là à *Nego* une torsion en en faisant un nom à la place du verbe. Il introduit ici la dimension de la nomination. Nomination quand même remarquable qui consiste à se passer du nom — du père — à condition de s'en servir, puisqu'on s'en sert précisément dans un texte liturgique par exemple — un texte concernant les défunts — ou dans d'autres circonstances. C'est la nomination dans ce qu'elle a de plus fort, et qui vient justement faire appui à l'*ego* qui suit. La petite torsion, le petit blanc que j'introduis entre *N* et *ego* introduit la question de cette nomination, nomination absolue en quelque sorte, dans toute sa force, et en même temps dans tout son déploiement possible. De la sorte, lettre et nomination ont partie liée sur fond de non-écriture à l'infini.

Nego, ça a toutes les apparences d'être la contrepartie de *Credo* - Je nie - puisque tout ce qui précède, c'est la description justement du

¹⁶ *Ibidem*, coll. Folio p. 40.

catholicisme à l’irlandaise, traditionnel et extrêmement verrouillé et extrêmement sclérosé d’une certaine manière, dans le dogme et dans la casuistique et dans Dieu sait quoi. Le *Nego* en question a toutes les apparences d’être une espèce de réponse diabolique, une réponse du diable. Ce *Nego* n’est pas « je nie ce *Credo* », même pas « il n’y a pas de *Credo* qui vaille », mais « Il n’y a pas », sinon du réel. En effet, nier ce *Credo* pourrait signifier qu’il est modifiable, négociable, et c’est précisément ce qu’il reproche à ce qu’il décrit comme « l’Église diplomatique » : qu’elle a réponse à tout. C’est à cela qu’il ne peut adhérer totalement (d’où son fantasme de s’imaginer, non pas prêtre, mais membre des ordres mineurs s’engageant, mais pas trop). Je rejoins ici Jacques-Alain Miller lorsqu’il remarque : « Le “Il n’y a pas” de Lacan, c’est la page blanche, ce n’est pas inscrit. On doit distinguer la négation d’une proposition écrite, de la non-écriture de cette proposition¹⁷. » On n’est pas dans l’ordre précisément des propositions de caractère symbolique, on est dans une tout autre logique. Pour moi c’est la seule façon dont je peux comprendre effectivement ce qui se passe dans le commerce de Lacan avec Joyce. Il me semble qu’il y a cet arrière-plan.

Mais on peut l’entendre comme une manière beaucoup plus manipulatrice d’utiliser *Nego*. Et dès lors qu’on l’entend, qu’on donne les possibilités de la voix et de la modulation à laquelle justement Lacan était très attaché, ça peut être aussi l’espèce de suspens sur la première lettre N, N’ego, une certaine « torsion de voix¹⁸ » — pour reprendre la formule de Lacan — qui, d’isoler *ego*, met en valeur le N initial. Et ce n’est pas par hasard, d’ailleurs, que le héros supposé de *Finnegans Wake* est bégue, avec toutes les possibilités que ça offre. D’ailleurs il est présenté à un certain moment comme *Finn, Finn of the stuttering hand* : dont la main bégaiante. La main, celle qui sert justement à écrire, il a la main qui bégaiante. Pour le coup la lettre, là, se trouve être mise en valeur, et en voleur, puisqu’elle est toujours à la fois en suspens, imminente.

J’en viens à la question de ce qui se passe à partir d’un certain moment dans l’écriture de Joyce, au moment où Stephen Dedalus sort de scène. Il sort de scène pour dans un premier temps laisser sa place — en apparence — à Ulysse, mais c’est un bel exemple de nom dont on peut se

¹⁷ J.-A. Miller, *La Conversation d’Arcachon. Cas rares : les inclassables de la clinique*, Agalma, coll. Le paon, 1997, p. 260.

¹⁸ J. Lacan, *Le sinthome, op. cit.*, p. 95, séance du 17 février 1976.

passer mais dont on se sert, puisqu'Ulysse n'apparaît pas dans le livre. Aucun personnage n'est identifiable à Ulysse. Rien ne nous permet de dire non seulement : il y a Ulysse — parce qu'on ne le trouve pas — mais on ne peut pas dire : tel personnage, fût-il Bloom, est Ulysse. Il y a quelque chose qui se passe avec à la fois la présence du mythe, mais la présence de quelque chose qui est supposé évoquer la jouissance. Et dans le livre qui suivra, *Finnegans Wake*, un pas supplémentaire sera fait du côté de l'inscription de la jouissance à l'intérieur même du fonctionnement du texte, dans une ligne en quelque sorte blanche qui s'inscrit à l'intérieur des mots. Puisque dans les mots d'*Ulysse*, on est non pas dans une langue autre, mais dans une rencontre d'énigmes touchant la lettre.

Quand j'évoque la ligne blanche, c'est en quelque sorte ce qui se dessine comme la page blanche, c'est le fait de mettre l'accent sur la jouissance, qui est caractérisée du dernier enseignement de Lacan. Là, je suis une remarque de Jacques-Alain Miller lorsqu'il insiste sur le fait que l'on n'est plus dans l'ordre d'une résolution orientée par le sens, mais de la jouissance opaque au sens. Et qu'on est dans l'ordre de la page blanche, et non pas d'une écriture qui peut se résoudre elle-même, au caractère symbolique. Donc pas de résolution par le sens, mais cette droite infinie qui crée le trou, qui est en quelque sorte le blanc auquel je faisais référence ; et que l'on trouve à ce moment-là, fabriquée tout au long de *Finnegans Wake* dans la collision même des mots et des langues. C'est pour ça qu'on ne peut pas envisager comme ça une traduction de *Finnegans Wake* parce qu'on ne sait pas de quoi traduire et vers quoi traduire. On est dans un entre-deux constant, qui est blanc. On est en fait confronté à la jouissance et précisément à ses propres jouissances de lecteur dès lors qu'on s'engage dans *Finnegans Wake*.

C'est ainsi que s'explique la remarque de Joyce disant : je leur donne ça, ils en ont pour trois cent ans ! C'est-à-dire pour leurs enfants, petits-enfants, arrière-petits-enfants etc.

D'où les remarques de Lacan justement sur le travail de Joyce, sur le langage : c'est la rencontre éventuelle, par exemple dans *Finnegans Wake*, de codes différents de langues différentes. La fameuse histoire de l'énigme « *one love, one fear* » : c'est un petit bout de phrase, littéralement « un amour, une crainte ». On raconte que Joyce avait rencontré un jour dans un train quelqu'un qui lui a dit : « j'ai compris ce que ça veut dire « *one love, one fear* ». C'est : mille quatorze. Parce que *love*, au tennis, ça veut dire zéro, et *vier* en allemand (qui se prononce comme *fear*) c'est

quatre, donc c'est mille quatorze. » Et mille quatorze c'est la bataille de Clontarf, la grande bataille pour les Irlandais, où ils ont repoussé les envahisseurs danois. (C'était plus compliqué parce que la moitié des Irlandais étaient déjà danois, mais enfin bref ils se sont battus, et c'est en principe là que les Irlandais se sont installés en Irlande, c'est leur date primordiale.) Il se trouve que Clontarf est une banlieue de Dublin au nord de la baie, et Joyce lui dit : « Ah ! Vous connaissiez le numéro de téléphone de ce pub de Clontarf ! » C'est d'ailleurs maintenant une marque de whisky, forcément. Mais là on a effectivement le code du tennis, la langue allemande. Dans d'autres cas ce sont les accents, telle phrase qui, si on la lit à haute voix, vous donne l'impression d'être non pas de l'anglais plus ou moins trafiqué, mais une phrase en français, ou en russe, simplement à l'oreille comme ça.

Chaque éiphanie suppose comme une assumption du sens, la révélation. Là on est au contraire dans son inverse complet. Et c'est pour ça que précisément c'est liquidé au début d'*Ulysse*, lorsque le héros, Stephen, se dit à lui-même : tes éiphanies sur des feuilles vertes, envoyées dans toutes les bibliothèques du monde etc. C'était justement pour magnifier cette espèce d'écriture de l'être, de la révélation.

Jouissance opaque : c'est en ces termes que je lis le commentaire de Stephen sur son expérience, si loin de ce qu'il avait pu lire dans les livres de l'amour et de la haine, expérience dans laquelle « une puissance » dépouillait son être de sa colère¹⁹. Cette puissance est comme le sillage de la jouissance. Un sillage où ne surnagent que la lettre en son principe, des lettres plus ou moins en désordre, ou, au mieux, énigmatiques, comme Jean-Guy Godin vient de le souligner. Je note au passage que *wake*, dans *Finnegans Wake* entre autres, désigne le sillage. Dès lors, il lui reste à s'engager dans ce qui le soutient, de faire acte : un travail d'écriture où il ne peut que s'aventurer, et qui consistera — pour faire court — à questionner tout ce qui fait rapport. Et d'abord son imaginaire, avec la solution que, à suivre Lacan, il a su, si l'on peut dire, imaginer, d'un ego de remplacement.

Mais c'est aussi dans la même perspective que je comprends les échafaudages des schémas qu'il propose aux lecteurs privilégiés d'*Ulysse*, encadrements multiples qui, par leurs variétés et leurs décalages, déjouent

¹⁹ J. Joyce, « Portrait de l'artiste en jeune homme », *Oeuvres* t. 1, *op. cit.*, p. 611 et 678 ; coll. Folio, p. 139 et 228.

toute tentative pour faire sens du texte dans un Un qui n'est que de mirage. Cela est vrai également du mythe posé en titre²⁰. Cette liquidation de la dimension métaphorique du texte débouchera sur le privilège donné à lalangue et à ses équivoques dès *Ulysse*. Puis toute l'entreprise de *Finnegans Wake*, où c'est toute la langue, ou plus précisément toutes les lalangues, qui sont convoquées dans leurs concurrences et leurs collisions, dans le trou blanc qu'est cette ligne de lecture métonymique, par définition infinie.

L'une des choses qui est posée aussi d'ailleurs, c'est la question de la transmission. On peut transmettre, dans la perspective de l'épiphanie. On peut la transmettre dans les bibliothèques. Mais précisément dans *Finnegans Wake* il se passe quelque chose qu'on ne peut transmettre, puisque ça se balade dans les interstices entre les lettres, ou dans les superpositions de lettres, les lettres qui viennent à la place d'autres. Par exemple on s'est rendu compte en jetant un coup d'œil dans les carnets de la fabrication de *Finnegans Wake*, que Joyce s'était aperçu que certains mots qui peuvent être parfaitement clairs en français par exemple, ont un autre sens en basque ou en danois. Là c'est la situation idéale, le quiproquo complet.

Que va-t-il rester, que va-t-il pouvoir se transmettre, en toute rigueur, de l'artiste et de sa jouissance ? Sinon la transmission au lecteur de restes, de tronçons de réel, de petit bouts de « plus-de-jouir » surnageant dans le sillage.

²⁰ Voir le travail de Sophie Marret sur le mythe dans la littérature moderne, questionnant un « savoir en place de vérité, elle-même sœur de jouissance » in S. Marret & P. Renaud-Grosbras, *Lectures et écritures du mythe*, Paris, PUF, 2006.