

Jean-Guy Godin

Sur le sinthome

J'ai pris comme axe pour ce travail *Le sinthome*, le séminaire de 1975-1976 dans lequel Lacan élabore le sinthome en tant que différent du symptôme. Il prend pour cela deux appuis.

Le premier, interrogé et développé l'année précédente dans le séminaire *R.S.I.*, est la poursuite d'une recherche sur le nœud borroméen, d'abord mis à plat, c'est-à-dire délimitant des surfaces, des rapports de voisinage, de juxtaposition, de superposition, des zones, des croisements ou des coinçages — ceci dans le nœud borroméen à trois ronds. C'est particulièrement développé dans « La troisième », conférence faite à Rome. Avec le nœud à quatre ou plus, il n'y a plus de mise à plat mais un autre problème, celui du rangement des ronds, de l'ordre des ronds : un-deux-trois-quatre ou quatre-deux-trois-un, et donc de leur numérotation, ou de leur différenciation.

Il faut, nous dit Lacan dans *R.S.I.*, se faire la dupe du nœud borroméen, du réel du nœud, suivre sa propre logique. Lacan se situe dans une logique relativement autonome qui fait cadre, d'où sa position : - J'interroge le nœud, le nœud me répond. Il peut ainsi formuler des choses qu'il ne pourrait pas formuler autrement, et c'est ce dont témoigne *Le sinthome* : comment, à l'aide du nœud, Lacan élabore une hypothèse pour construire un cas, quelque chose qu'on pourrait appeler grossièrement « le cas Stephen Dedalus - Joyce ».

Le second appui est constitué par la lecture de Joyce : les textes de Joyce, plus les indications, les inspirations que Lacan puise chez ceux qu'il a pu solliciter et interroger — et notamment Jacques Aubert. Sa référence principale sera ici le *Portrait de l'artiste en jeune homme*.

Avec le sinthome joycien — nouveau terme, mais est-ce un nouveau concept ? — Lacan nous montre une figure nouvelle, un autre mode d'aborder la question de *la structure* du sujet, et donc un autre rapport à la névrose, à la psychose, à la perversion ; et donc une autre façon de prendre la clinique. On remarquera aussi d'une part que la conception du sinthome est pour Lacan mouvante, et d'autre part qu'il l'articule au Nom-du-Père.

Avec le *sinthome*, il s'agit de considérer le cas d'un nouage mal fait, d'un nouage borroméen raté — un ratage du nœud, une erreur, une faute — ce sont les différents termes utilisés par Lacan —, d'un nœud agencé de telle façon que les trois ronds, R, S, I ne s'accrocheraient pas ensemble de manière borroméenne. La chaîne borroméenne se caractérise par cette disposition singulière telle que si l'on coupe l'un quelconque des ronds qui la forme, tous les autres sont libres. Déjà dans *Les non-dupes errent*, Lacan envisageait le cas du ratage du nœud : « Si le cas est bon, si le nœud est bien ficelé, résultat d'une bonne éducation, alors si l'on coupe l'un quelconque, vous devenez fou, vous devez devenir fou¹. »

Deux idées : primo, le nœud borroméen est la structure de référence, idéale ; c'est le *sujet*. Lacan identifie le nœud, tout le nœud au sujet. Secundo, le nouage borroméen est — ou n'est pas — *la référence*. La norme, c'est un nœud embrouillé, comme Lacan le développe dans *R.S.I.*, l'idéal serait le nœud borroméen débrouillé. Mais encore, si les trois ronds ne sont pas attachés ensemble, vous devez devenir fou.

En conséquence, on pourrait faire une sorte de clinique à partir de la façon dont les ronds du R, du S, du I sont accrochés ensemble ou coexistent. La façon dont les ronds sont embrouillés départagerait la névrose, la perversion ou la psychose. On rencontre ce début de clinique dans *Les non-dupes* avec cette mention concernant les névrosés « increvables² » et le nouage dit olympique.

Mais par ailleurs le nœud est présenté comme idéal ou comme résultat du travail de l'analyse, et Lacan le souligne dans *L'une bévue* à plusieurs reprises lorsqu'il parle de reconnaître un nœud borroméen dans le noir, reconnaître un agencement borroméen ou encore lorsqu'il fait référence à cette deuxième coupure qui « restaure » le caractère borroméen du nœud, dans la seconde séance de *L'une bévue*. Les deux références posent toutes les deux le nœud borroméen comme terme et peut-être comme idéal de la cure. La figure neuve, nouvelle, présentée par Lacan dans *Le sinthome* pose la question d'une structure où I se dénoue, se détache des deux autres ronds du R et du S ; il se produit alors une sorte de

¹ J. Lacan, *Les non-dupes errent*, séminaire inédit, séance du 11 décembre 1973 : « si le cas est bon, laissez-moi impliquer que c'est le résultat de la bonne pédagogie, à savoir qu'on n'a pas raté son nouement primitif, quand il y a un de ces ronds de ficelle qui vous manque [...] quand une des dimensions vous claque pour une raison quelconque, vous devez devenir fou. » NDLR.

² *Ibidem*.

pulsation, l'imaginaire n'est pas rattaché au réel et au symbolique, il se détache et il faut qu'il s'y rattache à nouveau ; détachement, rattachement, cela détermine un mouvement. Cela fait du nœud une sorte d'objet vivant avec ses pulsations propres. Une pulsation qui montre que le nœud tendrait à se reconstruire comme borroméen.

L'imaginaire est identifié au corps, au rapport au corps. C'est ce que Lacan va éclairer avec le nœud (en interrogeant le nœud) et par le texte de Joyce, la forme de son texte, cette écriture singulière (c'est le cas de le dire) en se référant principalement au *Portrait de l'artiste en jeune homme* ; et à un souvenir que Lacan juge déterminant, un souvenir de Stephen Dedalus à propos duquel Lacan souligne qu'*il n'y a pas d'affect à la violence subie*³, une indifférence à la douleur. C'est la scène dite de « la raclée », sur laquelle je reviendrai. Notons encore dans le commentaire de Lacan ce glissement fréquent par lequel Lacan identifie Stephen Dedalus et James Joyce, superpose J. Joyce (auteur) et S. Dedalus (figure du narrateur) et où il fait une forte entorse à sa règle de ne pas analyser l'auteur d'une œuvre.

Cela nous introduit à une double perspective, un mode relativement neuf de considérer la clinique ou la pratique.

1 - considérer le cas dans lequel l'Imaginaire glisse, se désolidarise des deux autres catégories-ronds, où le corps glisse, où le corps s'efface. Ainsi de cette femme — dans la présentation de Lacan — dont il disait qu'elle n'avait pas de corps pour accrocher ses habits, et qu'elle déambulait comme un portemanteau.

2 - cela oriente le travail de la cure comme possibilisation de rattachement du corps, de l'imaginaire aux deux autres ronds, R. et S. Comment le travail de la cure peut-il se trouver modifié ?

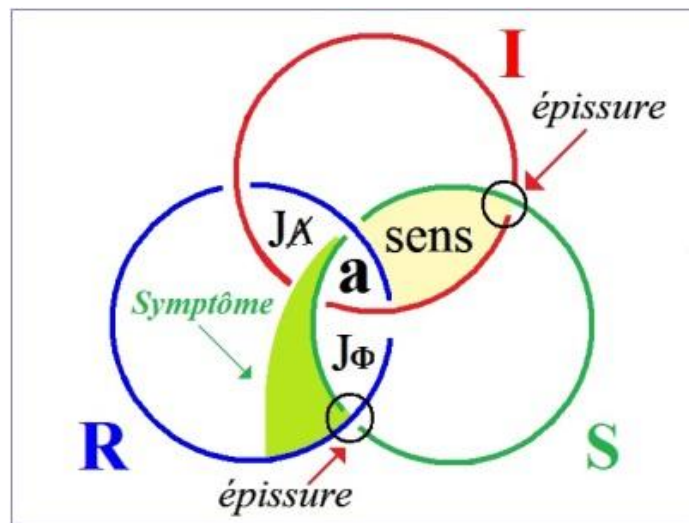
S'agit-il d'une autre perspective pour la cure : où le travail de l'analyste serait d'interpréter mais aussi de permettre ces possibilités de rattachement. Freud parle de construction des digues mais aussi de la correction du délire par le rêve, qui justement permettrait de réintégrer dans le symbolique, dans l'inconscient, les signifiants expulsés, exclus⁴.

3 - dans ce registre qui concerne le côté analyste de la cure (a/S2), Lacan avance que l'interprétation, mais aussi tout le travail de la cure peut se comprendre comme une double épissure. « L'analyse est la réponse à

³ J. Lacan, Le séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 149.

⁴ S. Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1978, p. 78.

une énigme [...]. [...] il faut bien que nous fassions quelque part la suture entre ce symbolique [...] et cet imaginaire [S/I] [...]. C'est une épissure de l'imaginaire et du savoir inconscient. Tout ça pour obtenir un sens, ce qui est l'objet de la réponse de l'analyste à l'exposé, par l'analysant, tout au long de son symptôme. » Et, poursuit-il : « Quand nous faisons cette épissure, nous en faisons du même coup une autre, précisément entre ce qui est symbolique et le réel⁵. »



On aura noté que ce qui est ici important, c'est le *du même coup*, ce caractère automatique. Ce point de croisement R/S désigne un deuxième accrochage : c'est une zone où le signifiant prendrait pied dans le réel, une zone de l'écrit. Pour être efficace la parole doit passer par l'écrit.

Cela nous renvoie au caractère *bipode* de la lettre, à ce lieu où le réel accède au symbolique, ce que montre Lacan avec l'image de l'araignée tissant sa toile, créant sa toile, comme ce lieu où l'écrit « retient les corps invisiblement⁶ », ce qui est la problématique du sinthome : retenir l'imaginaire dans le nœud borroméen. Le sinthome produit un accrochage qui coince l'imaginaire.

Cette problématique de l'écrit pourrait nous suggérer — c'est une hypothèse — qu'une maladie psychosomatique serait comme un type d'écriture qui retiendrait le corps (par la maladie) et renverrait à un ratage.

⁵ J. Lacan, *Le sinthome*, op. cit., p. 72-73.

⁶ J. Lacan, *Le séminaire*, Livre XX, *Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 86, séance du 20 mars 1973.

Ce serait un moment où l'écriture qui aurait dû s'écrire dans le symbolique serait remplacée par une autre écriture réelle inscrite dans le corps.

À la fin du séminaire *R.S.I.*, Lacan propose : il faut un quatrième terme, un quatrième rond pour son nœud borroméen, qu'il appelle la nomination. Il pense à ce moment-là — c'est avant la conférence prononcée à la Sorbonne sur « Joyce le Symptôme » — appeler son séminaire « quatre, cinq, six ». Ce quatrième terme, ce quart cercle — la nomination — est qualifié, caractérisé par sa situation dans le nœud borroméen à quatre, par sa place par rapport aux autres ronds. Les ronds sont ordonnés un, deux, trois, quatre ou deux, trois, un, quatre, etc.

Lacan propose en fait trois types de nomination, s'avancant déjà sur le chemin qu'il envisage pour l'année suivante : une nomination couplée à l'imaginaire, une nomination imaginaire où la nomination se situe entre R. et S. ; une nomination couplée au Symbolique entre Réel et Imaginaire ; une nomination couplée au Réel entre Symbolique et Imaginaire.

C'est entre ces trois nominations, nomination de l'imaginaire comme inhibition, nomination du réel comme angoisse, nomination du symbolique comme symptôme, c'est entre ces trois termes que j'essaierai de m'interroger sur ce qu'il convient de donner comme substance au Nom-du-Père⁷.

Mais avant le démarrage du séminaire *Le Sinthome* Lacan fait cette conférence à la Sorbonne. Dans celle-ci il fait la promotion de ce signifiant nouveau, *sinthome*, piqué, volé apparemment chez Rabelais. Cela semble être sa première apparition — le *sinthome* serait différent du symptôme. Ensuite dans *Le sinthome* Lacan élabore une définition qui serait à peu près celle-là : le *sinthome* est le quatrième rond réparateur, il répare le nœud borroméen — si celui-ci est mal agencé. Il répare à l'endroit de la faute, à l'endroit où l'erreur du nœud (faute, ratage, erreur) s'est produite. Ce quatrième, le *sinthome*, répare le nœud et donnerait l'apparence d'un nœud borroméen (ça en a l'air mais ça n'en est pas un). Ce serait la première définition du *sinthome*.

C'est avec cette quasi-définition que Lacan flirte dans *Le sinthome*, parfois il l'oublie. Dans les séminaires suivants il fera équivaloir symptôme et *sinthome*. Auparavant il aura fait plus ou moins équivaloir le quatrième rond au Nom-du-Père, au symptôme, au phallus, à la faute du

⁷ J. Lacan, *R.S. I.*, séminaire inédit, séance du 13 mai 1975.

père (puisqu'aussi bien on se souvient — ou non — que Lacan a superposé le phallus et le Nom-du-Père dans *D'un discours qui ne serait pas du semblant*⁸).

Dans la conférence de la Sorbonne, ce *Bloomsday* de 1975 qu'il aura détourné⁹, Lacan part de l'identification de Joyce au symptôme : « Joyce le symptôme ». « Si je dis *Joyce le symptôme*, c'est que le symptôme, le symbole, il l'abolit [...]. [...] c'est Joyce en tant que désabonné à l'inconscient¹⁰. [...] le symptôme, il en donne l'appareil, l'essence, l'abstraction. [...] Le symptôme chez Joyce est un symptôme qui ne vous concerne en rien, c'est le symptôme en tant qu'il n'y a aucune chance qu'il accroche quelque chose de votre inconscient à vous¹¹. » Lacan poursuit : Joyce a voulu se faire un nom (avec *Finnegans Wake*, œuvre majeure) devenir « quelqu'un dont le nom survivrait à jamais¹² » : se faire un nom, c'est quelque chose de différent de ce que Faulkner a pu dire à propos de l'écrivain - qu'il voudrait laisser une trace de son passage du type *Kilroy was here*. C'est plus qu'une trace.

[Joyce est] le symptôme pur de ce qu'il en est du rapport au langage, en tant qu'on le réduit au symptôme — à savoir, à ce qu'il a pour effet, quand cet effet on ne l'analyse pas — [...] qu'on s'interdit de jouer d'aucune des équivoques qui émouvraient l'inconscient chez quiconque. [...] cette jouasse, cette jouissance est la seule chose que de son texte nous puissions attraper. Là est le symptôme. [...] Joyce pointe [...] que toute la réalité psychique, c'est-à-dire le symptôme, dépend, au dernier terme, d'une structure où le Nom-du-Père est un élément inconditionné. [Le père est] cet élément quart sans lequel rien n'est possible dans le nœud du symbolique, de l'imaginaire et du réel. Mais il y a une autre façon de l'appeler. [...] ce qu'il en est du Nom-du-Père, [...] je le coiffe de ce qu'il convient d'appeler le sinthome¹³.

Le sinthome, première définition, c'est donc le Nom-du-Père, un quatrième terme, un quatrième rond, un rapport au langage réduit au

⁸ J. Lacan, Le séminaire, Livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Seuil, p.172, séance du 16 juin 1971.

⁹ Le 16 juin 1904, date de sa déclaration d'amour à Nora, est le jour où J. Joyce situe son roman *Ulysse*, dont Bloom est l'un des protagonistes. Tous les 16 juin, à Dublin et ailleurs, est célébrée la vie de J. Joyce. NDLR.

¹⁰ J. Lacan, « Joyce le symptôme » [16 juin 1975], *Le sinthome*, op. cit., p. 164.

¹¹ *Ibidem*, p.165.

¹² *Ibidem*, p. 166.

¹³ *Ibidem*, pp. 166-167.

symptôme sans équivoque, le Nom-du-Père qu'on peut aussi identifier à la production du nœud borroméen, à ce qui fait nœud borroméen.

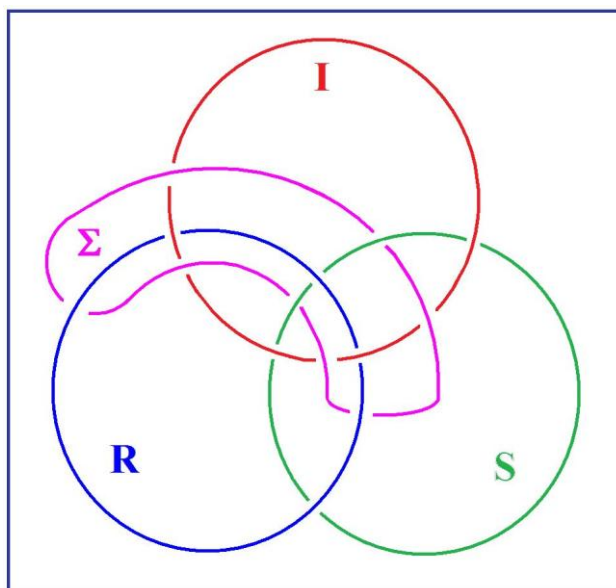
Deux courtes notations :

1) *pur* est un adjectif souvent utilisé par Lacan. Notamment dans l'expression « pur signifiant » pour désigner un signifiant dépris, vidé de sa signification, de son signifié — que pour ma part j'identifie à la lettre, à la marque ; c'est là où le signifiant est le plus proche de la marque, du trait : par exemple le nom propre.

2) La référence à la réalité psychique — de Freud — figure déjà dans le séminaire de 1974-1975 *R.S.I.*, où Lacan fait de la réalité psychique chez Freud le quatrième rond qui va nouer les trois autres R, S, I :

Ce que Freud instaure avec son Nom-du-Père identique à la réalité psychique, à ce qu'il appelle la réalité psychique [...] que c'est ainsi par cette fonction du rêve que Freud instaure le lien du symbolique de l'imaginaire et du réel. [...] Ne vous imaginez pas que je sois en train de prophétiser que du Nom-du-Père dans l'analyse et aussi bien du Nom-du-Père ailleurs nous puissions d'aucune façon nous passer [...] ¹⁴.

La réalité psychique freudienne noue les trois autres R., S., I., Lacan la fait équivaloir au rêve, au fantasme, au symptôme. Joyce se situe au point extrême pour incarner en lui le sinthome dont les limites — qui sont topologiques dans cette conférence — sont de se nouer à l'imaginaire (corps) au réel (au symptôme) et à l'inconscient (au symbolique).



¹⁴ J. Lacan, *R.S.I.*, *op. cit.*, séance du 11 février 1975.

Nous voilà avec une première définition du sinthome. Le sinthome est ce qui répare et fait apparence du nœud borroméen ; ça répare l'erreur à l'endroit où elle s'est produite, les autres réparations à d'autres endroits ne seraient pas des sinthomes. Dans les séminaires suivants, Lacan pourra, je le répète, passer indifféremment du symptôme au sinthome.

Il est intéressant de rapprocher la première définition du sinthome d'une autre définition du symptôme rapportable à l'écriture donnée par Lacan dans « La psychanalyse et son enseignement » en 1957 : l'inconscient peut être l'objet d'une lecture, souligne Lacan. « Le symptôme psychanalysable [...] est soutenu par une structure qui est identique à la structure du langage. [...] si le symptôme peut être lu, c'est parce qu'il est déjà lui-même inscrit dans un procès d'écriture¹⁵. » Par le sinthome, c'est Joyce *himself* le sujet qui est identifié au procès d'écriture : il est l'homme de lettres, procès d'écriture, comme s'identifie lui-même Bloom, ou comme ces personnages qui parcourent *Ulysse*, identifiés à la lettre qu'ils portent sur eux.

« En tant que formation particulière de l'inconscient, il [le symptôme] n'est pas une signification, mais sa relation à une structure signifiante qui le détermine. » En résumé « [...] c'est toujours de l'accord du sujet avec le verbe qu'il s'agit¹⁶. » Comment Joyce s'accorde-t-il avec le verbe ? Comment parler de cette bataille de Joyce-Dedalus pour se coltiner, se disputer avec le signifiant ? Et plus particulièrement sa relation à l'écriture ? Comment fait-il avec la lettre ? Lacan précise ainsi ce rapport : « [...] un certain rapport à la parole lui est de plus en plus imposé », cette parole il lui faut « la briser, la démantibuler ». Il impose au langage même une sorte de brisure, de décomposition. « Sans doute y a-t-il là une réflexion au niveau de l'écriture. C'est par l'intermédiaire de l'écriture que la parole se décompose en s'imposant [...] dans une déformation dont reste ambigu de savoir s'il s'agit de se libérer du parasite parolier, [...] ou au contraire de se laisser envahir par les propriétés d'ordre essentiellement phonémique de la parole¹⁷. » C'est toute l'oscillation du symptôme joycien.

Dans le cadre de cette problématique Lacan ajoute deux indications. La première, c'est une référence à un malade interrogé à

¹⁵ J. Lacan, « La psychanalyse et son enseignement », *Écrits*, Paris, Seuil, pp. 444-445.

¹⁶ *Ibidem*, p. 445.

¹⁷ J. Lacan, *Le sinthome*, *op. cit.*, p. 96-97, séance du 17 février 1976.

Sainte-Anne, à sa présentation, un « télépathe émetteur » à propos de qui on parlera de psychose lacanienne : ce patient est victime de paroles imposées, qui justement et lourdement s'imposent. Et de plus, tout le monde, disait-il, était averti de ses pensées. Il n'avait plus de jardin secret¹⁸.

La deuxième indication concerne la fille de Joyce, Lucia, à qui celui-ci aurait, selon Lacan, attribué quelque chose qui est « dans le prolongement de son propre symptôme ». Joyce n'articule qu'une chose, « c'est qu'elle était une télépathe [...] elle l'informe de tout ce qui arrive à un certain nombre de gens¹⁹ ».

Voilà donc le « symptôme pur²⁰ » du rapport du sujet au langage, l'emprise de la commande du signifiant. Avec le nœud borroméen nous aurons une autre fenêtre sur le symptôme. J'interroge mon nœud, le nœud répond — nous dit Lacan, mais par moments le nœud reste silencieux, fournit des réponses opaques ou à peine audibles.

« Joyce a un symptôme qui part de ceci que son père était carent, radicalement carent. [...] j'ai pensé [...] que c'est de se vouloir un nom que Joyce a fait la compensation de la carence paternelle²¹. » Se vouloir un nom répond à la carence paternelle. Ainsi une suppléance répond au défaut du Nom-du-Père. Lacan parle de forclusion de fait (*Verwerfung* de fait). Il est vrai que ce défaut trouve un écho dans la difficulté où Joyce se trouve lorsqu'il est appelé à nommer son fils, qui reste quelques mois sans prénom. Il s'en ouvre plusieurs fois à son frère Stanislaus : « L'enfant n'a pas encore de nom bien qu'il ait deux mois jeudi prochain [...]. La paternité est une fiction légale²². » Ce point de rencontre avec la fonction essentielle du Nom-du-Père qui est de donner un nom aux choses souligne la fonction affaiblie de la nomination.

Je vais rappeler et prendre comme ancrage, ici, quelques propositions de Lacan qui concernent le nœud borroméen et le sinthome.

Le nœud borroméen, c'est trois cordes, trois ronds noués ensemble, d'une façon telle que si l'un quelconque est rompu, les deux

¹⁸ *Ibidem*, p. 96.

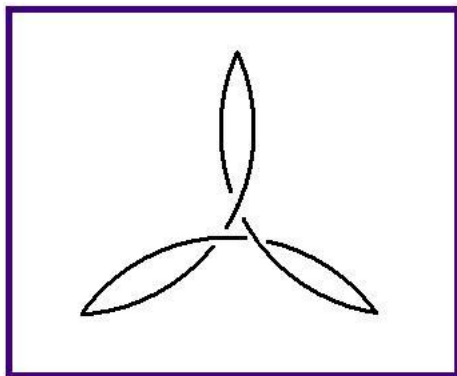
¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ J. Lacan, « Joyce le symptôme », *Le sinthome*, op. cit., p. 166.

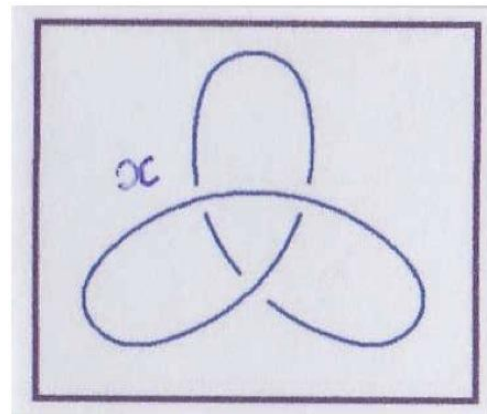
²¹ J. Lacan, *Le Sinthome*, op. cit, p. 94, séance du 17 février 1976.

²² J. Joyce, Lettre du 1^{er} septembre 1905, *Œuvres* t. 1, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1982. C'est aussi ce que dit S. Dedalus dans J. Joyce, « Ulysse », *Œuvres* t. 2, 1995, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, p. 266.

autres sont libres ; ce lien borroméen fonctionne bien sûr aussi pour un nombre de ronds supérieur à trois. En considérant le nœud de trèfle, Lacan constate qu'il suffit qu'il y ait une erreur quelque part dans le nœud à trois pour qu'il se réduise au rond (à un seul rond). C'est le nœud le plus simple. « C'est le même nœud que le nœud borroméen quoiqu'il n'ait pas le même aspect²³. » Il y a une erreur en x si le brin de ficelle passe dessus au lieu de passer dessous.



Nœud de trèfle sans erreur



Nœud de trèfle fautif

Le sinthome a une fonction : il répare à l'endroit de la faute (là où le nœud a fait une erreur) et restitue une apparence de nœud borroméen. Il répare le ratage, le lapsus du nœud. Les réparations à d'autres endroits ne sont donc pas des sinthomes.

Pour ce travail, je me situe dans la supposition de Lacan concernant le cas Joyce : « L'écriture est essentielle à son ego²⁴ ». Mais qu'est-ce que l'ego de Joyce. Pourquoi ce terme relativement peu utilisé chez Lacan ? Dans la dernière séance du séminaire *Le sinthome*, Lacan propose la solution que procure l'ego. Il la construit avec et par le nœud borroméen. Il y a une faute du nœud qui laisse l'imaginaire, le corps glisser : « le rapport imaginaire²⁵ » n'a pas lieu ; c'est cette faute que le sinthome répare et c'est cette réparation qu'il va appeler ego.

Lacan nous avertit : il aborde et traite ce problème de l'ego par la logique du nœud. « L'ego a rempli chez lui [Joyce] une fonction dont je ne

²³ J. Lacan, *Le Sinthome*, op. cit., p. 42, séance du 9 décembre 1975.

²⁴ *Ibidem*, p. 147, séance du 11 mai 1976.

²⁵ *Ibidem*, p. 155.

peux rendre compte que par mon mode d'écriture²⁶ » — c'est-à-dire avec le nœud borroméen. L'imaginaire est entre le réel et le symbolique, il y a une faute au croisement du réel et du symbolique. Dans le nœud borroméen le rond du réel passe deux fois sous le symbolique ; ici, dans le cas de la faute, il ne passe qu'une fois.

Or ce terme d'ego apparaît, produit par Lacan, dans une discussion après une conférence de Jacques Aubert à l'Hôtel-Dieu, le 9 mars 1976. En premier lieu vient cette remarque et cette question de Jacques-Alain Miller qui introduisent et induisent la réflexion de Lacan :

Dans quelle mesure Joyce adhère-t-il au personnage de Stephen ? [...] on s'est dit qu'il devait marquer beaucoup d'ironie à l'égard du personnage ; qu'il ne le donnait pas en exemple. Mais on reste incertain : Joyce est-il sérieux ou pas ? [...] Est-ce bien ce prétentieux personnage qu'il propose pour modèle ? [...] Quelle est la fonction de Stephen dans l'économie subjective de Joyce²⁷ ?

Nous sommes avec cette question dans l'appréciation de la distance entre Stephen Dedalus — le héros — et James Joyce.

Voici ce que Lacan propose. Il va dans deux directions. La première qu'on pourrait mettre du côté du fantasme et des pensées, et l'autre, la deuxième, du côté de la structure, de l'ossature.

« Je vais vous dire la réflexion qu'en vous écoutant, je me suis faite à propos de la confesse [...]. Je pensais à un de mes analysants qui est un vrai catholique, mûri dans la saumure catholique [...]. En somme un catholique vraiment formé dans le catholicisme est inanalysable. » La métaphore de la saumure dit bien la saturation des pensées. Elle nous renvoie d'une certaine manière à cette discussion entre Stephen Dedalus et son ami Cranly dans *Le portrait de l'artiste en jeune homme* et que Lacan reprend dans *Le sinthome*. Lacan souligne que Stephen ne tire pas les conséquences du fait qu'il ait perdu la foi parce qu'il ne veut pas renoncer à ce qui fait l'armature de ses pensées. Cranly : « Ton esprit est sursaturé de cette religion à laquelle tu déclares ne pas croire. » Étonnamment dans ce passage les choses tournent autour de l'affect : « Aimes-tu ta mère ? [...]

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J.-A. Miller, « Discussion sur James Joyce » suite à l'exposé de J. Aubert « Galeries pour un portrait » aux Conférences du champ freudien, *Analytica* n° 4, supplément à *Ornicar ?* n° 9, pp. 16-17.

As-tu jamais aimé qui que ce soit ? [...] Mais ton père [...] qu'est-ce qu'il était ? » Suivra l'énumération par Stephen des attributs de son père :

Étudiant en médecine, champion d'aviron, ténor, acteur amateur, politicien braillard, petit propriétaire terrien, petit rentier, grand buveur, bon garçon, conteur d'anecdotes, secrétaire de quelqu'un, quelque chose dans une distillerie, percepteur de contributions, banqueroutier et actuellement laudateur de son propre passé²⁸.

Lacan va poursuivre sa réflexion : « Les vrais catholiques sont inanalysables parce qu'ils sont déjà formés [...] Pour les gens qui sont déjà formés, l'analyse, c'est sans espoir. » Mais « c'est là que je retrouve la question pressante qu'a soulevée Jacques-Alain Miller, des rapports de Stephen avec James Joyce. Stephen Dedalus, n'est-ce pas ce qu'on appelle communément l'ego [comme différent du moi] ? Je serais assez porté à y pointer un imaginaire redoublé, un imaginaire de sécurité. » Donc un appareil qui aurait une fonction de suppléance. Lacan va préciser. « Est-ce que Stephen Dedalus ne joue pas par rapport à James Joyce le rôle d'un point d'accrochage, d'un ego ? » Voilà une autre définition de l'ego. « Je crois que c'est un ego fort, d'autant plus fort qu'il est entièrement fabriqué. [...] Est-ce que la formation catholique n'accentue pas ce caractère en quelque sorte détachable de l'ego²⁹ ? » Nous avons ici, avec cet imaginaire de sécurité, cet ego fort, détachable, une approche qui annonce l'ego-sinthome de la dernière séance du séminaire *Le sinthome*.

Dans cette dernière séance, Lacan s'appuie sur la scène de ce qu'il appelle « la raclée³⁰ », scène centrale pour Lacan, exemplaire, remémorée à partir d'un frôlement. Voilà comment Lacan la raconte : « Il s'est trouvé des camarades pour le ficeler à une barrière en fil de fer barbelé et lui donner, à lui, James Joyce, une raclée³¹. » Lacan superpose James Joyce à Stephen Dedalus. « Le camarade qui dirigeait toute l'aventure était un nommé Héron. [...] Ce Héron l'a donc battu [...]³². »

Après l'aventure, « Joyce s'interroge sur ce qui a fait que, passé la chose, il ne lui en voulait pas. [...] il métaphorise son rapport à son corps. Il constate que toute l'affaire s'est évacuée, *comme une pelure*, dit-

²⁸ J. Joyce, « Portrait de l'artiste en jeune homme », *Œuvres* t. 1, *op. cit.*, p. 707 ; *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1992, pp. 345-346.

²⁹ J. Lacan, « Discussion sur James Joyce », *Analytica* n° 4, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ J. Lacan, *Le sinthome*, p. 148, séance du 11 mai 1976.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

il. Qu'est-ce que ceci nous indique ? — sinon quelque chose qui concerne chez Joyce le rapport au corps [...]. [...] L'inconscient de Freud, c'est justement le rapport qu'il y a entre un corps qui nous est étranger, et quelque chose qui fait cercle, voire droite infinie, et qui est l'inconscient [...]»³³ », ça comporte des affects. « Chez Joyce [sic], il y a quelque chose qui ne demande qu'à s'en aller, qu'à lâcher comme une pelure. » Ce « [...] pas d'affect à la violence subie corporellement est curieux. » C'est pour Lacan le poids qui pèse de manière décisive dans le plateau de la balance. « [...] ce qui est frappant ce sont les métaphores qu'il emploie, à savoir le détachement de quelque chose comme une pelure. Il n'a pas joui [...]. [...] C'est comme quelqu'un qui met entre parenthèses, qui chasse le mauvais souvenir³⁴. »

« Mais la forme, chez Joyce, du *laisser tomber* du rapport au corps propre est tout à fait suspecte pour un analyste, car l'idée de soi comme corps a un poids. C'est précisément ce que l'on appelle l'ego³⁵. » — et nous rencontrons l'ego dans une autre acception : c'est-à-dire identique à l'idée de soi comme corps. « Si l'ego est dit narcissique, c'est bien parce que, à un certain niveau, il y a quelque chose qui supporte le corps comme image. Dans le cas de Joyce, le fait que cette image ne soit pas intéressée dans l'occasion, n'est-ce pas ce qui signe que l'ego a chez lui une fonction toute particulière³⁶ » qui renverrait à la matière dont il est fait : l'ego est constitué dans et par l'écriture.

Ce pas d'affect à la violence subie, dont Lacan fait un point central, nous renvoie donc à cet ego singulier chez Joyce parce que fabriqué avec de l'écriture. Sa fonction est celle de supporter le corps, de retenir le corps, d'empêcher l'Imaginaire de glisser. « Joyce [re-sic] a un ego d'une tout autre nature [...]»³⁷. « L'ego a joué chez lui un tout autre rôle que celui qu'il joue pour le commun des mortels³⁸. » Ici Lacan utilise les leçons tirées du nœud borroméen. L'ego a rempli chez lui une fonction « dont je ne peux rendre compte que par mon mode d'écriture » : c'est-à-dire « l'écriture est essentielle à son ego³⁹. »

³³ *Ibidem*, pp. 148-149.

³⁴ *Ibidem*, pp. 149-150.

³⁵ *Ibidem*, p. 150.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 151.

³⁸ *Ibidem*, p. 147.

³⁹ *Ibidem*.

On aura ainsi noté que le sinthome est devenu ego ou l'inverse, ou un sinthome spécial. Quel est cet ego d'une autre nature ? Qu'est-ce que c'est que cet ego ? Je vais prendre un certain nombre d'exemples où l'écrit, la lettre est mobilisée comme type d'accroche, et ce, dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme*.

Reprenons la scène dite par Lacan de « la raclée ». Elle commence avec l'accusation d'hérésie portée contre Byron : un hérétique et de plus un homme immoral. L'accusation se tourne ensuite à l'encontre de Stephen Dedalus (hérésie de sa composition). « [...] cette scène fut un des souvenirs désagréables, forts, de Milbourne Lane », comme le mentionne le frère de James Joyce, Stanislaus Joyce⁴⁰.

Ce fut le signal de l'assaut. Nash lui lia les bras derrière le dos, tandis que Boland saisissait un gros trognon de chou qui traînait dans le ruisseau. Luttant et se débattant sous les volées de la canne et les coups du trognon noueux, Stephen fut acculé contre un grillage de fil de fer barbelé⁴¹.

Stephen refuse d'avouer que Byron ne valait rien. Il se dégage, ses bourreaux s'enfuient,

tandis que lui, les vêtements déchirés, le visage en feu, haletant, s'en allait trébuchant derrière eux, à demi aveuglé par les larmes, serrant les poings de rage et sanglotant⁴² [...]

L'épisode cruel repasse dans sa mémoire :

[...] il se demandait pourquoi il ne portait pas malice maintenant à ceux qui l'avaient tourmenté. Il n'avait pas oublié un seul détail de leur lâcheté mauvaise, mais leur souvenir n'éveillait en lui aucune colère. Toutes les descriptions d'amour et de haine farouches, qu'il avait rencontrées dans les livres, lui paraissaient, de ce fait, dépourvues de réalité. Même cette nuit-là, pendant qu'il s'en retournait en titubant par la Jones's Road, il avait senti qu'une certaine puissance le dépouillait de cette colère subitement tissée [colère éphémère] aussi aisément qu'un fruit se dépouille de sa peau tendre et mûre⁴³.

Or cette puissance est chose familière à Stephen et on la rencontre un peu plus loin, directement rapportée au regard.

⁴⁰ Cf. J. Joyce, « Choix de lettres », *Œuvres* t. 1, *op. cit.*, p. 1702.

⁴¹ J. Joyce, « Portrait de l'artiste en jeune homme », *Œuvres* t. 1, *op. cit.*, p. 611 ; coll. Folio, p. 139.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem* ; coll. Folio p. 139-40.

Un voile recouvrait encore ses yeux, mais leur brûlure avait cessé. Une puissance, de même nature que celle qui si souvent l'avait dépouillé de sa colère ou de ses ressentiments, arrêta ses pas. Il resta immobile, regardant le porche ténébreux de la Morgue, puis la ruelle pavée et sombre qui longeait le bâtiment. Il distingua le mot Lotts sur le mur et aspira lentement l'air âcre et lourd.

« C'est de la pisse de cheval et de la paille pourrie, pensa-t-il. C'est excellent⁴⁴. [...] »

« pas d'affect à la violence subie », je le répète, voilà ce que Lacan souligne à partir de cette scène, le corps n'est pas concerné, engagé. Mais Stephen lui-même s'étonne : pourquoi ne porte-t-il pas malice, et surtout pourquoi n'éprouve-t-il aucun sentiment ? Ce qu'on écrit dans les livres n'est pas vrai, pense-t-il. Et il me semble aussi intéressant de souligner ce phénomène fréquent, récurrent chez Stephen Dedalus qui est celui de se raccrocher à des lettres de n'importe quelle sorte, ici le mot Lotts, pour reprendre pied dans le monde.

L'interrogation de Stephen à propos de cette désaffection traverse et faufile le *Portrait*. Quelque chose ne s'est pas transmis et cette non transmission le laisse à l'écart du monde de son père et de ses copains :

Son esprit semblait plus âgé que les leurs : il brillait d'un éclat froid sur leurs joutes, leurs joies, leurs regrets, comme la lune sur une terre plus jeune. Aucune vie, aucune jeunesse ne remuait en lui comme elle avait remué en eux. Il n'avait connu ni les plaisirs de la camaraderie, ni la vigueur d'une rude et mâle santé, ni la piété filiale. Rien ne remuait en lui, sauf une luxure froide, cruelle et sans amour. Son enfance était morte ou perdue, et avec elle son âme, accueillante aux simples joies ; il errait à travers la vie⁴⁵ [...]. »

Il se redit des vers de Shelley, oublie sa propre détresse, et se raccroche à cette poésie.

La supposition de Lacan à partir de cette absence d'affect nous fait basculer vers un sans-affect de l'ego, du moi, dans cette sécheresse de l'âme qui étonne même le jeune Dedalus. Faute, défaut du Nom-du-Père, et donc aussi absence d'amour, puisqu'il n'y a d'amour que lié au Nom-du-Père, selon Lacan : « Il n'y a d'amour que de ce qui du Nom-du-Père fait boucle [...] il n'y a d'amour que de l'identification portant sur le quatrième terme, à savoir le Nom-du-Père⁴⁶. »

⁴⁴ *Ibidem*, p. 615 ; coll. Folio, p. 144-45.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 624 ; coll. Folio, p. 156.

⁴⁶ J. Lacan, *R.S.I., op. cit.*, séance du 15 avril 1975.

Un peu plus loin, toujours dans ce même registre du sans affect, on rencontre cette interrogation, décrite dans les mêmes termes :

Il avait entendu prononcer solennellement, sur la scène ou en chaire, les noms des passions d'amour et de haine : il les avait trouvés solennellement exposés dans les livres, et il se demandait pourquoi son âme à lui était incapable d'abriter ces sentiments d'une façon continue ou de forcer ses lèvres à prononcer leurs noms avec conviction. De brèves colères s'étaient souvent emparées de lui, mais jamais il n'avait pu en faire une passion durable, et chaque fois il avait eu l'impression d'en sortir, comme si son corps même se fut dépouillé avec aisance de quelque peau ou de quelque écorce superficielle. Il lui était arrivé de sentir une présence subtile, ténébreuse et murmurante, pénétrer son être et l'enflammer d'un bref et coupable appétit ; et cela aussi glissait hors de son étreinte, laissant son esprit lucide et indifférent. Tels étaient, lui semblait-il, le seul amour et la seule haine que son âme fût capable d'abriter⁴⁷.

L'épisode du voyage à Cork donne un éclairage sur le rapport aux lettres et à l'écrit de Stephen Dedalus. Il est pris dans une sorte de pulsation où il disparaît et réapparaît. Stephen Dedalus et son père se rendent à Cork pour vendre les derniers biens de la famille. Ça se passe sur fond de transmission, d'héritage manquant, « je suis le fils dépossédé⁴⁸ », dira Stephen Dedalus dans *Ulysse* : « Vous êtes le fils dépossédé, je suis le père assassiné, votre mère est la reine coupable⁴⁹. » Cette même formulation sera reprise à propos de Hamlet.

Dans cet épisode qui a pour cadre Cork, les générations se confondent, se télescopent, se superposent. On ne sait plus qui est le père ou le grand-père ; quand on parle du porteur actuel du nom, M. Dedalus comprend le père ou le grand-père de celui-ci. Dans cet épisode, Stephen montre un éventail d'accroches du sujet à la lettre.

La voix du père — d'abord — a cette fonction d'accrocher la chaîne signifiante ; elle porte fragilement le Nom-du-Père — comme un sinthome réparateur. Elle fonctionne moins comme objet (une belle voix, une voix grave) que comme porteuse du trait d'identification, une marque dans la voix, un trait sur la voix, un trait supportant l'identification — celle qui porte sur le quatrième terme. Mais lorsqu'elle vient à défaillir, sa

⁴⁷ J. Joyce, « Portrait de l'artiste en jeune homme », *Œuvres* t. 1, *op. cit.*, p. 678 ; coll. Folio, p. 228.

⁴⁸ J. Joyce, « Ulysse », *Oeuvres* t. 2, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁹ *Ibidem*, p.186.

défaillance provoque chez Stephen toute une cascade d'effets : Stephen « ne pouvait qu'à peine déchiffrer les lettres aux enseignes des boutiques⁵⁰ ». La voix du père n'opère plus. Les lettres tremblent, Stephen perd consistance, s'efface de son histoire, perd ses souvenirs, le nœud se défait.

Il va lui falloir reconstruire à l'endroit même de la brèche, là où ça n'arrête pas de casser, en produisant une marque. Il reproduit des noms propres, de la marque, de l'accroche à quoi suspendre le sujet et alors il réparaitra, réparé, image de petit garçon, image crochée à l'écrit, un mouvement, une pulsation, c'est comme un circuit accompli : le sanglot dans la voix du père, puis il est aveuglé par le soleil, incapable de lire, rien ne lui parle, ne le touche, à moins qu'il n'entende un écho — de ce qui criait en lui — ce que le mot « Fœtus » gravé sur un pupitre est capable d'évoquer — au sens fort — d'évoquer des esprits. Il reste muet, insensible. Il se met à produire mécaniquement des noms :

Je suis Stephen Dedalus. Je marche à côté de mon père qui s'appelle Simon Dedalus. Nous sommes à Cork, en Irlande. Cork est une ville. Nous logeons à l'hôtel Victoria. Victoria, Stephen, Simon. Simon, Stephen, Victoria. [...] Des noms⁵¹.

Des noms propres.

Le souvenir de son enfance avait pâli soudain. [...] Il ne se rappelait que des noms. Dante, Parnell, Clane, Clongowes. [...] il avait rêvé [...] qu'il était mort [...] Mais il n'était pas mort cette fois-là. [...] Il n'était pas mort, mais il s'était effacé, comme une plaque photographique au soleil. [...] Comme c'était étrange, de se le représenter, quittant l'existence de cette façon, non point en mourant, mais en s'effaçant au soleil ou en demeurant perdu, oublié quelque part dans l'univers ! C'était étrange de voir son petit corps réparaitre un instant [le corps qui avec l'imaginaire est re-accroché] : un petit garçon avec un complet gris à ceinture. Les mains dans les poches et la culotte maintenue aux genoux par des élastiques⁵².

Description qui le montre ancré dans la réalité. Toute cette mécanique fait réparaitre le corps.

⁵⁰ J. Joyce, « Portrait de l'artiste en jeune homme », *Œuvres* t. 1, *op. cit.*, p. 621 ; coll. Folio, p. 152.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem* ; coll. Folio, p.153.

Un autre mode d'accroche avec les lettres — côté missive — nous est proposé, qui concerne le rapport de Stephen aux femmes et une figure de son fantasme. Cela préfigure un type de rapport de l'écrivain Joyce à son lecteur, à sa lectrice. Cela se branche sur le fantasme de confesser des femmes et d'ainsi obtenir leur secret savoir, dont on pourrait tirer un secret pouvoir. Il s'agirait de se mettre en place d'Autre de quelqu'une, à cette place où se dessinent les figures de son destin, là où son désir pourrait être attrapé.

Ainsi lisons-nous dans *Ulysse* cette question :

Où et par qui seront lus ces mots que j'écris ? Elle, Elle, Elle, la vierge à l'étalage de Hodges Figgis cherchant un de ces livres alphabets que vous deviez écrire [...] une femme de lettres, [...] femme facile⁵³.

Ses écrits visent à faire jouir l'Autre, visent à combler l'Autre par cette jouissance obtenue. Les livres seraient comme les avatars de ces « longues lettres ignobles » du *Portrait* que Stephen avait « écrites avec la joie d'une confession criminelle » — confesseur de femmes mais aussi confessé à elles —

et qu'il avait portées sur lui en secret, pendant des jours et des jours, pour les jeter enfin, sous le couvert de la nuit, dans l'herbe, au coin d'un champ, ou bien sous quelque porte délabrée, ou bien dans quelque creux de haie, où une jeune-fille pouvait les trouver en passant et les lire en cachette. Folie ! Folie⁵⁴ ! »

Ulysse verra le retour de ces longues lettres ignobles — modifiées, preuves des accusations portées contre Bloom au cours de son procès : — « Il me conjurait de salir sa lettre⁵⁵ » — et sans doute que *Finnegans Wake* est cette longue lettre adressée à Anna Livia Plurabelle, abandonnée au courant de la rivière.

⁵³ J. Joyce, « Ulysse », *Oeuvres* t. 2, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁴ J. Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, coll. Folio, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁵ J. Joyce, « Ulysse », *Oeuvres* t. 2, *op. cit.*, p. 448.