

## ***L'écriture de Joyce est-elle borroméenne ? Le cercle et la croix (I)***

*Flavia Goian*

### Le cercle et la croix

Mon interrogation telle que formulée dans le titre a pris forme au cours d'une lecture particulière du séminaire *Le sinthome*, lecture effectuée à l'occasion d'un travail de retranscription de ce même séminaire.

Je pars de la conférence « Joyce le symptôme », qui ouvrait, le 16 juin 1975, le *Symposium International James Joyce*, et dans laquelle Lacan s'étonnait que « Joyce [ait] pu manquer à ce point ce qu'actuellement j'introduis du nœud » ; c'est d'autant plus frappant, nous confie-t-il, que « Clive Hart [...], qui est un esprit éminent, qui s'est consacré à commenter Joyce [...], mette l'accent sur le cyclique et sur la croix comme étant substantiellement ce à quoi Joyce se rattache. [...] Il en fait grand état dans le livre qu'il a intitulé lui-même *Structure in James Joyce*<sup>1</sup>.» Or, poursuit Lacan, « certains d'entre vous savent qu'avec ce cercle et cette croix, je dessine le nœud borroméen.»<sup>2</sup>

Près d'un an plus tard, dans la dernière leçon du *Sinthome*, Lacan revient sur cette idée : « Il ne va pas de soi que j'aie trouvé ce qu'on appelle, enfin, le prétendu nœud borroméen, et que j'essaie de forcer les choses, en somme, – parce que Joyce, il n'avait aucune espèce d'idée du nœud borroméen. C'est pas qu'il n'ait pas fait usage du cercle et de la croix – on ne parle que de ça, même ! » ; il revient donc sur cette idée, mais pour la porter plus loin : « [...] grâce à Joyce, nous touchons quelque chose à quoi je n'avais pas songé ; je n'y avais pas songé tout de suite, mais ça m'est venu avec le temps ; ça m'est venu avec le temps à considérer le texte de Joyce, la façon dont c'est fait – **c'est fait tout à fait comme un nœud borroméen** ; et ce qui me frappe, c'est qu'il y avait qu'à lui que ça échappait, à savoir qu'il y a pas trace dans toute son œuvre de quelque chose qui y ressemble. »<sup>3</sup>

Lacan laisse entendre que **la structure borroméenne opérerait à l'insu du sujet**. Bien que Joyce n'ait eu cesse de s'intéresser à la figure du cercle et à celle de la croix, semble dire

---

<sup>1</sup> Lacan cite de façon inexacte le titre de cet ouvrage important de Clive Hart. *Structure and Motif in Finnegans Wake* – Evanston : Northwestern University Press ; Faber & Faber : London, 1962 est le livre le plus complet sur la structure du *Wake*, avec celui de James S. Atherton, *The Books at the Wake*, Faber & Faber : London, 1959 ; New York : Viking, 1960, indispensable pour déchiffrer les allusions littéraires contenues dans *Finnegans Wake*.

<sup>2</sup> Jacques LACAN, « Joyce le symptôme », in *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, Seuil, 2005, p. 168.

<sup>3</sup> Jacques LACAN, *Le sinthome*, Ed. de l'Association Freudienne Internationale, 2001, pp. 161, 172.

Lacan, il serait passé à côté du nœud borroméen, il n'a aucune idée de ce que c'est. Par contre son écriture, elle, serait structurée *comme* un nœud borroméen.

Ce sont là les quelques éléments qui m'ont mise sur la voie d'interroger la « borroméanité » de l'écriture joycienne, à savoir de ce qui vient constituer son sinthome.

J'ai trouvé l'ouvrage de Clive Hart qui se consacre, en effet, à tirer au clair la structure complexe de *Finnegans Wake* où cercle et croix, ces deux figures majeures de la pensée occidentale, ont une place prédominante. Mais, dans cet exposé, je me suis surtout attachée à répondre à la question du titre : *est-ce que l'écriture de Joyce est borroméenne ?* Mener cette interrogation par la considération en détail de la structure de *Finnegans Wake* s'est révélé, chemin faisant, une piste trop longue, qui m'aurait quelque peu détournée de mon objectif.

Rappelons tout de même que ce qui caractérise le travail de Joyce, en particulier ses deux derniers romans, c'est « un certain mode d'encadrement » qui a toujours, au minimum, un rapport d'homophonie avec ce qu'il est censé raconter : « Que chacun des chapitres d'*Ulysses* se veuille être supporté d'un certain mode d'encadrement<sup>4</sup>, qui dans l'occasion est appelé *dialectique*, par exemple, ou *rhétorique*, ou *théologie*, c'est bien ce qui est, pour [Joyce], lié à l'étoffe même de ce qu'il raconte. » Ceci n'est pas sans évoquer pour Lacan ses petits ronds qui, eux aussi, sont « le support de quelque encadrement. »<sup>5</sup>

## De l'écriture du symptôme à l'écriture du sinthome, le possible joycien

Une chose a tout particulièrement retenu mon attention dans la première leçon (du 18 novembre 1975) du *Sinthome* : il s'agit d'une modification à effet d'anticipation introduite par Lacan dans la définition de la catégorie modale du **possible** : « Ce possible, comme je l'ai dit, sans que vous le notiez, pour ce que moi-même point je ne l'ai noté de n'y pas mettre la virgule, ce possible, j'ai dit autrefois, c'est *ce qui cesse de s'écrire*, mais il y faut mettre la virgule – c'est *ce qui cesse, virgule, de s'écrire* ».

La nouvel énoncé se lit différemment (*Ce qui cesse, du fait de s'écrire*) et fait intervenir deux écritures différentes : celle du symptôme, qui cesse, du fait de l'écriture du sinthome. Joyce ayant « la queue un peu lâche », c'est son art, son sinthome-écriture qui supplée à sa tenue phallique – il n'est pas étonnant que Lacan fasse intervenir dans l'énoncé de la proposition modale une « petite verge », ce que désigne le latin *virgula*, étymon de « virgule », qui joue comme coupure, comme « cesse de la castration ».

<sup>4</sup> A chaque épisode d'*Ulysse* sont associés un lieu, une heure, un organe, un art, une couleur, un symbole et une technique littéraire. « Mon intention est de transposer le mythe *sub specie temporis nostris*. Chaque aventure ne doit pas seulement conditionner, mais même créer sa propre technique. [...] Chaque aventure, tout en étant composée de plusieurs personnes, n'en forme, pour ainsi dire, qu'une seule – comme Thomas d'Aquin le raconte des milices célestes. » (Lettre à Carlo Linati du 21 septembre 1920, in James Joyce, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, La Pléiade, 1995, pp. 910-911.)

<sup>5</sup> Jacques LACAN, *Le sinthome*, Ed. de l'Association Freudienne Internationale, p. 166.

C'est là le point de départ d'une interrogation sur la fonction de l'art et de l'artisan : « [...] c'est *ce qui cesse*, virgule, *de s'écrire* ; ou plutôt cesserait d'en prendre le chemin, dans le cas où adviendrait enfin ce discours tel qu'il ne serait pas de semblant. » Et Lacan de se demander : « Y a-t-il impossibilité que la vérité devienne un produit du savoir-faire ? »<sup>6</sup>

L'interrogation va se complexifiant : en quoi l'artifice peut-il viser expressément ce qui se présente d'abord comme symptôme ? **En quoi l'art, l'artisanat, peut-il déjouer, si l'on peut dire, ce qui s'impose du symptôme**, à savoir quoi ? La vérité, et Lacan fait référence aux deux tétraèdres des discours. La vérité, où est-elle dans cette occasion ?

Plus loin encore : « comment, par son art, quelqu'un a-t-il pu viser à rendre comme tel, au point de l'approcher d'aussi près qu'il est possible, le quatrième terme [...] qui est essentiel au nœud borroméen lui-même ? »

Dans le même temps, Lacan parsème une série d'allusions qui renvoient à Joyce : l'épisode de la nomination des animaux par Adam, l'usage premier de la parole, la question de la faute qui arrive par Ève ; une explication même du titre, le **sinthome**, est tissée à travers la référence au péché originel : « La création dite divine se redouble de la parlotte du parlêtre, [...] par quoi l'Èvie fait du **serpent** ce que vous me permettez d'appeler le *serre-fesses*, ultérieurement désigné comme *faille*, ou mieux, *phallus* – puisqu'il en faut bien un pour faire le *faut-pas*. **La faute**, dont c'est l'avantage de mon **sinthome** de commencer par là : *sin*, en anglais, veut dire ça, le péché, la première faute. »<sup>7</sup>

## Le symptôme et la question de la nomination

Avant d'arriver au sinthome de Joyce, il en faudra passer par son symptôme.

« On ne pouvait plus mal partir que lui ». Le symptôme de Joyce, c'est son père, un père carent. Joyce, souligne Lacan dans la conférence qui porte son nom, pointe et se trouve dénoter 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<sup>8</sup>.

Stephen, le héros du *Portrait de l'artiste en jeune homme*<sup>9</sup>, dont on connaît la valeur autobiographique, décrit ainsi son père : « Etudiant 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 passé. »<sup>10</sup>

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>7</sup> *Idem.* (*c'est moi qui souligne*)

<sup>8</sup> Jacques LACAN, « Joyce le symptôme » (1975), in *Le sinthome*, Annexes, Seuil, 2005, p. 167.

<sup>9</sup> Une réécriture presque complète de la nouvelle abandonnée *Stephen le héros*, dont le manuscrit original fut détruit dans un accès de colère pendant une dispute avec Nora.

<sup>10</sup> James JOYCE, *Œuvres*, I, édition établie par J. Aubert, texte traduit par J. S. Bradley et révisé par J. Aubert, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982, p. 768. Ce résumé de la carrière de Mr Dedalus correspond de près à la

Joyce a nommé son *alter ego* Stephen Dedalus : le patronyme évoque l'architecte grec du labyrinthe – *Daídalos* [Δαίδαλος] en grec ancien, c'est « l'astucieux » ; *Stephanos* [Στέφανος], en grec toujours, désigne « la couronne », celle-ci pouvant être la couronne royale donnant la possibilité de porter la marque du roi par légitimation ; la couronne de laurier, celle de la renommée ; ou la couronne d'épine, celle du Christ ou des martyrs. A l'origine du culte des Saints, Saint Stéphane [Actes des Apôtres] a sacrifié sa vie pour témoigner d'un enseignement qu'il n'avait pas reçu en personne, pour transmettre la parole du Christ : il est en cela le prototype du martyr (*protomartyr*) : « le premier à avoir témoigné sans avoir vu, au prix de sa vie »<sup>11</sup>. Avoir choisi *Simon* (Dedalus) comme prénom pour le père n'est pas non plus innocent : c'est l'associer à Simon le Mage, mais aussi à la « simonie », comme trafic d'objets sacrés, de biens spirituels ou de charges ecclésiastiques. Il s'agit donc de *pervertir*, de ravalier au niveau mercantile ce qui touche au spirituel, au symbolique. Ce mercantilisme, objet de scandale, cache un autre péché, le péché d'orgueil, jouissance de se savoir au-dessus des autres.

Au cours d'un voyage à deux, dans la ville de Cork, Simon Dedalus donne à son fils son point de vue sur la manière d'être père : « Je te parle en ami, Stephen. Jouer les pères rigides, ça n'est pas mon genre. Je ne crois pas qu'un fils doive craindre son père. Non, je te traite comme ton grand-père me traitait quand j'étais gamin. Nous étions deux frères, plutôt que père et fils. »<sup>12</sup>, se définissant ainsi comme un semblable, un autre, dans la dérobade de sa fonction. Le but du voyage à Cork est la visite à l'Ecole de médecine, notamment de l'amphithéâtre, où son père a été étudiant quelque temps. James Joyce tentera en vain de faire médecine à Paris, et l'on peut se demander si cet intérêt est fondé sur un désir d'ascension sociale, sur un désir d'un savoir sur le corps, ou d'*un savoir du corps*. Ils cherchent les initiales gravées à l'époque par le père sur une des tables : S.D., père et fils ont les mêmes initiales, comme John et James Joyce.

Stephen voit inscrit sur une table le mot *fœtus*, « il en rougit, en pâlit » ; la recherche des initiales perd alors son intérêt au profit du fœtus, non encore nommé, promesse de vie, échappant à l'investigation de la médecine en ce début du vingtième siècle. **Non encore nommé** – pour Joyce, la question de la nomination est centrale, l'importance du nom propre liée aux effets de la carence du père, ce que Lacan interprète comme une façon d'écrire une version du Nom-du-Père avec le nom propre, dans une tentative de suppléance. Perpétuel jeu de cache-cache avec les noms propres : Dedalus, Abraham, Jacob, Bloom, J.J. O'Molloy, Virag... etc. Dans *Ulysse*, le père de Bloom, Virag, s'est empoisonné « *The father's name that poisoned himself* ». La traduction en français ne permet pas de différencier le *himself* du *itself*, produisant ainsi une équivoque qui donne à entendre que c'est le nom qui s'est empoisonné – Aubert, dans son intervention de la leçon V, y insiste. Joyce cherchait la renommée (*renown*), il voulait que les universitaires s'occupent de son

---

biographie de Mr Joyce par son fils Stanislaus dans *Le Gardien de mon frère* (1957), Gallimard, Paris, 1966, p. 42 et suivantes.

<sup>11</sup> Jacques AUBERT, « Galeries pour un portrait » (1976), in Jacques Aubert (éd.) *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin, 1987, p.77.

<sup>12</sup> James JOYCE, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, in *Œuvres complètes*, t. I, La Pléiade, 1982, p. 620.

œuvre pendant 300 ans : devenir quelqu'un de renommé (*renamed*), peut s'entendre, comme être nommé à nouveau.

Le père de Joyce avait une belle voix, ce qui a eu des effets sur la mère. Même si celle-ci accorde peu de crédit aux dires de son mari, « même si une parole paternelle est contestée en tant que parole, quelque chose en passe dans la *personnation*, dans ce qui est du côté de la phonation, [...] dans la mélodie »<sup>13</sup>, la voix comme objet *a*, cause de désir. C'est le triomphe de papa Joyce ! Quelque chose a pu passer pour le fils, dans cet art de la voix, par la phonation (ce qui est particulièrement sensible dans *Finnegans Wake*). Jacques Aubert parle des « effets de voix du signifiant », Lacan est d'accord – la fonction de la phonation est de supporter le signifiant – et pose la question : « à partir de quand la signifiante, en tant qu'elle est écrite, se distingue des simples effets de la phonation ? » Pour ensuite préciser : « C'est la phonation, qui transmet cette fonction propre du nom. »<sup>14</sup>

Bien qu'ayant perdu la foi dans les enseignements de l'Église, ce que Stephen confesse à son ami Cranly<sup>15</sup>, il a du mal à se sortir de ce qui constitue le support, « l'armature de ses pensées »<sup>16</sup>. Tout ce que propose son père, c'est de se reposer sur les bons pères jésuites, l'Église diplomatique, de s'en remettre aux pères confesseurs, confession « fondée sur l'idée d'emprise de réemprise de la totalité du catholique, de ce qui recouvre tout, la ré-emprise par la totalité de ce qui est chu. »<sup>17</sup> Récupérer *ce qui est chu*, voilà qui intéresse Joyce au plus haut point, le père tombé de haut, peut-on dire, dans la déchéance.

« La question cruciale pour Joyce sera son rapport à la fonction de confesseur, souligne Aubert dans « Galerie pour un portrait », un rapport et une fonction difficiles, ambigus. Il est à la fois fasciné et repoussé par les merveilleuses possibilités de perversion que cela représente. Tout ce que précisément le confesseur peut utiliser de langage et de silence. »<sup>18</sup> Stephen a refusé la proposition de prêtrise des pères jésuites de Belvédère, cependant il voudra devenir un « *redeemer* », un rédempteur, c'est-à-dire celui qui rachète, qui réhabilite ; il s'agit de réhabiliter son père, ce que Lacan considère comme prototype de *père-version*, dans ce rapport de fils à père. La *père-version* a pour fonction d'empêcher le déclenchement psychotique et tient lieu de structure en tentant de faire accrochage ou nouage des anneaux borroméens entre eux.

Dans *Ulysse*, Joyce donne congé à Stephen pour donner la parole à Bloom, le passage de l'un à l'autre faisant intervenir la conception du Rédempteur. Celui-ci, pour parler de son père, dit : « celui qui a ma voix et mes yeux » montrant, par cette incorporation, que « ce n'est pas seulement du même signifiant qu'ils sont faits, c'est vraiment de la même matière.

<sup>13</sup> Jacques LACAN, *Le Sinthome*, leçon V, Intervention de Jacques Aubert, éd. cit., pp. 90-91.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 91, 93.

<sup>15</sup> James JOYCE, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, in *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., pp. 770-771. Consulter également pp. 315, 476, 601 ; au sujet des jésuites et de leur duplice, les pages 713-714 et 718.

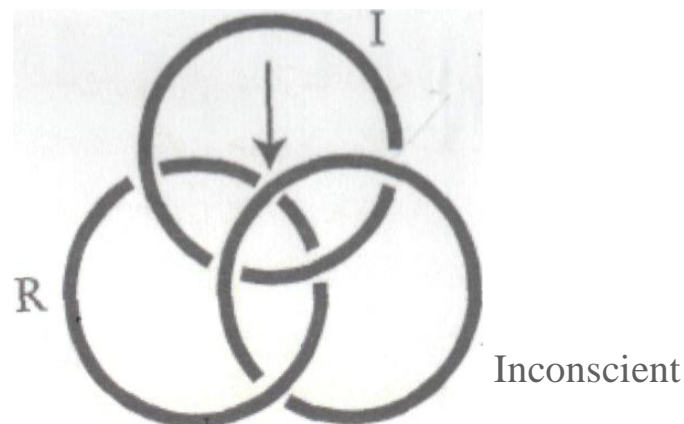
<sup>16</sup> Jacques LACAN, *Le Sinthome*, leçon VI, p. 97.

<sup>17</sup> Jacques AUBERT, « Galeries pour un portrait », in *Joyce avec Lacan*, p. 75

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 76.

*Ulysses* est le témoignage de ce par quoi Joyce « reste enraciné dans son père, tout en le reniant, – et c'est bien ça qui est son symptôme. »<sup>19</sup>

Topologiquement, Lacan traite le cas sous la forme d'une erreur de nouage, un « lapsus de nœud » (*lapsus calami*) qui, en nouant Inconscient et Réel, laisserait partir le rond de l'Imaginaire ; il continue cependant de parler de ce nœud comme d'un borroméen. Peut-être parce que l'Ego de Joyce a une toute autre fonction que chez le commun des mortels. Pour illustrer le rapport de Joyce à son corps, Lacan se réfère à cet épisode du *Portrait de l'Artiste*, où Joyce, battu par un de ses camarades, ne réagit pas par l'affect normal de colère : « [...] passée la chose, il ne lui en voulait pas. [...] Il constate que toute l'affaire s'est évacuée [...] comme une pelure. »<sup>20</sup> Or, poursuit Lacan, « Cette forme du *laisser tomber*, du *laisser tomber* du rapport au corps propre, est tout à fait suspecte pour un analyste. Cette idée de soi comme corps [est] quelque chose qui a un poids. C'est ça qu'on appelle l'Ego. » Si l'Ego est dit narcissique, c'est parce qu'il y a quelque chose à un certain niveau qui supporte le corps comme image. Le fait que, dans le cas de Joyce, cette image ne soit pas intéressée, est le signe que son Ego a une fonction toute particulière. « C'est un Ego de fonctions réparatoires, de fonctions énigmatiques »<sup>21</sup>, conclut Lacan, l'écriture y étant tout à fait essentielle.



Dans cet esprit, nous pouvons constater que ce nœud avec son lapsus correspond bien à ce qui pourrait illustrer l'épiphanie, où, grâce à la faute, Inconscient et Réel se trouvent noués. J'en rappelle la définition par Joyce donnée dans *Stephen le Héros* : « Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phrase mémorable de l'esprit même. Il pensait qu'il incombait à

<sup>19</sup> Jacques LACAN, *Le sinthome*, leçon IV, p. 64.

<sup>20</sup> Les récents travaux de Christian Fierens proposent une analyse différente de ce passage, ainsi que de ses conséquences cliniques. Cf. « L'exigence du trois (troisième partie) » ([www.freud-lacan.com](http://www.freud-lacan.com)) et « Le nœud de la honte. Une confession de Joyce ? », in *Il n'y a plus de honte dans la culture* (Penta Editions, 2010).

<sup>21</sup> Jacques LACAN, *Le sinthome*, leçon XI, pp. 167-169.

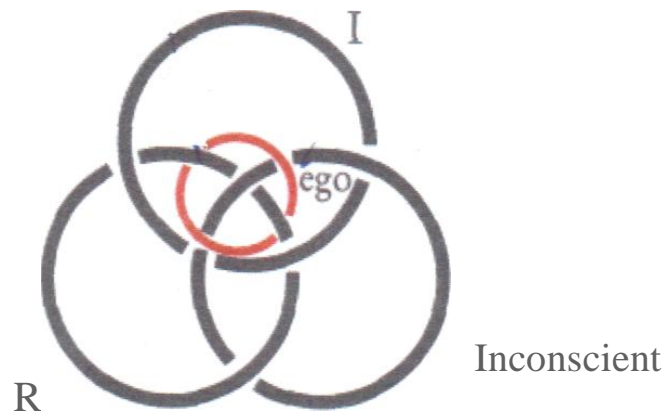
l'homme de lettres d'enregistrer ses épiphanies avec un soin extrême, car elles représentaient les moments les plus délicats et les plus fugitifs »<sup>22</sup>.

L'épiphanie comme expérience intérieure et la production scripturale de Joyce aboutissant à *Finnegans Wake* correspondent toutes deux à un nouage de l'Inconscient (Symbolique) et du Réel, qui se produit grâce à l'évacuation – involontaire ou délibérée, lapsus ou artifice – de la dimension de l'Imaginaire. **Au titre de ce nouage, épiphanie et écriture sont situables comme symptômes, mais n'occupent pas la même place dans la structure.**

Si l'on prend appui sur le nœud borroméen proposé par Lacan dans la dernière leçon du *Sinthome*, au premier nouage du rond de l'Inconscient avec celui du Réel équivaut l'expérience épiphanique qui laisse choir le rond de l'Imaginaire « *comme un fruit se dépouille de sa peau tendre et mûre* »<sup>23</sup>. (Bien qu'il comporte une erreur, Lacan continue à parler d'un nœud borroméen.) Nous situons là une première phase.

Dans une seconde phase d'élaboration, l'écriture vient donner une consistance à l'*Ego* de Joyce qui, renouant encore une fois Inconscient et Réel, inclut dans le nœud réparé l'Imaginaire laissé libre par le premier nouage. L'écriture rétablit le nœud RSI.

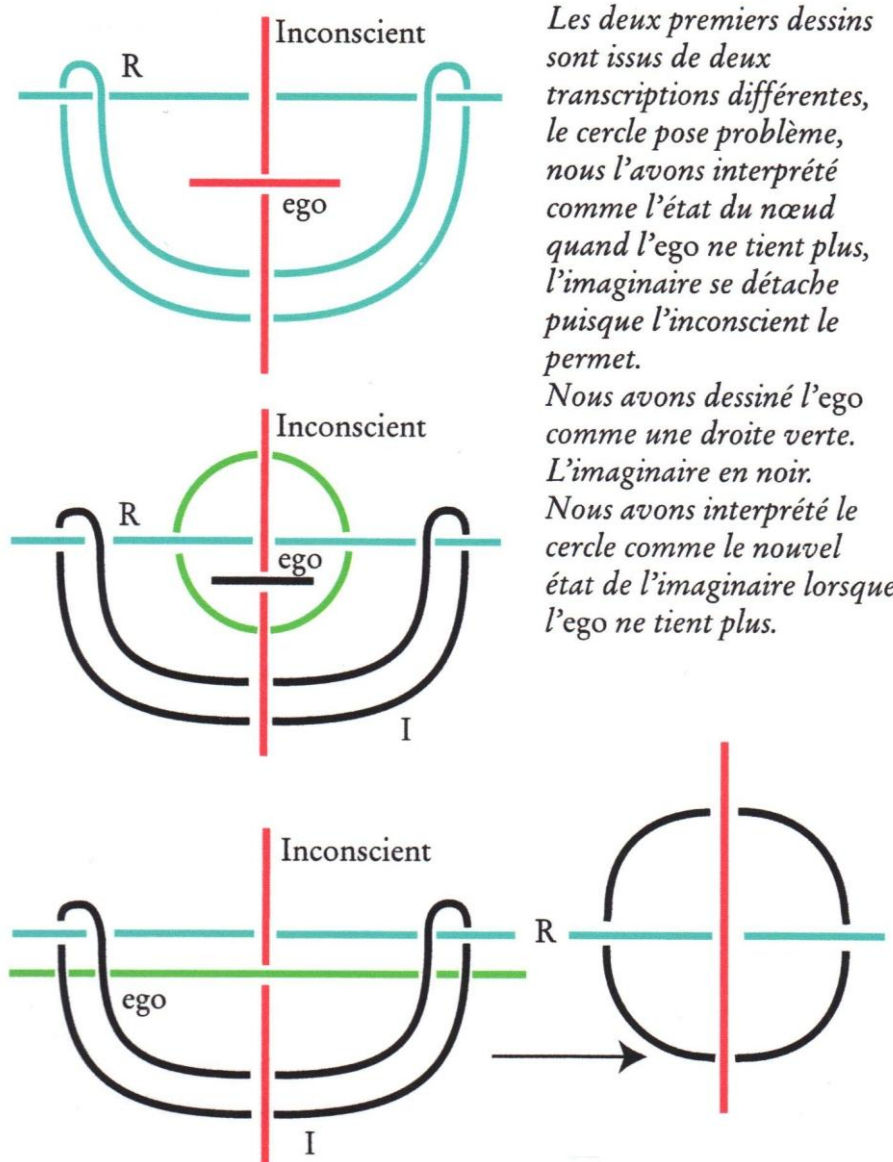
Choisissant de réitérer la faute, prenant le parti du père défaillant, persistant ainsi hérétiquement dans l'erreur qu'il redouble, Joyce parvient, par son art, à opérer le nouage convenable, passant du *symptôme* (épiphanie) au *sinthome* (écriture).



*Lacan propose deux dessins du nœud réparé par l'ego, l'un avec des ronds, l'autre avec des droites – ce dernier a été reconstitué par Marc Darmon pour la nouvelle transcription à paraître, voir ci-dessous. Les deux ne sont équivalents que si les droites du second se bouclent à l'infini.*

<sup>22</sup> James JOYCE, *Stephen le Héros*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 512. Les « Épiphanies » de Joyce se trouvent dans le même tome, pp. 87-105. Consulter également l'article d'Irene Hendry Chayes, intitulé "Joyces's Epiphanies" in James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man. Text, Criticism and Notes*, éd. cit., pp. 358-370.

<sup>23</sup> James JOYCE, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, in *Œuvres complètes*, La Pléiade, p. 611 et p. 677.



En nommant *sinthome* le quart terme du nœud, Lacan voulait-il signifier que le *symptôme* [XVIe]<sup>24</sup> est ce qui doit « tomber » – ce que sous-tend son étymologie, *ptōma* indiquant la chute – et que le *sinthome* [ancienne graphie de *symptôme* : XIVe siècle] est ce qui ne chute pas, mais se modifie, se change pour que restent possibles la jouissance et le désir. Son homophonie avec « sainteté » fait de lui ce qui garantit la présence et la permanence du lien avec un Père désormais « divinisé ».

(à suivre)

<sup>24</sup> Entré en usage dans la langue française au XVIe siècle, le mot « symptôme » appartient à la famille de la racine indo-européenne *pet-* signifiant « tomber ». Le mot grec *sumptōma*, qui est un dérivé du grec *sumptēin* « tomber ensemble, coïncider », renvoie à la « coïncidence » et à la « coïncidence des signes ».