

Nora le Sinthome

Flavia Goian

En 1904, lorsque John Joyce apprit le nom de la fille avec qui son fils était parti – sans pouvoir résister à un calembour – s'exclama : « Barnacle ? Elle ne le quittera jamais ! ». *Barnacle* permet un jeu de mot intraduisible entre *bernacle* (« oie sauvage » ; c'est ainsi qu'on surnommait les émigrants irlandais) et *bernicle* (« gastéropode à pied-ventouse », et aussi « crampon »)

En emmenant sa Pénélope avec lui, James Joyce, ce nouvel Ulysse à l'envers, confisquait à la fois son pays, l'histoire de ce pays et les racines de sa langue. Un corps et un accent de femme condenseront le tout jusqu'au mythe universel. Molly Bloom, Anna Livia Plurabelle : Nora se trouvera tissée dans ces grandes partitions en comparaison desquelles Madame Bovary ou Louise Colet deviennent des personnages d'opérette provinciale.

La scène la plus extraordinaire de ce roman privé se situe en 1909 : c'est la correspondance obscène entre Nora et James. Les lettres¹ dont il s'agit (environ une douzaine) ont été échangées durant une période très précise, et relativement brève de séparation – première depuis leur départ de Dublin : d'août à décembre 1909², où Joyce avait fait à deux reprises le voyage de Dublin. Il n'y en aura guère d'autres par la suite, et toujours très brèves. « Je ne te quitterai *jamais* plus », écrivait Joyce dans la lettre 13 décembre 1909, en soulignant le mot *jamais* quatre fois.

Lacan, lecteur assidu de Joyce, lui ayant dédié son séminaire de 1975-1976, les avait remarquées : « [Joyce] écrivait **énormément de lettres** : il y en a trois volumes gros comme ça qui sont sortis. Parmi [lesquelles] il y en a de *quasi* impubliables – je dis *quasi*, parce que vous pensez bien que, finalement, c'est pas ça qui arrête qui que ce soit de les publier. », et avoue que « L'ensemble de ce fatras est tel qu'on ne s'y retrouve pas. En tout cas, moi, j'avoue que je m'y retrouve pas : **Les lettres d'amour à Nora, qu'est-ce qu'elles indiquent ? Qu'est-ce que c'est que ce rapport à Nora ?** »³

Regardons d'un peu plus près. Nous sommes (déjà!) dans le cœur de la centrale nucléaire d'*Ulysse* : « Mon petit oiseau fouteur », « Ma douce petite pute de Nora »...

Je te vois en cent poses, grotesque, impudique, virginale, langoureuse. Pourtant, Il est une lettre que je n'ose pas **être le premier à écrire** et que, je l'espère chaque jour, tu m'écriras peut-être. Une lettre destinée à être lue de moi seul. [...] (Lettre du 22 août 1909)

Dis-moi les plus petites choses sur toi, pour autant qu'elles sont obscènes et secrètes et dégoûtantes. N'écris rien d'autre. Que chaque phrase soit pleine de sons et de mots sales. Ils sont tous également charmants à entendre et à voir sur le papier, mais les plus sales sont les plus beaux. (Lettre du 9 décembre 1909)

Ma belle fleur sauvage des haies ! Ma fleur bleu-nuit inondée de pluie ! [...] J'aimerais entendre tes lèvres cracher ces mots immondes, célestes et excitants, voir ta bouche faire des sons et des

¹ James Joyce, *Choix de lettres (1901-1915)*, in *Œuvres complètes*, t. I, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1982.

² A cette époque, Joyce a vingt-sept ans, Nora – vingt-cinq. Ils vivent maritalement à Trieste (leur vie commune ne sera légalisée, par un mariage civil, qu'en 1931). Joyce a abandonné l'école Berlitz, où continue d'enseigner son frère Stanislaus venu le rejoindre en 1905, et il donne des leçons particulières. Le couple vit dans une grande gêne matérielle, que les excentricités de Joyce n'arrangent évidemment pas. Leurs deux enfants sont nés : Giorgio a quatre ans, Lucia deux ans. *Gens de Dublin* est achevé et le *Portrait de l'artiste* commencé.

³ Jacques Lacan, *Le Sinthome, Séminaire 1975-1976*, nouvelle transcription, Ed. de l'Association Lacanienne Internationale, 2012, pp. 116-7.

bruits sales, sentir ton corps se tortiller sous moi, entendre et sortir ces gros pets sales de jeune fille faire pop, pop en sortant de ton joli cul tout nu de petite fille, et puis *foutre, foutre, foutre, foutre* sans fin le con de ma petite polissonne en chaleur, de mon petit gibier de foutoir [...] Bonne nuit, mon petit conin, je vais aller me coucher et me branle jusqu'à ce que je jouisse. **Ecris-moi encore, et plus salement. Ecris les mots sales en gros**, souligne-les et embrasse-les et tiens-les un moment contre ton gentil con en chaleur, ma chérie... Fais-en plus si tu désires, puis envoie-moi la lettre. (Lettre du 9 décembre 1909)

...**Tout à côté** et à l'intérieur de [l']amour spirituel que j'ai pour toi, existe aussi un désir sauvage, bestial, de chaque pouce de ton corps, de chacune de ses parties secrètes et honteuses, de chacune de ses odeurs et de ses actions. **Mon amour pour toi me permet de prier l'esprit de la beauté et de la tendresse éternelles reflétées dans tes yeux ou de te jeter sous moi sur ce ventre que tu as si doux et de te baiser par derrière** comme un porc besognant une truie, me faisant gloire de la sueur empuantie qui monte de ton cul, de la honte étalée que proclament ta robe troussée et tes culottes blanches de petite fille et de la confusion que disent assez tes joues brûlantes et tes cheveux en bataille. (Lettre du 2 décembre 1909)

L'énormité de ces phrases frappe d'entrée de jeu. Par leur impact sexuel, avec leur forte imprégnation perverse, et le scandale de leur publication. Celle-ci intervint pourtant très tardivement, longtemps après leur rédaction, et bien après la mort des deux protagonistes. Restées totalement inconnues jusqu'en 1957, ces lettres ne furent publiées intégralement par Richard Ellmann qu'en 1975. Scandale auprès de la famille et des amis de celle-ci, dont Beckett ; sans compter nombre de spécialistes éberlués... Quant à Ellmann, il dut modifier (quoique très timidement) en plusieurs points le livre monumental qu'il avait consacré à Joyce. Dernier ouvrage en date : la biographie de Nora publiée par la journaliste Brenda Maddox⁴.

« Il est bien clair, note Jean-Louis Houdebine, qu'il s'agit là d'épîtres qu'on ne saurait séparer de l'œuvre de leur auteur. James Joyce écrivant à Nora, c'est du même coup l'auteur de *Gens de Dublin*, de *Portrait de l'artiste en jeune homme*, d'*Ulysse*, de *Finnegans Wake* – soit l'auteur de l'une des plus grandes œuvres romanesques du XXe siècle, dans laquelle le matériau autobiographique n'a cessé d'être abondamment sollicité. »⁵

Le plus étonnant n'est pas que Joyce ait écrit ces lettres à Nora, mais qu'elle lui ait répondu sur le même ton, « en pire »⁶. « Nora, écrit Brenda Maddox, était totalement libre de tout sentiment de culpabilité, l'une de ses plus grandes séductions aux yeux de Joyce. »

On aurait pu s'attendre à ce qu'elle réagisse : « Avec toi, je fais *tout mais pas ça* ! », comme Socrate⁷ qu'elle fasse valoir son *pas-tout*. Le *mais pas ça*, que j'interprète comme une façon de marquer : « je ne suis pas de celles-là » ou « comment oses-tu me demander une chose pareille ! », ne renvoie à aucun « ça » préfixé et identifiable, mais à un domaine de réserve, de secret, de privacité nécessaire écartée de la logique phallique.

Il n'en fut rien. Nora aura aimé « tout ça » et répondit à Joyce au-delà de toute attente.

Pour spectaculaire qu'il soit, le déferlement de la fantasmagorie sexuelle ne doit pas conduire, toutefois, à sous-estimer les traits spécifiquement épistolaires, lesquels jouent en l'occurrence un rôle déterminant. **L'obscénité joycienne relève intégralement du registre de l'écrit**. (Là est bien la spécificité de ces lettres, soulignée à plusieurs reprises par Joyce lui-même ; voir notamment la lettre du 3 décembre 1909). Comme on l'a vu, il y a au départ une demande d'écriture : écris-moi la lettre

⁴ Brenda Maddox, *Nora, la vérité sur les rapports de Nora et James Joyce*, Albin Michel, 1990.

⁵ « Paradoxe : c'est précisément cette notoriété, ce statut de grand auteur unanimement et à juste titre révérend, qui a contribué pour l'essentiel à faire le scandale de la publication posthume de cette correspondance. Comme si Joyce avait pu écrire ce qu'il a écrit sans que cela ait entraîné dans sa vie, y compris dans sa vie amoureuse, sexuelle, quelques petites choses curieuses... Les gens sont incroyables... » (1991, *L'Infini* n° 70, Été 2000, pp. 92-99)

⁶ A noter que le corpus de la correspondance en question est marqué par une dissymétrie centrale, puisqu'il est constitué des seules lettres de Joyce à Nora, aucune trace n'ayant été retrouvée à ce jour de celles de Nora.

⁷ Selon Lacan, Aristote se trompe : Socrate ne serait pas un homme...

que j'attends de toi. Pourquoi ? Parce que sans ce signe de toi, je ne puis moi-même t'écrire « sur cette page ce qui me remplit, la folie même du désir ». Autrement dit : écris-moi la vérité de ton désir, et je te révélerai pleinement ce qu'il en est du mien. L'invitation à écrire ne cessera par la suite de se renouveler : *écris, écris-moi plus, en pire, en plus sale ; écris les mots sales en gros et souligne-les*, etc.

Un contrat d'écriture, donc, qui implique que chacun des deux protagonistes passe lui-même à l'acte, c'est-à-dire à la *lettre* : le destinataire ne sera pas en reste, en reste de formulation de ce qu'il en est de son désir. Il n'est sans doute guère besoin d'insister sur l'exceptionnelle liberté ainsi mise en jeu, de chaque côté, et qui est d'abord et essentiellement une liberté à dire.

Avant d'être un simple échange de fantasmes, ces lettres engagent d'abord un échange d'écrits, et c'est celui-ci qui constitue de fait, tout à la fois, le mode fondamental de réalisation et de vérification de la fantasmagorie sexuelle :

– Oui, tu as bien saisi ce qu'il en est de mon désir à moi (tu sais maintenant « *comment me faire bander* », et ce que tu m'écris me fait jouir, *littéralement*. (Voir la lettre du 2 décembre : « Tandis que je l'écrivais, ta lettre était devant moi et mes yeux étaient fixés, comme ils le sont maintenant encore, sur un certain mot. Il y a quelque chose d'obscène et de lubrique dans l'aspect même des lettres. Sa sonorité aussi est pareille à l'acte lui-même, bref, brutal, irrésistible et satanique. »)

– Oui, j'ai parfaitement saisi ce qu'il en est de ton désir à toi, et ce que tu m'écris en retour en est la preuve immédiate.

Autant dire que nous sommes en présence de textes épistolaires qui tendent à fonctionner le plus possible au *performatif*. Écrire participe ici directement d'un faire, du faire d'un corps sexué, et dans les deux sens, c'est-à-dire comme *écriture-lecture* : car la *lecture* de la lettre de l'autre me fait tout autant jouir que de lui *écrire* une lettre dont je sais qu'elle la/le fera jouir quand elle/il la lira.

Poursuivons la lecture des lettres, **les plus impudiques alternent avec les sacro-saintes**. Joyce nous met en garde : « Certaines pages sont laides, obscènes et bestiales, certaines sont pures et sacrées et spirituelles : je suis **tout cela**. »

Je me demande si je ne suis pas habité d'une certaine folie. Ou bien est-ce l'amour qui est une folie ? A un moment donné, **je te vois telle une vierge ou une madone**, l'instant d'après, je te vois impudique, insolente, demi-nue et obscène ! Que peux-tu bien penser de moi ? (Lettre du 2 septembre 1909)

Donne-toi à moi, ô toi ma bien-aimée, toute, tout entière lorsque nous nous retrouverons. Tout ce qui est saint, caché aux yeux des autres, tu dois me le donner libéralement. Je désire être le seigneur de ton corps et de ton âme.

Tu es mon seul amour. Tu m'as complètement en ton pouvoir. Je sais et je sens que si, dans le futur, j'écris quelque chose de beau et de noble, je ne le ferai qu'en écoutant aux portes de ton cœur. (Lettre du 25 octobre 1909) (Oh comme tu m'as entortillé autour de ton cœur !)

Toi seule me connais et m'aimes...

J'aimerais te donner tout ce que j'ai, tout le savoir que j'ai, toutes les émotions que je ressens ou ai ressenties moi-même, tous mes goûts et dégoûts, tous mes espoirs ou mes remords. J'aimerais traverser la vie à ton côté, te dire plus et plus de choses encore, **jusqu'à ce que nous ne formions ensemble qu'un seul être**, jusqu'à ce que l'heure vienne pour nous de mourir... Que ton cœur soit toujours tout près du mien, pour entendre chacune des pulsations de ma vie, chaque peine, chaque joie. [...] **Mon amour pour toi est une sorte de culte**. [...] (Lettre du 27 octobre 1909)

Guide-moi, mon saint, mon ange. Conduis-moi vers l'avenir. Tout ce qui est noble, élevé, profond, vrai, émouvant dans ce que j'écris vient de toi, je le crois. Ô, prends-moi au tréfonds de ton âme et **je deviendrai en vérité le poète de ma race**. Je sens cela, Nora, à l'instant où je t'écris. Bientôt mon corps va pénétrer dans le tien : ah, si mon âme pouvait faire de même ! (Lettre du 5 septembre 1909)

L'aspiration à faire *un* se dit clairement : « **J'aimerais te donner tout ce que j'ai** », « **Donne-toi à moi, toute** », impliquant une certaine réciprocité. Nora est investie de tout pouvoir sur Jim, son amour peut tout, son âme est le « saint des saints » qui le consacrerait « poète de [s]a race ». Cela culmine par une adresse qui intègre *le Sinthome*, dont il fait don à Nora *la sainte* :

J'ai donné à d'autres mon orgueil et ma joie. A toi je donne mon péché, ma folie, ma faiblesse et ma tristesse. » (Lettre du 2 septembre 1909)

Certaines lettres de la même période témoignent qu'il cherchait à reconstituer avec elle le lien familial rompu avec la mort de sa mère ; explicitement, il a le désir de faire que leurs relations soient celles de l'enfant avec la mère, une dépendance plus intime encore que celle du couple amoureux : « Ah, si je pouvais me nicher dans ton sein tel un enfant né de ta chair et de ton sang, être nourri par ton sang, dormir dans la secrète et chaude obscurité de ton corps ! » (Lettre à Nora du 5 septembre 1909) Joyce était particulièrement attiré par l'image de lui-même en faible enfant chéri par une femme forte, image qui se relie étroitement aux autres représentations de lui comme victime, cerf poursuivi par des chasseurs ou être passif au milieu de rudes adversaires comme un Parnell ou un Jésus au milieu des traîtres. « Ma petite mère... protège-moi du mal ! Je suis trop enfant et trop impulsif pour vivre seul. [...] Aime-moi ! Pense à moi ! » (Lettre à Nora du 24 décembre 1909) ; « Je suis ton enfant, comme je te l'ai dit, et tu dois être sévère avec moi, ma petite mère. (Punis-moi autant que tu veux.) Je serais ravi de sentir ma chair picotée sous tes coups. Je voudrais que tu me fesses ou me fouettes. Pas pour rire, ma chérie, pour de bon et sur ma chair nue. J'aimerais que tu sois forte, forte, ma chérie, et que tu aies une grosse poitrine, ample et fière, et de bonnes grosses cuisses. J'aimerais être fouetté par toi, Nora, mon amour. » (Lettre du 13 décembre 1909)

En Nora, La Vierge Mère et la putain se côtoient, et cette mise en continuité de la classique dichotomie névrotique, cette coalescence, consacre *La femme* (Nora) comme Evie, or L'Evie, l'Eve de M'Adam affiche la marque d'être toute. Telle est « *l'unique La femme à avoir jamais été* », ce en quoi elle est mythique, le rappelait Lacan dans la première leçon du *Sinthome*.

Alors, qu'est-ce que c'est que ce rapport à Nora ? Nous pouvons le dire, c'est un rapport sexuel – « Mais c'est un drôle de rapport sexuel », insiste Lacan. « C'est sa façon à lui de considérer qu'elle lui va comme un gant ! », mais « il ne s'en gante qu'avec la plus vive des répugnances. [...] Non seulement il **faut qu'elle lui aille** comme un gant, mais il **faut qu'elle le serre** comme un gant ». A travers une allusion à Kant, la métaphore du gant permet à Lacan de passer de la topologie euclidienne des surfaces (l'image du retournement du gant, qui s'avère erronée) à la topologie des nœuds, non-euclidienne, mais aussi – par le biais du jeu de mot *elle serre, mais ne sert à rien* – d'accentuer cette division au cœur de l'être marqué par *la faille* qui a vocation de séparer le pôle de l'amour et celui de *l'amur*, et de suggérer qu'il n'est possible de les joindre ; de telle sorte que « ce n'est que par la plus grande des dépréciations que Joyce fait de Nora une femme élue ».

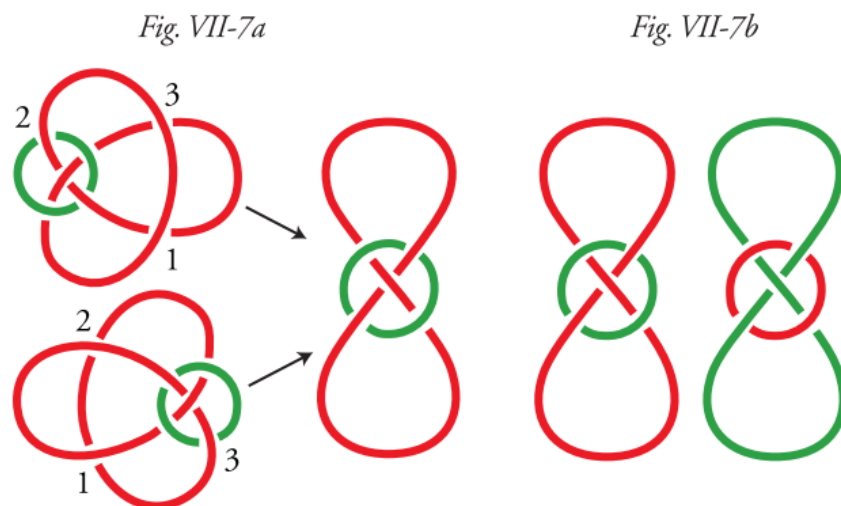
Lacan nous dit, leçon VII⁸ du séminaire sur Joyce, que c'est le cas où il y a *Sinthome*. Il parle du *lapsus de nœud* se demandant si « dans la faute, cette faute première dont Joyce nous fait tellement état, il y a quelque chose de l'ordre du lapsus », et nous présente deux possibilités de réparation de cette erreur par un *Sinthome*, deux façons qui ne conduisent pas au même résultat : « Vous pouvez voir d'une façon dont le nœud répond que, à réparer par un *Sinthome* au point même où le lapsus s'est produit, vous n'obtenez pas le même nœud en mettant le *Sinthome* à la place même où s'est produite la faute, ou bien en corrigeant de même par un *Sinthome* la chose en les deux autres points. »

Ce qui résulte de la compensation par le *Sinthome* est différent dans les deux cas et la nature de cette différence est la suivante :

I. Le nœud est réparé par un Sinthome en l'un des deux points différents de celui où s'est produit le lapsus de nœud

⁸ Jacques Lacan, *Le Sinthome*, nouvelle transcription, éd. cit., leçon VII, pp. 135-138. Nous avons gardé la numérotation des figures telle qu'elle apparaît dans la leçon VII.

Il résulte une chaîne dont les deux éléments sont inversibles (fig. VII-7b), à savoir que le huit rouge est strictement équivalent au rond vert : « il vous suffit de concevoir que vous tirez les choses de telle sorte – je parle sur le rouge –, de sorte à faire que le rouge fasse ici un rond : ce qui est alors d'abord rond vert deviendra un huit vert ; et à l'usage, vous verrez que c'est un huit exactement de la même forme, de la même dextrogyrie. »



Il y a strictement équivalence entre les deux éléments, et c'est bien en cela qu'il n'y a pas de rapport sexuel. Le ratage du nœud est strictement équivalent dans les deux sexes, symbolisés par les deux couleurs, les deux sexes sont donc équivalents.

II. Le nœud est réparé par un Sinthome à la place même où s'est produit le lapsus de nœud

Dans ce cas, une dissymétrie apparaît : il n'y a plus équivalence stricte, les deux éléments n'occupant pas la même place dans une disposition de la chaîne et dans l'autre, fig.VII-8a et fig.VII-8b.

Fig. VII-6

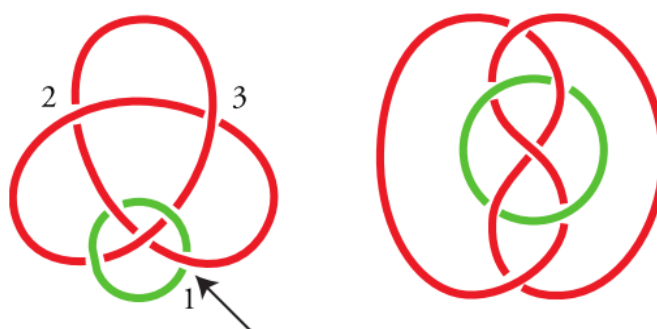
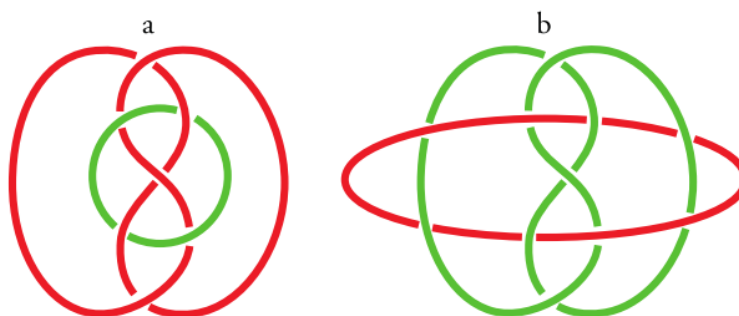


Fig. VII-8



Si, dans le premier cas, une couleur peut être remplacée par l'autre, inversement, ici (figure VII-8a), le rond vert est interne à l'ensemble supporté par le double huit rouge, qui, ici (figure VII-8b), se retrouve dans le double huit vert. **Il n'y a pas, au niveau du Sinthome, équivalence des rapports du vert et du rouge, il y a donc rapport.**

Bien que Lacan emploie le terme de « sinthome » pour désigner l'élément qui vient réparer, dans chaque cas, le lapsus de nœud, il affirme qu'il y a **Sinthome** uniquement dans le deuxième cas – le cas où il y a rapport sexuel, c'est-à-dire où l'un des sexes prend la place du Sinthome. (Le rapport se fait avec le Sinthome.)

Donc, c'est dans la mesure où il y a Sinthome qu'il n'y a pas équivalence sexuelle, c'est-à-dire qu'il y a rapport. « Car si nous disons que le non-rapport relève de l'équivalence, c'est dans la mesure où il n'y a pas équivalence que se structure le rapport. »

« Je me suis permis de dire que le sinthome, c'est très précisément **le sexe auquel je n'appartiens pas**, c'est-à-dire *une* femme. Si *une* femme est *un Sinthome* pour *tout* homme » – Lacan a pu dire auparavant qu'une femme était un *symptôme* pour un homme, donc je pense qu'il parle ici du cas où cette femme est *La femme* – il est nécessaire de trouver un autre nom pour ce qu'il en est de l'homme pour *une* femme : « une affliction, pire qu'un Sinthome... *un ravage* même », puisque justement **le Sinthome se caractérise de la non-équivalence.**

Nous nous retrouvons à l'intérieur d'une équation où dire que *Nora représente La femme pour Joyce* est équivalent à *il y a rapport sexuel entre Nora et Jim* qui revient à affirmer Nora comme le Sinthome.

Mais, nous dit Lacan, si elle serre Joyce par le Sinthome, « elle ne sert absolument à rien ». Car la complémentarité qui résulte de la non-équivalence des places fait que « chaque fois que se raboule un gosse ça fait un drame. Ça fait un drame, c'était pas prévu dans le programme ! Et il y a vraiment un malaise qui s'établit entre [...] Jim et Nora, ça va plus entre eux quand il y a un rejeton. » En effet, la lettre du 31 août 1909 décrète : « Nos enfants (en dépit de l'amour que je leur porte) ne doivent pas s'interposer entre nous. S'ils sont bons et nobles, c'est à cause de *nous*, ma chérie. Nous nous sommes rencontrés, nous avons unis nos corps et nos âmes librement et noblement, et nos enfants sont le fruit de nos corps. »

Autrement dit, à chaque fois qu'un tiers intervient dans l'équation, rien ne va plus.

Cette remarque vient corroborer d'autres observations de Lacan, qui concernent la pièce *Les Exilés* : « *Exilés*, c'est vraiment l'approche de quelque chose qui est pour [Joyce] le symptôme, symptôme central [...] ce dont il s'agit, c'est du **symptôme fait de la carence propre au rapport sexuel**, mais cette carence ne prend pas n'importe quelle forme. Il faut bien que cette carence prenne **une forme** ! Et cette forme, c'est celle de ce qui le noue à sa femme, à ladite Nora, à ladite Nora pendant le règne de laquelle il élucubre les *Exilés*.

***Les Exilés*⁹ est l'unique pièce de théâtre qui nous reste de Joyce et c'est son œuvre la plus autobiographique.** Il convient donc de repérer en quoi l'inconscient de Joyce a été « pillé » pour amener à la mise en scène de fantasmes très proches de sa propre histoire.

Résumé

L'intrigue de la pièce peut être résumée très simplement, de sorte que l'essentiel de l'action semble se dérouler sur un autre plan. Richard et Berthe sont revenus à Dublin, avec leurs fils Archie, 8 ans, et retrouvent leurs anciens compagnons, Robert Hand, maintenant journaliste, et Béatrice, sa cousine, professeur de musique.

Entre leur maison de Merrion, un faubourg cossu au sud de Dublin près de la mer (acte I et III), et le cottage de Robert à Ranelagh (acte II), une double infidélité semble se préparer : Richard,

⁹ James Joyce, *Les Exilés* (1915), trad. J. S. Bradley, rév. Jacques Aubert, in *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., 1982. Toutes les références précédées de la lettre E renvoient à la pièce.

l'écrivain, apprécie beaucoup l'intelligence et la sensibilité de Béatrice, plus instruite que sa compagne. On devine même que nombre de ses textes ont été écrits pour Béatrice, laquelle aurait joué un rôle d'inspiratrice. En revanche, Robert est sous le charme physique de Berthe, qu'il tente de séduire avec beaucoup d'ardeur et quelque succès. Cependant, lorsque Berthe, qui s'est laissé embrasser par Robert, décide de briser le jeu de la tromperie en rapportant tout à Richard, celui-ci refuse d'intervenir, laissant sa compagne libre de faire ce qu'elle veut. Celle-ci est peinée de cette attitude de non-ingérence, qu'elle interprète comme un désir de laisser le champ libre à Béatrice.

En situant le lieu de l'exil à Rome, Joyce a voulu commémorer la première grande crise de sa relation avec Nora, qui eut lieu après la naissance de leur fils, Giorgio ; c'est lors de son séjour en 1906-1907 dans la capitale italienne que lui vint l'idée de la nouvelle *Les Morts*, qu'il rédigea à son retour à Trieste, c'est là aussi qu'il pensa un moment tout abandonner, quitter sa compagne et son fils. De ce moment de doute, certaines traces restent dans la pièce, comme lorsque Berthe évoque sa solitude et son sentiment d'abandon dans l'appartement qui faisait face au Tibre (E, p. 889). Quoi qu'il en soit, la pièce fut commencée en 1912-1913, et achevée à Zurich en septembre 1915, soit exactement neuf ans après cet « exil romain ».

Intrigue

La minceur de l'intrigue sentimentale (pourquoi devrait-on s'intéresser à ce personnage central qui refuse tout éclaircissement et semble se complaire dans un doute artificiellement maintenu jusqu'au bout ?) se redouble d'une épaisseur de sens dont seuls les brouillons et notes préparatoires¹⁰ de Joyce peuvent donner une idée. On pourrait presque avancer l'idée que le plus fascinant dans cette pièce est le dossier génétique qui y conduit (NE, pp. 1764-84).

Un des points les plus curieux de ces notes, rédigées au cours de l'hiver 1913, est que Joyce semble manifester le même symptôme que son héros : il ne sait pas lui-même si Berthe a été fidèle ou non, ou plutôt, il se demande systématiquement ce que signifie la fidélité ...

Les Exilés rejouent à leur manière le scénario des *Morts*, auquel s'ajoutent les souvenirs de la séduction ratée de Nora par un ami triestin, Prezioso.

Dans la pièce, Richard insiste sur le fait qu'il s'est toujours senti en « tiers » face au couple de cousins amoureux (et donc légèrement incestueux) que formaient Robert et Béatrice. (Béatrice n'est pas sans rappeler la Béatrice de la *Vita Nova* de Dante.)

RICHARD : J'étais un tiers, je le sentais bien. D'aussi loin qu'il me souvienne, vos noms étaient toujours prononcés ensemble : Robert et Béatrice. (E, p. 810)

Richard tente de garder, dans la pièce, cette distance qui le place en position de *tiers exclu* et inclus à la fois, puisqu'il est le centre des regards, et qu'il décide de ne jamais agir. Est-ce pour intervenir à distance, mais invisiblement, comme Dieu dans sa création, ou bien est-ce pour laisser les choses aller à leur fin propre ? Est-ce le comble de la puissance, ou bien le comble de l'impuissance ? Lorsque cette stratégie est encore envisagée par Joyce dans le cadre du mariage, il insiste dans ses notes sur le fait que Richard ne veut surtout pas utiliser les droits que lui confèrent la morale ou les lois en tant que « mari » outragé, afin de repousser la tentation qui assaille sa compagne :

Robert souhaite que Richard utilise contre lui des armes que les conventions et la morale mettent dans les mains du mari. Richard refuse. Berthe souhaite que Richard use de ces armes aussi pour la défendre. Richard refuse aussi cela. Sa défense du corps et de l'âme de sa femme est une épée invisible et sans poids. (NE, p. 1172)

Or, curieusement, c'est le pathos même de la jalousie qui va devenir le moteur dialectique de cette « défense mystique » qui, telle l'épée qui devait séparer Tristan et Isolde dormant côte à côte, met en jeu une double nuit mystique de l'âme, tant pour Richard que pour Berthe :

¹⁰ James Joyce, « Notice et Notes préparatoires aux *Exilés* », in *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., 1982, pp. 1762-1784. Toutes les références précédées de l'abréviation NE renvoient aux Notes préparatoires.

*La jalousie de Richard fait un pas de plus vers le cœur du problème. Coupée de la baine, voyant ses appétits frustrés convertis en stimulus érotique, et de plus tenant en son pouvoir l'obstacle, la difficulté qui l'a excitée, elle doit se révéler comme **l'immolation même du plaisir de la possession sur l'autel de l'amour**. Il est jaloux, il veut, et connaît son déshonneur et celui de sa femme, la fin de l'amour étant d'être uni à chaque phase de son être à elle, puisque l'amour tend de nécessité à accomplir cette union dans le monde du difficile, du vide et de l'impossible. (NE, p. 1772)*

Ceci esquisse toute la théologie de l'amour impossible et donc « mystique » entre le Père et le Fils que Stephen développera dans l'épisode « Ithaque » d'*Ulysse*. C'est ici la jalousie qui est fouillée, exploitée, tant du côté de la philosophie (Joyce cite *L'Éthique* de Spinoza sur cette passion spécifique, ainsi que la définition de la jalousie comme *passio irascibilis* par les Scholastiques) que de la religion : **la jalousie accomplit le non-rapport des êtres dans le rapport du couple**. On pourrait dire avec Lacan que c'est le témoignage exact qu'« il n'y a pas de rapport sexuel », puisque la différence sexuelle est telle qu'on ne peut jamais parler d'un « rapport » au sens mathématique. Il n'y a pas de « mise en rapport » par homologie, le désir entraîne toujours une déhiscence, une inégalité, un déséquilibre qui polarise et vectorise. Par conséquent, **le désir ne peut trouver de point d'arrêt que là où il se heurte à l'impossible**. Tel serait, selon la lecture donnée par Lacan, l'aveu du symptôme central de Joyce.

Le titre anglais, *Exiles*, résonne d'une riche ambiguïté, puisque le mot désigne « Les Exils » autant que « Les Exilés ». « *Exils*, remarque Lacan, il ne peut pas y avoir de meilleur terme pour exprimer le non-rapport, et c'est bien autour de ce non-rapport que tourne tout ce qu'il y a dans *Exiles*. Le non-rapport c'est bien ceci, c'est que y a vraiment aucune raison pour que **Une femme entre autres**, il la tienne pour *sa femme* ; que *Une femme entre autres* est aussi bien celle qui a rapport à *n'importe quel autre homme* ». et il poursuit, en soulignant le caractère intime de la pièce : « ... et c'est bien de ce *n'importe quel autre homme* qu'il s'agit dans le personnage que [Joyce] imagine [Roberto Prezioso, devenu Robert Hand] et pour lequel, à cette date de sa vie, il sait ouvrir le choix de l'*Une femme* en question, qui n'est autre, dans l'occasion, que Nora. »¹¹ De ce jeu pluriel et polysémique avec la tercité de l'« Ex-II », la femme n'est certes pas exclue. Berthe participe, comme Béatrice, à la douleur de ce désêtre qui évoque à sa façon la Passion du Christ :

L'actrice doit rendre par un jeu évoquant l'hypnose l'état de Berthe abandonnée spirituellement par Richard. Son état est comparable à celui de Jésus au jardin des Oliviers. C'est l'âme féminine abandonnée nue et seule afin qu'elle parvienne à comprendre sa nature propre. (NE, p. 1773)

Dans la discussion avec Robert de l'acte II, alors que Robert tente de rendre Richard complice en lui faisant avouer que le désir est la seule loi de la nature, Richard récuse à la fois son hédonisme et son naturalisme. C'est qu'il s'agit du nœud crucial des rapports entre le désir sexuel et l'amour :

RICHARD, *avec un peu de timidité* : J'ai bien peur que ce désir de posséder une femme ne soit pas de l'amour.

ROBERT, *irrité* : Aucun homme encore n'a vécu sur cette terre, qui n'ait désiré posséder – je veux dire posséder dans la chair – la femme qu'il aime. C'est la loi de la nature.

RICHARD, *méprisant* : Que m'importe, à moi ? L'ai-je votée ? (E, pp. 846-7)

Et tandis que Robert se récrie, lui demandant si vraiment il n'a jamais senti cette pulsion tourmenter ses sens, Richard en vient à la question de la jouissance féminine liée à l'impossibilité d'atteindre la moindre certitude. Au lieu d'avouer un simple désir de posséder, il demande à Robert :

Avez-vous cette certitude lumineuse que votre cerveau est celui au contact duquel elle doit penser et comprendre, et que votre corps est celui au contact duquel le sien doit éprouver la jouissance ? Avez-vous cette certitude en vous-même ? (*ibid.*)

¹¹ Jacques Lacan, *Le Sinthome*, nouvelle transcription, éd. cit., Leçon IV, pp.77-78.

Même si la traduction apparaît ici un peu forcée (*"in contact with witch her body must feel"*, mot à mot « au contact duquel son corps doit sentir » est traduit par « éprouver la jouissance »), elle touche bien la vérité du message de Richard. Il ne vise qu'à la satisfaction au sens mythique et féminin, et à la différence de la satisfaction animale et post-coïtale, cette jouissance communique directement avec l'infini. Mais – tel est le prix à payer – l'infini de la jouissance exclut radicalement la certitude et le repos de la possession (que cela soit d'une femme ou d'une idée).

C'est pourquoi il faut à Joyce un cadre philosophique global – la pensée du doute, dont il se réclame de manière curieusement nationaliste, en se pensant comme « celte ». (« Tous les philosophes celtes semblent avoir penché vers l'incertitude ou le scepticisme – Hume, Berkeley, Balfour, Bergson », disent les Notes à la page 1783, mêlant de manière curieuse un penseur juif aux autres « celtes », ce qui anticipe déjà sur le thème de l'errance de Bloom.)

La fin de l'autonomie illusoire dans la tour d'ivoire de l'artiste ne sera accomplie que par un doute qui se renforce, certes, mais pour se donner à l'autre. C'est un **paradoxal don du doute** que démontre la scène finale entre Richard et Berthe.

Cette scène réussit à conjuguer la « tierce personne » que nous avons rencontrée à propos de Richard face aux cousins Robert et Béatrice, et la seconde personne de l'amour. Dans le dernier duo, Richard concilie la distance maximale nécessaire à sa création, et une proximité absolue à l'autre, sans que cet autre soit nécessairement identifié à une personne :

RICHARD : J'ai une profonde **blessure de doute** dans l'âme.

BERTHE, immobile : **Doute de moi ?**

RICHARD : Oui.

BERTHE : Je suis à vous. (*Presque en murmurant.*) Si je mourais à l'instant, je suis à vous.

RICHARD, la regardant toujours et parlant comme s'il s'adressait à une personne

absente : **Je me suis blessé l'âme pour vous**, je m'y suis fait une profonde **blessure de doute qui ne pourra jamais se refermer**. Je ne pourrai jamais savoir, jamais en ce monde. Je ne désire pas savoir, ni croire. Cela ne m'importe pas. Ce n'est pas dans l'obscurité de la foi que je vous désire, mais dans la fièvre et la torture du doute incessant. Vous garder sans aucun lien, pas même celui de l'amour, être uni à vous, corps et âme, en une complète nudité, voilà ce à quoi j'aspirais. Et maintenant je suis fatigué pour un moment, Berthe. **Ma blessure me fatigue**. (c'est nous qui soulignons)

L'évolution sémantique de cette fine dialectique du doute se fait en quatre temps dont l'anglais donne une idée plus nette. Le premier moment est celui du *wound of doubt*, de la blessure déterminée que Richard tente d'exposer. Le deuxième moment est celui qui voit la transformation de *doubt of* en *doubt for*, du doute de la femme aimée, doute portant sur l'objet du non-savoir, au doute pour la femme aimée, en un **don** qui affirme le désir comme retrait à soi du savoir. C'est à cette étape que se réalise « l'immolation du plaisir de la possession sur l'autel de l'amour », décrite par Joyce dans les Notes préparatoires (p. 1772). La blessure du doute est offerte à la femme qui la cause pour lui montrer que c'est parce qu'elle peut la causer qu'elle est cause de désir. Le troisième temps est celui du *living wounding doubt*, du doute hyperbolique conçu comme blessure vivante, active, incessante, régénérée et régénérante à l'infini. C'est ce qui permet le retour au niveau premier, mais en un quatrième temps, qui remplace le déterminé de *wound of doubt* par l'indéterminé d'une blessure incorporée au sujet, *my wound*, car si le cycle est accompli, c'est bien une blessure sans cause, ni origine, une blessure autonome qui ne peut se refermer.

Nous remarquons que ce discours du doute et du désir est énoncé par Richard dans la disjonction du dire et du voir, soit à une partenaire qui est, à la fois, là et pas là : les disdascalies précisent que Richard regarde Berthe en lui parlant, mais parle *comme s'il s'adressait à une personne absente*. Dans le passage du *doute-de* au *doute-pour*, indispensable à la faculté de donner, ce qui n'est plus la simple interrogation sur la fidélité, donc sur la propriété du corps de la femme aimée, il faut que Richard s'adresse à Berthe comme à *une autre femme*. Cette notation fondamentale décrit un instant de culmination, où la distance la plus grande devient indispensable à l'établissement d'une relation d'intimité absolue, dans cette «

nudité » faite de proximité et d'absence. Un lien sans aucun lien, un amour sans possession, un rapport sans rapport – telle serait la formule de l'amour développée par Richard.

Cette dialectique subtile sous-tend aussi l'étonnante théorie du don développée par Richard face à son fils, Archie :

RICHARD, *lui prenant la main* : Comprends-tu ce que c'est que donner quelque chose ? [...] Tant qu'on possède une chose, on peut vous la prendre. [...] Mais quand vous la donnez, vous l'avez donnée. Aucun voleur ne peut plus vous l'enlever. (*Il baisse la tête et presse la main de son fils contre sa joue.*) Alors elle est à vous pour toujours, quand vous l'avez donnée. Elle vous appartiendra toujours. C'est cela, donner. (E, p. 832)

L'économie paradoxale de ce don qui calcule pourtant savamment à partir des risques (il faut donner pour ne pas risquer de perdre ce à quoi l'on tient) amène Richard à une générosité étonnante lorsqu'il s'agit de « donner »¹² sa femme à un ami qui voudrait la séduire. Richard obéirait-il à la fameuse « loi de l'hospitalité » dont Pierre Klossowski avait donné la formule dans un roman qui porte le même titre¹³ ?

Joyce ne minimise pas dans ses notes préparatoires les motivations perverses des deux personnages masculins. Voilà pourquoi il peut décrire ainsi sa pièce :

La pièce, corps-à-corps confus entre le Marquis de Sade et le Freiherr von Sacher-Masoch. Robert ne ferait-il pas mieux de mordre un peu Berthe lorsqu'ils s'embrassent ? Le masochisme de Richard n'a pas besoin d'illustration. (NE, p. 1781)

Le masochisme de Richard s'avoue assez crûment au cours de l'acte II comme l'envers du désir de trahison de Robert : Richard a lui-aussi envie que son ami le trahisse. Son sadisme s'applique à ses rapports obliques à Berthe, qu'il semble torturer à plaisir en refusant de lui dévoiler son propre désir. Et le masochisme de Robert se confirme lorsqu'il joue à s'abaisser devant la grandeur d'âme de Richard.

Un autre soupçon de perversion tourne autour du thème de l'homosexualité refoulée et sublimée. Les notes explicitent l'idée selon laquelle le partage d'une même femme pourrait procurer le plaisir d'une union homosexuelle sans qu'ils aient à transgresser le code sexuel dominant.

Richard et Robert apparaissent comme des pôles humains complémentaires, l'homme d'action et le rêveur introspectif devraient s'épauler, de telle sorte que Joyce les décrit de manière presque ironique : RICHARD – *un automystique* ; ROBERT – *un automobile*.

Chacun d'eux risque de tourner en rond dans un cercle autoréférentiel, dans une autarcie appauvrissante, chacun d'eux a besoin de l'apport de l'autre. L'homosexualité ici n'est pas limitée au sens sexuel courant, puisqu'elle débouche sur une totalisation idéale (et leurrante) des potentialités masculines. De plus, ce désir de fusion homosexuelle est également véhiculé par Berthe (selon le vœu de Joyce, bien sûr), ce qui explique mieux sa tentation :

Berthe désire l'union spirituelle de Richard et de Robert et croit que l'union ne sera réalisée qu'à travers son corps, et perpétuée par lui.

Remarquons au passage les initiales en miroir des prénoms des personnages : Richard-Robert ; Berthe-Béatrice, mais aussi le rapport d'inclusion entre Berthe et Robert.

La perversité, que Joyce pense inséparable de l'idéalisme de l'artiste dans ses rapports délicats à la société, donne donc à ce petit monde réglé dans les moindres détails selon une mécanique des correspondances deux à deux, une sorte de moteur vivant. En ce sens, l'« automysticisme » de Richard fournit à la pièce l'élan de l'« automobile » de Robert, ce désir prédateur sans lequel il n'y

¹² Donner ici est posséder en perdant ; en perdant on regagne mystiquement ce qu'on a donné à l'autre.

¹³ Pierre Klossowski, *Les lois de l'hospitalité*, Gallimard, 1965.

aurait pas d'intrigue. L'automysticisme, de son côté, correspond au désir propre à l'artiste, toujours prêt à se torturer pourvu qu'il tire de ses affres matière à écriture. Richard pourrait dire comme Baudelaire : « Je suis la plaie et le couteau ! Je suis le soufflet et la joue ! Je suis les membres et la roue ! Et la victime et le bourreau ! »

Joyce semble impliquer une équivalence entre le mouvement qui conduit à l'« idéal » et celui qui conduit à la « perversion », ce qui confirme la dialectique déjà révélée par les *Dublinois*. Il faut donc voir en Richard un grand modèle de « maquerele » – maquereau, *band* pouvant être masculin en anglais – et de « cocu » volontaire qui abuse de sa propre complaisance, alors que Robert et Berthe lui demandent d'interdire, d'agir au « nom de la loi ».

C'est ultimement le refus d'incarner la loi (de l'honneur, du couple, de la fidélité) qui lui permet de souffrir sans fin, – mais aussi de créer à l'infini.