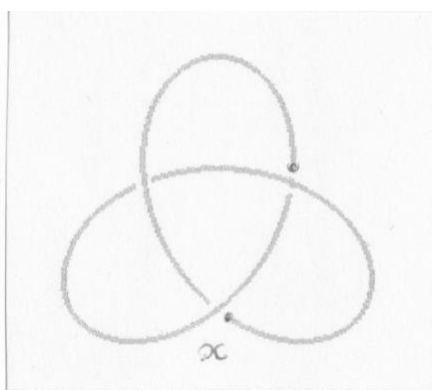


Jean-Guy Godin

Sinthome (Berlin, Juin 2012)

Revenons au nœud borroméen.

Il suffit qu'il y ait une « erreur quelque part dans le nœud à 3 pour qu'il se réduise au rond.» Lacan par du nœud de trèfle :

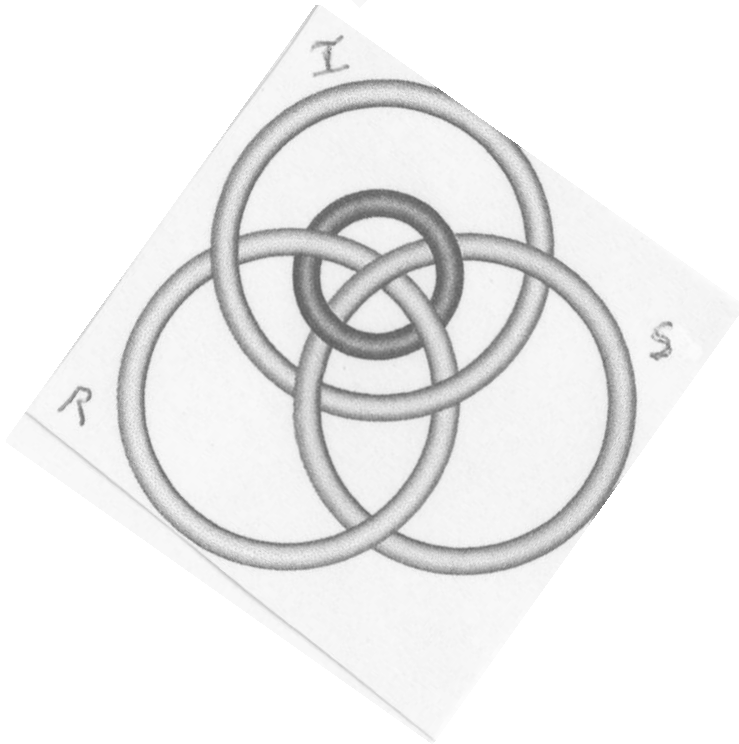
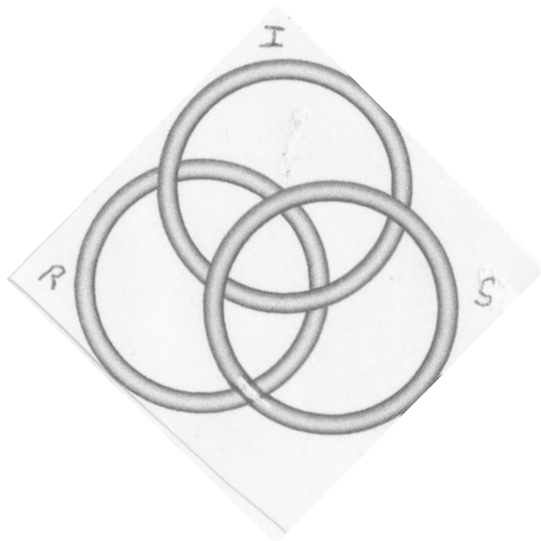


Il y a une erreur en x si le brin de ficelle passe dessus au lieu de passer dessous.

Le nœud borroméen, c'est trois brins noués ensemble, tel que si un quelconque est coupé, les deux autres sont libres. Puis 3 + n.

Le sinthome répare à l'endroit de la faute du nœud et restitue une apparence de nœud borroméen, puis le nœud lui-même. Ça répare le ratage, le lapsus du nœud. Les réparations à d'autres endroits ne sont pas des sinthomes.

Je reste dans la supposition de Lacan pour le « cas » Joyce. A partir de la dernière séance : qu'est-ce que l'Ego de Joyce ? Pourquoi ce terme relativement inusité chez Lacan ? Dans la dernière séance Lacan produit le nœud (pas borroméen) suivant et sa correction.



L'imaginaire est entre le Réel et le Symbolique. Faute du croisement R/S : dans le nœud borroméen le Réel passe deux fois sous le Symbolique, ici il ne passe qu'une fois.

Lacan nous avertit : « L'Ego a rempli chez lui [Joyce] une fonction dont je ne peux rendre compte que par mon mode d'écriture. [le nœud borroméen]<sup>1</sup>»

L'écriture est essentielle à son ego.

Dans le cadre de la supposition de Lacan construite avec et par le nœud borroméen, il y a une faute du nœud, comme Lacan s'exprime, qui laisse le corps glisser, se détacher - le rapport imaginaire n'a pas lieu - et une réparation par le sinthome qu'il va appeler l'ego.

Je fais un détour par une conférence de Jacques Aubert qui a lieu à l'Hôtel-Dieu, le 9 mars 1976, après laquelle Lacan va utiliser ce terme. C'est deux mois avant la dernière séance du séminaire.

Cela commence ainsi à propos de Joyce : « Je pensais », dit Lacan, « à un de mes analysants qui est un vrai catholique muri dans la saumure catholique. Pour les gens formés (dans le catholicisme) l'analyse, c'est sans espoir. » Un vrai catholique formé dans le catholicisme est inanalysable.

Et bien-sûr on pensera à cette discussion entre Stephen Dedalus et son ami Cranly dans *Le Portrait de l'artiste*, à la fin du texte et qui est reprise par Lacan 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 <sup>2</sup> » « Ton esprit est sursaturé de cette religion à laquelle tu declares ne pas croire. <sup>3</sup> » Étonnamment dans ce passage les choses sont resserrées autour de

---

<sup>1</sup> J. Lacan, *Le Sinthome*, Seuil, Paris, 2005, p.147.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>3</sup> J. Joyce, « Portrait de l'artiste », La pléiade, p. 707.

l'affect. « Aimes-tu ta mère ? <sup>4</sup> » « As-tu jamais aimé qui que ce soit ? » « Mais ton père [...] Qu'est-ce qu'il était ? » Suit l'énumération des attributs de son père (« quelque chose dans une distillerie »).

Mais je vais noter la question de J.A. Miller qui introduit à la réponse de Lacan des rapports de S. Dedalus et de J. Joyce : « Dans quelle mesure Joyce adhère-t-il au personnage de Stephen ? [...] On reste incertain.[...] Quelle est la fonction de Stephen dans l'économie subjective de Joyce ?<sup>5</sup> » - problématique que nous retrouvons spécialement dans la dernière séance. Lacan va reprendre en partant de la traduction par les Anglais du *Ich* par *Ego* (et non pas par *I*) « Nous avons donné un poids plus raisonnable en traduisant par le moi. » Pour ce qui est des rapports S. Dedalus et J. Joyce : « S. Dedalus - Lacan dixit - n'est-ce pas ce qu'on appelle communément l'ego ? » [C.f. la dernière séance]

« Je serais assez porté à y pointer un imaginaire redoublé, » - et cette formulation nous intéresse- « un imaginaire de sécurité [donc une formation qui a fonction de suppléance]. « Est-ce que S. Dedalus ne joue pas par rapport à J. Joyce le rôle d'un point d'accrochage, d'un ego ? Je crois que c'est un ego fort, d'autant plus fort qu'il est entièrement fabriqué. C'est faire retour à la question d'où je partais : quelle est la fonction de l'ego dans la formation catholique ? Est-ce que la formation catholique n'accentue pas ce caractère en quelque sorte détachable de l'ego ? <sup>6</sup> »

Résumons : S. Dedalus est un ego de sécurité, un ego fabriqué, fort, un point d'accroche, détachable (il y a du jeu, de l'autonomie). On a là quelque chose qui avec cet imaginaire de sécurité, l'imaginaire redoublé annonce l'ego-sinthome de la dernière séance.

---

<sup>4</sup> Ibidem, p.768

<sup>5</sup> J. Aubert, « Sur James Joyce : Galeries pour un portrait », *Analytica*, volume 4, supplément au n°9 d'Ornicar ? p.16/17

<sup>6</sup> Ibidem, p.18.

Dans cette dernière séance, Lacan s'appuie sur ce qu'il appelle « la scène de la raclée<sup>7</sup> », scène centrale pour Lacan, exemplaire<sup>8</sup>. Voilà comment Lacan en parle : « Il s'est trouvé des camarades pour le ficeler à une barrière en fil barbelé et lui donner, à lui, James Joyce, une raclée. » On voit que Lacan identifie James Joyce à Stephen Dedalus. « Le camarade qui dirigeait toute l'aventure était un dénommé Héron. [...] Ce Héron l'a donc battu [...].<sup>9</sup>»

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. « Qu'est-ce que ceci nous indique ? », souligne Lacan, « - 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, [...] » « ça comporte des affects [...] <sup>10</sup>» « 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 [...] » Ce qui est frappant ce sont les métaphores qu'il emploie, le détachement de quelque chose comme une pelure. Il n'a pas joué. « C'est comme quelqu'un qui met entre parenthèses, qui chasse le mauvais souvenir.<sup>11</sup> »

« Mais la forme, chez Joyce, du laisser-tomber du rapport au corps propre », comme s'exprime Lacan, « est tout à fait suspect pour un analyste, car l'idée de soi comme corps a un poids. C'est précisément ce qu'on appelle l'ego. » - et nous retrouvons l'ego dans une autre acception.

« 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.<sup>12</sup>» 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 une fonction particulière qui renverrait à la matière dont est fait l'ego : l'écrit est nécessaire à son ego.

---

<sup>7</sup> J. Joyce, « Portrait de l'artiste », La pléiade, p. 707.

<sup>8</sup> J. Lacan, *Le Sinthome*, Seuil, Paris, 2005, p.148.

<sup>9</sup> Ibidem

<sup>10</sup> Ibidem, p.149.

<sup>11</sup> Ibidem, p.150 ;

<sup>12</sup> ibidem

Pas d'affect à la violence subie : ce pas d'affect donc réfère 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 [sic] a un ego d'une tout autre nature [...]. L'ego a joué chez lui un tout autre rôle que celui qu'il joue pour le commun des mortels.

L'ego a rempli chez lui une fonction dont je ne peux rendre compte que par mon mode d'écriture.» (Le nœud borroméen) « C'est que l'écriture est essentielle à son ego.<sup>13</sup>»

On aura donc 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*.

Reprenons la scène dite par Lacan « la scène de la raclée ». Elle commence avec l'accusation d'hérésie portée contre Byron : c'était un hérétique et de plus un homme immoral. L'accusation est ensuite tournée à l'encontre de Stephen Dedalus (hérésie de sa composition). « [...] cette scène fut un des souvenirs désagréables, forts, de Milbourne Lane . », note Stanislaus Joyce<sup>14</sup>. « 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 barbelé. » 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 sanglotant... ».

L'épisode cruel repasse dans sa mémoire : « [...] il se demandait pourquoi il ne portait pas malice à ceux qui l'avait tourmenté. Il n'avait pas oublié un seul détail de leur lâcheté mauvaise, mais le souvenir n'éveillait en lui aucune colère [et pas d'affect]. 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 Jone's Road, il avait senti qu'une certaine puissance le dépouillait de cette colère subitement tissée,

---

<sup>13</sup> Ibidem, p.147.

<sup>14</sup> Cf. James Joyce, volume de la Pléiade, Note p.1702

aussi aisément qu'un fruit se dépouille de sa peau tendre et mûre.<sup>15</sup> » Or cette puissance est chose familière à Stephen et on la retrouve un peu plus loin, directement rapportée au regard. « 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 excellent. [...]"<sup>16</sup> »

S'arrêtant sur cette scène de la raclée, Lacan donc s'étonne : « pas d'affect – je le répète- à la violence subie », le corps n'est pas concerné, engagé. Mais Stephen lui-même s'étonne : pourquoi ne porte-t-il pas malice, et surtout pourquoi ne ressent-il pas d'affect ? Ce qu'on écrit dans les livres n'est pas vrai. 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, qui l'aide à 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 cette 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 vie [...].<sup>17</sup> » Il se redit des vers de Shelley et oublie sa propre détresse, il 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. Absence du Nom-du-Père, et

---

<sup>15</sup> Ibidem p. 611, Folio p. 139-40.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 615, Folio, p. 144-45.

<sup>17</sup> Ibidem, p.624, Folio, p. 156.

donc aussi absence d'amour, puisqu'il n'y a d'amour que de l'identification portant sur le quatrième terme, à savoir le Nom-du-Père.

Un peu plus loin, toujours dans ce 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 avaient 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'abriter. <sup>18</sup>»

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, « je suis le fils dépossédé <sup>19</sup>», dira Stephen Dedalus dans *Ulysse*, et « Vous êtes le fils dépossédé, je suis le père assassiné, votre mère est la reine coupable. <sup>20</sup> »

L'écriture est nécessaire à son ego. Dans cet épisode de 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.

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, un voix grave) que comme porteuse du trait d'identification, une marque dans la

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 678, Folio, p. 228.

<sup>19</sup> Ibidem, « *Ulysse* », p.44

<sup>20</sup> Ibidem, p.186



voix, un trait sur la voix. Mais lorsqu'elle vient à défaillir, sa défaillance provoque chez Stephen toute une cascade d'effets : Stephen ne pouvait qu'à peine déchiffrer les lettres aux enseignes des boutiques. 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 casse, en produisant une marque. Il reproduit des noms propres, de la marque, de l'accroche à quoi suspendre le sujet et alors il reparaitra, réparé, image de petit petit garçon, image crochée à l'écrit, un mouvement, une pulsation, comme un circuit accompli : le sanglot dans la voix du père (le phallus, c'est la phonation ?), 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 noms.<sup>21</sup> » 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, amis s'était effacé, comme une plaque photographique au soleil.[...] Comme s'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. S'était étrange de voir son petit corps reparaitre un instant (le corps 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 élastiques.<sup>22</sup> » Description qui le montre ancré dans la réalité ( $\psi$ ). Toute cette mécanique fait reparaitre le corps.

Un autre mode d'accroche avec les lettres – côté missive – nous est proposé et qui concerne le rapport aux femmes de Stephen et une figure de son fantasme. Cela préfigure les rapports 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 pour en tirer un secret

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 621, Folio, p. 152.

<sup>22</sup> Ibidem, Folio, p.153.

pouvoir. Il s'agirait de se mettre en place d'Autre, de quelqu'une, à cette place où se dessinent les figures, là où son désir sera capté.

Ainsi lisons-nous dans *Ulysse* cette question, je résume : pour qui sont ces livres ? « 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 facile. <sup>23</sup>» Ses écrits visent à faire jouir l'Autre, visent à combler l'Autre par cette jouissance obtenue. Les livres de Joyce seraient comme les avatars de ces longues lettres ignobles du *Portrait* qu'il 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 ! Folie ! <sup>24</sup>»

Ulysse reprendra ces longues lettres ignobles - modifiées, preuves des accusations portées contre Bloom au cours de son procès (« Il me conjurait de salir sa lettre.»<sup>25</sup>) et sans doute que *Fennigans Wake* est cette longue lettre adressée à Anna Livia Plurabelle, abandonnée au courant de la rivière.

---

<sup>23</sup> *Ulysse*, p.51

<sup>24</sup> James Joyce, «Le Portrait de l'artiste en jeune homme », La Pléiade, p. 644, Folio, p. 183.

<sup>25</sup> *Ulysse*, p. 448