

Claire Garson

De l'aspiré à s'pire *

Une thèse sur l'interprétation de l'analyste peut être extraite de la conférence de Lacan à Rome, en 1974. L'interprétation chez l'analyste, dit Lacan avec insistance, « le ready-made, Marcel Duchamp, qu'au moins vous en entendiez quelque chose, l'essentiel qu'il y a dans le jeu de mots, c'est là que doit viser notre interprétation pour n'être pas celle qui nourrit le symptôme de sens ¹. » Dans la conférence de presse qui précède « La troisième », Lacan indique que le jeu de mots est « la clé de la psychanalyse », mais ici il y conjoint le *ready-made*, le déjà fait, le déjà là – traduction de *ready-made* –, terme qui apparaît la première fois chez Lacan en 1954, soit quatre ans avant sa rencontre avec Duchamp.

Le *ready-made* duchampien, dans son concept, est étroitement lié aux jeux de mots. Ils ont ceci de commun : le non-sens, comme l'indique Duchamp dans sa conférence intitulée « Apropos of Myself » : « Sur un peigne pour chien en métal j'ai inscrit une phrase nonsensical, "trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie". Nonsense. » On pourrait résumer l'importance qu'il a accordée au non-sens par cette phrase extraite de ses *Rotoreliefs* signés Rose Sélavy : « Le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas. » Le sens, d'être sexuel, coule à gros débit pour suppléer au rapport sexuel qui manque. Assécher la *jouis-sens*, la jouissance du sens, revient à faire du robinet un « Reux au-bine ai », comme l'indique le jeu de mots de Jean-Pierre Brisset.

On trouve les prémisses, les axiomes de la thèse de Lacan sur l'interprétation dans son séminaire *titrisé* du jeu de mots : *Les non-dupes errent*. Il y mentionne que l'attention de l'analyste, d'être flottante, lui permet d'entendre dans les dits de l'analysant faits « d'une espèce d'équivoque », et on arrive là au point important : « Nous nous apercevons parce que nous le subissons, que ce qu'il a dit pouvait être entendu tout de travers ². » Ici Lacan n'indique pas ce sur quoi doit être fondée l'interprétation de l'analyste ; il met l'accent sur un devoir d'entendre qui implique un savoir entendre, non pas le sens, mais la portée des mots, ou plutôt ce qui porte

les mots, et qui par là même démontre qu'il n'y a de langage que singulier : « Et c'est justement en l'entendant tout de travers que nous lui permettons de s'apercevoir d'où ses pensées, sa sémiotique à lui, d'où elle émerge : elle n'émerge de rien d'autre que de l'ex-sistence de la langue. La langue ex-siste ailleurs que dans ce qu'il croit être son monde. » Et ce qui n'est pas son monde c'est le réel qui ne trompe pas.

Dé-soif du sens

Étant donné que le réel est antinomique au sens, et que la pratique analytique est de « faire sens » tel que Lacan l'indique dans « L'étourdit », l'interprétation de l'analyste, pour faire « dé-sens », doit faire résonner les traces sonores au moyen de l'équivocité du jeu de mots. Cela ne veut pas dire qu'il doive faire des jeux de mots à tire-larigot, mais bien plutôt qu'il prenne pour modèle *l'entendu de travers*, soit l'équivoque même du terme jeu de mots, qui désigne le jouer avec les mots, le jeu verbal, et aussi quelque chose qui s'en écarte et que Mallarmé a tenté d'épingler du terme d'« inanité sonore ». La formulation de Lacan « l'essentiel qu'il y a dans le jeu de mots » pointe ce qu'il s'agit de faire sentir au sujet : l'essence, la langue singulière oubliée, aspirée qu'elle a été par le grand Autre. L'idée de Lacan qu'il précisera dans *R.S.I.*, « c'est d'essayer de serrer de près quel peut être le réel d'un effet de sens ³ » ; dans l'analyse, dit-il, « il s'agit seulement de rendre compte de ce qui ex-siste comme interprétation. » C'est ce à quoi s'attelle Lacan dans « La troisième » en mettant l'accent sur la dé-liaison de la musique de *lalangue* et du sens, pour que, du son d'un verre qui se remplit d'un liquide, l'analysant ne se dise plus : je vais épancher ma soif. C'est par cette césure qu'il a chance de passer *de l'aspiré à s'pire*.

Le jeu de mots est supporté par la propre *lalangue* du sujet, entendue d'une autre, telle qu'elle a été articulée dans ce qui en fonde sa particularité. Lacan donne l'indication de ces traces sonores bien avant *l'esp d'un laps* qui a inscrit le terme *lalangue*, quand, dans le séminaire *L'Identification*, parlant du « je ne sais pas » il a pu dire : « Mon jeu de mots, le "j'sais pas ⁴" », dont il souligne le « che » aspirant qui fait « discord avec ce qu'il y aura d'exprimé ». Au début de « La troisième », Lacan met l'accent sur ce *discord*, encore faut-il ne pas être dur de la feuille pour que, de ce « dit-ce-que », il faille, dit-il, « l'entendre, ce quelque chose que l'disque ourdrome ». Pour réduire le symptôme à son minimum, à l'équivoque du *dit-ce-que*, doit s'ajouter quelque chose, *l'disque*, le ronron qui fait vibrance dans le corps. Lacan le dit d'une autre manière dans le séminaire *Le Sinthome* : « Nous n'avons que ça comme arme contre le sinthome, l'équivoque ⁵ », et d'ajouter : « Il faut qu'il y ait quelque chose dans le signifiant qui résonne. »

From... to

Dans sa première conférence « Joyce le symptôme », Lacan invite ses auditeurs à lire *Finnegans Wake* ; il y a, dit-il, « quelque chose qui joue, pas à chaque ligne, mais à chaque mot, sur le pun ⁶, un pun très, très particulier ⁷. » Nous pouvons tenter d'aborder ce *quelque chose* dans ce qu'en dit Joyce dans son livre *Ulysse*, quand il parle du titre de son premier recueil publié, *Chamber Music*, un recueil de poèmes : « Chamber music. On pourrait faire une sorte de jeu de mots là-dessus. C'est un genre de musique ai-je souvent pensé quand elle. C'est de l'acoustique. Tintement. Les vases vides font le plus de bruit. Parce que l'acoustique, la résonance change selon que le poids de l'eau est égal à la loi de la chute des liquides. [...] Drops. Rain. Diddleiddle addleaddle ooddleooddle. Hissss ⁸. » Joyce forge ses *puns* à partir de sons, n'importe lesquels pourvu qu'il en *joy*, en jouisse de cet « Acoustic Disturbance ». La perturbation acoustique punesque est pour Joyce un « working in layers ⁹ », un travail en couches dont il parle dans *Finnegans Wake* en ces termes : « puns from biddenland to boughtenland ». La stratification sonore éparsée entre « from » et « to » qui forge la trame du texte se différencie de la structure des jeux de mots telle que la pose Jakobson. Elle est, selon celui-ci, construite sur la même étymologie que celle de la poésie, à savoir une déformation sémantique, qui néanmoins conserve sa propriété phonématique, les phonèmes étant « des représentations acoustiques capables de s'associer avec des représentations sémantiques ¹⁰ ». Dans *Finnegans Wake* le son ne détermine pas le sens, le sens est soufflé par la tintinnabulation : « sense is sound as a bell ». Ce qui s'y révèle c'est le réel, par le *sens blanc* : « from blanchessance to lavandaiette ».

Ce qui est là, couché sur le papier du *wake*, n'est « pas-à-lire ¹¹ » mais est à entendre, c'est en quoi Lacan précise que de cet écrit de Joyce qui fut traduit à l'époque, mieux vaut dire « l'intraduit ». Qu'est-ce qui n'est *pas-à-lire* et qui est intraduisible ? C'est ce dont parle Lacan à Columbia en 1975 : « Une manière de dire qui est ce que j'appelle, moi, le style ¹². » Le style de Lacan, cette manière singulière de *disquer l'mot*, il précise dans « La troisième » que cela lui est venu « d'une façon un peu personnelle ».

L'étrôme

Les jeux de mots, les *puns* joyciens, la manière de dire ont tracé une route qui mène à l'interprétation poétique, et qui a pour visée l'être poème de l'analysant : « [...] je ne suis pas un poète, dit Lacan, mais un poème. Et qui s'écrit, malgré qu'il ait l'air d'être sujet ¹³. » Ce n'est pas le sujet, le poète qui écrit le poème, le poème s'écrit d'un savoir sans sujet. L'être est

le poème, ou plutôt l'*êtroème* qui *ex-siste* au *s'emplant* du *parest*. Lacan, lui, nomme l'être « l'affruition » pour indiquer qu'il est du côté de la jouissance, de l'impossible à dire. *L'affruition* a affaire à l'inconscient réel. « L'inconscient, dit Lacan dans son texte "C'est à la lecture de Freud..." publié en 1977, reste le cœur de l'être pour les uns, et d'autres croiront me suivre à en faire l'autre de la réalité. La seule façon de s'en sortir, c'est de poser qu'il est le réel [...] le réel en tant qu'impossible à dire, c'est-à-dire en tant que le réel c'est l'impossible, tout simplement ¹⁴. » C'est du fait que, comme l'indique Lacan dans ce même texte, « le langage n'est pas réductible à la communication ¹⁵ » que se démontre l'*êtroème*, et par là même « la face de réel ¹⁶ » de l'inconscient.

Nous partirons de ceci pour aborder ce que Lacan nous propose comme modèle d'interprétation juste dans le séminaire *L'insu que sait de l'une-bévue s'aîle à mourre* : la poésie chinoise. Soulignons d'abord cette constatation de Lacan : « Il est quand même tout à fait frappant que [...] les poètes chinois ne peuvent pas faire autrement que d'écrire. » Pourquoi ne peuvent-ils pas faire autrement que d'écrire, les poètes ? Selon François Cheng, le point de perspective des poètes est d'« accepter d'« être le ravin du monde ¹⁷ », comme dit Lao Tseu ¹⁸ ». Il ajoute que « c'est là une façon d'être plus féconde que l'angoisse. » Il ne faut cependant pas s'imaginer que pour les poètes c'est du tout cuit : « [...] leur art, ajoute Cheng, apparemment serein, est consécutif à un long et douloureux travail de dépouillement intérieur. »

Cela étant posé, Lacan se réfère à la poésie des Tang qui se chantonne à en faire surgir une vérité singulière : « La vérité réveille-t-elle ou endort-elle ? » se demande Lacan, à quoi il répond : « Ça dépend du ton dont elle est dite. La poésie dite endort ¹⁹. » Le ton qui réveille est celui qui se détache du texte, qui ne participe pas à son interprétation, tandis que le contrepoint tonal, la tonalité qui colle à la langue forcément prête à interprétation du fait qu'elle dise la poésie en tant que telle. Si Lacan met l'accent sur le ton, c'est à la fois pour viser l'émergence d'une vérité, comme je viens de le dire, et pour éviter la soudure du trou qu'opère l'interprétation ²⁰. Ce quelque chose d'un ton qui résonne fait trou dans la diction en évitant l'évidence. Pas tous les tons résonnent, seuls ceux qui s'écrivent d'une contingence. C'est ce pourquoi Lacan dit que « l'interprétation n'a pas plus à être vraie que fausse. Elle a à être juste ²¹ », pour éteindre un symptôme.

Il reste à le signer, le poème, d'un nom qui ne relève pas du semblant. Lacan a signé son soi-poème « Là quand », de cet espace qui n'est *pas-à-lire* entre « là » et « quand », de cet écart d'où quelque chose se transmet dans

le noir. Le poème se signe sans appui, sans contour, du surgissement d'un savoir qui n'était pas là avant, d'un savoir inventé.

Lavie

Suivre le fil de *lalangue* par lequel nous pouvons lire la trace d'un autre savoir, savoir du réel, c'est s'inscrire à « lavie », que Lacan écrit en un seul mot, et qu'il loge dans sa *troisième* dans le rond du réel. *Lavie*, *l'il y a*, porte le souffle de *l'étrôme* au ton de l'impossible. Je termine avec cette phrase prononcée par Lacan à Caracas en 1980 : « Bien entendu, je ne vous dis pas tout. C'est là mon mérite ²². »

Mots-clés : jeu de mots, ready-made, lalangue, interprétation poétique, résonance.

*↑ Texte prononcé lors de la soirée préparatoire aux Journées nationales de Toulouse « Le devoir d'interpréter », organisée par le pôle 14, le 28 septembre 2017 à Paris.

- 1.↑ J. Lacan, « La troisième », 1^{er} novembre 1974, *Lettres de l'École freudienne*, n° 16, p. 193.
- 2.↑ J. Lacan, *Les non-dupes errent*, 1973-1974, séminaire inédit, leçon du 11 juin 1974.
- 3.↑ J. Lacan, *R.S.I., 1974-1975*, séminaire inédit, leçon du 11 février 1975.
- 4.↑ J. Lacan, *L'Identification*, 1961-1962, séminaire inédit, leçon du 17 janvier 1962.
- 5.↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 17.
- 6.↑ Terme anglais qui désigne jeu de mots.
- 7.↑ J. Lacan, « Joyce le symptôme I », dans J. Aubert (sous la dir. de), *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin, 1987, p. 25.
- 8.↑ J'ai laissé ces derniers mots dans la langue originale. J. Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2012, p. 407.
- 9.↑ R. Ellmann, *James Joyce, new and revised edition*, Oxford University Press, 1982, p. 546.
- 10.↑ R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 26.
- 11.↑ J. Lacan, « Postface au *Séminaire XI* », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 504.
- 12.↑ J. Lacan, *Scilicet*, n° 6-7, Paris, Le Seuil, 1976, p. 48.
- 13.↑ J. Lacan « Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI* », dans *Autres écrits, op. cit.*, p. 572.

14. [↑](#) J. Lacan, « C'est à la lecture de Freud... », préface à l'ouvrage de Robert Georjin, dans *Lacan, Cahiers du Cistre*, n° 3, Paris, L'Âge d'homme, Cistre-essai, 1984, p. 14.
15. [↑](#) *Ibid.*, p. 13.
16. [↑](#) J. Lacan, *Le Moment de conclure*, 1977-1978, séminaire inédit, leçon du 10 janvier 1978.
17. [↑](#) François Cheng fait ici allusion à la stance 28 de Lao-tzeu : « Connais en toi le masculin / Adhère au féminin / Fais-toi Ravin du monde / Être Ravin du monde [...] / C'est retourner à la petite enfance ». Lao-tzeu, *La voie et sa vertu, Tao-tê-king*, traduction de François Houang et Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1979, p.75.
18. [↑](#) « Entrevue sur l'angoisse avec François Cheng », *La Cause freudienne*, n° 59, Paris, 2005, p. 149.
19. [↑](#) J. Lacan, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, 1976-1977, séminaire inédit, leçon du 19 avril 1977.
20. [↑](#) « Interpréter consiste certes, ce trou, à le clore », dans « C'est à la lecture de Freud... », *ibid.*, p. 15.
21. [↑](#) *Ibid.*, p. 16.
22. [↑](#) J. Lacan, « Ouverture de la rencontre de Caracas », 12 juillet 1980, intervention publiée dans *L'Âne*, n° 1, mars-avril 1981 (source : valas.fr).