

Christine de Camy

Entre ce qui se dit, ce qui se lit et ce qui s'écrit *

Dans la cure, qu'est-ce qu'on entend dans ce qui se dit ? Et comment touche-t-on au symptôme par la langue ? Qu'est-ce qui s'en écrit ?

Tout au long de son enseignement, Lacan soutient que parole et symptôme sont de même nature. Il interroge d'abord cela du côté du désir, désir à l'œuvre dans le symptôme et dans la parole, désir qu'on peut en partie déchiffrer. Puis il questionne symptôme et parole du côté de la jouissance. Cet ordre n'est chronologique que dans notre lecture de l'enseignement de Lacan. Désir et jouissance n'ont pas à être hiérarchisés. Ils sont à l'œuvre l'un et l'autre dans le symptôme.

Le symptôme, il s'agit d'en entendre quelque chose à partir de ce qui se dit. *Kekchose*, comme dit Jacques Roubaud ¹. Soit ce que la poésie dit et qui ne peut se dire. Je le cite : « *Kekchose* est l'ombre de la poésie prise dans le poème ². »

Aujourd'hui, j'essaierai d'avancer sur deux points qui sont deux citations de Lacan. La première se trouve dans un séminaire fait à Caracas : « *Lalangue* n'est efficace que de passer à l'écrit ³. » La deuxième citation est dans le séminaire *Le Sinthome* : « Le possible c'est *ce qui cesse*, virgule, *de s'écrire* ⁴ », soit ce qui, parce que ça s'écrit, cesse.

Première citation

« *Lalangue n'est efficace que de passer à l'écrit* »

À l'époque de « Lituraterre ⁵ » et du séminaire *Encore* ⁶, l'écriture dont parle Lacan est liée à la parole. Ce n'est pas le cas dans ses derniers séminaires, où il est question aussi d'écriture, celle des nœuds. Ces deux écritures sont à prendre en compte autant l'une que l'autre.

Dans « Lituraterre », ce n'est plus le versant métaphorique de l'écriture, celle des formations de l'inconscient, qui intéresse en premier lieu Lacan. Mais une écriture où se dépose le signifiant phonique. Cette écriture

« ne décalque pas le signifiant mais ses effets de langue, ce qui s'en forge par qui la parle ⁷ ».

L'analyste doit tenir compte du versant réel des dits, soit ce qui con-sonne avec l'inconscient ⁸.

Lacan renvoie l'analyste du côté du poète. Pas pour qu'il l'imite. L'analyste n'opère pas comme un poète. Et si toutefois il l'est par ailleurs, il sait d'autant plus qu'il ne l'est pas là.

Qu'est-ce que l'analyste a à apprendre du poète ? Sans doute le rapport singulier que celui-ci a à la langue.

La poésie invente. Elle fait sonner autre chose que le sens. Elle unit le son et le sens. Lacan, dans le séminaire *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à moure* ⁹, lors d'une leçon centrale sur la question de l'écriture, remarque que c'est à partir du non-sens que la poésie opère. Elle produit un effet de sens et un effet de trou. C'est à partir du trou qu'elle s'écrit et c'est dans une conjonction de sonorités qu'elle fait émerger un sens nouveau.

Mais pas toute poésie. Un point est à préciser : la poésie qui intéresse Lacan est celle qu'extrait Roubaud : « la poésie prise dans le poème ¹⁰ », soit ce *Kekchose* qui, lui, ne se déchiffre pas.

Georges Bataille écrit, en 1947, *La Haine de la poésie* ¹¹. Pourquoi parle-t-il de haine à propos de poésie alors qu'il a lui-même toujours écrit des poèmes ? Georges Bataille veut combattre une certaine poésie contre une autre. La poésie qu'il soutient, c'est celle qui va à l'encontre du discours courant. Celle qui fait violence à l'usage courant de la langue. Celle qui contredit le sens et qui est à la limite du possible.

La haine de Bataille pour une certaine poésie, c'est la haine d'une poésie qui s'écrit avec le moi. Le poète, pour Bataille, doit être poète du réel. Il changera plus tard le titre de 1947 pour celui de *L'impossible*. La poésie, c'est la langue de l'impossible. C'est à partir de l'impossible que cette poésie s'écrit.

Heidegger va dans la même direction. Dans *Pourquoi des poètes dans un temps de détresse* ¹², Heidegger défend Hölderlin contre Rilke. L'écriture de Rainer Maria Rilke est celle d'un poète. Évidemment. Mais Hölderlin écrit « pour le dire ¹³ ». Il écrit à partir du trou. De l'abîme. Depuis la détresse du monde. Hölderlin attaque la langue. Sans abri. L'imaginaire ne l'encombre pas. On peut même dire qu'il en est complètement détaché. Détaché et donc pas protégé (par l'imaginaire). Comme Celan. Comme Artaud.

Ce n'est pas le cas de Rilke. En effet, Rilke tel qu'en parle Heidegger n'est pas dans le même rapport au « temps de détresse », et sa façon de penser l'impensable, au cœur de sa poésie, n'est pas celle d'Hölderlin.

Il ne s'agit donc pas pour nous de dire que l'un est poète, l'autre pas. Les deux le sont. Ce sont de grands poètes. Mais la poésie qui, dans la cure, nous intéresse, celle prise dans le poème, celle dont parle Lacan dans son dernier enseignement, c'est celle-là qu'il nous faut entendre dans la langue de chaque analysant. Et celle-là se fiche du beau. Et de l'imaginaire. C'est ce qu'Yves Bonnefoy appelle « l'autre langue à portée de voix ». Et on peut le suivre quand il situe le poète « au contact des mots, dans la faille entre leur matérialité et leur sens ¹⁴ ».

Hélène Cixous insiste aussi là-dessus. Ses écrits en témoignent : il faut, dit-elle, arriver à l'extrémité du souffle. Il faut que le français « s'étrange ¹⁵ ». C'est ça, la fonction poétique de la parole. La région poétique d'une langue. La première, celle entendue de l'Autre, qui se révèle sous forme de bévue. Peut-elle se lire ? Et jusqu'où ?

Qu'est-ce qui de cette langue demeure illisible ? Quel irréductible, singulier, pas à déchiffrer ? Comme l'est cette écriture, à la fin du rêve de Freud de « l'injection faite à Irma ¹⁶ », écriture d'un mot qui surgit à la place de la vision horrifiante et innommable du fond de la gorge d'Irma. Un irréductible propre à chacun.

Un mot sur S., une adolescente qui était, quand je l'ai rencontrée, enfermée, mutique, à l'écart du monde. Paroles marmonnées dans les séances. Lire et écrire, deux opérations pour elle terrorisantes. Elle ne voyait pas les mots comme ils étaient. Elle devait les relire plusieurs fois pour les comprendre. Personne ne comprenait ce qu'elle écrivait. Elle seule pouvait se relire. Je suis *illisable*, me dit-elle. Je pris ce mot, forgé par elle et clairement énoncé, comme une invitation à ne pas me décourager et à essayer d'entendre sa langue, aussi étrangère fût-elle.

Mais au fond, n'est-ce pas toujours le cas, pour l'analyste, d'avoir à entendre une langue étrangère ? Lacan ne dit-il pas ¹⁷ que l'analysant fait de la poésie ? La poésie avec son illisible. Son intraduisible.

Comment traduit-on la poésie ? Comment peut-on être le passeur d'un poète dont l'écriture est un enchaînement de sons et de rythmes ? De significations également, mais pas seulement. Pas prioritairement.

La neige tombe-t-elle semblablement dans toutes les langues ? questionne Yves Bonnefoy.

Henri Meschonnic¹⁸, dans sa *Poétique du traduire*, dit que la traduction est une invention de discours. André Markowicz, grand traducteur de Dostoïevski, Pouchkine, Tchekhov et de W. Withman, a bousculé les traducteurs : « Il faut oublier ce qu'on a appris à l'école », dit-il, « il faut entendre le souffle et les sonorités d'une langue, il faut entendre dans cette langue ce qu'elle a d'impur et de singulier. Il faut utiliser "sa position d'étranger", quand on traduit de la poésie. Il faut inventer ».

C'est sur ces chemins qu'est amené le lecteur de *Finnegans Wake*¹⁹. Faut-il essayer de comprendre *Finnegans Wake* ?

Lacan rappelle dans sa conférence « Joyce le symptôme²⁰ » que l'analyste n'a pas à jouer les universitaires. *Finnegans Wake* n'est pas pour nous à lire pour ce qu'il pourrait signifier. Joyce nous montre à partir de quoi un écrit opère. Il est révolutionnaire dans l'usage qu'il fait de la langue.

Ce qui importe à Joyce quand il écrit ce livre, c'est la lecture qu'en font les écrivains. Bien avant les universitaires. Il les questionne tout au long de l'écriture de *Finnegans Wake*. Il envoie des extraits à Ezra Pound, à H. G. Wells... mais les retours sont le plus souvent mauvais. Tous lui renvoient leur incompréhension.

Jusqu'à miss Weaver, précieuse lectrice et éditrice fidèle de Joyce. Elle a publié le *Portrait de l'artiste en jeune homme* quand personne ne voulait l'éditer. Elle a cherché des éditeurs à l'étranger pour *Ulysse*, son manuscrit étant partout refusé. Elle a toujours soutenu Joyce. Mais devant *Finnegans Wake*, elle est plus que réticente. Ce qui atteint Joyce. Il lui écrit : « Si quelqu'un ne comprend pas un passage, il n'a qu'à le lire à voix haute. » Joyce s'éclaire parfois à être lu effectivement à voix haute, en anglais. Ses phrases alors peuvent se révéler être un canular, mais pas seulement.

« Je suis allé jusqu'au bout de l'anglais », écrit Joyce à propos de *Finnegans Wake*. L'écriture de *Finnegans Wake* démantèle la langue en introduisant soixante-cinq autres langues, en emboîtant des signifiants, en équivoquant sans cesse.

On peut dire avec Lacan que Joyce « coupe le souffle du rêve²¹ » avec *Finnegans Wake*. Ce n'est pas une écriture qui accroche notre inconscient, dit encore Lacan. Même si on en salue la force.

Ajoutons : *Finnegans Wake* ne trouve pas de fin. Un poème se termine. Condensation et fin. Il tranche. Comme l'analyste. *Finnegans Wake* ne semble pas avoir de fin. Le dernier mot du livre ne finit rien. Il laisse la phrase suspendue sur un *the*, mot choisi par Joyce pour amener le lecteur à la continuer en revenant au début, à la première phrase. Circularité du livre. Quatre parties. Une roue carrée, dit Joyce.

Pourriez-vous équarrir la roue ? lui demande miss Weaver. Et en faire un carré roulant ?

Le point d'arrêt vient peut-être avec la publication.

Deuxième citation

« ce qui cesse, de s'écrire »

Ce qui cesse, parce que ça s'écrit. Parce que ça se noue autrement.

Revenons à S., cette adolescente *illisible*. Deux solutions, dont elle témoignera en séance, vont lui permettre d'ordonner le monde.

La première est l'arrivée d'un enfant, on pourrait dire plutôt l'irruption d'un enfant, moment pour elle d'abord incompréhensible puis organisateur. L'enfant lui donne une place parmi ses pairs et dans sa famille. L'enfant devient une boussole. S. commence alors à se fabriquer des vêtements. L'enfant lui donne un corps.

La deuxième est la constitution d'un savoir-faire. La couture dans laquelle elle excelle devient une orientation scolaire et, malgré des difficultés majeures d'apprentissage, un métier. Prix et reconnaissance certaine.

Deux solutions, l'une n'allant pas sans l'autre, pour tenir debout, s'inscrivant, dans leur construction, dans une relation transférentielle.

Et Joyce ? On a déjà eu l'occasion d'en parler. Je voudrais juste ajouter à ce qui a pu être dit dans les rencontres précédentes que l'écriture de *Finnegans Wake* me semble indissociable de la place de Lucia, sa fille, pour Joyce.

L'écriture de *Finnegans Wake* représente un travail colossal. S'agit-il alors pour Joyce de se libérer du parasite de la parole ou, au contraire, de se laisser envahir par la polyphonie de la parole ? C'est ce qu'interroge Lacan ²².

Durant ces dix-sept ans au cours desquels il écrit *Finnegans Wake*, Joyce ne cesse de s'inquiéter pour Lucia. Il est le seul à comprendre ses crises de fureur. Il est le seul à la supporter. À la porter. Il cherche des médecins qui contrediraient le diagnostic de psychose posé sur elle et qui lui proposeraient un abri.

Il l'encourage à peindre. Il publie avec elle deux recueils dont elle fait les enluminures. « Ma prose : agréable à entendre, écrit-il à Lucia. Tes dessins, agréables à l'œil. Cela suffit, il me semble. »

Que Lucia soit le prolongement de Joyce, c'est une hypothèse de Lacan. Il la pose après une présentation de malade, celle de Gérard Primeau. Celui-ci traite l'envahissement de paroles imposées et leurs effets de jouissance en découpant les mots. Notamment son nom : Geai, l'oiseau, Rare, la

rareté, Primeau, premier au. Ce patient explique à Lacan que ces paroles imposées marchent avec la certitude que tout le monde connaît ses pensées. Paroles imposées donc et télépathie associée. Lacan constate que Joyce semble avoir affaire essentiellement à des paroles imposées.

C'est Lucia qui est télépathe. Elle le dit. Joyce la croit. Il essaie même de le démontrer. Cette télépathie de Lucia vient en prolongement des paroles imposées de Joyce. Joyce et Lucia semblent indissociables. Jung appelait Lucia l'« anima inspirante » de son père.











Richard Ellmann, dans sa biographie consacrée à Joyce ²³, note que ce dernier espérait que, lorsqu'il sortirait de la longue nuit de *Finnegans Wake*, « sa fille elle aussi sortirait des ténèbres ».

L'écriture du livre et Lucia, associées, dans leurs fonctions respectives, permettraient à Joyce que là où c'était dénoué, cela se noue autrement, s'écrive donc.

Mots-clés : symptôme, lalangue, poésie, traduction, sinthome.

* ↑ Intervention au séminaire de Pau animé par le cartel « Entre ce qui se dit, ce qui se lit et ce qui s'écrit », mai 2018.

1. ↑ J. Roubaud, poète et mathématicien, membre éminent de l'Oulipo et théoricien du vers.
2. ↑ J. Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.
3. ↑ J. Lacan, *Le séminaire de Caracas, Almanach de la dissolution*, Paris, Seuil, 1986.
4. ↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 13.
5. ↑ J. Lacan, « Literatorre », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.
6. ↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975.
7. ↑ J. Lacan, « Literatorre », art. cit.
8. ↑ J. Lacan, *R.S.I., 1974-1975*, séminaire inédit.
9. ↑ J. Lacan, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre, 1976-1977*, séminaire inédit.
10. ↑ J. Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage, op. cit.*
11. ↑ G. Bataille, *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1971.
12. ↑ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.
13. ↑ *Ibid.*

14.  Y. Bonnefoy, *L'Autre Langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 2013.
15.  H. Cixous, *Une autobiographie allemande*, Paris, Christian Bourgois, 2016.
16.  S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1973.
17.  J. Lacan, *Le Moment de conclure, 1977-1978*, inédit.
18.  H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier Poche, 2012.
19.  J. Joyce, *Finnegans Wake*, Paris, Folio, 1997.
20.  J. Lacan, « Joyce le symptôme », dans *Autres écrits*, op. cit.
21.  J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, op. cit.
22.  *Ibid.*
23.  R. Ellmann, *Joyce*, Paris, Gallimard, 1987.