

L'épouse de Joyce

D.A. : À partir de la phrase de Lacan : « Pour Joyce, il n'y a qu'une femme »[\[1\]](#), qu'il nous est proposé de commenter, nous évoquerons l'étrange couple que formèrent Joyce et Nora, en examinant ce qu'en dit Lacan dans son séminaire du sinthome.

Du rapport de Joyce à Nora, Lacan formule ceci : « ... je dirai que c'est un rapport sexuel, encore que je dise qu'il n'y en ait pas. Mais c'est un drôle de rapport sexuel ». Comment entendre cette affirmation de Lacan ?

J.-L.G. : Ce que dit Lacan du couple de Joyce et Nora est tiré de sa lecture des lettres d'amour à Nora. Joyce rencontre Nora à Dublin, ils se fréquentent régulièrement pendant quelques mois. Entre deux rendez-vous il lui écrit. Ensemble ils quittent Dublin à l'été 1904 et vont finir par se fixer à Trieste. A deux reprises Joyce va revenir à Dublin. Pendant cette séparation, et quelques autres souvent brèves, il écrit presque quotidiennement à Nora. Cette correspondance est à chaque fois le support d'une incoercible pratique masturbatoire.

Le rapport sexuel ce serait la coaptation parfaite d'une forme mâle et d'une forme femelle, comme l'est celle de la main et du gant. Cette union rêvée est racontée dans le mythe d'Aristophane où chaque moitié recherche sa moitié perdue pour retrouver une unité originelle. La thèse du non-rapport sexuel se déduit des observations que Freud a faites sur la sexualité de l'être parlant. L'Eros du parlêtre se résume à la pulsion, et au niveau des pulsions partielles il n'y a aucune prescription d'un rapport à l'Autre sexe. Le vide du rapport sexué appelle alors une suppléance susceptible de briser la solitude du parlêtre. L'amour, le fantasme ou le symptôme sont autant de modalités d'inscrire l'autre dans une relation sexuée. Le couple écrit ainsi pour chacun le rapport sexuel qui n'existe pas pour l'espèce.

Sur le fond de ce non-rapport le couple de Nora et Joyce répond à une autre exigence, qui fait sa singularité, en quoi il réalise un drôle de rapport sexuel. Dans le souvenir d'enfance de la raclée, Lacan a relevé chez Joyce la fuite du corps propre qui menace de se détacher de lui comme une pelure. Par sa présence dans la vie sexuelle de Joyce, Nora compense ce laisser-tomber du corps. Elle réalise un nouage permettant de rabouter l'imaginaire aux deux autres dimensions du réel et du symbolique. Elle le serre, dit Lacan, comme un gant. Le gant fonctionne comme une boucle supplémentaire qui vient réparer l'erreur du nœud joycien, où l'imaginaire est touché. Le gant n'est pas une métaphore, il a réellement une fonction de serrage et ce gant c'est Nora. « C'est la dynamique des nœuds, ça ne sert à rien mais ça serre, quelque chose que l'on suppose être coincé par ces nœuds »[\[21\]](#).

La relation de couple est d'ordinaire une fiction symbolique, le nœud corrigé que réalise Nora, lui, n'est pas un semblant.

Lacan dit que, pour Joyce, il n'y a qu'une femme, qu'elle est toujours sur le même modèle : de quoi s'agit-il ?

D.A. : Alors qu'il arpente les rues de Dublin, James Joyce rencontre Nora le 16 juin 1904. Il va immortaliser ce jour dans son roman *Ulysse*, comme le *Bloomsday*, qui se déroule à cette date, d'après le prénom du personnage principal et double de l'auteur.

Mais leur union ne se scelle que quelques jours plus tard, lorsqu'elle l'initie au plaisir sexuel, par la masturbation. « Elle a fait de moi un homme », dira Joyce. Elle ne consent à être sienne que le jour où ils arrivent à Zurich, après leur départ de Dublin. On peut penser que du point de vue sexuel, Joyce n'a pas connu d'autres femmes, à l'exception des prostituées.

Mais c'est surtout du point de vue amoureux, que Nora est la

seule qui a vraiment compté pour lui. Après l'autodafé de son *Dubliners*, il a pu dire à Italo Svevo « Il est certain que je suis plus vertueux que tous ces gens, moi qui suis un vrai monogame et qui n'ai aimé qu'une seule fois dans ma vie.[\[3\]](#) ».

« Je n'entends que votre voix [...]. Je voulais entendre votre voix, pas les leurs », écrit James à son amoureuse, dans les premières semaines. C'est sa voix qui la rend unique, une voix aux accents de Gallway, où la prononciation reste plus proche du gaélique, que l'écrivain voulait retrouver. Elle a aussi des expressions et des phrasés, voire des gros mots qu'il n'a jamais entendus, et qui vont nourrir le parler de ces personnages féminins.

La musique, voire la musicalité de la langue étaient essentielles à l'auteur de *Musique de chambre*. A chaque page écrite, il trouvait un parallèle avec l'une de ses pages musicales préférées. Et Nora fut la page d'où sortirent tous ces écrits.

J.-L.G. : Et le modèle ?

D.A. : C'est le gant, car dans *Le sinthome*, Lacan dit : « Pour Joyce, il n'y a qu'une femme. Elle est toujours sur le même modèle, il ne s'en gante qu'avec la plus vive des répugnances [\[4\]](#) ».

Qu'est ce qui conduit Lacan à avancer que pour Joyce Nora est un gant dont il se gante ? Ce gant d'où sort-il ?

J.-L.G. : C'est une interprétation que Lacan donne de ce qu'il découvre sous la plume de Joyce. Le gant est présent dans la correspondance. Dans une des toutes premières lettres Joyce écrit à Nora ceci : « Ton gant est resté près de moi toute la nuit – déboutonné – mais à part ça il s'est conduit très convenablement », et quelques jours plus tard il note : « Gant très bien élevé ». On apprend ainsi au passage que le gant

comporte un bouton et à quoi il sert dans les mains de Joyce. Il sert à serrer l'organe. C'est d'ailleurs ainsi que les relations avec Nora se sont établies. C'est elle qui a pris l'initiative, en le masturbant. Pendant les mois de leur relation à Dublin c'est le seul contact sexuel entre eux.

Le gant revient dans les lettres que Joyce adresse à Nora restée à Trieste, alors que lui-même est de retour à Dublin pour affaire. Le gant retourné, que relève Lacan, apparaît dans le passage suivant : « J'espère que tu as bien reçu mon petit cadeau, les gants. La plus jolie paire est celle en peau de renne : elle est doublée de sa propre peau, simplement retournée et devrait être chaude, presque aussi chaude que certaines régions de ton corps ». Le gant apparaît ainsi comme le corps de Nora. Conformément à une nécessité topologique ce corps, qui est un sac, doit être retourné pour venir envelopper, ganter le corps de Joyce.

Si Nora serre Joyce comme un gant, dans les faits en quoi consiste ce serrage ?

D.A. : Elle contient ses excès de jouissance, répondant qu'elle le comprend quand il s'adresse à elle dans un langage obscène. Autrement dit, elle a une fonction de serrage qui ferait tenir les morceaux épars du corps de Joyce. Sa présence lui est essentielle pour écrire et son absence, le désespère : lorsqu'il revient à Dublin, laissant Nora avec Giorgio à Trieste, il a une crise de jalousie qu'on pourrait qualifier de délirante. Il commence à penser – et à l'écrire à Nora – que les jours où elle ne le voyait pas, elle était sans doute sortie avec son ami Gogarty. Certes, cet ami avait témoigné à James de son attirance pour la belle brune, mais rien n'atteste qu'il y ait eu une liaison entre eux. Nora a la finesse de ne pas répondre aux messages accusatoires jusqu'à ce que Jim – comme elle était la seule à voir le droit de l'appeler – ne change de ton.

Dans les voyages qui suivent, James aura appris qu'il ne peut

pas quitter sa femme. Et lorsqu'elle doit se faire opérer, il s'installe avec elle à l'hôpital...

Nora est donc le cadre, tout comme *Cork*, le cadre en liège qui entourait la photo de la ville homonyme chez les Joyce. Elle serre mais ne sert à rien.

Sur ce thème du serrage, quoi d'autre ?

J.-L.G. : Avec Nora Joyce a rencontré une femme qui l'a pris en main et l'a serré. Elle est venue vers lui et a fait de lui, dit-il curieusement, « un homme », en saisissant son organe, qui alors ne demandait sans doute qu'à s'en aller avec le reste de son corps. Quand elle fait irruption dans sa vie, Joyce est en proie à une profonde solitude, dans laquelle l'a laissé la mort récente de sa mère. Voici ce qu'il écrit à Nora : « ... j'étais un étrange garçon solitaire, déambulant seul la nuit et pensant qu'un jour une jeune fille m'aimerait. Mais je n'arrivais jamais à parler aux jeunes filles que je rencontrais (...). Puis tu es venue vers moi ». Il lui écrit aussi ceci : « je parle (...) à la jeune fille que j'aimais (...) et me prenait si facilement dans ses bras et faisait de moi un homme ».

Désormais il ne cessera, dans ses lettres, de réclamer qu'elle le serre, c'est-à-dire qu'elle le gante, au moment où il est en proie à une jouissance phallique sans limite, c'est lui qui le note à certains moments, et où son corps menace de fuir par tous les orifices dont il est percé. Il lui demande en écho, dans une sorte de transitivity, de lui répondre dans les moindres détails pour prendre en main ce corps qui se détache de lui. Dès qu'une lettre tarde, que Nora lui fait le moindre reproche ou qu'il la sent s'éloigner, il sombre dans la plus extrême dérégulation, où la jouissance masochiste n'est pas absente. A la suite d'une lettre de reproche, voici ce qu'il lui répond : « ... depuis que j'ai lu ta lettre ce matin, j'ai

eu l'impression d'être un chien bâtard qui a reçu un coup de lanière sur les yeux. (...) j'ai déambulé dans les rues comme un immonde roquet que sa maitresse a lacéré de son fouet ... Laisse-moi retomber dans la fange d'où je suis venu ».

On ne voit jamais Joyce exprimer le désir de prendre Nora dans ses bras, c'est lui qui demande à son amante de le serrer dans ses bras. On peut lire ceci par exemple : « je veux tout oublier dans tes bras », ou : « Prends-moi de nouveau dans tes bras » et dans le même esprit : « Il faut vraiment que tu me prennes en main », et encore : « je pensais à quelqu'un qui me tenait dans sa main comme un petit caillou ».

Pourquoi Lacan dit-il qu'il ne s'en gante qu'avec la plus vive des répugnances ?

D.A. : Parce que Joyce, tout en étant amoureux, n'est pas dupe. Cet érudit qui a épousé une femme de chambre ne prétend, en aucun cas, avoir d'échanges intellectuelles avec elle. Plus, les femmes savantes, ça le gave !

« ...ce n'est que par la plus vive des dépréciations qu'il fait de Nora une femme élue[5] », dit Lacan. Et Nora d'accepter cette place : elle se moule absolument sur la jouissance de Joyce[6] ». Il n'accorde pas tant d'importance à sa femme si ce n'est par sa fonction de serrage. Il dit qu'elle est « adorablement ignorante[7] ». Une femme tout à fait ordinaire qu'il élève à la dimension de l'extraordinaire. Une femme rencontrée dans la rue, tout à fait par hasard, qui devient son épiphanie.

Qu'ajouter sur l'extrême ravalement dont Nora fait l'objet ?

J.-L.G. : Lacan ne cède pas à la fascination qui avait accueilli les premières traductions des lettres en français. Ses lecteurs, séduits par les propos orduriers et obscènes, s'enchantèrent d'une correspondance amoureuse qui ne

s'embarrassait d'aucun tabou. Le diagnostic de Lacan est tranché, il n'y a nulle idéalisation de l'objet aimé dans les lettres de Joyce. Tout à l'opposé, ce n'est qu'au prix de « la plus grande des dépréciations que Joyce fait de Nora une femme élue ». Cela n'échappe pas à Joyce. Il écrit à Nora qu'il « n'utilise jamais d'expressions obscènes dans la conversation », qu'il se détourne des hommes qui racontent des histoires grossières ou graveleuses, et que pourtant dans les lettres qu'il lui adresse il mesure que « la grossièreté et l'obscénité dépassent toutes les bornes de la pudeur ». Ces notations reviennent régulièrement dans sa correspondance, par exemple ceci : « Je frémis d'impatience dans l'attente de la réponse à ces lettres répugnantes », ou : « T'ai-je choquée par les saletés que je t'ai écrites », ou bien : « Au revoir, ma chérie que j'essaye d'avilir et de dépraver ».

L'interprétation que Lacan donne du couple est sans équivoque, je le cite : « copains comme cochons [8] », dit-il des deux complices. Il n'y a aucune limite à ce que Joyce exige du corps de Nora. Si toutes les bornes de la pudeur sont franchies et si « la pudeur est amboceptive des conjonctures de l'être » [9], c'est sans doute que l'idée de soi comme corps a déserté Joyce. Nora comme gant opère un serrage de ce corps qui ne demande qu'à fuir.

Lacan parle du gant retourné et du bouton lorsqu'il dit : « dans le gant retourné, le bouton est à l'intérieur », d'où vient ce bouton et que vient-il faire entre Joyce et Nora ?

D.A. : À la lecture de cette page, où Lacan développe le rapport de ce couple, il dit « ce bouton doit bien avoir une petite chose à faire avec la façon dont on appelle un organe. Le clitoris, pour l'appeler par son nom, est dans cette affaire quelque chose comme un point noir [10] ». Il en déduit l'intérêt des femmes pour les points noirs, car, une femme, « ...son point noir à elle, elle ne voudrait pas que ça tienne tant de place [11] ».

Ce rapprochement que fait Lacan est tout à fait justifié car dans une lettre à Nora, quelques mois après leur rencontre, James lui écrit : « Bonne nuit ma petite chatounne, [...] Écris encore et des choses plus sales, ma chérie. Chatouille ton petit bouton en écrivant pour que cela te fasse dire des choses toujours plus laides[12] ».

D'un côté, « Le gant retourné c'est Nora – dit Lacan – c'est sa façon à lui de considérer qu'elle lui va comme un gant[13] ». Et d'un autre côté, le bouton noir c'est le clitoris. Voici comment débute la sexualité dans ce mariage. Qu'est-ce que c'est que ce rapport de Nora et Joyce – se demande Lacan – Chose singulière, je dirais que c'est un rapport sexuel, encore que je dise qu'il n'y en ait pas. Mais c'est un drôle de rapport sexuel [14] ».

Nora le gante, elle le serre comme un gant...et ce gant fait aussi partie des objets présidant la rencontre :

Ellmann [15], le biographe de Joyce, nous apprend qu'à l'un des premiers rendez-vous, l'amoureux garde un gant de Nora en gage, tout comme Léopold Bloom dans l'*Ulysse*. Et comme la paire est dépareillée, il lui envoie une nouvelle paire.

On pourrait paraphraser le poème de Tudał que Lacan reprend dans *Encore* : « entre l'homme et la femme il y a un mur ... », « par entre Joyce et Nora, il y a un gant, un gant retourné où le bouton est à l'intérieur... ».

Dans l'*Ulysse*, l'auteur se demande : « L'homme et la femme, l'amour, qu'est-ce ? Un bouchon et une bouteille[16] ». Est-ce à dire que Joyce croit au rapport sexuel ?

Que vise Lacan quand, parlant de Joyce, il dit que Nora ne lui sert absolument à rien ? À quoi aurait-elle pu lui servir ?

J.-L.G. : La sècheresse de cette interprétation : « Elle ne lui sert absolument à rien », est faite pour doucher l'exaltation des commentateurs qui ont voulu voir dans les

lettres le témoignage du rôle littéraire que Nora aurait joué dans la genèse de l'œuvre de Joyce. Non, elle n'est pas sa muse, elle n'est pas sa Béatrice. Elle n'est pas non plus Madeleine qui a su inspirer à André Gide un amour idéalisé, que lui-même n'a pas craint de rapprocher de l'union mystique de Dante à Béatrice. La relation de Joyce à Nora « la fait apparaître plutôt mélange qu'union de l'être à l'être qui illustre l'expérience mystique »[\[17\]](#).

Joyce ne fait pas de Nora un objet a, cause de son désir, soit « une femme qui lui soit acquise pour lui faire des enfants, et que de ceux-ci, qu'il le veuille ou pas, il prenne soin paternel »[\[18\]](#). C'est pourquoi à chaque fois qu'un enfant apparaît entre eux, Giorgio puis Lucia, cela fait toujours un drame.

Nora sert-elle à sa jouissance ? Ce n'est pas la thèse de Lacan. Joyce est en proie à une jouissance strictement autoérotique. Les demandes faites à Nora de venir épouser les méandres de cette jouissance, sont d'un autre ordre. Elles forment un appel à une opération de serrage d'un corps qui lui échappe.

Le pire égarement [\[19\]](#) est atteint dans cette relation quand Joyce croit porter sa femme dans son ventre. Nous en avons le récit dans un fragment de sa pièce de théâtre « Les Exilés »[\[20\]](#). On rejoint l'extrême du dérèglement quand on découvre la réciproque, soit la demande de Joyce d'être enfanté par Nora, il le lui écrit : « Ô si je pouvais me blottir dans ton ventre comme un enfant né de ta chair et de ton sang, être nourri de ton sang, dormir dans la chaude obscurité secrète de ton corps ». Là il serait à jamais ganté du corps de Nora, où elle apparaît, du point de vue du schizophrène, n'avoir qu'une fonction instrumentale de contenant.

Joyce et Nora se marient 27 ans après leur rencontre, pourquoi ?

D.A. : James consent à cette alliance pour légitimer leurs enfants et pouvoir leur léguer l'héritage. Dans une lettre écrite deux jours avant la cérémonie, le ton est jovial et il plaisante même avec la date du 4 juillet, qui est la date anniversaire de son père et de son frère Georges, « sans parler de l'indépendance américaine », comme il le dit. Il va encore plus loin dans sa boutade : il projette de mettre les gens hors de la scène, avec des accoutrements originaux, une mariée habillée en gardien des plages et le marié avec un voile blanc et un parasol ! James a 49 ans et Nora, 47.

Des raisons profondes avaient empêché Joyce de le faire avant. Dans une lettre à son fils, cinq jours après la cérémonie civile, il dit voir dans l'anneau un symbole de l'esclavage.

Déjà dans *Stephen le héros*, le personnage principal s'exprime contre cet acte symbolique : il n'est sensé que pour les gens d'intelligence ordinaire et pousse à promettre l'impossible : aimer une femme pour toujours. « ...l'amour ou la liberté d'un être humain – dit Stephen – n'appartiennent pas à l'actif spirituel de l'Etat [21] ». Il voit le mariage comme un acte diplomatique qui vise à « gagner quelque pruneau particulièrement succulent [22] ». Et « ...ce qu'ils appellent le temple de l'Esprit-Saint ne devrait pas être soumis à des marchandages ! [23] ».

Il n'est donc pas étonnant que, fort de cette façon de penser, Joyce ait vécu son mariage comme une intrusion de la presse dans ce qu'il voulait un acte intime. La lettre à Giorgio témoigne de toute la rage dont il est capable et fait part du chantage auquel un journaliste a voulu le soumettre : soit ils décrivaient cette union comme un mariage moderne et l'exercice de l'amour libre, soit ils révélaient que le couple se serait déjà marié à Trieste, ce qui pouvait faire l'objet d'un scandale : les Joyce aurait commis des noces en double !

Duetto lors des 48^e Journées de l'ECF, le 16 novembre 2018

[1] Lacan, J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le sinthome*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2005, p. 84.

[2] *Ibid.*, p. 81.

[3] Svevo, I., *Sur James Joyce*, Paris, Allia, 2014, p. 12.

[4] Lacan, J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le sinthome*, *op. cit.*, p. 84.

[5] *Ibid.*

[6] Biagi-Chai, F., « Sinthome ou suppléance comme réponse au vide », Conférence à la Section Clinique, Clermont-Ferrand, juin 2010, www.lacan-universite.fr

[7] Maddox, B., *Nora : la vérité...*, p.84.

[8] Lacan, J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le sinthome*, *op. cit.*, p.84.

[9] Lacan, J., « Kant avec Sade », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 772.

[10] Lacan, J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le sinthome*, *op. cit.*, p.84.

[11] *Ibid.*

[12] Joyce, J., *Lettres à Nora*, Rivages poche, 2012, p. 146.

[13] Lacan, J., *Op. cit.*, p. 84

[14] *Ibid.*, p. 83.

[15] Ellmann, R. *James Joyce*, Paris, Gallimard, 1962, p. 176.

[16] Joyce, J., *Ulysse*, *Œuvres*, T. II, p. 553.

[17] Lacan, J., « D'une question préliminaire à tout

traitement possible de la psychose », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 575.

[18] Lacan, J., *Le Séminaire*, RSI, livre XXII, séance du 21 janvier 1975, inédit.

[19] Lacan, J., *Le séminaire*, livre XXIII, *Le sinthome*, op. cit., p. 74.

[20] Joyce, J., *Les Exilés*, *Œuvres*, T. I, p. 1764

[21] Joyce, J., *Stephen le Héros*, Gallimard, 1948, p. 236, coll. Folio.

[22] *Ibid.*, p. 235.

[23] *Ibid.*

L'au-delà du couple

Notre séquence se tient sous le titre « 2+1 ». Nous avons comme tâche de l'ouvrir, de façon brève, par un commentaire libre d'une citation de Jacques Lacan[1].

Il y indique en gros que la modernité du consentement mutuel dans le mariage – qu'il inscrit dans un cadre religieux précis – *recouvre* et *masque* [je souligne les deux termes] la structure initiale du mariage, à savoir, son caractère primitivement sacré.

Ce propos est issu de son second Séminaire. Dans ce dernier, Lacan poursuit son introduction de la distinction entre l'imaginaire et le symbolique, pour éclairer le champ de la psyché humaine, en général, et de la praxis de la psychanalyse, en particulier. C'est le grand partage des eaux

de son geste en psychanalyse.

S'appuyant sur ce *distinguo*, ce Séminaire est consacré à démontrer que, loin d'être une instance en prise avec la réalité, le Moi constitue un écran imaginaire – on retrouve-là la sémantique du *recouvre* et *masque*. Un obstacle dans le rapport à un lieu *autre* qu'il situe sur l'axe symbolique, d'où s'origine comme Autre scène, quand l'écran n'arrive plus à lui faire barrage, la possibilité d'émergence d'une parole vraie. C'est en rompant par exemple l'intention de dire du Moi, que peut surgir par effraction, d'un Autre lieu, une parole qui fait lapsus – signe de la manifestation de l'existence d'un sujet voilé par le Moi.

Eh bien, dans le chapitre qui concerne notre citation, Lacan dit qu'il peut appliquer cette structure – qu'il schématisera dans son *schéma L* – au couple et au lien conjugal.

Il nous indique par-là, qu'il y a *toujours* un *au-delà* dans le couple. Qu'il ne peut se réduire au 1+1. Le 2+1 est de structure. C'est un point essentiel. Il peut prendre des formes diverses. Il peut certes s'incarner dans l'amant ou la maîtresse. Mais, fondamentalement, la présence de l'élément tiers est structurelle. Cela va du rapport au phallus entre l'enfant et la mère, jusqu'au nœud du symptôme que peut produire le lien conjugal.

Pour l'illustrer dans ce cas précis, Lacan revient sur une formule avec laquelle il dit avoir fait effet en public : à savoir, je cite, « qu'assurément notre femme doit nous tromper de temps en temps avec Dieu ». Il convient, qu'au-delà de l'effet produit, la formule mérite quelque développement. Le +1 prend donc ici la figure du Grand Autre [\[2\]](#), à situer sur l'axe symbolique comme venant entre les deux du couple situé lui sur l'axe imaginaire. C'est ainsi, dans le passage qui nous intéresse, qu'il situe son rappel du caractère initialement sacré du mariage.

Et ce n'est pas pour rien que s'évoque immédiatement la prévalence de la question de la fidélité. Comment en rendre compte ? Telle est la question que se pose Lacan. En quelque sorte, infidélité de structure... Mais alors par rapport à une fidélité à quoi ? Paradoxe qui fonde la majorité des conflits « au milieu desquels se poursuit [ce qu'il nomme], la vicissitude de la destinée bourgeoise »[\[3\]](#).

Lacan précise qu'il ne peut être rendu compte de la prévalence de ce thème de la fidélité que par le pacte symbolique que fonde et continue à fonder, malgré toutes les évolutions de ses formes, ce qui s'appelle, même s'il est laïque, le sacrement du mariage. Si le mariage se constitue d'un ensemble de semblants, ce sacrement a des effets des plus réels.

Dans le « oui » qui est requis dans le consentement que se donnent les époux, Lacan indique qu'il y a là un engagement qui concerne l'ensemble de l'ordre symbolique. C'est un engagement qui fonde le pacte de la parole en soi, bien au-delà de l'engagement envers le partenaire qui peut, lui, reposer sur ce qu'il appelle les « illusions romantiques » – qu'il situe donc, eux, dans le registre imaginaire.

Ce n'est qu'ainsi que se comprend l'émoi, quel qu'il soit, toujours suscité chez le sujet autant que chez l'autre, des ruptures (infidélités) dans ce pacte. C'est qu'un au-delà qui fonde la garantie de l'ordre symbolique y est touché. Cet engagement, dont Jacques-Alain Miller dit que tout est fait dans le cérémonial pour qu'il ne puisse se faire à la légère, et que la religion a parfaitement su mettre en scène, Lacan le qualifie ici à proprement parler d'*intenable*.

Même s'il s'est produit toute sortes de correctifs au cours de l'histoire, cette structure est fondamentale, nous dit ici Lacan, « pour comprendre [...] les liens amoureux [...] dans leur forme socialisée la plus éminente »[\[4\]](#) – au point que chacun aujourd'hui, quelle que soit son orientation sexuelle, en revendique le droit et l'accès : le lien conjugal.

Pourquoi ?

Nous ne sommes pas au niveau des dieux, nous dit Lacan. Il veut dire par-là que quelque chose de l'axe symbolique se rabat toujours sur l'imaginaire – et ce particulièrement quand, dit-il, la question de la *Verliebtheit*, de l'amour, du désir et de la pulsion est en jeu. Il y a quelque chose, qu'à cette époque de son enseignement il situe sur l'axe imaginaire, qui de la pulsion, chez l'être parlant, ne se laisse pas *réduire* par l'ordre symbolique. Voilà pour le niveau pulsionnel.

Mais il en va également de même au niveau que nous pourrions qualifier de socio-psychique. L'ordre symbolique *soumet*. Particulièrement la femme, mais tout autant l'homme. Il y a quelque chose, nous dit Lacan à cette époque, d'inacceptable et d'insurmontable pour la femme d'être mise, dans les structures classiques de la parenté, dans un rapport de second degré, en position d'objet sexuel et d'échange. Cela la pousse dans une impasse au cœur de l'ordre symbolique.

D'où ces remarques de Lacan, que :

1/ La révolte du féminin, disons – pour l'élever à un rang supérieur qui concerne alors tout autant l'homme que la femme – contre l'ordre patriarcal ne date pas, mais alors vraiment pas, d'hier. Elle est de tout temps.

2/ Qu'à partir du moment où la femme s'émancipe, où elle a le droit de posséder, où elle devient un individu de la société, la signification du mariage s'abrase. Et qu'il y a donc un passage qui s'opère *du sacré au consentement*. C'était déjà le cas chez les Romains, note Lacan. Il y existait deux types de contrats de nature différentes. Le mariage des nobles, avec un caractère hautement symbolique, assuré par des cérémonies d'une nature spéciale. Il existait aussi une sorte de mariage pour la plèbe, fondé uniquement sur le contrat mutuel – ce que techniquement la société romaine appelait le concubinage^[5].

Eh bien, il semble qu'on ait vu le concubinat s'établir y compris dans les hautes sphères, aux derniers temps de l'histoire romaine, au moment du flottement de la société, aux fins de maintenir indépendant les statuts sociaux des partenaires, spécialement leurs biens.

C'est extrêmement intéressant car cela préfigure en structure, le moment contemporain occidental, à l'heure de la remise en cause effectuée jusqu'à l'os de l'ordre symbolique et patriarcal.

Nous y voyons, à la fois, le passage du sacré du mariage vers une généralisation du consentement mutuel – c'est-à-dire, pour reprendre les repères lacaniens de l'époque, un rabattement de l'axe symbolique sur l'axe imaginaire. Mais aussi un appel, en retour, à une forme de reconnaissance symbolique. D'où, sous deux formes opposées et extrêmes :

1/ À la fois, la revendication du droit au mariage pour tous, dans sa version progressiste ;

2/ Ou alors la volonté du retour de l'imposition d'un ordre ancien réactionnaire. Sous les formes d'un retour en force du religieux et/ou de tentatives de restauration de pouvoirs de réactions à l'occasion sous ses formes les plus « primaires ».

Intervention aux 48^e Journées de l'ECF, le 16 Novembre 2018

[1] « La notion moderne du mariage comme d'un pacte de consentement mutuel est assurément une nouveauté, introduite dans la perspective d'une religion de salut, donnant une prévalence à l'âme individuelle. Elle recouvre et masque la structure initiale, le caractère primitivement sacré du mariage. »

Lacan, J., *Le Séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1978, p. 304.

[2] Lacan reviendra, tout au fil de son enseignement, et à la suite de Freud, concernant la femme au lien toujours au-delà qu'elle entretient dans le conjugo avec le père mort, qu'il qualifiera d'incube idéal. Mais ce n'est pas son propos dans la citation qui nous occupe.

[3] Lacan, J., *Le Séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, op.cit., p. 303.*

[4] Lacan, J., *ibid.*

[5] Lacan, J., *ibid.*, p. 304.

Roberte – Échanger l'inéchangeable

Pierre Klossowski (1905-2001), que Lacan à l'occasion cite, écrit *Roberte, ce soir* en 1954. C'est l'histoire d'un couple.

Octave, professeur de Droit canon et de Scolastique, est marié à Roberte – une jeune femme autour de laquelle tourne toute l'intrigue. À chaque paragraphe, elle est présente, active, très longuement décrite dans les mouvements de son corps, ses tenues vestimentaires, ses déplacements, ses paroles, ses pensées intimes et surtout ses pratiques et jeux sexuels. Roberte est présidente du Conseil de la Censure au Ministère et députée radical-socialiste ! Octave impose à Roberte, dans la vie de tous les jours, une loi qu'il a savamment élaborée – l'Hospitalité. L'époux « prête[1] » son épouse à d'autres hommes – il la prostitue ou, mieux, la soumet rituellement à l'adultération : « Je ne vise nullement à une mise en commun des épouses ni ne plaide en faveur d'une prostitution

universelle. [...] Ce n'est pas une maîtresse fortuite que je passe à des amis contre la leur, je leur prête mon épouse. [...] On ne donne jamais ce qu'il y a d'inéchangeable, mais toujours l'on prête pour mieux posséder ce que l'on a ». [2] Il précise : « [...] je ne suis qu'une mentalité primitive. [...] Tellement primitive que la transgression du mariage est encore pour moi un acte religieux autant que le mariage même [...] nous n'échappons pas à notre fond, c'est lui qui nous mène [...] la prostitution universelle ne se peut même pratiquer si elle ne présuppose l'attrait de la transgression du mariage : l'épouse, prostituée par l'époux, n'en reste pas moins l'épouse, le bien inéchangeable de l'époux, le bien hors de prix qui donne son prix au consentement de l'épouse quand elle cède à un amant choisi par son maître. [...] Supprimez [...] le mariage, les notions de fidélité conjugale, l'ordre, la décence, la chasteté dans leurs aspects représentatifs, qui orientent notre vouloir et stimulent nos désirs – et l'interdit n'est jamais qu'une digue, un réservoir d'énergies – alors tout se disperse, se dégrade, s'anéantit dans une amorphie totale. [...] [la suppression de l'interdit], sous les dehors d'une innovation audacieuse qui pense faire table rase de tout, ne vise qu'au chaos, à la déliquescence générale [...] » [3]

Devant cette adultération réalisée qui fait tableau, Octave devient regard.

Les personnages présentés, le « théâtre de société » [4] mis en place peut se dérouler et déplier ses pièges : échanger ce qui ne peut l'être – l'inéchangeable épouse – et, face à cet impossible, redoubler l'échange – l'intensifier jusqu'à produire un rituel brownien. L'impossibilité n'est pas levée – elle tient à l'objet de l'échange qui est inéchangeable – mais densifiée comme impossibilité absolue. Le piège se referme sur Octave qui y laissera vie, démontrant, par l'absurde, que l'échange de l'inéchangeable épouse est possible mais qu'aucun sujet vivant ne peut le réaliser.

Cette loi, par laquelle notre personnage prostitué Roberte avec son consentement auprès de ses « invités » [5], est tentative de guérison. Octave est malade – gravement. Il « [...] souffrait de son bonheur conjugal comme d'une maladie, certain qu'il était de s'en guérir dès qu'il l'aurait rendue contagieuse » [6]. C'est une maladie qui se guérit à se communiquer, à se transmettre à d'autres ! Si Octave se sait – et se sent – malade, il ignore ce dont il souffre. À faire éclore son mal chez l'autre, sa souffrance trouverait son expression – elle s'objectiverait par l'autre chez l'autre. Le bonheur de notre vieux professeur est énigme et cette énigme, c'est Roberte elle-même. Roberte est une énigme parce qu'elle est « équivoque » [7], présentant simultanément une caractéristique et son contraire. Elle est, à la fois, pure et souillée, fidèle et infidèle. Octave, ne pouvant se résoudre à admettre ces attributs contradictoires de l'épouse, n'aura de cesse de se demander : qui est Roberte ? Qui est-elle vraiment ? Cette équivoque est déduite d'une constatation inaugurale : « Roberte avait ce genre de beauté grave propre à dissimuler de singulières propensions à la légèreté » [8]. Ce qu'il sait : Roberte est légère, n'a pas statut d'hypothèse – c'est « la chose telle qu'elle est » [9]. C'est un « fait accompli » [10]. La position d'Octave n'est pas de démonstration – même s'il multiplie les raisonnements sophistiqués notamment en parodiant ceux de la théologie et de la scolastique médiévale. Elle est de monstration ou, mieux, de révélation du « fait accompli », celui qui ne souffre aucune contestation parce qu'il s'inscrit là où les mots ne peuvent plus dire ni démontrer. Le « fait accompli » révélé s'impose comme oracle silencieux – aucune phrase ne peut plus être articulée ou communiquée – où un geste réalise l'irrévocable. Octave, objectivement, se trompe : Roberte n'est pas une femme « émancipée » [11]. Au contraire, elle est modeste, douce, réservée et attentive à son époux. Roberte est la maîtresse de céans aux petits soins d'Octave – y compris sexuels. Octave affirme, sans contestation possible, son bonheur conjugal. Certes Roberte s'était vite rendu compte que cette équivoque

interrogée était dans l'esprit de son époux, alors elle « [...] s'était raidie dans une attitude d'autant plus hostile à toutes ses idées »[\[12\]](#). L'opposition de Roberte ne fit rien à l'affaire : « Plus elle prenait cette attitude, plus [l'époux] [...] la jugeait énigmatique »[\[13\]](#). En posant ce qu'il voit et observe continuellement : la beauté de Roberte, comme « piège »[\[14\]](#), comme ensemble de « signes »[\[15\]](#) trompeurs, Octave attribue à son épouse, de fait, une « physionomie »[\[16\]](#) cachée, un secret dérobé, fût-ce à elle-même, qu'il n'aura de répit de traquer. Notre personnage se fera le voyeur de l'âme de sa jeune épouse – cette âme dont il reconnaît, tel est le ressort de sa maladie, qu'elle lui « échappe par maints côtés »[\[17\]](#). La proximité, la vie banale de tous les jours, la même physionomie qui se montre dans le couple, ne cessent de dérober cette âme de l'épouse à la saisie – à sa contemplation sur le mode théologique de la vision de Dieu.

En plein cœur des années 50, le mariage avec sa dimension de sacré resurgit vivace et intraitable. Les personnages Octave et Roberte consentent à en tirer quelques « drôles » de conséquences.

Intervention aux 48^e Journées de l'ECF, le 16 Novembre 2018

[1] Klossowski P. *La Révocation de l'Édit de Nantes*, éditions de Minuit, Paris, 1959, p. 37.

[\[2\]](#) Klossowski P., *Les Lois de l'Hospitalité*, Gallimard, collection « Le chemin », Paris, 1965, p. 302.

[\[3\]](#) *Ibid.*, p. 304.

[\[4\]](#) Sous-titre choisi pour *Le Souffleur*.

[\[5\]](#) Terme choisi par Octave.

[6] Klossowski, P., *Roberte, ce soir*, éditions de Minuit, Paris, 1954, p. 7.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*, p. 30.

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*, p. 8.

[12] *Ibid.*, p. 7.

[13] *Ibid.*

[14] Klossowski, P., *Les Lois de l'Hospitalité*, *op. cit.*, p. 187

[15] Klossowski, P., *Roberte, ce soir*, *op. cit.*, p. 80.

[16] Klossowski, P., *Les Lois de l'Hospitalité*, *op. cit.*, p. 187.

[17] *Ibid.*

Sur un Witz de Marcel Duchamp

Sur un Witz de Marcel Duchamp.
Bernar Venet – D'un paradigme à l'autre

« L'interprétation, ça doit toujours être [...] le *ready-made*, de Marcel Duchamp » [1] décrète Lacan dans « La Troisième ». Il fait référence à une intervention faite la veille par René Tostain au Congrès de l'EFP, où celui-ci présentait le *ready-made* comme coupure dans la représentation, « rupture

irréparable [...] instaurée dans le visible » en opérant un vide de sens usuel et esthétique [2].

Le 14 octobre 2018, j'étais invitée par nos collègues de Nice [3] pour une rencontre exceptionnelle au MAMAC [4] avec le sculpteur français Bernar Venet, figure éminente de l'art conceptuel, assez peu connu en France car il vit à New York.

Il s'agissait d'une rétrospective de la première partie de son œuvre, les années 1966-1976 dites « années conceptuelles » : une œuvre composée quasi exclusivement de diagrammes mathématiques.

Le geste de Venet consistait dans ces années-là à gommer toute expression de l'artiste et à rendre impossible toute interprétation de l'œuvre, sa seule lecture autorisée étant de type dénotatif. Le jeune artiste était alors fortement influencé par les linguistiques de cette époque, à la recherche d'un savoir univoque, non métaphorique, sur ce qui se dit.

« Je propose un système autoréférentiel maximal, celui que seule une équation mathématique peut contenir » : tel était alors le postulat de B. Venet, qui voulait atteindre un « degré zéro » du style et imposer la monosémie dans l'art.

Il a 20 ans, il part vivre à New York, rencontre Duchamp, qui a alors plus de 80 ans.

Avec une audace, une insolence incroyable, il démontre à l'inventeur du *ready-made* dans une argumentation bétonnée, combien son geste artistique est beaucoup plus radical que le sien.

Bref : si son œuvre n'avait « rien à dire », lui était intarissable sur ce que son œuvre avait de génial et de radicalement novateur.

Très attentif au long exposé du jeune homme, Duchamp ne dit

rien, puis se lève et écrit sur un coin de journal posé sur la table la phrase suivante : « LA VENTE DE VENT EST L'EVENT DE VENET ».

B. Venet rapporte qu'ils avaient alors éclaté de rire tous les deux, grâce à ce jeu de mots improvisé sur son nom : « Trois fois les lettres ENVET dans des ordres différents en une phrase aussi courte ! ».

Venet ne reverra plus jamais Duchamp qui mourra l'année suivante. Mais 50 ans après il évoque cette rencontre avec beaucoup d'émotion, comme « un moment de sidération ».

Est-ce l'effet de cette interprétation *witzienne* de Duchamp qui poussa le jeune homme à interrompre toute activité artistique pendant 4 ans ? Il faut dire qu'il était arrivé au bout de son geste et n'avait plus rien... à dire.

B. Venet se remettra à créer, mais en changeant complètement de paradigme, prenant cette fois le concept de « ligne indéterminée » comme support à ses créations.

À partir des années 1980 il réalise des installations monumentales en acier Corten, dans des espaces publics, un peu partout dans le monde.

Il fait varier à l'infini ces grandes figures métalliques qui se présentent comme autant de « combinaisons aléatoires de lignes indéterminées », sortes de circonvolutions à géométrie variable, enserrant un vide.

L'improvisation semble régir ces lignes indéterminées, dégageant une impression de légèreté, comme si la ligne pouvait être prolongée dans son mouvement, ou même qu'elle se donnait à elle-même son propre mouvement.

Loin d'une vocation à s'intégrer dans un espace donné, les sculptures métalliques de Venet semblent organiser autrement cet espace, par un effet de trou, telle la fonction *witzienne*

de l'interprétation borroméenne présentée par Lacan dans « La Troisième » !

[1] Lacan J., « La Troisième », *La Cause freudienne*, n°79, Paris, Navarin, octobre 2011, p. 24

[2] Tostain R., « Ready-made et objet *a* », *Lettres de l'École freudienne*, n°16, novembre 1975, p. 73.

[3] Armelle Gaydon, membre de l'ECF, est responsable de l'activité « Art & psychanalyse » pour l'ACF-ECA.

[4] Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.