

Jacques Aubert, le savoir-faire docile du lecteur

« On n'est responsable que dans la mesure de son savoir-faire » : ainsi Lacan salue dans l'artifice joycien « ce qui donne à l'art dont on est capable une valeur remarquable » [\[1\]](#). Il rend aussi hommage à l'art de Jacques Aubert qui, lors de son exposé au Séminaire, tient son auditoire en haleine en suivant le fil des effets de sens sans cesse « renvoyés à tout à l'heure, [...] déroutants » [\[2\]](#). En effet, Jacques Aubert ne prend pas le parti du maître de la grand-route du signifiant. Il annonce qu'il va plutôt se tenir sur les accotements et y aller « à la cantonnier » [\[3\]](#) – entendons aussi bien : à la cantonade. Il travaille dans les sous-couches, il « sous-pose », et se contente de dégager des « petits morceaux », pourtant révélateurs d'aspects cruciaux du fonctionnement du chapitre « Circé » dans *Ulysse*.

Pour cela ce lecteur éminent sait se faire docile à la langue du texte, aux déplacements de tel ou tel signifiant. Attentif aux répétitions et variations il se garde bien de « faire [...] pièce définitive » du sens [\[4\]](#). Comme Bloom qui suit le fil de ses pensées jusqu'à ce qu'un « arrangement rétrospectif » [\[5\]](#) se produise, il se met à l'écoute de ce qui se faufile entre les lignes, d'un chapitre à l'autre, voire d'un écrit de Joyce à un autre. L'écriture dans « Circé » se fonde sur la mise en scène quasi hallucinatoire de paroles, de lieux d'où ça parle dans un jeu d'appels et de réponses fusant de toutes parts. Et l'énigme réside dans le fait que, malgré cet éparpillement, « cela se tient, cela fonctionne » [\[6\]](#). Il y a là sans doute, pour Joyce, une façon singulière de traiter l'objet voix par l'écrit, mais pas seulement.

Dans le dialogue avec son père, la voix de Bloom se montre « porteuse [...] d'un certain savoir-faire sur le signifiant. Cette précaution, cette habileté à supposer, à sous-poser, on

voit qu'elle se propage, selon une logique [...] articulée à la j'en ai marre, marabout... » [7] : autrement dit, une logique métonymique. Dans « Circé », le masque théâtral (*persona*) se fait l'occasion d'un jeu de cache-cache et d'effets de voix sans fin, si bien que « Autour de ce nom propre [...] quelque chose s'articule et se désarticule en même temps » [8]. Et tout cela semble faire plaisir à Bloom comme si une jouissance se faufilait en même temps qu'une certaine pluralisation du Nom-du-Père. Bien plus, tout peut « *per-sonner* », c'est-à-dire faire du nom du père un jeu de résonances. Le savoir-faire joycien consisterait alors à détourner la fonction propre du nom – ce qui ne veut pas dire la renier – par une « décomposition » de l'« identité phonatoire » [9] : une telle ruse s'appuie sur les capacités modulatoires de la langue anglaise.

Il faut une oreille toute aussi fine et rusée de la part du lecteur. Jacques Aubert repère les « torsion[s] de voix » [10] à l'œuvre dans l'équivoque (« *the father's name that poisoned himself* », décline les variations signifiantes que permettent, par exemple, l'allitération et la consonance dans *moly/Molly*. Il nous fait saisir que le texte joycien ne se noue pas tant à la manière d'un tissu, comme l'étymologie le suggère, mais plutôt à la façon d'un entrelacs, figure dominante de l'art graphique irlandais. Lacan a sans doute pressenti quel savoir-faire on pouvait tirer de ces boucles qui se tiennent ensemble sans que puisse opérer le bouclage de la signification, en raison d'un glissement infini de la chaîne métonymique. Qui plus est, ces tours et détours aménagent des trous auxquels ils font cadre en même temps, ce qui est aussi vrai d'un nœud borroméen [11].

Selon Jacques Aubert, la série d'effets de voix de « Circé » produit « une sorte de cascade » qui « semble faire glisser du côté de la mère » [12] et de la religion, bouche-trou imaginaire. Le tour de main de Joyce quant à lui consisterait plutôt à faire glisser le trou, de même qu'il déplace le nom

du père, et ceci en passant par le versant acoustique du signifiant. Ainsi, même si la parole paternelle est contestée sur le versant du signifié, quelque chose semble en passer par le truchement de la « personation » [13], « du côté de la phonation peut-être, et par exemple dans ce quelque chose qui “mérite de vivre” dans la mélodie » [14]. Autrement dit, dans une écriture adressée à l’oreille au travers des effets de voix du signifiant, et qui laisse passer la jubilation vivante de l’élargues [15].

[1] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le Sinthome*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2005, p. 61.

[2] *Ibid.*, p. 75.

[3] Aubert J., « Exposé au Séminaire de Jacques Lacan », in Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le Sinthome*, *op. cit.*, p. 171.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*, p. 172.

[6] *Ibid.*, p. 177.

[7] *Ibid.*, p. 177-178.

[8] *Ibid.*, p. 173.

[9] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le Sinthome*, *op. cit.*, p. 96. Et p. 76 : Lacan rappelle que c’est « la phonation qui transmet la fonction propre du nom ».

[10] *Ibid.*, p. 95.

[11] Cf. *ibid.*, p. 148.

[12] Aubert J., « Exposé au Séminaire de Jacques Lacan », *op. cit.*, p. 178.

[13] *Ibid.*, p. 187.

[\[14\]](#) *Ibid.*

[\[15\]](#) Cf. sur ce point l'article de Nicole Borie, « *L'élangues, énigmatique sinthome* », *La Cause du désir*, n°106, novembre 2020, p. 55-59.