

Dominique Marin

Réponses à Betty Milan au sujet de *Beckett avec Lacan*

Dominique Marin répond aux douze questions posées par Betty Milan ¹ à propos de son essai, *Beckett avec Lacan*, publié aux Éditions nouvelles du Champ lacanien en 2021. La numérotation, le titre ainsi que les sous-titres sont de Betty Milan.

La parole neutre qui parle toute seule

1. Betty Milan : « Qui parle dans les livres de Samuel Beckett ? », se demande Maurice Blanchot au début d'un article de 1953 intitulé « Où maintenant ? Qui maintenant ? ». Il y soutient la thèse d'une « parole neutre qui se parle seule, qui traverse celui qui l'écoute ». Cette idée me paraît très pertinente. Qu'en pensez-vous ?

Dominique Marin : Vous avez raison, sa thèse est tout à fait pertinente. Le titre de l'article que vous citez reprend le début du roman de Beckett, *L'Innommable*, que je complète : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire "je". Sans le penser. » D'emblée, ce roman interroge donc la question de la parole en acte qui engage un « je » d'énonciation. Pas facile de dire vraiment « je », nous le savons par l'expérience de la psychanalyse. D'ailleurs, on se rappellera qu'en ses débuts, Lacan disait que l'inconscient est le discours de l'Autre, c'est-à-dire que quand on parle, on parle d'abord avec les mots de ceux qui nous ont précédés avant de pouvoir parler en son nom propre. Dans un ouvrage plus récent, Blanchot revient sur ce problème qu'il image d'une façon très parlante. Il évoque ces mauvais romans qui pèchent parce que, justement, ils donnent « l'impression que quelqu'un parle par-derrière et souffle aux personnages ou bien aux événements ce qu'ils ont à dire : intrusion discrète et maladroite ² ». Il me semble que le travail de recherche de Beckett – car c'en est

une – consiste justement à résoudre ce problème et, surtout, à en montrer les limites en explorant cet artifice littéraire qui est né, pour ainsi dire, en même temps que la psychanalyse : le discours intérieur dans lequel le sujet se parle le plus souvent à la première ou seconde personne du singulier.

La notion du neutre de Maurice Blanchot vise à résoudre le problème de la narration fautive. Il s'agit de neutraliser la voix de l'auteur qui infiltre les propos et les pensées du personnage. Le grand paradoxe, *a priori* seulement, est que sa solution se conçoit par ce qu'il nomme « le dehors », une notion que j'aurais tendance à tenir pour équivalente au neutre et qui a pour avantage de nous soustraire à un imaginaire trop leurrant. Le neutre en psychanalyse évoque d'emblée la neutralité bienveillante de l'analyste. Quand on lit votre témoignage, *Pourquoi Lacan*³, à propos de votre analyse avec lui, on éprouve rapidement ce qu'est le désir de l'analyste qui, justement, n'est pas neutre.

Actuellement, le neutre a pris une connotation totalement disproportionnée : entre « il » et « elle ». Là encore, à suivre Lacan, il n'y a pas de neutre qui tienne au regard du sexe qui porte en lui la différence, différence que vise le désir dans le dispositif de la cure. Aborder le neutre nous permet de mesurer qu'il ne s'agit pas seulement d'un problème de technique littéraire, car il pose la question de l'être de celui qui parle et dit « je ». La notion du dehors de Blanchot donne un aperçu de la structure tout à fait éclairant. Le « je » de la narration ne peut se tenir au plus près de son personnage, neutre donc par rapport à l'écrivain, que si cette narration est habitée par le dehors, comme venant totalement du dehors du personnage. N'est-ce pas ce que nous donnent à entendre les œuvres de Beckett, la dimension parasitaire du langage qui vient « comme » du dehors ? C'est selon moi la structure même du discours intérieur qui en est le modèle et dont l'usage a vraiment connu un essor extraordinaire au moment de l'entrée de la psychanalyse dans le siècle passé.

2. Betty Milan : Le rapport de l'écrivain à cette parole neutre qui se parle seule est différent de celui de l'analysant. Comment voyez-vous cela ?

Dominique Marin : Ma réponse ne peut être que partielle et hasardeuse puisque, contrairement à vous, je ne suis pas écrivain. J'imagine que l'écrivain est attentif à cette voix intérieure, qu'il s'en sert. C'est d'ailleurs ce que vous m'avez confirmé lorsque je vous ai interrogée sur ce point pour un entretien publié dans *L'En-je lacanien*⁴. Je ne pourrais en dire davantage pour ce qui concerne l'écrivain. Au contraire, comme l'affirma Lacan lors d'une séance de son séminaire retranscrit sous le titre *Les Psychoses*,

l'analysant passerait le plus clair de son temps à ne pas prendre au sérieux son discours intérieur. À charge pour l'analyste de permettre à l'analysant d'y prêter suffisamment attention pour permettre au discours intérieur, avec son caractère de ruminations ou de paroles empêchées, de devenir paroles. Il y a en effet une grande différence entre le discours intérieur, d'une part, et la parole effectivement prononcée, d'autre part. Il faut parfois beaucoup de temps pour que la transformation s'opère de l'un en l'autre dans le cours d'une analyse. Refuser la parole au discours intérieur que l'on se tient parfois sans s'en rendre compte, puisque comme vous le dites il s'agit d'une parole qui se parle toute seule, revient à laisser advenir le dehors blanchotien, la dimension de ce que Lacan nomme l'Autre avec un grand A, cet espace vide dans lequel résonne la parole pour lui donner son poids de jouissance.

En lisant *Pourquoi Lacan*, et à propos d'un des rares concepts de Lacan que vous utilisez, *lalangue* en un mot, j'ai pensé à l'œuvre de Jeanne Benameur. Dans l'un de ses romans, elle évoque le langage avant tout langage, celui de l'enfance, comme d'un exilé sans papier, pour évoquer cette part d'obscurité que chaque être parlant porte en lui. Il me semble que c'est ce que nous dit Beckett à propos de ce qu'il accepte de nommer – grâce à son biographe, James Knowlson – sa « révélation » de 1946 et qu'il glissera plus tard dans la bouche d'un de ses personnages de théâtre, Krapp : « Clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur. » Cette étape de 1946 marque le début d'une période extrêmement féconde durant laquelle, justement, il exploite cet artifice littéraire qu'est le discours intérieur. Son roman *L'Innommable* fait partie de cette période.

Beckett n'est pas un cas clinique

3. Betty Milan : Vous écrivez au début de votre texte que vous ne parlerez pas de Beckett comme d'un cas clinique. C'est le contraire de ce que fait Anzieu dans son travail sur Beckett. Selon lui, Beckett aurait souffert avant tout d'une relation compliquée avec une mère incapable de marques d'affection. Il en conclut que « le contenu de l'œuvre narrative de Beckett pourrait se résumer en l'inventaire des ratés que peut subir la pulsion d'attachement ⁵ ». Quoiqu'un peu trop abstraite, cette approche ne me semble pas complètement fautive. En revanche, l'idée d'Anzieu selon laquelle c'est la séparation de Beckett d'avec Bion qui est le moteur de sa création ne me semble pas exacte, puisque l'œuvre de Beckett commence bien avant leur séparation, comme vous l'avez montré. Pouvez-vous dire ce qu'un psychanalyste ne doit pas faire lorsqu'il se penche sur le travail d'un écrivain ?

Dominique Marin : Il me semble que Lacan a déjà répondu dans son hommage à Duras en 1965. L'erreur de l'analyste, c'est « faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie ⁶ », écrit-il, erreur qu'il condamne doublement comme « goujaterie » et « sottise ». Je ne prétends pas éviter ce piège, mais j'y aspire en essayant d'aborder l'œuvre pour ce qu'elle est : une recherche sur le langage. Évidemment, chaque fois qu'un auteur parle de lui, ça complique les choses et on a toujours tendance à vouloir mélanger sa vie et son œuvre.

Bien évidemment que la relation entre Beckett et sa mère est une affaire très complexe. Or, vous en conviendrez, ne pas faire le psychologue implique de s'imposer de ne pas tenir les circonstances, ni l'environnement social du sujet, pour déterminants. En effet, la psychanalyse nous enseigne qu'en définitive seule compte la réponse du sujet face à ses conditions d'existence. Le mot de Sartre à propos de Jean Genet que je cite de mémoire est tout à fait édifiant : ce qui compte, ce n'est pas ce que les autres, les parents, ont fait de nous, mais ce que nous faisons de ce qu'on a fait de nous. J'avoue que je ne sais pas ce que Didier Anzieu entend par pulsion d'attachement, mais je note, comme vous, que Beckett a souhaité s'éloigner de sa mère et de sa mère patrie en adoptant une langue étrangère, qu'il a souhaité s'éloigner d'une mère dont il pouvait dire, bien après la fin de sa cure, dans une lettre à un ami, que son analyse n'avait pas réussi à le débarrasser d'un attachement trop fort, qu'il déduisait d'un sentiment de pitié alors encore éprouvé pour elle. Je donne raison à Didier Anzieu lorsqu'il souligne l'usage que fait Beckett d'une langue étrangère pour tenter une séparation salvatrice d'avec sa mère, mais je ne le suis pas jusqu'au bout car je crois que, loin de se réduire à un cas clinique, Beckett nous apporte du nouveau. La voie qu'il ouvre concerne le rapport de l'être parlant au langage. Enfin, je parle de la voie que Beckett a ouverte pour moi par son travail d'artiste sur le rapport de la parole et de la jouissance inéliminable qui lui est inhérente ; il m'a ouvert une voie sur le souffle et sur ce que Lacan pointe lui-même comme une veine peu explorée, « l'érogénéité respiratoire », ainsi libellée dans « Subversion du sujet et dialectique du désir freudien ».

Il faut noter que si Beckett a énormément écrit en français de 1946 à 1950 – plus d'une dizaine d'œuvres –, il revient à l'anglais quand son travail touche de près la structure du discours intérieur, comme c'est le cas, emblématique, avec *La Dernière Bande* d'abord intitulée *Magee monologue*. Ce à quoi il revient alors, ce n'est pas à sa mère mais à la langue maternelle, au point de faire parler l'un de ses personnages de sa « soif de labiales », dans *Comment c'est*, soif qui est mise en lien direct avec la jouissance de dire et d'entendre des sonorités telles que « maman mamour ». Beckett nous

enseigne donc que derrière les attachements affectifs du sujet à des personnages de son histoire, se tiennent des liens plus viscéraux encore à des lambeaux de *lalangue* dont se sustente la jouissance de l'être parlant.

En fait, le trajet de Beckett me fait penser à celui que vous avez vous-même parcouru en vous exilant en France pour faire votre analyse avec Lacan, alors que vous n'aviez pas une grande maîtrise du français, puis de la nécessité de retourner dans le pays de votre langue maternelle, le Brésil. Il fallait cet exil pour apprécier, au sens d'en prendre la mesure, cet intime étranger qui habite le sujet.

J'aimerais pouvoir croire que le temps de Freud est lointain désormais, lui qui, dans une œuvre, tentait de construire le cas de son auteur. C'est ce qu'il a fait, par exemple, en interrogeant directement Wilhelm Jensen pour savoir si sa nouvelle, *Gradiva*, ne lui avait pas été inspirée par un amour de jeunesse contrarié et plus ou moins refoulé. Cela m'évoque une anecdote, une discussion avec Agnès Desarthe, fille d'Aldo Naouri, après la présentation d'un de ses romans. Après que je lui ai parlé de mon intérêt pour la littérature et la psychanalyse, elle m'a répondu que la première fois qu'elle a été invitée à un colloque sur ce thème, elle a écouté avec beaucoup d'attention une intervention sur la *Gradiva* de Jensen. Elle a ajouté que, lors d'un deuxième colloque puis d'un troisième, il fut encore question de la *Gradiva*, et en a conclu que les analystes avaient du mal à sortir des sentiers battus.

J'évoquais les recommandations de Lacan dans son hommage à Duras, à propos de laquelle il a écrit qu'elle savait beaucoup sans rien connaître de son enseignement. Il faut bien noter que Lacan n'a jamais vraiment avancé dans cette voie, traiter l'auteur comme un cas à déchiffrer à partir de son œuvre, sauf lorsqu'il aborde Joyce. En tout cas, dans la plus grande partie de son enseignement durant laquelle il a commenté tant de textes littéraires, il n'a jamais agi de la sorte, me semble-t-il, il n'a pas parlé du cas Duras ou du cas Claudel. S'il l'a fait avec Joyce, ce n'est pas seulement à partir de ses écrits mais aussi à partir de ses propos, ce qui est vraiment différent puisque c'est son art-dire qu'il souligne et tient finalement pour essentiel. Aujourd'hui, peut-être avons-nous tendance à revenir à des considérations cliniques sur les écrivains. Je note un penchant certain à vouloir vérifier la pente mélancolique des écrivains, du moins de ceux qui intéressent les analystes.

Au fond, les analystes seraient-ils intéressés par la mélancolie ? Je ne suis plus ou pas certain – c'est encore une question – que l'on puisse apprécier ce qu'un écrivain réussit à surmonter, au sens de résoudre une difficulté

existentielle majeure, par sa seule écriture, si ne s'y ajoute pas son témoignage. Une œuvre de fiction est d'abord à lire comme une fiction. Et si elle peut, si elle doit apprendre quelque chose aux analystes, ce n'est pas tant sur son auteur, sa névrose ou sa psychose, que sur le langage lui-même. Quand je souligne que le personnage d'un récit parle de sa soif de labiales, je ne le confonds pas avec son auteur, je relève seulement un élément qui peut nous éclairer sur un fait de structure universel. C'est à cet égard qu'il revient aux analystes de se rendre plus dignes dans leurs rapports à la littérature. Combien de fois ai-je entendu des analystes prendre des propos de personnages de fiction pour des paroles de l'auteur lui-même, et s'y appuyer comme s'il s'agissait de preuves ! Par ailleurs, dans la veine de frayer la voie à l'analyste, je tiens à souligner une autre affirmation de Lacan qui me semble toujours valable. Durant son séminaire en partie consacré à la lecture d'*Hamlet*, Lacan avance que les créations poétiques engendrent plus qu'elles ne reflètent seulement les créations psychologiques. Que faisons-nous de cette thèse ?

4. Betty Milan : Anzieu affirme contre Lacan que le style, c'est le Moi. Contre Lacan et contre Proust, pour qui « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». D'après Lacan, le style, c'est l'objet. Que veut dire Lacan quand il dit cela ?

Dominique Marin : Anzieu est fidèle à lui-même lorsqu'il pose cette affirmation, car sa conception de l'analyse concerne essentiellement le moi, le moi-peau, et non pas le sujet lacanien comme effet évanescent du signifiant. Et je crois que quand Lacan pose que le style, c'est l'objet, il s'oppose à la conception qui tiendrait le style comme une affaire ne touchant qu'au symbolique, soit au langage. Dans sa formulation, l'objet n'est pas à entendre, comme le fait Anzieu, dans sa dimension imaginaire, cette dimension de miroir qui donne son assise au moi. Une passion amoureuse passée nous en donne une juste idée lorsque le sujet s'interroge : « Comment ai-je pu aimer cet être qui aujourd'hui m'indiffère tant ? » C'est dire combien le sujet ne se reconnaît plus dans l'objet de cette passion révolue, il ne se reconnaît plus dans le tableau de cet amour défunt. Ce qui donne ses couleurs singulières au tableau, ce sont les éléments signifiants qui recouvrent l'imaginaire, soit l'intersection du symbolique et de l'imaginaire, pour employer les catégories borroméennes de Lacan.

Quand Proust écrit que le livre est le produit d'un autre moi, il signale déjà l'insuffisance de la notion de l'imaginaire pour répondre du style.

Beckett l'a montré d'une façon tout à fait remarquable dans son étude, *Proust*. Le moi est une notion labile, instable, qui ne cesse de mourir à chaque instant, car il est parfaitement impermanent, alors qu'avec Lacan nous avons l'idée que, malgré son caractère insaisissable car réel, le sujet est immuable, de même que le désir inconscient est pour Freud tout aussi insensible au temps. Proust n'avait pas la notion de sujet telle que Lacan nous l'a enseignée, au contraire de Didier Anzieu. Pour Lacan, les coordonnées les plus consistantes du sujet ne sont pas à chercher du côté des objets imaginaires qui le passionnent, mais du côté de ce qu'il appelle l'objet petit *a*, qui n'a qu'une consistance logique réelle, si réelle que c'est elle qui conditionne, au sens de causer, les passions du sujet. L'objet *a* excède le symbolique. En ce sens, il se tient à la frange du réel et du symbolique comme le concept de *lalangue*. Je reviens au « le style, c'est l'objet », selon Lacan. Son affirmation met donc le symbolique et l'imaginaire de côté ; elle s'oppose également à la définition de Buffon : « Le style, c'est l'homme », même si Lacan la complète d'un « auquel on s'adresse ».

Je ne sais plus où j'ai lu cette recommandation de Proust – pas dans sa *Recherche* en tout cas – qu'il adresse à un jeune écrivain en peine de succès. Il lui suggère tout simplement de ne pas chercher à plaire, mais d'essayer d'écrire ce qu'il lui plaît. Vouloir plaire écarte du chemin du désir propre. Si un lecteur peut être intéressé par un écrit, c'est par la question du désir qui s'y déploie et qui est en cause dans cette écriture-là, c'est cela qui pourra l'intéresser, voire le fasciner. Proust mise sur l'aspect narcissique du désir de l'écrivain, narcissisme pur qui se fiche de l'avis des autres et qui, par là même, peut produire un effet fascinant sur le public. Ainsi que le soulignait Freud, le narcissisme des femmes et des chats, ces êtres qui donnent l'impression de se suffire à eux-mêmes, est toujours quelque peu fascinant... Il me semble que la recommandation de Proust rapproche l'auteur de la *Recherche* de celui des *Écrits*. Si Lacan peut affirmer que le style, c'est l'objet, il faut l'entendre comme l'objet du désir qu'est celui qui écrit, soumis à son obscure nécessité qui n'a rien à voir avec le moi, ni avec le caractère mondain de ses objets, aussi attachants soient-ils. L'affirmation d'Anzieu – le style, c'est le Moi (comme l'écrit Anzieu, avec une majuscule) – s'explique peut-être par le fait que les écrivains sont des virtuoses du manie-ment des identifications imaginaires : ils savent sans doute se mettre dans la peau de chacun de leurs personnages afin de les rendre vraisemblables. Mais cela me semble constituer une définition bien courte du style.

5. Betty Milan : Anzieu demande à Beckett ce qu'il pense de sa thèse et Beckett lui répond : « Fantômes de psychanalyste ! » Anzieu prend la

réponse de l'écrivain pour une dénégation inconsciente. C'est une réponse qui disqualifie le discours de l'autre, une réponse autoritaire qui a beaucoup à voir, à mon avis, avec les critiques qu'on fait à la psychanalyse. Qu'en pensez-vous ?

Dominique Marin : Votre question me donne envie de vous répondre tout simplement que, devant une œuvre, la position de l'analyste devrait être celle de celui ou celle qui ne peut qu'avoir tort. Anzieu considère que l'interruption prématurée de son analyse avec Bion a produit ces dialogues intérieurs qui truffent les œuvres de Beckett et qui seraient à lire comme la continuation de son autoanalyse, notion dont Anzieu n'aura de cesse de vouloir faire la promotion. Cela revient à négliger ce que Beckett a déjà écrit avant le début de sa cure analytique, ainsi que les bénéfices qu'il a tirés de son analyse. Mais non, Anzieu prétend avoir trouvé le « code » de son écriture, c'est son mot ! Si l'analyste sait mieux que l'auteur, alors il ne parle pas au nom de la psychanalyse mais de ses préjugés, puisque l'intérêt de la littérature pour la psychanalyse, à suivre Lacan dans son hommage à Duras, c'est de repérer si elle lui fraie une voie ou non. Si elle lui fraie une voie, alors l'analyse peut tenter d'en rendre compte. Si ce n'est pas le cas, alors elle fait de la psychologie, comme Anzieu. Malheureusement, c'est ce qu'il se passe le plus souvent et c'est ce qui, je vous l'accorde, jette un bien malheureux et mérité discrédit sur la psychanalyse qui tend à reconnaître un cas clinique chez un auteur en le prouvant par son œuvre. La proposition implicite de Lacan contient une forme d'éthique à l'ambition exorbitante : reconnaître ce qu'un auteur peut apporter de nouveau à la psychanalyse. L'exemple de Lacan avec Joyce ne peut pas servir de modèle, car il me semble impossible de dépasser Lacan. Je tiens à préciser que la contribution de mon essai sur Beckett, après des années de lectures et de travail autour de cet auteur, n'aura servi qu'à reprendre à nouveaux frais une notion introduite par Lacan lui-même et peu exploitée à mon avis, en l'occurrence le discours intérieur.

L'écriture et le discours intérieur

6. Betty Milan : Beckett a inventé une écriture qui mime la voix parlée. Vous considérez que cette écriture prend sa source dans ce que Lacan appelait le « discours intérieur ». Comment le discours intérieur devient-il une écriture mimant la voix parlée ? Il me semble que l'écrivain attrape ce qui lui vient en tête sans se soucier de la forme, puis qu'il réécrit jusqu'à trouver la bonne formule. Êtes-vous d'accord ?

Dominique Marin : C'est Didier Anzieu qui a lancé cette formule – « une écriture qui mime la voix parlée » –, et c'est lui aussi qui m'a mis sur la piste du dialogue intérieur. Votre question sur le passage du discours intérieur à l'écrit dépasse encore une fois le champ de mes compétences, car elle touche à la création. Je me suis arrêté sur le constat que Beckett utilise cet artifice littéraire en pleine expansion, mais aussi qu'il en interroge la portée, comme si, inlassablement, il posait une même question : qui parle quand un sujet se dit je me suis dit que... ? On peut trouver de sérieux éléments de réponse chez les linguistes. Je pense à Émile Benveniste, par exemple, dont les travaux nous sont très utiles. S'agissant du passage du discours intérieur dans une œuvre littéraire, ce sont des écrivains qu'il faudrait interroger, sonder d'une façon un peu systématique. Je crois que vous m'ouvrez une voie à exploiter, à laquelle je n'avais pas songé.

D'ailleurs, je dois vous dire combien j'ai trouvé audacieux votre scénario pour le film de Richard Ledes sur Lacan, le premier à mettre en scène Lacan psychanalyste dans une fiction, auquel vous avez participé, *Adieu Lacan*, sorti en 2022 aux États-Unis, que l'on peut voir en streaming⁷. Montrer des séances d'analyse m'a semblé toujours risqué. Vous-même avez parlé du tort que les critiques littéraires des analystes pouvaient causer à la psychanalyse. Quant à ce film, j'avoue que mes réticences sont vite tombées. Pourtant, elles ont ressurgi lorsqu'une voix *off* m'a fait entendre le discours intérieur de Lacan. En fait, il m'a fallu un temps pour me dire qu'après tout, nul n'y échappe et que son usage dans ce film n'enlève rien à la dimension de l'acte lorsque, par exemple, l'analyste coupe court à la séance ou bien lorsqu'il insiste à tel autre moment. L'acte analytique n'existe que parce que l'analyste sort de son discours intérieur. Or, immanquablement, il ne peut qu'y revenir ; votre film le montre par le contraste bien marqué entre ces deux dimensions. Cela dit, je ne peux pas répondre à votre question sur la création à partir du discours intérieur, il faut interroger les écrivains – et j'ajouterais maintenant les réalisateurs.

7. Betty Milan : Beckett dit que le langage est toujours infidèle. Mais infidèle par rapport à quoi ? Je dirais qu'il est infidèle au moi et très fidèle au discours intérieur qu'il révèle. Je dis cela en pensant au lapsus, par exemple.

Dominique Marin : Beckett répète ce que tout le monde sait et ce dont chacun, dans le meilleur des cas, tient compte plus ou moins : les mots manquent à dire la chose que l'on veut dire. J'adopte totalement votre avis, le moi étant un maître qui veut jalousement régner sur le langage, mais le lapsus s'impose comme la marque de son impossible et complète fidélité. De

là à dire que le langage serait plus fidèle au discours intérieur, je ne sais pas, car ce discours n'est pas une parole effectivement prononcée et ne peut donc pas produire de lapsus. C'est peut-être *lalangue* en un mot qui est la plus fidèle au discours intérieur. En tout cas, votre remarque me fait penser à un auteur que j'aime beaucoup, Pascal Quignard, et à un de ses romans, *Carus*. L'histoire est celle d'un homme très triste que ses amis tentent de soulager, chacun y allant de son hypothèse. La plus drôle est celle d'un grand érudit qui suppose que c'est parce qu'on ne respecte pas assez les règles grammaticales que son ami est déprimé. Le grammairien se désole que l'emploi du langage ne soit pas assez fidèle aux règles qu'il considère comme inexorables, il ne tolère pas les jeux de *lalangue* et donc pas les infidélités du langage codifié. Si les écrivains nous intéressent tant, c'est justement par les libertés qu'ils s'accordent avec le langage et par les inventions qu'ils y apportent. Le terme d'intranquillité n'existait pas en français (sauf pour Henri Michaux, ai-je appris récemment) avant qu'une traductrice ne décide de l'inventer pour traduire un livre de Fernando Pessoa. Depuis lors, les correcteurs automatiques d'orthographe l'ont parfaitement intégré.

Beckett, Lacan et Proust

8. Betty Milan : Beckett préférait la poésie à la pauvreté du langage conceptuel. En cela, il se rapprochait de Proust, qui avait écrit dans la préface à *Contre Sainte-Beuve* : « Chaque jour, j'attache moins d'importance à l'intelligence. » Sauriez-vous dire en quoi Lacan rejoint Beckett et Proust ?

Dominique Marin : Permettez-moi de reformuler votre affirmation pour en accentuer la thèse : Beckett préférait la pauvreté du langage poétique, ainsi qu'il définissait la poésie, à la richesse du langage conceptuel. C'est ce qui explique, en partie, son recours à la langue française. Il faut bien avoir en tête que Beckett accomplissait ce geste après des années d'études acharnées en littérature, philosophie, anthropologie, psychiatrie, peinture, musique... Il abandonna le recours aux savoirs constitués après les avoir longuement assimilés. En cela son geste fut tout entier de création. Lacan, à l'instar de Proust dites-vous, se méfiait aussi beaucoup de l'intelligence ; il suffit pour s'en convaincre de songer à ses reproches à l'égard de Jean Piaget et aux études menées par ce dernier sur l'éveil de l'intelligence de l'enfant. Une des critiques exprimées par Lacan portait justement sur le soliloque enfantin, que Piaget tenait pour un manque de maturité intellectuelle. On peut encore penser à la position de Lacan à l'égard des savoirs acquis, car lui aussi, comme Beckett, était d'une immense érudition.

Ce qui poussait Lacan, ce qui l'intéressait et le mettait sans cesse en mouvement, c'était son désir de confronter les limites des savoirs constitués, de les interroger là où justement ils ne répondent pas pour tenter d'y apporter une réponse. Hystérique parfait se disait-il être ! En effet, on peut lui reconnaître l'art de mettre en valeur la faille du savoir dans l'Autre, et ce n'est pas pour rien qu'il a inventé le mathème du signifiant du manque dans l'Autre, S de grand A barré. Si nous appelons intelligence la capacité à s'adapter à une situation donnée, alors ni Beckett, ni Proust, ni Lacan ne furent des adeptes de cette intelligence, au contraire, chacun d'eux n'ayant été animé que par la tentative de rendre raison de ce qui contrarie l'harmonieuse adaptation de l'être parlant au monde, ses failles, son manque, bref, son humanité. Ni Beckett ni Lacan – pas davantage que Proust – n'avaient cure d'être intelligibles. Ils attendaient donc de leurs lecteurs qu'ils y mettent du leur. Beckett et Lacan – c'est flagrant – avaient la plus grande répugnance pour expliquer ce qu'ils faisaient. L'important, pour reprendre le mot de Lacan concernant l'interprétation analytique, était de faire des vagues, soit de produire des effets sur ceux qui lisaient, écoutaient, voyaient. Dans sa correspondance, à plusieurs reprises, Beckett annonça qu'il ne donnerait pas d'explications sur ses œuvres pour laisser chaque spectateur totalement libre de les interpréter lui-même.

9. Betty Milan : Beckett parlait de l'impossibilité d'écrire. Quel rapport peut-on établir selon vous entre cette impossibilité d'écrire et celle de *dire* dans l'analyse ?

Dominique Marin : Encore une question bien difficile, car elle engage la conception que l'on se fait des rapports entre la parole et l'écrit. L'écrit n'est-il que transcription du parler et, inversement, la parole est-elle lecture de ce qui est déjà écrit ? Dans ce cadre, tout ce qui peut être écrit peut être parlé ; ces deux domaines pourraient être conçus comme parfaitement superposables. En lisant le prologue de *De vous à moi*⁸, livre qui reprend une sorte de réponse au courrier des lecteurs que vous avez tenu dans un des plus grands quotidiens brésiliens, vous précisez que vous avez travaillé non pas comme psychanalyste, mais comme écrivaine ayant une formation de psychanalyste. Vos réponses sont truffées de références littéraires. Pour les construire, vous dites bien que vous vous êtes appuyée sur votre expérience d'analyste en mesurant dans chaque lettre, prise comme le texte de l'inconscient que l'analyste fait lire à son analysant, le choix des mots, certes, mais aussi les ponctuations. Tenir compte de la ponctuation, c'est déjà tenir compte de cet objet étrange que Lacan a permis de mieux saisir en dehors de

son aspect purement sonore : la voix. Je fais cette remarque préliminaire pour dire que ces deux champs, l'écrit et la parole, ne sont pas deux ensembles dont chaque élément de l'un trouverait son correspondant dans l'autre, comme dans une bijection mathématique. La parole n'est pas seulement retranscription de l'écrit, car il faut, contrairement à notre mode de pensée intuitif, concevoir l'écrit comme un ensemble plus vaste que la parole.

Premier point. Ce qui ne peut pas se dire peut trouver à s'écrire, et c'est le champ de la littérature qui s'ouvre alors.

Pour illustrer ce premier point, je prendrai l'exemple de Pascal Quignard qui, plus d'une fois, a parlé de son mutisme dans l'enfance. Je l'évoque car il a pu ainsi susciter chez certains analystes, heureusement rares, des critiques tout à fait préjudiciables pour la crédibilité de la psychanalyse, en avançant, par exemple, un diagnostic de débilité masquée par une érudition écrasante de style autistique (*sic*), œuvres à l'appui. Mais alors que dire d'un Louis-René Des Forêts et de cet autre auteur que je suis en train de découvrir comme écrivain très connu pour sa collaboration avec le septième art, en tant que scénariste, Santiago Amigorena ? En plus d'un mutisme dans l'enfance, Amigorena partageait avec Des Forêts le goût d'écrire dans les marges de ses cahiers d'écolier. Dans *Premier exil*, il démontre à quel point l'écriture poétique, dès avant l'âge de raison selon Piaget, s'est nourrie de son mutisme de plusieurs années et est venue plus ou moins clairement servir le projet de devenir écrivain. À la suite d'Amigorena, j'ajouterai donc Quignard, en renvoyant aux magnifiques travaux de Marie-José Latour publiés dans *L'En-je lacanien*⁹, ainsi que Louis-René Des Forêts, et tant d'autres sans doute que je ne connais pas et auxquels je ne pense même pas. Écrire supplée à ce qui ne peut se dire et livre ainsi une des innombrables sources de la création littéraire.

Deuxième point. Ce qui ne peut pas s'écrire doit se nouer à ce qui ne peut pas se dire, et c'est le champ de la cure analytique qui s'ouvre à qui s'y risque.

Le fait de dire concerne exclusivement la psychanalyse, qui n'a pas d'autre médium que la parole. Il est hors de question qu'une analyse se déroule par écrit, quand bien même Freud a pu penser le contraire à propos de *L'Interprétation des rêves* et de sa correspondance avec Fliess, que nous tenons comme la première cure analytique de tous les temps. La raison en est simple et logique. Si l'écrit peut servir ce qui ne peut se dire, qu'il soit littéraire ou pas, alors il comble, masque ce qui ne peut pas se dire ; il en détourne l'attention. Lacan n'a eu de cesse de rappeler que la cure analytique était une pratique de lecture du texte inconscient jusqu'à sa limite

ultime. Dans son jargon, ce qui ne peut pas s'écrire, c'est le rapport sexuel qui pourrait, si c'était possible, donner la formule de ce qu'est un homme ou une femme à partir de leurs jouissances. Si l'écrit peut suppléer ce qui ne peut se dire, il contient toutefois en son cœur un impossible : l'écriture du rapport sexuel. Le parcours d'une cure doit permettre au sujet, en cernant son impossible à dire, d'éclairer la façon dont il a construit son fantasme pour voiler l'impossible à écrire du rapport sexuel. En fait, l'impossible à dire est tout ce qui est de plus clair et distinct. Il est impossible de dire *je suis...* sans se leurrer. Nous en avons parlé à propos de la parole neutre chez Beckett comme tentative d'approche du *je parle* dans le cadre du récit narratif. La proposition *je suis un homme* serait vraie si elle était écrite, mais l'inconscient nous lègue non pas une carte d'identité du sujet, mais seulement une modalité de choix à l'égard de la jouissance toute ou *pastoute*. Beckett me semble avoir une idée de ces deux impossibles quand, par exemple, il s'agace des questions qu'on lui pose concernant son personnage Godot – même Lacan s'y est laissé prendre. Il répond alors qu'il ne sait rien de lui, qu'il n'a jamais vu la carte d'identité de Godot.

Concernant l'impossible à écrire, sa position est tout à fait exemplaire puisque, contrairement à ce que j'ai pu dire de l'usage courant de l'écriture en littérature et ailleurs, elle n'est pas faite, selon lui, pour masquer ce qui ne peut pas se dire. L'écriture chez Beckett semble directement liée à la parole et c'est pourquoi il jalousait tant la peinture, qui peut rendre compte simultanément de plusieurs points de vue, ainsi que la musique, qui peut faire entendre plusieurs voix ensemble, alors que l'écrit renvoie à un déroulement linéaire du texte porté par une seule voix. De là sans doute, alors qu'il était encore très jeune, son attrait pour la question du temps en littérature, en particulier chez Proust. En fait – c'est une hypothèse –, je me dis que, chez Beckett, l'impossible à écrire est présent tout au long de sa création parce que, d'emblée, il veut rendre compte de l'impossible à dire qu'il affronte dès ses premières œuvres. Cet impossible à écrire est aussi sans aucun doute ce qui l'a conduit à passer du roman dans sa forme classique au théâtre, puis à des formes très abstraites de performances, en passant par le cinéma. Mais écrire un scénario, c'est encore écrire. Il faut aussi noter que c'est sans doute à la poésie, qu'il n'a jamais abandonnée, que revient la fonction de frontière entre ces deux domaines de l'impossible de l'écrit et du dire. C'est d'ailleurs peut-être la raison pour laquelle Lacan a pu soutenir, vers la fin de son enseignement, que l'interprétation analytique devait être poétique pour être efficace, car elle peut faire trou dans le sens commun et, aussi, faire nœud en apportant de l'inédit.

Le changement de langue

10. Betty Milan : Quand j'ai interviewé Hector Bianciotti, il m'a dit avoir changé de langue parce qu'il se sentait mieux en français. Il a ajouté que lorsqu'on dit *oiseau* en français, l'animal est dans son nid et que, lorsqu'on dit le mot en espagnol – *pájaro* –, il est en train de voler. Vous relevez dans votre livre que, ne pouvant pas écrire en anglais classique, Beckett a changé de langue. Mais Joyce non plus ne le pouvait pas, il a donc inventé une langue avec les mots de l'anglais. Comment peut-on expliquer le passage de Beckett au français, sinon du fait qu'il est irlandais lui aussi ?

Dominique Marin : Je ne connais pas Hector Bianciotti, mais je vais m'y pencher, car il est toujours curieux qu'un auteur décide de changer de langue pour écrire quand il a commencé dans sa langue maternelle. Il est vrai que dans les cas de Joyce et de Beckett, du moins pour ce dernier, l'exil de son Irlande natale n'a pas que des raisons liées à son histoire familiale. Beckett détestait l'Irlande pour des raisons politiques qui, selon lui, empêchaient son développement culturel au profit d'un art plus ou moins officiel. En passant de l'irlandais au français, il opère une coupure plus grande encore que s'il en était resté à l'anglais. Il faut ajouter que la France, Paris en particulier, occupait un rôle central dans le développement des arts et des idées – il suffit de penser à ce très bel ouvrage de Stefan Zweig, *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*. Vous-même dites bien que, à la fin des années 1960, depuis São Paulo, Paris exerçait encore un attrait intellectuel formidable. Quand Beckett s'exile, il gagne Paris où brille son maître que, jeune, il imitait en s'habillant comme lui, James Joyce. C'est un facteur déterminant qu'il ne faut pas négliger : la littérature, les arts et la pensée avaient une capitale et ses vedettes.

Évidemment, le fait de choisir d'écrire en français relève d'une autre logique, dont nous avons déjà parlé et que Didier Anzieu a été le premier à relever : Beckett voulait mettre de la distance avec ses proches, et sa mère en particulier. Mais, contrairement au témoignage d'Hector Bianciotti que vous avez recueilli, ce dernier choisissant le français parce qu'il s'y sent mieux, Beckett se met à écrire en français pour être moins à l'aise ! Il veut être « mal armé », écrit-il à un ami en faisant résonner l'équivoque mallarméenne. En cela, il nous enseigne qu'écrire est déjà une traduction de ce qui ne peut pas se dire. Et nous revenons à notre précédente discussion sur les impossibilités de dire et d'écrire. Pour Beckett, elles sont liées et doivent être affrontées d'emblée.

Ensuite, un autre point important : il ne faut pas oublier que Beckett n'est pas passé de l'anglais au français de façon définitive. J'ai relevé qu'à certaines occasions, il revenait à l'anglais, et que ces textes avaient une place particulière. Il ne faut pas non plus négliger le fait qu'il n'a jamais cessé de traduire ses œuvres, traduisant lui-même celles qu'il avait d'abord écrites en anglais, et vice versa. Ceux qui ont eu l'occasion de l'accompagner durant cet exercice, tel son ami Ludovic Janvier, peuvent dire à quel point il menait ce travail avec une minutieuse passion et certaines de ses œuvres sont parfois très différentes selon la langue. On devrait même ajouter que Beckett, en plus d'être écrivain, dramaturge, scénariste, performer, etc., fut aussi traducteur.

Bien sûr, quand on en vient à Joyce, les choses sont très différentes. Je ne sais pas s'il a participé à la traduction de ses œuvres, mais dans son *Work in Progress* publié en 1939 sous l'intitulé de *Finnegans Wake*, la question de la traduction ne se pose plus, ou alors à l'envers : en quelle langue est écrit *Finnegans Wake* ? Je ne sais plus si on en a découvert dix-sept ou plus encore. Si l'on s'en tient aux propos de l'écrivain, il s'agissait plus que tout que son œuvre demeurât une énigme pour les lecteurs.

Le psychanalyste et l'artiste

11. Betty Milan : Après avoir dit que l'artiste ouvre la voie au psychanalyste, Lacan change d'avis dans le séminaire sur Joyce. J'aimerais vous entendre sur ce point qui me semble capital dans votre démarche, puisqu'elle a à faire avec la psychanalyse et la littérature.

Dominique Marin : Le séminaire de Lacan sur Joyce est tout à fait capital. Lacan apporte des éléments nouveaux pour la clinique psychanalytique, tout en avançant des thèses effectivement inédites sur la question de l'art. Il donne un aperçu de la démarche de Freud qui se résume à considérer qu'il a cherché dans les arts l'artifice pour faire tenir sa théorie. *L'Œdipe* de Sophocle permet à Freud de rendre raison de ce qu'il appelle la réalité psychique. Le complexe d'Œdipe lui sert de grille de lecture des phénomènes psychiques, des cas cliniques comme des œuvres littéraires, au grand dam des mouvements féministes contemporains qui n'y voient que le règne d'un ordre patriarcal dépassé. En ce sens, on peut considérer que se trouve vérifiée la proposition de Lacan : l'artiste peut frayer la voie à l'analyste, Sophocle et Shakespeare l'ont fait pour Freud. Il faut rappeler que Lacan a exploité cette veine durant les premières années de son séminaire.

Avec Joyce, les choses se complexifient. Peut-être conviendrait-il de ne pas les opposer, comme le laisse penser mon essai. Lacan aborde Joyce comme un cas clinique en se demandant simplement si Joyce était fou ou pas. C'est une question de diagnostic qui n'est pas propre à la psychanalyse : elle appartient à la psychiatrie.

Pour avoir une plus juste appréciation de la position de Lacan, il faut se reporter à la retranscription de son séminaire et relever cette autre question éminemment analytique, pour ne pas dire exclusivement psychanalytique : « À lire Joyce, comment savoir ce qu'il se croyait ¹⁰ ? » N'est-ce pas là la question essentielle et propre à la psychanalyse : éclairer le sujet sur ce qu'il se croit ? Je pense à la place que, dans mon livre, j'ai accordée à Krapp, le personnage de *La Dernière Bande* qui croit pouvoir se trouver dans les signifiants qu'il enregistre au fil des ans sur ce qu'il se croit être, pour finalement buter sur sa part d'ombre, c'est-à-dire sur son peu d'être d'objet, hors langage. Dans une cure, ce processus s'accomplit dans le déroulé des signifiants que l'analysant articule sur le divan. Avec Joyce, Lacan prend une position très claire de lecteur interprète : que peut-on savoir sur ce que Joyce croit être en le lisant ? Et il avance une hypothèse centrale que l'on connaît bien en prenant deux exemples.

« *Ulysses*, c'est le témoignage de ce par quoi Joyce reste enraciné dans son père tout en le reniant. C'est bien ça qui est son symptôme ¹¹. » Il y va fort puisqu'il déduit de sa lecture d'une fiction romanesque le symptôme central de son auteur, le rejet de fait de la fonction de nomination du père.

De même suit-il la trace du sujet Joyce sous les aspects de ce personnage, Stephen, que l'on voit aussi dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* : « Stephen, c'est Joyce en tant qu'il déchiffre sa propre énigme ¹². »

Lacan va même jusqu'à s'appuyer sur un élément qu'il tient pour autobiographique, le fameux épisode d'une raclée qui prouverait la sorte de détachement de l'auteur à l'égard de son corps et des affects qui y sont liés, en particulier la colère. Rien ne nous interdit de penser que Lacan se tient dans une position d'interprète de l'œuvre de Joyce, position que nous avons critiquée à l'instant à propos d'Anzieu. Or, on ne doit pas l'oublier, Lacan se sert aussi d'autres éléments qui relèvent des propos de l'auteur ; par exemple, que c'est Joyce lui-même qui se compare à son personnage Stephen. Lacan s'intéresse aussi aux lettres de Joyce, en particulier à celles qui furent adressées à sa femme, à ses propos (écrits) au sujet de sa fille qu'il pensait télépathe et qu'il aurait voulu que Beckett épouse. Enfin et surtout, comptent les intentions manifestes de Joyce sur son œuvre, à savoir qu'il voulait occuper les universitaires durant au moins deux siècles. C'est à

partir de ce dire que Lacan émet son idée sur Joyce, celle-ci étant présentée comme une hypothèse – on l’oublie aussi, me semble-t-il : « J’ai centré la chose autour du nom propre. Et j’ai pensé – faites-en ce que vous voulez de cette pensée – que c’est de se vouloir un nom que Joyce a fait la compensation de la carence paternelle ¹³. » Selon cette hypothèse, Joyce aurait construit un artifice lié à son ego. Quoi de plus pertinent pour se faire un nom que de produire une œuvre qui se pose sous la forme d’une énigme indéchiffrable, soit une œuvre érigée au rang de symptôme ? Et n’est-ce pas ce qui est advenu ?

Il ne faut pas non plus oublier que, dans l’annonce de ce vingt-troisième séminaire, Lacan pose une question censée orienter sa recherche : « Qu’est-ce qui, dans l’art, commande ? Est-ce l’œuvre ou bien l’auteur ¹⁴ ? » Question qui va trouver à se résoudre par l’idée que c’est l’inconscient, la véritable « tête de l’art », dans le sens de savoir y faire avec le savoir inconscient, savoir y faire avec *lalangue*. Finalement, Lacan retiendra de Joyce l’usage qu’il a fait de son œuvre, et non pas seulement le fait de l’avoir écrite, pour montrer qu’il a inventé un artifice, un ego singulier, que Lacan nomme « sinthome », ce qui lui aurait permis de se passer de l’artifice freudien lié au nom du père. C’est de là qu’est née la désormais célèbre formule de Lacan qui affirme que l’on peut se passer du nom du père à condition de s’en servir.

Et pour terminer avec Joyce, parce que c’est le point qui m’intéresse par rapport à mon exploration de l’œuvre de Beckett, je dirais volontiers que le travail de Lacan, juste après avoir émis son hypothèse sur la solution de Joyce – se vouloir un nom –, l’amène à proposer une nouvelle catégorie clinique. Il avance la formule du « sinthome paroles imposées », une folie qui tiendrait au fait que la parole est une forme de parasite dont l’être humain est affecté. Car c’est là, me semble-t-il, que réside le cœur de la lecture de Joyce par Lacan, que je me permets de citer longuement :

Dans l’effort qu’il fait depuis ses premiers essais critiques, puis ensuite dans le *Portrait de l’artiste*, enfin dans *Ulysses*, pour terminer par *Finnegans Wake*, dans le progrès en quelque sorte continu qu’a constitué son art, il est difficile de ne pas voir qu’un certain rapport à la parole lui est de plus en plus imposé – à savoir, cette parole qui vient à être écrite, la briser, la démantibuler – au point qu’il finit par dissoudre le langage même, comme l’a noté fort bien Philippe Sollers, je vous l’ai dit au début de l’année. Il finit par imposer au langage même une sorte de brisure, de décomposition, qui fait qu’il n’y a plus d’identité phonatoire ¹⁵.

Qu’est-ce qu’une parole imposée sinon un discours intérieur qui n’est pas reconnu comme tel ? C’est là que Lacan éclaire ce qu’il en est du langage

en suivant le cas de Joyce, ce qui donne à son propos une dimension plus vaste que de s'en tenir à ce qu'a réussi à faire un auteur. Avec Lacan lisant Joyce, je dirais que nous n'avons plus, d'un côté, la voie que l'artiste ouvre à l'analyste, et d'un autre, le chemin que l'artiste a réussi à parcourir pour lui-même. Ces deux voies ne sont plus séparables.

Beckett m'a appris que l'on peut suivre une voie autre que celle qui consiste à aborder un auteur comme un cas clinique. D'abord, avec Beckett, nous n'avons pas cet élément qui concerne ses intentions. Nulle part, au contraire de Joyce, Beckett ne donne de clé pour lire ses œuvres. Comme l'a si justement démontré Bruno Geneste dans son très bel ouvrage, l'art de Beckett est « art du nœud-dire ¹⁶ », à entendre aussi comme *ne pas dire*. Si Beckett a pu dire des choses très précises sur la façon dont ses œuvres devaient être exécutées – il suffit de se reporter à l'usage surabondant qu'il fait des didascalies –, mais aussi sur la façon dont elles devaient être reçues, il a seulement soutenu de façon active, par son silence, qu'il revenait à chaque lecteur, à chaque spectateur, de les interpréter librement.

Au contraire des hypothèses qui avancent ce que Beckett aurait réussi à surmonter comme difficulté existentielle grâce à ses œuvres, je considère qu'il a mené une longue et minutieuse recherche sur le langage et que, si un artifice – tel que j'en parle dans mon livre – peut être cerné, il s'agit d'un artifice lié à la structure qu'il a réussi à rendre sensible : la jouissance de la parole en ce qu'elle a de plus tenu, celle liée au souffle impliqué dans l'usage de toute parole. Cet artifice, et non pas un code au sens où l'entend Didier Anzieu, c'est le souffle en tant qu'il parcourt toutes ses créations et fait tenir l'ensemble de son œuvre. Et la voie qu'il m'a ouverte concerne les notions que l'on considère comme allant de soi, et dont on parle beaucoup en ce moment : l'assignation ou la nomination que tout sujet rencontre dans son existence comme venant de l'Autre. Comment ça prend, qu'est-ce qui fait qu'un sujet s'en trouve affecté ? Mon hypothèse est que la réponse est à chercher du côté du discours intérieur. C'est ce que m'enseigne également l'exercice de la psychanalyse.

12. Betty Milan : Lacan dit au sujet du symptôme de Joyce qu'il s'agit de « la jouissance opaque d'exclure le sens ¹⁷ ». J'ai toujours pensé que Lacan était énigmatique parce qu'il s'adressait à des psychanalystes et qu'il voulait qu'on le déchiffre. C'est peut-être cela, mais il se peut que le symptôme de Joyce soit aussi celui de Lacan, dont l'œuvre s'est imposée en grande partie grâce aux séminaires, à sa théâtralité. Cette idée vous paraît-elle tenir debout ?

Dominique Marin : Il est manifeste que Joyce a une passion pour les techniques littéraires qui repoussent les limites du sens. Dans *Ulysses*, par exemple, il exploite d'une façon déroutante cet artifice littéraire que prétend avoir employé pour la première fois Édouard Dujardin, avant de le théoriser, dans un récit qu'il a fait lire à Joyce qui l'aurait fort apprécié, *Les lauriers sont coupés*, certes plus classique que celui de Joyce. Plus tard, avec *Finnegans Wake*, Joyce révèle une autre façon de tenir le sens à distance, par le recours au mélange de plusieurs langues et aux équivoques que permettent les jeux de *lalangue*. Lacan oppose langue et *lalangue* en affirmant que la seconde porte l'intégralité des équivoques que l'on peut retrouver dans la langue, en deux mots, celle que l'on parle, d'où se déduit que la langue singulière d'un sujet contient des marques des équivoques de sa *lalangue*.

Mais voilà, *Finnegans Wake* n'est pas à lire comme ce qui serait *lalangue* propre de son auteur, lequel s'est tant évertué à truffer son texte d'une multitude de langues étrangères. À mon avis, le texte est donc parfaitement impropre à être déchiffré, c'est-à-dire à être lu comme le texte de l'inconscient de son auteur. D'ailleurs, Lacan ne s'y aventure pas. C'est plutôt un *joke in progress*, si vous me permettez cette expression, un jeu sans fin qui relève d'une pure virtuosité intellectuelle. C'est sur ce point que Beckett, très fin lecteur, s'est assez vite détourné de son maître en relevant que Joyce vénérât le verbe et procédait par ajouts incessants. Au contraire, Beckett savait qu'il voulait aller vers le minimum de langage, son reste inéliminable, en procédant par retranchements non moins incessants. Avec Lacan lisant Joyce, on apprend alors que tout écrit n'est pas à lire dans le sens à interpréter comme le faisait Freud. Ce sur quoi se règle Lacan – je l'ai déjà dit –, c'est l'usage que fait Joyce de son œuvre, ses intentions : transformer son œuvre en une énigme envoûtante. Il souhaitait en effet qu'un lecteur idéal, c'est-à-dire insomniaque, lût son livre sans fin, ainsi que le permet l'enchaînement de la dernière phrase avec la première de *Finnegans Wake*.

Lacan, dans l'article sur Joyce que vous citez, propose aux analystes d'être post-joyciens, justement pour sortir de cet aspect fascinant du symptôme, pour sortir de la jouissance du symptôme qui consiste avant tout à exclure le sens. L'aspect énigmatique du symptôme revêt quelque chose de fascinant, et c'est cette fascination qu'il s'agit de dévaloriser. On comprend peut-être alors que Lacan ne se soit jamais vraiment enthousiasmé pour l'écriture de Joyce. Ce qu'il propose aux analystes, c'est de parier sur l'interprétation analytique qui passe par le sens pour cerner l'incurable du symptôme, son résidu vital d'énigme qui, en tant que résidu, n'est plus à lire, c'est-à-dire qui ne peut plus être déchiffré.

Cela étant posé, je peux tenter de répondre à votre question, à savoir si le symptôme de Lacan est similaire à celui de Joyce. Je ne le crois pas, sinon il aurait invité les analystes à être joyciens et non post-joyciens. Certes, il avait le goût de la théâtralité, lui aussi, mais il faut distinguer son enseignement d'un texte à déchiffrer. Le déchiffrement est une notion qui touche trop au travail de la cure. Dans *Pourquoi Lacan*, vous montrez Lacan dans l'exercice de sa fonction en mettant l'accent sur sa pratique de la coupure des séances comme un moment toujours crucial pour le déroulement de la cure. La coupure, comme l'interprétation analytique, a toujours une forte dimension d'énigme pour l'analysant et vous écrivez à son propos que c'est à l'analysant de travailler avec cela, de quitter la séance avec le devoir d'en faire une véritable interprétation, c'est-à-dire de déchiffrer le sens de ce qui se déroule dans la cure par l'intervention de l'analyste, de ce qui – je le répète – s'impose à l'analysant comme une énigme. Là, oui, Lacan analyste se fait le support d'une énigme à interpréter, mais il le fait dans le cadre de la cure qui, à cet égard, est plus beckettienne que joycienne : conduire l'analysant jusqu'au terme de l'interprétable, jusqu'à ce qui n'a plus de sens et qui ne peut plus être lu, mais qui est là comme une marque désignant le sujet dans ce qu'il a de plus réel. Parvenu à ce terme, ce n'est plus tant le « je » du discours intérieur qui compte, que le « tu es » qu'incarne la fonction de nomination sinthomatique initialement prêtée au père.

Dans son enseignement, Lacan ne se soucie guère d'être intelligible, sauf quand, comme il l'a fait durant les premières longues années de son séminaire, il s'intéresse à Freud et à tant d'autres auteurs qu'il commente. Alors, il se montre extrêmement éclairant. Il est vrai que, concernant son propre enseignement, il fait comme Beckett : il suit son chemin, à charge pour les analystes non pas de le déchiffrer, mais de l'expliquer. Si sa position peut être rapprochée de celle de Joyce, c'est sûrement à propos de ce qu'il pense être son symptôme, ce qui n'aura jamais cessé de l'occuper : le réel sur lequel il n'aura jamais cessé d'avancer, espérant en cerner quelques bouts.

Narbonne, août 2022

-
1. [↑](#) Diplômée en médecine de l'université de São Paulo, Betty Milan s'est formée à la psychanalyse auprès de Jacques Lacan, dont elle fut l'assistante au département de psychanalyse de l'université de Vincennes. Depuis trente ans, elle partage son temps entre São Paulo et Paris. Elle est l'auteure de nombreux romans, essais, chroniques et pièces de théâtre. Certains de ses textes sont traduits en français, en espagnol, en anglais et en chinois. Un de ses romans ainsi qu'une de ses pièces ont été adaptés pour le cinéma, *Adieu Lacan*.
 2. [↑](#) M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 557.
 3. [↑](#) B. Milan, *Pourquoi Lacan*, Toulouse, Érès, 2021.
 4. [↑](#) « Du roman au témoignage d'une cure avec Lacan. Entretien avec Betty Milan », *L'En-je lacanien*, n° 39, Toulouse, Érès, 2022, p. 165-171.
 5. [↑](#) D. Anzieu, *Créer, détruire*, Paris, Dunod, 2012, p. 117.
 6. [↑](#) J. Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol. V. Stein », dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 192.
 7. [↑](#) www.adieulacan.com
 8. [↑](#) B. Milan, *De vous à moi. Une psychanalyste répond au Courrier du cœur*, Toulouse, Érès, 2020.
 9. [↑](#) M.-J. Latour, « Apparemment à un pouâte, une voie compliquée », *L'En-je lacanien*, n° 21, Toulouse, Érès, 2013, et « De la part hantée à l'apparemment », *L'En-je lacanien*, n° 38, Toulouse, Érès, 2022.
 10. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 79.
 11. [↑](#) *Ibid.*, p. 70.
 12. [↑](#) *Ibid.*, p. 69.
 13. [↑](#) *Ibid.*, p. 94.
 14. [↑](#) J. Lacan, « Conclusion aux Journées d'étude de l'École Freudienne de Paris », le 9 novembre 1975, inédit.
 15. [↑](#) *Ibid.*, p. 96.
 16. [↑](#) B. Geneste, *Samuel Beckett, l'art du nœud-dire*, Paris, Éditions nouvelles du Champ lacanien, 2022.
 17. [↑](#) J. Lacan, « Joyce le Symptôme », dans *Autres écrits, op. cit.*, p. 570.