

Noemina Câmpean

Le monologue de Molly/Pénélope : héritage, jouissance féminine et réel *

La fin du roman *Ulysse* (1922) de James Joyce, plus précisément le chapitre XVIII intitulé « Pénélope », renvoie au monologue intérieur ou soliloque du personnage féminin Molly Bloom, l'épouse de Léopold Bloom, l'(anti)héros et la figure odysseenne centrale du roman.

Dans le contexte des enchevêtrements paternels du roman, le monologue de Molly représente la parole accordée à la femme dans le cadre déjà établi du monologue masculin, porteur de sens, de syntaxe et de savoir-faire : « un courant de pensée ». Composé et divisé en environ huit séquences (phrases), le texte du monologue rend la pensée d'une femme, logique mais confuse, sans signes de ponctuation. Une pierre rare, pourrait-on dire, ou même un voile de Pénélope, cette fois ininterrompu du jour au lendemain, brut, lascif, avec un minimum d'interruptions, une séance de psychanalyse « parfaite », qui, paradoxalement, ne se perfectionne jamais. Un flux de conscience d'une femme assise dans son lit à côté de son mari endormi, un flux sans début ni fin, difficile à déchiffrer à première vue, apparemment sans ordre, exigeant retour et réinterprétation.

Mon but, dans cet article, est d'analyser d'une manière littéraire et psychanalytique le monologue de Molly, en suivant plusieurs étapes : présentation du contexte masculin déjà mentionné ; analyse de la relation de Molly avec le phallique et avec le réel (jouissance phallique et jouissance supplémentaire) ; et, pour finir, présentation d'une vignette clinique de ma propre pratique qui éclaire et parfois désarticule l'héritage féminin symbolique de Molly/Pénélope.

Le fils de son père, de son père...

Le pèlerinage de Léopold Bloom à travers Dublin le fameux jour du 16 juin 1904 (*Bloomsday* en anglais) représente le fil conducteur du récit, à

savoir l'action intériorisée. Leopold Bloom, né en 1866, est le fils unique du juif hongrois Rudolf Virág – qui immigré en Irlande, se convertit au protestantisme, change son nom en Rudolph Bloom et se suicide plus tard par empoisonnement à l'acide prussique – et d'Ellen Higgins, protestante irlandaise, avec une histoire familiale similaire : elle est la fille d'un immigré hongrois, peut-être juif, qui change son nom de Karoly à Higgins.

Beaucoup plus significatif pour notre travail est le changement du nom du père de Bloom. Rudolf Virág, après la révolution de 1848, aurait, selon certains critiques littéraires de Joyce, adapté son nom allemand d'origine, Blum (en allemand, *die Blume* est la fleur), au hongrois : *virág*, qui en anglais donne *flower* et par association contiguë, *blossom* et *bloom*. L'association avec le symbole de la fleur, au-delà des frontières sémantiques de la langue maternelle du hongrois à l'anglais, n'apporte pas seulement une correspondance érotique, mais relie son propre masque, la *persona*, à l'instauration d'une double mort (de son père et de son fils) et à l'étrangeté (propre au personnage joycien).

On a affaire à un nom propre qui se réinvente, proposant une compensation ou une substitution de l'insuffisance paternelle. Léopold, incircis, juif renégat (juif ou non juif, si oui, quel genre de juif ? se demandait-il), baptisé trois fois chrétien et hanté dans sa quête par l'image du suicide de son père au point de refuser de voir son visage, se convertit au catholicisme en épousant Marion (Molly) Tweedy le 8 octobre 1888. Jacques Lacan, dans le *Séminaire XXIII, Le Sinthome*, dédié à Joyce lui-même, se demande d'une manière rhétorique si Léopold est converti ou perversi... Les deux ont une fille nommée Millicent (Milly) et un fils Rudolph (Rudy), qui meurt à seulement onze jours – dont le nom ne fleurit pas jusqu'au bout et ne trouve donc jamais son épanouissement.

Ayant des intuitions que dans la ligne de la génération grand-père/père/fils/petit-fils, le phallus se transmet de père en fils, mais aussi qu'il y a quelque chose d'une transmission symbolique ou d'une castration « qui annule le phallus du père avant que le fils ait le droit de le porter ¹ », Bloom affirme qu'il appartient à une race « haïe et persécutée. Encore aujourd'hui. En ce moment même. À l'instant même ². » Dans son image d'« un homme solitaire (ipsorelatif) mutable (aliorelatif) ³ », Léopold se rend compte que son père et le fils de son grand-père n'étaient qu'une seule et même personne. Cette pensée est complétée par une autre : de l'enfance à la maturité, il a ressemblé à son procréateur maternel et de la maturité à la sénilité il ressemblerait de plus en plus à son créateur paternel.

D'un côté, Léopold représente un *alter ego* joycien qui dérègle et décompose les langues anglaise ⁴ et grecque, et de l'autre il désigne aussi John Stanislaus Joyce, le père de James, comme un père indigne, renégat, avec des carences, et qui renie l'Église catholique en termes de compromis avec le protestantisme anglais, un père comme symptôme du fils ⁵, comme non-père, et enfin comme sexe séparé auquel le fils ne peut pas appartenir. Un père comme symptôme du fils, car Joyce n'a pas un symptôme, il est le symptôme, ou, en d'autres termes, le symptôme a pour lui la fonction d'une prothèse. Lacan distingue le symptôme du *sinthome* (concept élaboré dans les années 1975-1976), ce qui reste du symptôme à la fin d'une analyse (sinthome : *sin/saint* + homme), une ancienne graphie du mot symptôme. Le mot symptôme vient du grec *piptein* : tomber, et *sun* : ensemble. Le symptôme signifie l'effet du symbolique dans le réel ; si le symptôme doit tomber, le sinthome est ce qui ne tombe pas, mais se modifie en rendant possibles la jouissance et le désir. En ce sens, Lacan explique :

[...] là où il y a rapport, c'est dans la mesure où il y a *sinthome*, c'est-à-dire où – comme je l'ai dit – c'est du *sinthome* qu'est supporté *l'autre sexe*.

Je me suis permis de dire que le *sinthome*, c'est très précisément le sexe auquel je n'appartiens pas, c'est-à-dire *une femme*.

Si *une femme* est un *sinthome* pour tout homme, il est tout à fait clair qu'il y a besoin de trouver un autre nom pour ce qu'il en est de l'homme pour *une femme*, puisque justement le *sinthome* se caractérise de la *non-équivalence*.

On peut dire que l'homme est pour *une femme* tout ce qui vous plaira, à savoir une affliction pire qu'un *sinthome*, vous pouvez bien l'articuler comme il vous convient, un ravage même, mais s'il n'y a pas d'équivalence, vous êtes forcés de spécifier ce qu'il en est du *sinthome* ⁶.

Léopold reste pour toujours un père à la recherche d'un fils dans le personnage de Stephen Dedalus, c'est-à-dire un fils qui souhaite connaître Shakespeare en totalité ; c'est très important que Léopold se demande s'il est un père ou une mère, tant il a de sentiments maternels envers sa femme, Molly, qu'il croit avoir portée dans son ventre. Cette référence nous rappelle le *pousse-à-La-femme* dans le cas du président Schreber ⁷, la mise du personnage dans une position féminisante.

Je vais maintenant déplier le monologue de Molly de manière chronologique en suivant notamment l'émergence de ses mots signifiants.

Le monologue à la lettre

Il s'agit alors de la dernière pièce du puzzle joycien, *le passeport du Bloom pour l'éternité*, comme Joyce le qualifie dans ses lettres, un épisode sale, indécent et obscène selon l'avis de certains contemporains. Le lecteur

est confronté à la désinhibition d'une subjectivité féminine monstrueuse, d'une pute des plus vulgaires, ce qui fait que le roman fut interdit dans le monde anglais pendant plus de dix ans. Voilà le chemin de l'obscénité à la canonisation – il s'agit en fait, pour Joyce, de représenter la fluidité de la pensée féminine, la crudité des mots, le style du langage associatif, tout cela en contrepoint de l'expérience et du contrôle patriarcal.

Molly Bloom, une femme dans *son* propre discours, jamais derrière ni devant lui, de son nom complet Marion, chanteuse d'opéra, est née à Gibraltar le 8 septembre 1870, fille du major irlandais Tweedy et de l'Espagnole Lunita Laredo. Molly comme l'équivalent phonologique de *holy* (en anglais, saint(e)) ou *Molloy*, l'*alter ego* de Samuel Beckett du roman éponyme, et qui a un double monologue intérieur. Le conflit central du soliloque de Molly est basé sur la question : aime-t-elle toujours Bloom ? Une question à laquelle on ne peut répondre que par l'affirmative, *Oui (Yes)*, qui ouvre et clôt le dernier chapitre, un mot aussi féminin que possible, comme on peut l'interpréter avec le passage du trou au truisme (en anglais, *true* (adj.) : vrai ; *the truth* (subst.) : la vérité). Un *Oui* apparaissant davantage parfois à travers le chapitre d'une manière circulaire et invoquant, peut-être, le désir de changer sa propre vie. Un *Oui* comme un poème féminin dans la trame d'un poème masculin, traduisant plusieurs choses à la fois : détours et lapsus, fragmentations et excès, éruptions de jouissance et jeux de séduction inégaux. *Oui/Yes*, comme la *Bejahung* chez Freud, l'ouverture originale, l'affirmation, l'acceptation, toujours en couple avec l'*Austossung*, ce qui correspondrait à la répulsion, à la négation et à l'expulsion. *Oui/Yes* comme nom donné au nom féminin et à la jouissance féminine, à l'indétermination et à l'énigme, qui est *la beauté* même :

ces statues du musée l'une d'elles faisant semblant de le dissimuler derrière sa main est-ce qu'elles sont si belles c'est sûr comparé à ce qu'un homme a l'air avec ses deux sachets pleins et son autre machin qui lui pend par devant ou qu'il vous dresse en l'air comme un portemanteau pas étonnant qu'ils la cachent avec une feuille de chou ⁸.

De ce *Oui*, Joyce écrit qu'il signifie l'abandon de soi, la détente et la fin de toute résistance.

Brièvement, dans la première phrase, Molly exprime sa surprise face à l'intention de son mari de servir le petit-déjeuner au lit, puis rappelle que Bloom est gentil avec les femmes plus âgées, mais qu'il flirterait avec une infirmière s'il se rendait à l'hôpital. Elle sait qu'aujourd'hui il a eu une liaison avec une femme qu'il n'aime pas, c'est-à-dire qu'il a éjaculé quelque part, livrant à sa femme un sac de mensonges. « I woman is not enough for them » – voici une séquence qui rend compte du tragique qu'il y ait des

hommes, comme Bloom, pour qui une femme (ou *La* femme ?) ne suffit pas, et que les femmes peuvent être statistiquement comptées. Il est crucial de noter que Molly et Bloom n'ont pas eu de rapports « complets » depuis la mort de leur fils Rudy, car Bloom (qui ressemblait à Lord Byron au début) se retire à la fin de son acte pour réduire les chances que sa femme tombe à nouveau enceinte, de peur de perdre cet enfant aussi. Ses prochaines pensées se tournent vers les soirées sexuelles avec Boylan : elle se rend compte qu'elle aime profiter d'un baiser, elle fantasme d'être embrassée par un prêtre, puis elle note l'injustice contre les femmes portant un enfant par rapport au plaisir des hommes dans le sexe.

La deuxième phrase commence par la reconnaissance que, cependant, les hommes sont très différents les uns des autres dans les goûts, les fixations, les fétiches. Molly se souvient que si Bloom embrasse bien, un homme qui s'appelle Gardner l'a mieux embrassée. Boylan voudra-t-il avoir des relations sexuelles avec elle dans le train et donner un bon pourboire au conducteur ? Molly se trompe sur son âge en disant qu'elle aura 33 ans en septembre, alors qu'elle en a, en fait, 34... c'est toujours la femme qui ment vis-à-vis de son âge. Elle revient sur la question de la masculinité de Bloom, qu'elle associe à la perte de son emploi.

Le troisième temps du Monologue a pour thème les seins de Molly, la beauté des formes féminines en balance avec les deux poches masculines. Bloom avait suggéré pendant leurs problèmes financiers qu'elle pourrait servir de modèle pour une peinture de nu ou, alternativement, qu'il aimerait compléter son café matinal avec du lait de ses seins.

Dans la quatrième phrase, les pensées de Molly reviennent à son enfance à Gibraltar : aux vêtements peu pratiques des femmes en Espagne, ou au manque d'amies dans sa vie. Elle se rend alors compte que Milly, leur fille, a envoyé une lettre à Bloom et à elle juste une carte postale. Il est intéressant de noter ici l'importance textuelle de la lettre (en tant que signe graphique ou écrit adressé sur feuille de papier) pour Molly.

La cinquième phrase revient sur Gibraltar : le premier amour, le premier baiser, la première lettre d'amour – toutes ces choses en la personne du lieutenant Mulvey. Molly exprime sa préférence pour le nom *Bloom* et apprécie avoir épousé un homme avec le nom de « fleur ». À la fin de la séquence, Molly pète discrètement pour ne pas réveiller Bloom, dont la tête est juste à côté de son cul.

Dans la phrase numéro six, Molly apprécie que Bloom, « le roi du pays », ne l'a pas réveillée quand il est rentré à la maison. Elle se rend compte qu'elle a épousé Bloom à 18 ans, que le véritable amour est très rare, que le père de

Bloom s'est suicidé parce qu'il s'est senti perdu après la mort de sa femme, et qu'en plus elle aura ses règles lundi quand elle rencontrera Boylan – une preuve qu'elle n'est pas (encore) enceinte. Elle en conclut qu'elle aimerait être un homme et se retrouver avec une femme merveilleuse.

La septième séquence parle des premières lettres d'amour de Bloom et de la façon dont les deux se sont regardés attentivement le soir de leur premier rendez-vous. Les cloches de l'église annoncent 2 heures 45, une heure très inappropriée pour que les hommes rentrent chez eux. Elle rejette le désir de Bloom de lui faire le sexe oral parce qu'il ne sait tout simplement pas comment le faire. Elle pense alors à Stephen Dedalus, aux cours d'italien qu'elle prendra avec lui. Stephen est apparu dans ses cartes de tarot ce matin : peut-être prendrait-il la place de l'amant Boylan et deviendrait-elle sa muse. Elle imagine Stephen comme une statue nue, sur laquelle elle fait une fellation. Elle l'impressionnera par ses connaissances poétiques. À quoi ressemblerait un tel scandale ?

Dans la séquence finale, Molly utilise cinq fois le mot « non » pour démontrer l'inadéquation de Boylan : comparé à lui, Bloom est l'homme le plus complet. Molly déclare qu'elle aimerait se transformer en homme. Certes, Bloom est un fou que personne d'autre qu'elle-même ne peut comprendre ; cependant, elle ne comprend pas pourquoi il n'embrasse pas son cul assez souvent. Le monde serait meilleur s'il était gouverné par des femmes, mettant l'accent sur la raison de la grossesse. Elle décide de préparer le petit-déjeuner pour Bloom et quelque chose *en plus*, pour lui donner une chance de devenir un vrai mari, et décide aussi que « c'est entièrement sa faute si je suis une femme adultère ⁹ ».

Bloomsday s'achève sur le « Ô Oui » sans équivoque de Molly, reprenant le motif métaphorique de la fleur et replaçant Bloom au bout de ses pensées comme une conclusion *pénélopesque* de l'émotion amoureuse. Encore une fois, la fleur apparaît comme symbole de l'identification féminine de Bloom et, en même temps, de la masculinité de Boylan, capable de faire jouir une femme.

[...] et Ô ce torrent effrayant tout au fond Ô et la mer la mer cramoisie quelquefois comme du feu et les couchers de soleil en gloire et les figuiers dans les jardins d'Alameda oui et toutes les drôles de petites ruelles les maisons roses bleues jaunes et les roseraies les jasmins les géraniums les cactus et Gibraltar quand j'étais jeune une Fleur de la montagne oui quand j'ai mis la rose dans mes cheveux comme le faisaient les Andalouses ou devrais-je en mettre une rouge oui et comment il m'a embrassée sous le mur des Maures et j'ai pensé bon autant lui qu'un autre et puis j'ai demandé avec mes yeux qu'il me demande encore oui et puis il m'a demandé si je voulais oui

de dire oui ma fleur de la montagne et d'abord je l'ai entouré de mes bras oui et je l'ai attiré tout contre moi comme ça il pouvait sentir tout mes seins mon odeur oui et son cœur battait comme un fou et oui j'ai dit oui je veux Oui ¹⁰.

L'heureur de la vérité

Le monologue de Molly expose une sexualité féminine correspondant à sa complexité et opposée à une théorie universelle qui pourrait la discerner, anticipant une logique du *pas-tout* instituée par Lacan dans les années 1970. En effet, la logique phallique ne suffisait pas à tout dire sur les femmes, un fait qui se confirme encore dans la clinique contemporaine : *pas tout* dans la castration, *pas tout* dans la loi symbolique, *pas tout* dans la reconnaissance par l'Autre, *pas tout* dans la jouissance phallique. Le monologue de Molly, dans ce contexte, converge vers une logique du pas-tout qui définit une féminité qui échappe au phallique, un monologue sincère, presque pornographique (qui peut évoquer les exclamations *yessss* des films érotiques, un *yes* comme un acte manqué qui recouvre aussi la perte de la jouissance féminine), d'une sexualité débordante, que Joyce visait également dans nombre de ses recherches (extra)livresques.

Pas-toute dans la jouissance phallique, on ne peut écrire la femme que comme barrée ; Lacan l'écrit *La femme*, avec le « La » barré qui signe une non-existence, qui brise pratiquement l'appartenance de la femme à l'universel. Cette écriture implique, en même temps, que « la femme n'existe pas ¹¹ ». La barre indique deux directions en ce qui concerne le dédoublement de la jouissance : une direction de l'universel phallique et l'autre en rapport direct avec le signifiant barré de l'Autre, signifiant du manque dans l'Autre ¹².

Relisant minutieusement Lacan à propos de l'approche du féminin, Colette Soler démontre que le pas-tout se situerait non pas au-delà du langage, mais là où le phallique rencontre sa limite et laisse place à une autre sorte de jouissance, « une jouissance Autre » : « La logique [...] de l'Œdipe [...] fait l'homme, [il ne fait pas la femme] [...] pour ce qui mérite d'être dit femme, c'est d'autre chose qu'il s'agit ¹³. » La différence entre *au-delà de* et *dans la limite* est donnée par les deux verbes *avoir* et *être*, en relation avec le phallus : Lacan disait qu'une femme « l'est sans l'avoir », tandis que l'homme « n'est pas sans l'avoir ». Le désir chez Freud reste dans le fantasme paternel, soit dans la logique œdipienne d'un désir féminin opaque. Un au-delà de l'Œdipe renverrait ici à une référence au réel, défini comme ce qui revient toujours au même lieu. La jouissance et sa perte, l'objet *a*, reviennent toujours à la même place, ce qui nous conduit à affirmer, en suivant Lacan, que la femme représente pour l'homme « l'heure de la vérité ¹⁴ », voire l'horreur de cette heure, car elle signale l'équivalence entre

jouissance et semblant. Elle constitue donc ce qui est de la nature du signifiant, du semblant dans ce rapport entre les deux sexes ¹⁵.

Dans le chapitre « Pénélope », l'heure de la vérité et son horreur se déroulent dans l'intervalle délimité par l'heure du loup ¹⁶, une heure favorable au cauchemar, durant laquelle ont lieu la plupart des naissances, mais aussi heure de transition vers l'autre monde : un lieu (*locus*) et un temps du rien. Lacan va même plus loin en déclarant que les femmes ne sont pas *castrables* ¹⁷, ce qui ne veut pas dire que la castration est étrangère à la femme, mais seulement qu'elle ne fait pas partie de son essence et que, c'est important à noter, la femme façonne son rapport à la castration à travers le réel.

Par conséquent, selon Lacan, une femme qui parle dans l'obscurité impose une certaine écoute. Pour Joyce, il n'y a qu'une seule femme, Nora Barnacle, sa femme, avec qui il entretenait un échange très intense de lettres d'amour, qu'il menaçait souvent de séparation et sans qui – précise le petit-fils du couple et l'héritier de la correspondance, Stephen Joyce – il n'aurait pu écrire aucun de ses livres. Interrogé par l'éditeur sur le titre du livre – qui devait sortir le 4 juillet, le jour de l'anniversaire de son père –, Joyce a répondu : « C'est un secret entre ma femme et moi ¹⁸. » Une seule femme, donc, comme modèle pour toutes les autres du roman, la même femme qui subsiste dans le contexte de la déchéance paternelle, « ce n'est que par la plus grande dépréciation qu'il fait de Nora une femme élue. [...] il faut qu'elle le serre comme un gant. Elle ne sert absolument à rien ¹⁹ », et une énigme qu'il faut déchiffrer, révéler, (re)coudre, comme la maladie mentale de sa fille Lucia, la schizophrénie. Albert Nguyên note : « Nora et Molly se ressemblent sur ce point : chacune a trouvé son homme quels que soient les défauts qu'elles soulignent, et préfère encore ce destin conjugal à tout autre ²⁰. » Lacan donne une explication en avançant que Nora représente pour Joyce le bouton du gant retourné, Nora lui allant comme un gant. Nguyên écrit : « Si l'on suit Lacan, elle est gant dont il se couvre, mais, se retournant, c'est lui qui est serré dans la main de Nora, réduit au gant ²¹. »

Les femmes tendent à s'intéresser aux points noirs dans le discours et le bouton n'est pas un trou, mais le clitoris même, l'endroit où le gant se rassemble. Nguyên crée un jeu de mots, l'« hainaNoration », adoration transformée en haine, pour une femme impossible, à partir du jeu de mots de Lacan du séminaire *Encore*, l'*hainamoration* (un transfert puissant entre la haine et l'amour) qui vient du verbe *s'énamourer*.

Mais qu'est-ce qu'un homme, et surtout qu'est-ce qu'une femme ? La jouissance de l'homme se limite à la jouissance phallique, étant donné que sa sexualité se résume à la fonction phallique (distincte, bien sûr, de la

fonction physiologique du pénis). Au contraire, ce que Lacan appelle « l'autre jouissance » ou « la jouissance supplémentaire de la femme » dénote un rapport différent à la jouissance de l'Autre (écrite par Lacan de deux manières, tantôt $J(A)$, tantôt $J(\mathcal{A})$) en tant que jouissance du corps sexuel de l'Autre sexe qui ne peut pas être rencontrée ou réalisée. Jouir du corps de l'Autre signifierait le réduire à l'Un (contre l'idée freudienne de l'*Éros* comme fusion) : un impossible à penser, mais un impossible qui ne fonctionne pas comme un interdit, comme c'est le cas de la jouissance œdipienne. Voilà la raison pour laquelle Lacan affirmait qu'il n'y a pas de rapport sexuel ou qu'il existe mais seulement comme une impossibilité, comme une absence, un réel de l'impossibilité de l'écriture du rapport sexuel, qui se dit, au niveau des formules de la sexualité : *ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire* :

[...] « il n'y a pas de rapport sexuel », formulable dans la structure (cf. les séminaires : *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, 1965-1966, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, 1976-1977, et autres), ce qui veut dire que dans l'expérience sexuelle du couple la jouissance de l'homme et celle de la femme ne se conjoignent pas organiquement, d'où l'insuffisance, la souffrance et finalement l'infirmité. Plus nettement, il existe un rapport sexuel, ça c'est toujours clair, mais il n'existe pas un rapport entre deux êtres parlants, qui entretiennent eux-mêmes un rapport avec le phallus, donc avec la castration. Il y a néanmoins la jouissance en tant que propriété d'un corps vivant ²².

D'abord, il n'y a pas de rapport sexuel (une proposition entre les lettres x et y , xRy) en termes d'être parlant qui ne soit confronté à la catégorie du réel par la lettre et l'écriture ; ensuite, il n'y a pas de rapport sexuel surtout parce qu'on ne sait jamais ce qu'est *La* femme et ce qu'elle peut représenter. La jouissance sexuelle (phallique, renvoyant au phallus, pas à l'Autre sexe) serait dans ce cas vouée à l'échec, à l'impasse : la castration à propos de la jouissance masculine, la division à propos de la jouissance féminine. Si Freud parle de deux manières différentes de la jouissance féminine, selon leur localisation anatomique – clitoridienne et vaginale –, pour Lacan la jouissance d'une femme est divisée, une part en est tracée et fonctionne selon la logique phallique, et une autre reste hors du langage, indicible, faisant référence à la jouissance mystique – celle supplémentaire, qui fait de la femme un Autre absolu et radical pour un homme, mais aussi pour les femmes inscrites dans la logique phallique, une jouissance supplémentaire comme « limite à notre connaissance ²³ ». Supplémentaire, *au-delà du phallus* ²⁴ et du père, c'est-à-dire avec la limite phallique qui est dans l'horizon de l'absence : absence comme *ab-sens*. « Il n'y a pas de rapport sexuel » représente un énoncé complété par un autre « il y a la jouissance

du corps », cette fois comme événement du corps, qui échappe à la dialectique « interdiction *versus* permission ». La jouissance féminine, que certaines femmes éprouvent dans leur corps, sans pouvoir dire ce que c'est, peut renvoyer à la jouissance supplémentaire à la jouissance phallique. En dehors du sexe, la jouissance supplémentaire peut s'adresser aussi bien aux hommes qu'aux femmes. Les deux voies freudiennes traduiraient, symboliquement et imaginativement, précisément le réel de la jouissance féminine, impossible, interdite, exceptionnelle, qui se différencierait de la jouissance masculine en termes non pas de polarité ou de complémentarité, mais d'hétérogénéité : une incompatibilité de l'Un à l'Être.

À propos du nom de Joyce, Lacan note le rapport de *joy* (en anglais, joie, plaisir) avec la jouissance de *lalangue* (« lalangue de l'anglais » ou, plus précisément, « lalangaise ²⁵ ») qui dénote le symptôme. Par le souvenir fidèle de ses propres amants et par la méditation aiguë sur le rapport des sexes, Molly devient un symptôme pour son homme, mais aussi un Autre absolu quant à Bloom, c'est-à-dire un lieu propice où réside la cause de son désir. La discorde généralisée et l'inexistence du rapport sexuel se vérifient par la loi sexuelle introduite par le langage, en ce qu'il n'y a rien de commun entre deux natures si différentes, féminine et masculine, au niveau de l'écriture, de l'être et de l'avoir. Que veut exactement une femme et de quoi parle-t-elle ? La femme a-t-elle jamais un sens pour son homme ? Le dernier *Oui* du livre aborde le savoir de Bloom sur la femme qui est elle-même, dans son essence. En fin de compte, la jouissance est le mot qui exprime la vérité – dans la formulation de Mihai Eminescu ²⁶ – dans l'engagement des partenaires, mais, pratiquement, comme je l'ai noté ci-dessus, cela ne sert à rien. Il s'agit d'une vérité à moitié dite, au niveau du *mi-dire*, dans sa liaison nodale avec le mensonge.

Il ne faut pas confondre la jouissance avec l'amour, qui s'adresse au semblant, un amour qui vise, à son tour, l'objet *a* cause du désir, et qui est du côté de la demande, *encore et encore, en corps et en corps...* Si le fantasme de Bloom trouve son heure de vérité en Molly, à ce compte-là Molly a l'impression que l'amour (l'aveuglement qu'il provoque) et le désir de son mari ou de ses amants la sauvent, alors qu'ils ne font que la damner ou l'éloigner du désir. La position féminine de Molly est celle d'une difficulté particulière à faire coïncider le pénis du partenaire avec le phallus qu'elle veut elle-même, et l'espace est alors rempli d'un objet fétiche composé des quatre points cardinaux et joyciens de la féminité : les seins, les fesses, la matrice et le sexe (chez Joyce : *because, bottom, woman* et *Yes*). De même, l'infidélité de Bloom n'est pas constitutive ou inhérente à sa féminité, mais plutôt une question de structure et de recherche masculines. Il y a donc des

rapports différents des deux classes lacaniennes – « tous les hommes », « pas-toutes les femmes » – à la jouissance, c'est-à-dire des positionnements sexuels divers avec un substrat logique (non sociologique), des positionnements oscillants et ambigus, à travers lesquels un sexe en cherche un autre.

Dans la vignette clinique que je présente ici et qui soutient la démonstration théorique, je ferai référence à une femme qu'on appellera Nathalie, 33 ans, professeure de langues. Nathalie entre dans l'analyse avec des soucis amoureux qui nécessitent des solutions directes et immédiates : il s'agit d'incompréhensions ponctuelles et quotidiennes entre elle et son partenaire, qui peuvent provenir de petites choses, insignifiantes à première vue et qu'elle croit liées aux « objets », justement pour accentuer leur côté dérisoire. Elle n'est pas (encore) mariée à son petit ami et elle m'avoue qu'elle aimerait se voir mariée. Elle veut prouver sa fidélité, qu'elle vit au présent comme une dette. L'année dernière, Nathalie est tombée enceinte, mais elle a spontanément fait une fausse couche et a traversé des moments traumatisants dans un hôpital roumain en raison de la négligence des médecins et des infirmières qui, étant encore sous la pression des restrictions pandémiques, lui installèrent un lit dans le couloir, refusèrent de lui offrir un pyjama et la traitèrent avec mépris en lui reprochant la perte du fœtus. Couverte de sang, elle tenait son fœtus dans les mains et était vide de sentiments et d'affects, pensant à son premier cri effrayé à travers la fenêtre qui avait tout déclenché, dans un moment d'incompréhension avec son petit ami.

De tels moments de malentendu se produisent environ une fois par mois et elle les assimile à des crises de panique où elle a peur des réactions de son partenaire et me demande s'il est un « pervers narcissique ». De plus, elle ne trouve plus sa place dans la maison et préfère partir pour une courte période, jusqu'à ce que l'harmonie et son désir pour lui reviennent. En même temps, elle ne se souvient pas exactement de la façon dont les choses se sont passées, il y a probablement eu aussi des violences ou des objets lancés, mais sans pouvoir me dire qui, quand, comment... Elle aimerait tout se rappeler, avec le plus de détails possibles, pour me raconter plus tard, ce qui est essentiel pour elle, car elle a une grande confiance en ma capacité à ne pas oublier.

D'un point de vue littéraire, Nathalie a un talent très particulier et écrit un roman centré autour d'un *alter ego* masculin, un intellectuel au nom français très élégant qui médite longuement chaque jour, devant plusieurs tasses de café. Il est intéressant de noter ici que Nathalie est très ouverte au réel lacanien à travers ses lectures et, en me lisant des fragments

du roman, elle me dit qu'elle a des espaces blancs dans son écriture qu'elle comblera avec la description de ce réel. Mais la difficulté vient du fait que le processus d'écriture est très fragmenté et que cela peut prendre du temps de revenir à l'écriture, une écriture qu'elle veut la plus masculine et la plus neutre possible par rapport à sa féminité. Voici une tranche de l'aveu qu'elle me fait et que je reproduis *ad litteram* : « Dans l'écriture, c'est comme si je recompose le réel, mais ce n'est pas un décalque, un face-à-face avec lui, mais c'est à chaque fois une entrée, mais une entrée par une porte, je pense. Alors que dans la réalité quotidienne il n'y a pas de portes, je m'y retrouve, forcément. La porte par laquelle je rentre dans le réel par l'écriture, c'est la *cafétéria* – une porte déjà ouverte pour moi, je ne m'occupe ni des portes, ni de la serrurerie... Et la *cafétéria* est elle-même un lieu du réel, un lieu où je me réveille là-haut, même si j'y vais en connaissance de cause. Maintenant, je me rends compte que le verbe *se réveiller* est très correct. »

À ma question sur le déroulement des relations sexuelles, elle me dit que pour elle il ne s'agit pas tant du prélude, de l'acte lui-même, mais de la finalité, de l'orgasme, qui est toujours difficile à atteindre et nécessite une intervention mécanique, une machine à masser ou une douche, ce qui, bien sûr, n'est pas toujours du goût du partenaire. Elle entre difficilement dans l'état d'excitation, fantasmant le plus souvent qu'elle est un homme ou qu'elle a des rapports sexuels dans le même temps dans des positions féminines et masculines (à la fois actives et passives), et avec l'idée qu'en général les seins sont la partie la plus valorisée d'un corps de femme. Difficile à produire ou à obtenir, l'orgasme trahit l'irruption d'une jouissance inoubliable, dans le borborygme de l'oubli quotidien, et Nathalie cherche avant tout cette répétition de la jouissance (un *Un* de jouissance) dans un présent du présent perpétuel, une expression qui lui va très bien et dont on discute même... Une répétition de la jouissance parfois autoérotique parce qu'elle tourne toujours sur elle-même, jouissance du corps frappé par le réel qui ne s'explique nulle part, qui ne peut s'inscrire dans aucun contexte connu auparavant. Trois registres différents – corps, langage et jouissance – qui affectent l'être parlant : la pratique analytique doit faire preuve d'attention à la façon dont les trois s'entremêlent. Ses paroles sont les énoncés les plus éloquentes possibles pour vérifier une féminité stratifiée, dédoublée ou démultipliée, hétérogène et en devenir, qui échappe à toute définition, qui échappe à l'ordre naturel ou artificiel des choses, mais aussi au corps épistémologique (intellectuel) ou libidinal.

*[↑](#) Conférence prononcée lors du Séminaire d'Automne du Forum du Champ lacanien de Roumanie, à Timișoara, les 8-9 octobre 2022, sur le thème « Psychanalyse, symptôme, société ».

1.[↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome* (1975-1976), version Staferla, staferla.free.fr, p. 56.

2.[↑](#) J. Joyce, *Ulysse*, traduction et édition sous la direction de J. Aubert, Paris, Gallimard, 2013, p. 488.

3.[↑](#) *Ibid.*, p. 950.

4.[↑](#) Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome, op. cit.*, p. 3 : « il [Joyce] l'a écrit d'une façon telle que la langue anglaise n'existe plus. »

5.[↑](#) Jeu de mots proposé par Lacan : symptôme, symbole, sinthome, sainteté, symptrauma, désabonné à l'inconscient. « Le symptôme chez Joyce est un symptôme qui ne vous concerne en rien. C'est le symptôme en tant qu'il n'y a aucune chance qu'il accroche quelque chose de votre inconscient à vous. Je crois que c'est là le sens de ce que me disait la personne qui m'interrogeait sur pourquoi il l'avait publié. » (J. Lacan, « Conférence Joyce le symptôme I, donnée le 16 juin 1975 à la Sorbonne, en ouverture du 5^e Symposium international James Joyce », *L'Âne*, n° 6, 1982.)

6.[↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome, op. cit.*, p. 65.

7.[↑](#) Cf. S. Freud, « Le président Schreber. Un cas de paranoïa », dans *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1967, et J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris, Le Seuil, 1981.

8.[↑](#) J. Joyce, *Ulysse, op. cit.*, p. 1008.

9.[↑](#) *Ibid.*, p. 1045.

10.[↑](#) *Ibid.*, p. 1048.

11.[↑](#) Voir J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Le Seuil, 1975.

12.[↑](#) Cf. M. Safouan (sous la direction de), *Lacanianana. Les séminaires de Jacques Lacan*, vol. II (1964-1979), Paris, Fayard, 2005, p. 307 : « La jouissance féminine a, selon Lacan, un rapport direct avec ce trou dans l'Autre, à l'infini. Ce rapport à une jouissance autre que la jouissance phallique non abordable que par voie logique est, d'après Lacan, cette jouissance purement féminine, "supplémentaire" (plutôt que complémentaire qui ramènerait au Tout), énigmatique, hors langage, folle, jouissance pure du corps, à l'infini, allant jusqu'à rendre la femme "absente à elle-même", dans une impossibilité d'accéder au Savoir de cette jouissance. On touche ici, avec Lacan, à un point de réel », idées discutées dans les pages suivantes.

13.[↑](#) C. Soler, *Ce que Lacan disait des femmes*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2003, p. 19.

14.[↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 34.

15.[↑](#) La première édition du Colloque international de Cinéma, Théâtre et Psychanalyse (Cluj-Napoca, 2018) a eu pour thème « La Femme comme ombre et/ou masque ». Les travaux, dont plusieurs traitent de la sexualité féminine, ont été publiés dans un dossier thématique de la revue *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philosophia*, vol. 64, janvier-avril 2020.

16.[↑](#) Cf. le film d'I. Bergman *L'Heure du loup* (*Vargtimmen*, 1968).

17.[↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XIX, ...Ou pire*, Paris, Le Seuil, 2011, p. 47.

18. [↑](#) Cité par A. Nguyễn, « Le “Yes” de Joyce, troisune femmes... », *L'En-Je lacanien*, n° 3, 2004, p. 25-49.
19. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 84.
20. [↑](#) A. Nguyễn, « Le “Yes” de Joyce, troisune femmes... », art. cit.
21. [↑](#) *Ibidem*, p. 47.
22. [↑](#) Voir pour plus de détails N. Câmpean, « Échos, répétitions, échecs. La psychanalyse du couple dans le film *Échos* de Dumitru Grosei », *International Journal on Humanistic Ideology*, vol. XII, n° 1, *Instances of Repetition: Cinema, Theatre and Psychoanalysis*, Cluj Univ. Press, 2022, p. 229-232.
23. [↑](#) M. Safouan, *Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan, op. cit.*, p. 32.
24. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, version Staferla, p. 76.
25. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome, op. cit.*, p. 133.
26. [↑](#) Je reproduis ici deux strophes du poème « À mes critiques » (*Criticilor mei*), significatives pour cette perspective : « C'est facile d'écrire des strophes / Lorsque tu n'as rien à dire, / Enfilant des mots sans âme / Qui finissent en rimes pures. [...] Ah ! en ce moment te semble / D'être écrasé par l'abîme : / Où trouveras-tu la parole / Qui la vérité exprime ? »