

Introduction et commentaire de la leçon I

Le 9 novembre 1975, une semaine avant le début de ce séminaire sur le *Sinthome*, Lacan avait conclu des journées de l'E.F.P., et à cette occasion, il évoqua pour la première fois le mot *sinthome*, avec cette orthographe ancienne du XVe siècle, attestée par les incunables: s,i,n,t,h,o,m,e. Le *sinthome*, qui a été transformé ensuite en *symptôme* pour retrouver l'étymologie grecque et latine : *symptoma* (où l'on entend saint Thomas, évidemment). Donc l'orthographe actuelle, moderne, provient d'une réinjection de grec et de latin, par souci étymologique, dans le mot ancien *sinthome*. Lacan, dans cette conclusion aux journées de l'E.F.P., donne une définition du *sinthome* :

... le sinthome, c'est souffrir d'avoir une âme. C'est la psychopathie à proprement parler, en ce sens qu'une âme, c'est ce qu'il y a de plus emmerdant. L'accablement sous lequel vivent presque tous les hommes de nos jours ressortit à ceci d'avoir une âme dont l'essentiel est d'être symptôme.

Plus loin, il dit, toujours dans cette conclusion, que :

Freud sentait très bien que c'était dans l'art, dans l'artifice qu'il devait trouver le support de sa théorie. Il a senti très bien mais il n'a fait que le sentir, puisque chaque fois qu'il a approché une œuvre d'art, il était hors d'état de soumettre l'œuvre elle-même ni son auteur à une psychanalyse. L'ambigüité d'ailleurs de l'œuvre et de son auteur est tout à fait frappante. Qu'est-ce qui, dans l'art, commande ? Est-ce l'œuvre ou bien l'auteur ? C'est ce que nous essaierons de sonder cette année.

Lacan donne ici une indication sur ce qu'il attendait de ce séminaire sur *Le Sinthome* : c'était de trouver un support à sa théorie. Et là où il en était, c'était de mettre à l'épreuve ses élaborations sur les nœuds, ici à partir d'une œuvre et d'un auteur. Mais dans cette opération, est-ce qu'il considérait Joyce comme un cas ? Comme l'occasion d'appliquer sa théorie, de mettre à l'épreuve ses nœuds ? Eh bien, dans un certain sens, oui, malgré la répugnance de l'analyste à utiliser une œuvre d'art et à se référer à la biographie d'un artiste pour exercer son art... l'analyse c'est aussi, pourrait-on dire, un art et un savoir-faire. Dans le cas de Joyce, où l'auteur est impliqué dans l'œuvre d'une façon toute particulière, nous avons entre les mains quelque chose d'exceptionnel, puisqu'avec l'œuvre de Joyce, nous avons en quelque sorte, entre les mains, un morceau de son nœud. Ce qui permet effectivement un certain nombre d'opérations, d'hypothèses, de propositions quant au fonctionnement de son nœud, sans que jamais Joyce lui-même n'ait consenti à s'allonger sur un divan.

Nous avons la chance aujourd'hui, avec ce séminaire, d'avoir un témoignage de l'usage par Lacan du nœud borroméen. Ainsi, il montrait à chaque leçon une grande inventivité, le nœud lui permettait, à l'occasion de l'étude du cas de Joyce, d'aborder différentes questions théoriques et cliniques d'une façon entièrement nouvelle.

Tout au long du séminaire, Lacan pose la question : *Joyce était-il fou ?* Il ne répond pas à cette question, mais il la pose autrement avec les nœuds. Dès le début, il évoque la carence paternelle, une carence tout à fait particulière, puisqu'il nous dit que Joyce reste « enraciné dans son père tout en le reniant ». Il évoque dans son cas, une « forclusion de fait ». Cette forclusion « de fait » qui se distingue donc de la forclusion au sens habituel du mot, de la forclusion du Nom-du-Père « de droit » à proprement parler, cette forclusion se traduit dans le nœud par une erreur de dessus/dessous. Et, c'est là le point important, Joyce va inventer une suppléance. Grâce à son savoir-faire et à son écriture, il va construire avec son œuvre une suppléance qui va permettre de corriger cette erreur dans le nœud. Lacan nous montre à cette occasion qu'il y a d'autres façons, effectivement, de répondre à la forclusion, il y a d'autres façons que le délire, qu'il y a l'invention du *sinthome*.

Dans ce séminaire, Lacan s'identifie à Joyce. Dès la première leçon, il dit que Joyce est un hérétique, comme lui. En quoi Joyce, est-il un hérétique ? Joyce, en quelque sorte, refuse de s'inscrire dans ce qui s'offre à lui à travers l'enseignement des pères, c'est-à-dire qu'il refuse tout ce qui accompagne le Nom-du-Père : la castration et le symptôme ; et en hérétique, il choisit l'autre versant, c'est-à-dire le *sinthome*. Vous connaissez cet épisode de la raclée, évidemment, dont parle Joyce dans *Le portrait de l'artiste en jeune homme*, et qui va donner l'occasion à Lacan de présenter sa dernière mouture du nœud de Joyce. Cet épisode a donc son origine dans une accusation d'hérésie. Le professeur de Joyce, alors qu'il était encore très jeune, le professeur de Stephen (qui est Joyce) lui reproche d'être un hérétique, puisqu'il a écrit dans sa copie qu'il était impossible de se rapprocher de Dieu. Et quand Joyce se fait sermonner sur ce point, il répond qu'il ne voulait pas dire cela, mais qu'il était impossible d'atteindre Dieu, tout en ayant le sentiment de se trahir lui-même en proposant ce compromis. Donc c'est vraiment cette accusation d'hérésie qui est le point de départ de cet épisode de la raclée.

En quoi Lacan, est-il un hérétique ? Eh bien, il est un hérétique dans la mesure où il a voulu garder la psychanalyse vivante et ne pas se laisser enfermer dans un rituel mortifère. Donc, il est un hérétique dans la mesure où il a voulu rester sur la brèche de l'invention. Et il s'est fait excommunier, comme il le dit lui-même, en se référant à Spinoza.

Cette première leçon, que je dois donc présenter, s'ouvre sur cette réflexion et cette invention. Au cours du séminaire, Lacan se demande si finalement toute invention n'est pas de l'ordre du symptôme. Et il parle de ses propres inventions, c'est-à-dire ici essentiellement le réel à son sens à lui. De dire ça, c'est se heurter à une difficulté, puisque le réel, au sens de Lacan, n'a pas de sens ou est exclu du sens. Alors, il est à la fois exclu du sens et invention, et *sinthome* donc, *sinthome* de Lacan. Ce qui l'a amené à dire vers la fin du séminaire, que le sens du réel, ça pouvait être le *sinthome*. Lacan nous explique qu'il a été amené à inventer, en retrouvant cette orthographe ancienne, le mot *sinthome*, et lorsque l'on modifie un signifiant, cela entraîne obligatoirement une modification dans le sens, une distinction. Donc, s'il différencie *sinthome* et *symptôme*, cela a un certain nombre de conséquences qui seront examinées tout au long de ce séminaire. Enfin, a priori, l'analyste ne va pas traiter un *sinthome* comme un symptôme.

Pourquoi Lacan, s'est-il, comme il le dit, laissé entraîner à parler de Joyce qui, comme il le dira plus tard, lui donnait le sentiment d'être comme un poisson embarrassé d'une pomme ? Pourquoi Joyce, s'est-il trouvé dans cette position d'inventer son *sinthome* et comment le résultat de son savoir-faire, de cet artifice, a-t-il été capable d'agir, d'intervenir au niveau de son nœud ? Il n'y a qu'une seule réponse, le génie de Joyce et sa situation singulière et exemplaire dans la langue.

Joyce se trouvait dans une position particulière. Il en a fait une position singulière. A ce propos, nous serons heureux d'écouter, ce matin, Tom Dalzell et Alexandre Alaric qui nous parleront de cette place particulière du sujet : que ce soit en Irlande ou aux Antilles, il y a une similarité, c'est-à-dire le bilinguisme, avec une langue dominante, une langue officielle, une langue du maître et une langue en position Autre. Ce qui donne au sujet, dans cette situation coloniale, une certaine place qui est d'emblée la place de l'Autre. Vous savez comment les sujets dans cette situation ont le choix entre le fait de maîtriser parfaitement la langue dominante et de la maîtriser encore plus parfaitement que les sujets qui possèdent légitimement cette langue, ou s'en exclure. Avec Joyce, on a évidemment le cas d'un génie de la langue anglaise, mais pourrait-on dire d'un malin génie, puisque cette langue anglaise, il va s'appliquer à la fois à la défaire et à l'enrichir dans son œuvre, à l'enrichir d'une trentaine, d'une soixantaine de langues jusqu'à son œuvre finale, *Finnegans Wake*, où chaque mot est composé de plusieurs mots et susceptible de s'entendre en plusieurs langues. Philippe Sollers avait parlé de *l'élangues* pour décrire le produit de ce savoir-faire de Joyce.

On pourrait dire que Joyce représente cette situation d'être exilé dans sa propre langue. Et il va mettre en acte dans sa vie et dans son œuvre cet exil, en déménageant fréquemment, en changeant de pays, en mettant en scène cette impossibilité d'être en place.

Dans cette première leçon, il y a plusieurs points importants. C'est une leçon très riche, je n'aurai pas le temps d'évoquer tous les points, mais j'en évoque quelques-uns pour ouvrir une discussion.

Lacan commence son séminaire en évoquant la Genèse, en évoquant Adam et Ève comme dans *Finnegans Wake*, où dès la première ligne : « riverrun, past Eve and Adam's... » Joyce évoque la rivière Liffey à Dublin, la rivière de la *life*, la vie... qui passe devant l'église Adam & Eve's qui se trouve effectivement au bord de cette rivière. Donc, *Finnegans Wake* commence, ou recommence plutôt – puisque vous savez que c'est construit en boucle –, par Adam et Ève comme la Genèse, ou plutôt par Ève et Adam, Genèse hérétique où le fleuve éternel de la vie se boucle sur lui-même comme les cycles de Vico, auquel il est fait aussi allusion dans les premières lignes.

Lacan évoque la Genèse, et nous parle du serpent. Il y a un passage qui nous a donné beaucoup de mal dans les séminaires de préparation. Je lis le passage :

La création dite divine se redouble donc de la parlote du parlêtre, comme je l'ai appelé, par quoi l'Évie, é-v-i-e, l'évie fait du serpent ce que vous me permettrez d'appeler le serre-fesses, ultérieurement désigné comme faille, ou mieux, phallus – puisqu'il en faut bien un pour faire le faut-pas. La faute, dont c'est l'avantage de mon sinthome de commencer par là : sin, en anglais, veut dire ça, le péché, la première faute. D'où la nécessité – je pense, tout de même, à vous voir en aussi grand nombre, qu'il y en a bien quelques-uns qui ont déjà entendu mes bateaux – d'où la nécessité du fait que ne cesse pas la faille, qui s'agrandit toujours, sauf à subir le cesse de la castration comme possible. Ce possible, comme je l'ai dit, sans que vous le notiez, pour ce que moi-même point je ne l'ai noté de n'y pas mettre la virgule, ce possible, j'ai dit autrefois, c'est que c'est ce qui cesse de s'écrire, mais il fait mettre la virgule – c'est ce qui cesse, virgule, de s'écrire ; plutôt cesserait de prendre le chemin, dans le cas où adviendrait enfin ce discours que j'ai évoqué, tel qu'il ne serait pas du semblant.

Arrêtons-nous sur ce passage, pages 18 et 19 de notre édition : La Genèse, nous dit Lacan (dans *Les non-dupes errent*), est pleine de sens – et qu'il s'évertuait à éponger, à nettoyer tout ce sens pour faire valoir le réel, le noyau de réel. Donc *l'Évie*, c'est-à-dire, en se référant à l'étymologie hébraïque, « la mère des vivants », *fait du serpent ce que vous me permettrez d'appeler le serre-fesses*. Ici il y a une note humoristique, pourquoi appeler le serpent ; *serre-fesses* ? Alors j'ai proposé *ser-panpan*. C'est le caractère effrayant du phallus....

ultérieurement désigné comme faille, ou mieux, phallus...

La paronymie entre faille et phallus, à quelle raison renvoie-t-elle ? Puisque Lacan nous dit lui-même que contrairement à Joyce, il y a toujours une raison lorsqu'il fait jouer les mots ? Ainsi faille, ça fait penser au fait que le phallus, comme objet imaginaire, n'est pas l'organe, n'est pas non plus l'image de l'organe, mais, dit Lacan, il est ce qui manque à l'image désirée, c'est-à-dire effectivement une faille. C'est aussi le même signifiant (l'étymologie est commune) qui apparaît dans le verbe falloir et dans le verbe faillir au subjonctif : *qu'il faille*.

C'est à la fois la nécessité du désir et la faute.

... puisqu'il en faut bien un pour faire le faut-pas. La faute...

Le Phallus pousse : « il faut », à franchir l'interdit qu'il représente « faut-pas ! », pousse au faux-pas, à la faute. La faute, c'est le début du mot sinthome, sin, et c'est pour Joyce la chute, l'origine mythique qui donne sens à l'Histoire. Il y a dans *Finnegans Wake*, le néologisme *sinse* fabriqué à partir de *sin*, la faute, de *sense*, le sens et de *since*, depuis (l'origine).

... d'où la nécessité du fait que ne cesse pas la faille, qui s'agrandit toujours, ...

Qu'est-ce que cette faille qui s'agrandirait toujours ? C'est sans doute la faille dont parle Lacan dans *Encore*, en s'appuyant sur le paradoxe de Zénon, celui d'Achille et de la tortue : « rien de plus compact qu'une faille... », la faille que produit la jouissance phallique en faisant obstacle au supposé rapport sexuel : la faille du non-rapport. C'est la faille du non-rapport sexuel qui s'agrandit toujours, et qui cause le symptôme, sauf à subir le *cesse de la castration* comme possible. La castration viendrait limiter, borner cette faille. Il y a donc la nécessité, le *ne cesse pas de s'écrire* du symptôme, et le *cesse de la castration* comme possible. Or, le possible, c'est *ce qui cesse de s'écrire*. Mais à condition ici qu'on y mette une « virgule » dit Lacan, c'est *ce qui cesse, virgule, de s'écrire*. Ah ! Qu'est-ce qui cesse en fait ? C'est-à-dire qu'ici, on a affaire à deux écritures : l'écriture qui va cesser, c'est celle qui se donnait comme une nécessité, comme un *ne cesse pas*, c'est-à-dire l'écriture du symptôme qui de rencontrer le *cesse de la castration*, cesse de s'écrire. Mais il cesse de s'écrire, ce symptôme, parce qu'une autre écriture (*..., de s'écrire*) a pris le relais en quelque sorte. Donc, ce que je vous proposerais comme lecture, ce serait la suivante : le symptôme se présente comme nécessaire, mais *ce qui ne cesse pas de s'écrire*, cesserait de s'écrire en rencontrant le *cessede la castration*, comme nouvelle écriture. Cette nouvelle écriture, serait-t-elle celle du sinthome ? Mais en quoi cette nouvelle écriture, celle du sinthome qui pourrait permettre d'échapper au symptôme, aurait-elle à voir avec la castration ? Est-ce qu'elle ne vient pas justement chez Joyce, suppléer au défaut de cette castration ? Justement, si dans le cas de Joyce, ce sinthome fait suppléance, c'est que d'ordinaire, le quatrième rond du Sinthome, est celui de la père- version, celui du Nom-du-Père, de l'Œdipe, donc de la castration. Lacan suggère ici l'écriture d'un discours qui ne serait pas du semblant, dans le cas où celui-ci adviendrait. Fait-il allusion à l'écriture des nœuds ? Ici, Lacan attend donc ce *cesse, de s'écrire*, cette libération du symptôme de l'avènement d'un nouveau discours, donc d'un lien social nouveau que l'analyse devrait faire naître.

Chaque page de cette première leçon est très riche mais pose problème. Ainsi ce qu'il nous dit sur le $\mu\epsilon \nu\alpha\nu\tau\epsilon\varsigma$ [*mé pantes*], le *mais pas ça*, en affirmant que c'était la position singulière de Socrate ! Vous savez que dans la logique d'Aristote, il n'y a pas de terme singulier. C'est-à-dire que le syllogisme : *tous les hommes sont mortels, Socrate est un homme, Socrate est donc mortel*, n'est pas aristotélicien dans la mesure où il fait intervenir un terme singulier, *Socrate*. C'est-à-dire que le terme singulier qui est le terme désigné par le nom propre *Socrate*, ne peut occuper la place de prédicat dans une proposition, il ne peut être que sujet ! Or il faut que le terme puisse occuper les deux places celle du sujet, ou celle du prédicat, pour rentrer dans un syllogisme, dans un raisonnement logique. Donc, Lacan nous dit que Socrate occupe cette place du *mais pas ça* et du $\mu\epsilon \nu\alpha\nu\tau\epsilon\varsigma$ [*mé pantes*], *mais pas ça*, et c'est ce qu'il va qualifier cette année de sinthome. Cela suggère que le sinthome est singulier, c'est-à-dire qu'il n'y a de sinthome que singulier, que c'est ce dont on pâtit, mais qui constitue... c'est peut-être la seule façon de l'attraper ...qui constitue ce qu'il y a de plus réel pour chacun.

Alors d'où sort-il ce premier nœud de Joyce, le nœud borroméen à quatre ?

Fig. I-5

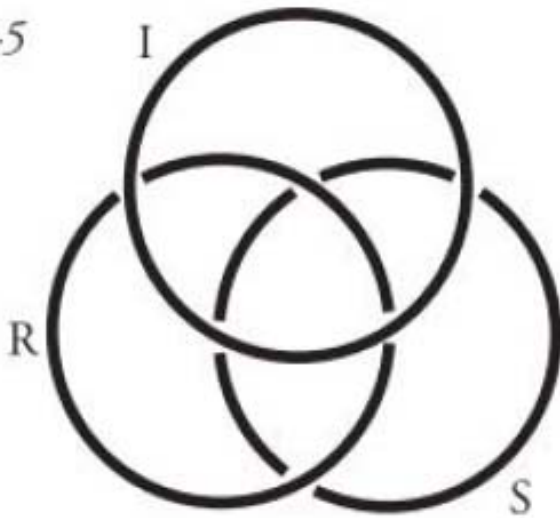


Fig. I-6

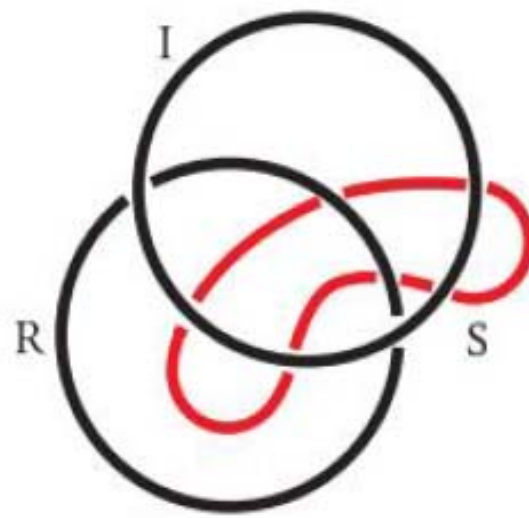
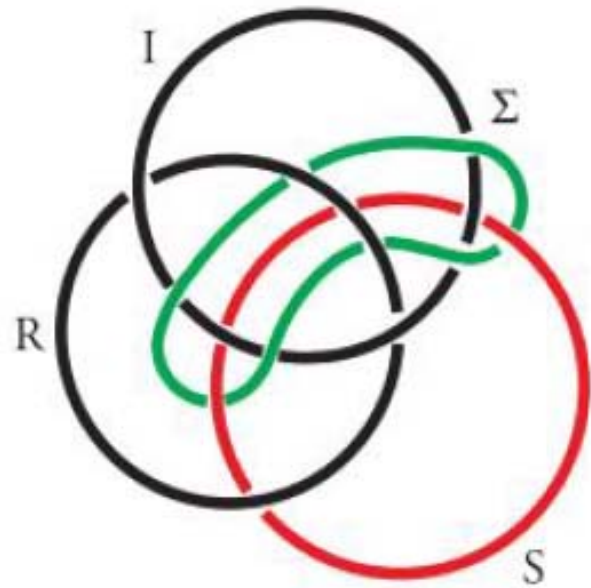
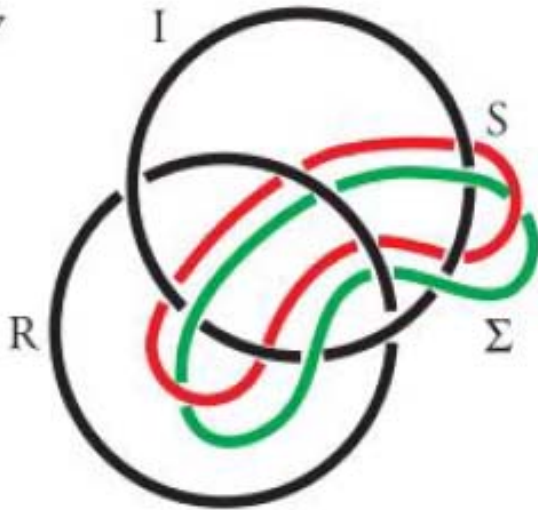


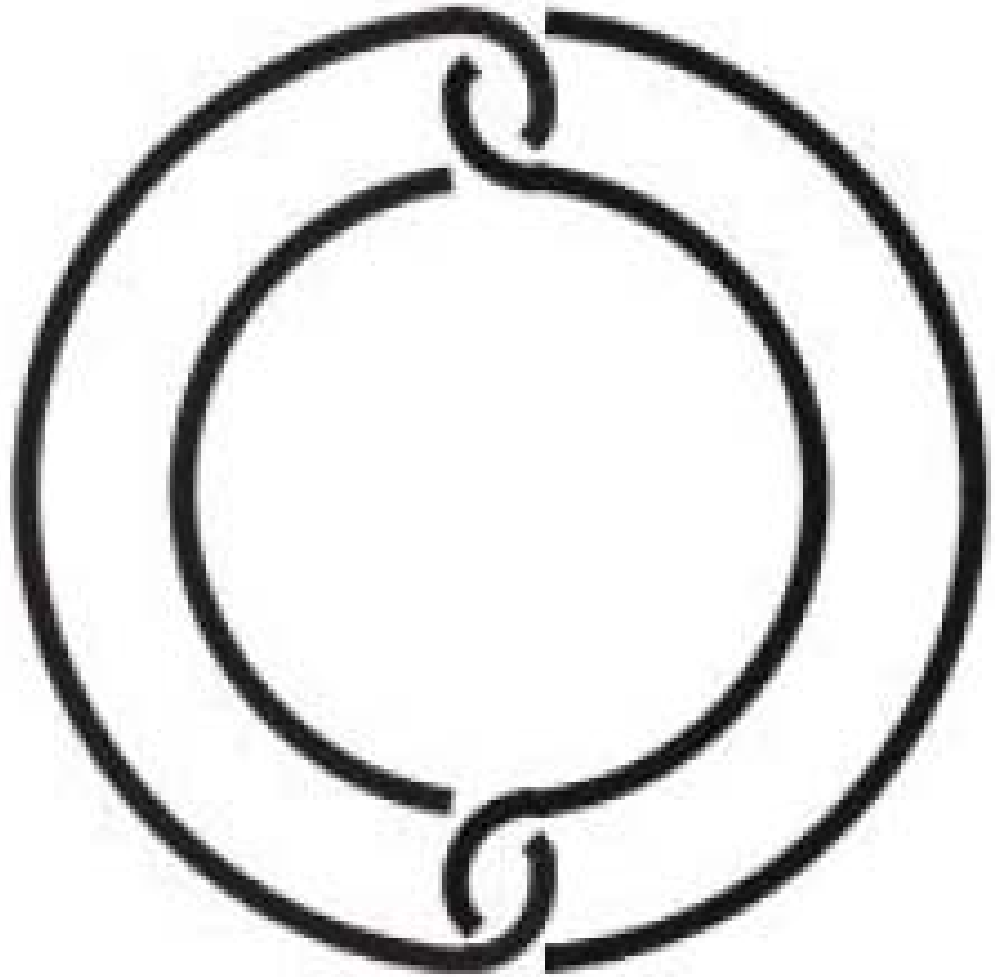
Fig. I-7



Voilà sa construction qui nous renvoie au dernier nœud présenté dans R.S.I., c'est-à-dire les nœuds de la nomination, ici plus particulièrement de la nomination symbolique. Et Lacan l'a construit au tableau en partant des ronds superposés. Et il nous dit que les ronds ne sont pas rompus, ils sont superposés. Les ronds du Symboliques, de l'Imaginaire et du Réel, ce n'est pas qu'ils soient rompus qui définit la perversion. Alors nous avons écrit perversion = p, e, r, v, e, r, s, i, o, n, mais c'est pour ne pas anticiper sur ce qu'il dit tout de suite, qu'il s'agit du nœud de la père-version. Il est en train de construire le nœud de la père-version en faisant glisser le Symbolique en rouge sous les deux autres, et en dédoublant ce Symbolique. Donc le rond vert résulte d'un dédoublement du Symbolique, qui va passer (ce rond vert, dédoublement du Symbolique) sur l'Imaginaire, sous le Réel, sur l'Imaginaire de nouveau, et sous le Symbolique. Alors il faut remarquer – et Pierre Christophe Cathelineau en avait tiré certaines conclusions – le changement de nom du Symbolique dans cette opération, puisque le Sinthome, qui est le rond vert dans cette opération, va faire faux-trou avec ce qui reste finalement du Symbolique. Et Lacan emploie le mot de Symbole, et puis finalement il revient au terme de Symptôme à la fin de la leçon, et il parle du faux-trou, du Symptôme et du Symbole. Alors pourquoi emploie-t-il le terme de symbole ? On sait qu'il était animé par la lecture du livre d'Adams, *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's Ulysses*. Lacan a été frappé par l'intuition d'Adams qui arrive presque dans ce livre à distinguer l'imaginaire du symbolique. Et il y a dans le chapitre

IV, *Surface ou symbole*, une allusion à l'origine du symbole, c'est-à-dire la tessère cassée en deux, chaque morceau renvoyant à l'autre comme les deux faces du signifiant, la réciprocity du signifiant et du signifié que Lacan précise comme étant la réciprocity de deux signifiants, le signifié n'étant qu'arbitrage ou le produit d'un arbitrage entre ces deux signifiants.

Fig. I-13



Il y a dans ce terme de *symbole* cette division qu'on retrouve d'une façon un peu plus formelle dans sa référence à la notion de couple en mathématique, dans la théorie des ensembles. Lacan évoque Cantor et la théorie des ensembles, là où « Cantor part du couple ». Le couple dans la théorie des ensembles, c'est la paire ordonnée. Dans la paire ordonnée, il y a deux ensembles A et B, et on construit un troisième ensemble qui est l'ensemble de A et de l'ensemble A, B. C'est-à-dire que contrairement à la paire dans la théorie des ensembles, où : si on a deux ensembles A et B c'est l'ensemble A, B. Ici, dans le couple, c'est un ensemble qui contient le premier ensemble A et un deuxième ensemble constitué par A et B.

Voilà vraisemblablement la trame formelle de ce dédoublement de S_2 dont parle Lacan dans les dernières pages du séminaire pour montrer la position de l'artiste, de l'artisan. On pourrait dire qu'il vient prendre la place de l'esclave dans le discours du maître, mais il faut imaginer que ce S_2 est lui-même dédoublé. C'est ce qu'on retrouve dans le séminaire *D'un autre à l'Autre*. Vous savez que S_1 renvoie non pas à S_2 directement, mais S_1 renvoie à S_1 qui renvoie à S_2 , et ainsi de suite. Donc, le S_2 , qui se retrouve dédoublé comme le Symbolique dans le nœud (comme on l'a montré tout à l'heure), vient refléter, dit Lacan, la division du sujet. Refléter, ce n'est pas au sens du miroir bien sûr ! Et c'est de la conjonction des deux signifiants que l'artisan, l'artiste, grâce à son savoir-faire, produit l'objet petit a . Qu'elle est la place de la jouissance ? Vous savez que dans le discours du maître, la jouissance est du côté de l'esclave. On pourrait dire que la jouissance, ici, est du côté de l'artiste qui, comme Dieu, jouit de sa création. On peut dire que la véritable jouissance de Joyce était là, dans la création, dans la production de son œuvre comme plus-de-jouir.

Transcription : Solveig Buch