



Conversation autour de Lacan et Joyce

Sharif Andoura, Jo Attié, Jacques Aubert,
Antoine Caubet, Judith Miller, François Regnault

Le 21 janvier 2012, à la suite de la représentation théâtrale du premier chapitre de Finnegans Wake, eut lieu une « conversation autour de Lacan et Joyce » en présence de Judith Miller, Jacques Aubert, Jo Attié, François Regnault ainsi que du metteur en scène Antoine Caubet¹ et du comédien Sharif Andoura². En voici quelques extraits.

Antoine Caubet — Quand j'ai commencé à travailler sur le spectacle, j'ai fait quelques lectures. Je suis souvent tombé sur des textes de Lacan qui parlaient de Joyce. J'ai lu ces textes, ou plutôt j'ai essayé de les lire, ce n'était pas toujours très évident. Ça m'a donné envie de rencontrer des gens, ceux qui travaillent à partir de Lacan, de son œuvre. J'ai donc été amené à frapper à la porte de l'École de la Cause Freudienne et on m'a ouvert la porte tellement gentiment que j'y suis entré. Nous nous sommes rencontrés, J. Miller, J. Aubert, J. Attié et, enfin, F. Regnault, qui pour les gens de théâtre est plus proche de nous.

Judith Miller — C'est difficile de parler la première. Je ne sais pas s'il y a un public qui va au-delà de celui qui est déjà lecteur de Lacan, je vais faire comme si. Lacan a beaucoup travaillé sur Joyce. À l'École de la Cause Freudienne, qui est une école de psychanalyse, à la suite de Lacan nous travaillons non seulement sur Joyce, mais sur la perspective que Lacan a étayée dans son enseignement à partir de Joyce. Il y a de nombreuses activités autour de l'École de la Cause Freudienne, en particulier les sections cliniques, puisque c'est à la clinique psychanalytique que cette école s'intéresse, qui doivent compter comme trois mille personnes. Je crois que vous êtes venu à la section clinique Paris Ile-de-France sur l'invitation de Jean-Daniel Matet.

C'était très audacieux de vouloir mettre en scène un texte caractérisé comme illisible. Cela ne veut pas dire qu'il ne soit pas prononçable. Il y a des fils à la lecture pour pouvoir suivre le texte. Mais il existe beaucoup de ruptures dans ce fil, et c'est ce qui est intéressant pour la psychanalyse. Je pense que J. Attié et J. Aubert vont nous l'expliquer. C'était une entreprise d'autant plus audacieuse que ça faisait quinze ans que vous vouliez monter cela. Je crois que vous avez rencontré quelques difficultés avec le neveu de Joyce. Ce spectacle était émouvant, superbe, vraiment très beau. Pour l'acteur, c'est une véritable performance que d'avoir appris ce texte. Le résultat est bouleversant. La construction de la chose repose sur lui, elle est d'une grande délicatesse et pleine de subtilités. Dès le début, lorsque ça commence par la fin avec ce

¹ Caubet A., comédien et metteur en scène, a travaillé dès 1985 sur des adaptations de Joyce au théâtre. Tout d'abord avec une version du « Monologue de Molly Bloom » d'après *Ulysse* de J. Joyce, puis la création d'une composition à partir du 1^{er} chapitre de *Finnegans Wake* (1999). A. Caubet a finalement dû attendre 2012, l'année d'ouverture des droits de Joyce au domaine public, pour utiliser le texte sur scène, s'étant jusque-là heurté à l'interdiction de l'ayant droit de Joyce. A. Caubet est artiste associé au Théâtre de l'Aquarium de La Cartoucherie.

² Andoura S., comédien, membre permanent de la troupe du Théâtre National de Strasbourg depuis 1999.



violon, c'était tellement irlandais. Ces subtilités de construction, avec cette marionnette, ce costume, ces éclairages, c'était très important. Et ce minimum de décors, très graphique et malléable à la différence du texte, c'est tellement réussi et cela passe si bien.

À présent, je vais passer la parole à J. Aubert, qui a traduit Joyce dans la Pléiade. J'ai été témoin des consultations attentives et exigeantes du Docteur Lacan auprès de J. Aubert, qui était la personne à laquelle il se fiait quand il était en train de se casser la tête. C'était un casse-tête, même pour le Docteur Lacan qui était très cultivé et très intelligent, que d'essayer d'appréhender le phénomène Joyce. J. Aubert l'a beaucoup aidé et est extrêmement bien placé pour pouvoir parler de ce que l'on vient de voir et qui, encore une fois, a été bouleversant.

Jacques Aubert — Merci beaucoup. C'étaient des moments exceptionnels que j'ai eus avec Lacan. Je lui ai un jour fait remarquer que je ne savais pas comment j'enseignerais la littérature sans son enseignement. Il a évidemment feint de s'étonner, ce à quoi je m'attendais presque, le connaissant un peu mieux à ce moment-là. Je pense qu'il aurait été infiniment heureux d'être ici ce soir et, en particulier, d'avoir la possibilité d'entendre *Finnegans Wake*. Ce qui est absolument remarquable, c'est le privilège que nous avons eu ce soir, non seulement de voir une présentation en trois dimensions du héros, mais surtout de l'entendre. Il y a une petite anecdote racontée par le biographe de Joyce. Dans les années trente, Joyce a la visite d'une dame devant laquelle il lit quelques pages de *Finnegans Wake*. Je ne sais pas si c'est lui qui l'a proposé ou si c'est elle qui l'a demandé. La dame dit : « Très bien, très bien. C'est beau, c'est beau, sans doute. » – parce qu'elle était certainement bien élevée – « Mais, ce n'est pas de la littérature. » Et Joyce répondit : « C'en était. » Au moment où il avait émis, prononcé, ce qui était de l'ordre de l'écrit, précisément de la lettre, c'était de la littérature. Par son acte de l'énoncer, il lui avait donné toute sa dimension. Il y a d'ailleurs dans *Finnegans Wake* une petite expression que l'on peut garder à l'esprit. Le héros, Tim Finnegan, est à un certain moment décrit comme « l'homme à la main qui bégaie » (*the stutering hand*), ce qui est une provocation. Nous retrouvons cette question de la voix qui insiste dans le texte de *Finnegans Wake*, précisément dans son fonctionnement, dans sa vie, puisqu'il n'existe qu'à partir de ce moment-là. Je voulais marquer très simplement cette question de la voix, mais la voix dont le statut est particulier puisque, d'une certaine manière, le texte tourne autour de quelque chose que Jacques-Alain Miller a pointé comme étant la voix aphone. C'est une voix qui est, non pas dans l'ordre de la matérialité phonique, phonatoire, mais dans un certain rapport avec un réel impossible. C'était ce que je voulais marquer, cette question de la voix, que nous avons eu le privilège d'entendre à l'instant.

Jo Attié — Permettez-moi, pour commencer, de jouer avec la moitié d'un mot de *Finnegans Wake*. Vous avez sûrement entendu que ça commence par « erre-revie ». Je vais jouer avec le mot « erre ». « Erre », c'est le verbe « errer ». Mais « erre », ça ne pouvait pas ne pas évoquer dans l'arabe du Liban, ce qui désigne le mot pénis. Je peux dire ceci : « Il erre avec cet air, ce pauvre hère, dans l'air dublinoise. », juste pour vous donner une idée de la manière de jouer avec les mots de Joyce. Libre à chacun d'en faire ce qu'il veut.

Il faut dire un très grand merci à A. Caubet, à S. Andoura et à toute l'équipe, ils ont fait un travail absolument fabuleux. Ce soir, nous sommes un certain nombre de l'École de la Cause Freudienne pour discuter un peu avec vous et pour dire un peu – parce qu'on n'est pas à l'université – le lien de Lacan avec Joyce. J. Aubert a commencé par nous le dire. S'il faut souligner un trait qui les relie l'un à l'autre, je dirais que c'est la lettre. Quand on se parle entre nous au quotidien, on choisit ses mots. On les calcule en fonction de ce que l'on veut dire. Mais il arrive aussi que l'on fasse des lapsus, c'est là qu'entre en jeu la lettre. Permettez-moi de vous rappeler le lapsus d'une politicienne qui, voulant parler d'inflation, a dit « la fellation ». Les choses se passent comme ça dans la langue. Joyce a utilisé ça à l'extrême



limite. S'il y a des lapsus dans ce qu'il a écrit, ce sont des choses extrêmement calculées et qui recourent, semble-t-il, cinquante langues différentes. Voilà pourquoi je me suis autorisé à évoquer l'hébreu... l'arabe (rires). Dans une écriture littéraire ou poétique, la lettre prend un statut particulier et tout à fait primordial. Au lieu d'être simplement agrégée dans le mot, elle devient elle-même un objet. Joyce a écrit six cent pages pendant dix-sept ans, en jouant à ce jeu-là. On ne peut pas dire que ce que nous venons d'entendre soit une narration, ni un récit, ni une histoire au sens d'un conte de Guy de Maupassant. C'est quelque chose où l'on joue avec la lettre. C'est très difficile de mesurer ce que c'est parce que la lettre passe en général inaperçue. L'importance de la lettre fait que dès la première page de l'ouvrage, on nous dit en bas de page que *Finnegans Wake* est un chant. C'est ce qui m'a poussé à dire à A. Caubet, quand je l'ai vu pour la première fois : « Mais pourquoi ne pas faire une sorte de polyphonie qui doublerait le travail de Sharif par des jeux sur la lettre ? Des sons, parce que nous sommes là pour entendre, c'est un théâtre de la voix. »

Lacan rend hommage à Joyce en parlant de l'insigne Joyce, le remarquable Joyce maniant la lettre hors des effets de signifié. À des fins de quoi ? De jouissance pure. Quant à Joyce lui-même, il semble avoir voulu créer un langage qui dépasse tous les autres langages. Mettre la priorité sur la lettre, c'est justement se focaliser sur la voix et sur la jouissance qui peut en résulter. C'est aussi mettre l'accent sur quelque chose de l'ordre de l'origine. Mais l'origine, on peut la mettre n'importe où. Que ce soit Dieu, le Paradis terrestre, Adam ou Ève, ce n'est pas ça qui importe à Joyce. Ce qui importe à Joyce, c'est que l'origine, c'est le commencement avec chaque mot. Voilà pourquoi j'ai voulu jouer avec la moitié d'un mot, pour vous dire que cela peut aller très loin. Détourner l'attention de la recherche de sens, puisque la lettre n'a pas de sens, est de la plus haute importance parce qu'il y a quelque chose qu'on peut appeler le déchet de sens. Il y a déchet de sens parce qu'on s'obstine à dire « ceci veut dire cela » et on efface absolument toute la dimension poétique du texte. La chose se clôt assez facilement, et on n'en parle plus. Je vous signale qu'au XIX^e siècle, Mallarmé nous disait que le mystère est dans la lettre. C'est toujours le cas et ce sera toujours le cas. Je reviens un instant à Lacan pour vous dire, il le dit lui-même dans son *Séminaire*, qu'il a rencontré Joyce en 1921. À l'époque, il devait avoir une vingtaine d'années et être étudiant en médecine. C'était comme un coup du destin pour lui. Un coup du destin qui l'a finalement amené à faire ce Séminaire sur Joyce. Mais déjà très tôt dans son enseignement, Lacan citait Joyce dans une homophonie : « *a letter à a litter* »³, ce qui veut dire que la lettre est un déchet, une ordure, parce que ça se perd dans le mot. On ne sait pas de quoi il retourne, mais au fond c'est quelque chose de fondamental parce qu'il y va de la jouissance. C'est un objet, tel que Lacan théorise la chose. Je rappelle cette homophonie de Joyce car nous avons là ce qui se situe comme étant au cœur de toute son œuvre. Je peux supposer que, d'une certaine manière, vous n'avez rien compris de ce qui vous a été dit. J'espère que cela n'a vexé personne, puisque c'est sûrement notre cas à tous lorsqu'on commence à lire J. Joyce. Faire quelque chose d'incompréhensible était en même temps son intention et son objectif.

Un dernier mot, vous savez que Lacan associait le nom de Joyce au symptôme, pour dire que son symptôme à lui, c'est le langage. Nous revenons à la lettre. Je précise peut-être un tout petit peu la chose en revenant à Lacan. Il nous dit que c'est un symptôme qui ne nous concerne en rien, en tant qu'il n'a aucune chance d'accrocher quelque chose de notre inconscient. Voilà pourquoi cela reste illisible. On peut se demander comment vous avez été pris là-dedans, dans les sons de chaque mot. Mais encore une fois, il n'est pas question de dire le pourquoi du comment, parce qu'essayer de jouer à ce genre de jeu, c'est effacer la littérature. Le mieux qu'un théâtre puisse nous offrir, c'est une voix tout à fait épurée. C'est ce que nous avons entendu ce soir.

³ Lacan J., « Literatorre », *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 11.



François Regnault — Je revois la bibliothèque du Docteur Lacan à Guitrancourt. Elle était immense et contenait, j'en ai encore le sentiment, tout ce qu'on pouvait avoir lu, non seulement de Joyce, mais sur Joyce. Cela occupait une toute petite partie de la bibliothèque, mais cette petite partie était immense. Un jour, alors que je lui parlais de traduction, il m'a dit : « C'est formidable quand même la traduction, c'est un exercice absolument impossible. » Traduire une langue dans une autre, c'est totalement impossible et pourtant on y arrive. Il n'avait pas pensé au passage d'un texte pareil au théâtre. J'aurais eu tendance à dire que s'il y avait bien un exercice impossible, c'était de mettre Joyce au théâtre, sauf sa pièce *Les Exilés*. C'est une pièce qui est un peu emmerdante, si j'ose dire. Je ne suis pas sûr qu'elle passe bien la rampe. Je me rappelle très bien en avoir parlé un jour avec Roger Blin, qui la trouvait insipide. Je n'ai pas eu le sentiment que le Docteur Lacan ait apprécié *Les Exilés*. Par ailleurs, il appréciait tout le reste de l'œuvre de Joyce. Et tout le reste de l'œuvre de Joyce, on le lisait assez facilement. Je me rappelle avoir lu avec une grande passion *Ulysse*, bien avant que Philippe Sollers en parle. Je m'en vante (rires). Au sujet de *Finnegans Wake*, je me souviens avoir écouté un concert fait par Mauricio Kagel, qui était un musicien et compositeur extraordinaire. Il est mort, il y a quelques années. Il avait fait une lecture à l'IRCAM, une lecture en musique de certains passages, avec des phonèmes évidemment. On se disait que c'était le seul genre de chose qu'on pouvait faire avec une œuvre comme celle-là, en rester aux phonèmes ou à la phonématique, aux équivoques phonétiques. C'est parce cela est impossible à mettre au théâtre, et l'impossible c'est le réel, que nous avons vu ce soir réellement jouer le premier chapitre, pour le moment, de *Finnegans Wake*. Cela passe parfaitement bien la rampe ! Grâce à la mise en scène et grâce à l'acteur. Il passe quelque chose de l'Irlande, quelque chose de la Bible, d'une épopée, des origines. Cela passe si bien qu'on a l'impression de tout comprendre, absolument tout, d'un bout à l'autre. Je vais vous en donner la preuve. Je me rappelle avoir assisté, il y a très longtemps à la Comédie Française à une représentation de Racine, dont les vers sont tout de même assez compliqués. Et je me disais : combien de gens comprennent, combien de pourcentage de la pièce dans cette représentation ? Il y a des vers, les gens écoutent. Ils entendent : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. », et puis ils n'écoutent plus, et après ils n'ont pas bien entendu, etc. Finalement, on n'y comprend pas grand chose, on n'écoute pas grand chose et on ne saisit pas grand chose. *Finnegans Wake* nous donne le sentiment de ce qui se passe quand nous voyons une pièce de ce genre. Nous ne comprenons que très peu et nous appliquons le mot de Giraudoux : « Au théâtre, on n'est pas forcé de tout comprendre. » C'est bien la preuve que là, on arrive à tout comprendre. Je suis fasciné par cette traduction française qui est extraordinairement parlante. Il y a beaucoup de passages que l'on comprend. On est étonné qu'en anglais aussi l'on comprenne tant. On se dit : « là, il n'a pas beaucoup changé la syntaxe, là il n'a pas beaucoup changé l'expression, là il n'a pas changé les mots ». De temps en temps, en fait très souvent, on a des mystères insondables, où vous ne comprenez plus rien. Quand on a vu une représentation comme celle-là, on a envie, maintenant qu'on a entendu le premier chapitre, de retourner au texte anglais, de le lire. Je suis sûr que je vais maintenant tout comprendre.

Je vais vous poser une question (à S. Andoura) si vous me le permettez : on voit bien que le travail réalisé est considérable, maîtriser la temporalité, les temps, les espaces, la gestuelle, la diction, etc. Avant d'entrer en scène, je voudrais savoir si vous vous fixez un chemin, si vous avez un sentiment particulier dans la tête ou si vous arrivez complètement vide ? Si c'est trop intime, vous ne répondez pas.

Sharif Andoura — Je chante avant d'entrer, enfin je chantonne, pas des mots, juste des sons. J'essaie de penser à la page blanche. J'essaie de penser à cette espèce de page blanche et de



position de jeu qui serait une position d'accueil. C'est à dire une position qui ne serait pas une position où j'essaierais d'aller vous chercher, mais plutôt une manière de vous dire que je vous propose de venir avec moi sur cette terre lointaine. L'eau peut paraître un peu froide, mais elle n'est pas si froide que ça, vous verrez. Il y a toute cette thématique aquatique dans ce dernier texte, la rivière qui se jette dans l'océan... Voilà, ce sont plutôt ces choses-là. Je ne vais pas dire le vide, puisque ce n'est pas le vide non plus. C'est quelque chose qui est plutôt la présence d'un être-là. Et puis j'aime bien chanter, il y a quelque chose de l'ordre du chant, des sons. Cela m'a beaucoup touché d'entendre Joyce. Pour ceux que cela intéresse, vous pouvez l'entendre lire des extraits sur le net, avec une petite voix très chantante, très perchée, très légère.

J. A. — Juste une petite remarque au sujet de l'enregistrement fait par Joyce du célèbre chapitre « Anna Livia Plurabelle » J'ai eu l'occasion de le faire écouter à Jean-Yves Bosseur, son oreille est particulièrement attentive à Joyce. Il m'a dit, je crois d'ailleurs qu'il l'a même dit au Docteur Lacan puisqu'il l'a rencontré à peu près à cette même époque : « On entend ici quelqu'un qui utilise toutes les possibilités qu'a un chanteur. » Joyce était en quelque sorte un chanteur raté. Il avait une très belle voix, il pensait lui-même être chanteur. Une des choses qui avaient fait capoter sa carrière était un concours auquel il avait participé à Dublin. Il était en passe de gagner le concours, mais on a voulu lui imposer quelque chose qu'il n'a pas voulu assumer : le déchiffrage à vue, c'est-à-dire la lecture. Il n'a pas voulu lire et chanter, lire en chantant, lire la chanson. D'une certaine manière, *Finnegans Wake* rattrape cela. Il y a quelque chose de l'ordre d'un rapport, que l'on pourrait d'ailleurs retrouver à d'autres moments de son parcours, un rapport entre l'écriture et la voix. J'ai repensé à cette remarque de J.-Y. Bosseur concernant Joyce se lisant, parce qu'il a enregistré la conférence de la Sorbonne « Joyce le Symptôme ». Il l'a fait écouter au Docteur Lacan qui n'était pas content de lui, mais c'est le genre de choses qui lui arrivaient. Toujours est-il qu'il y a eu cette transcription. Mais dans les temps qui ont suivi, le Docteur Lacan a réécrit cette intervention en joycien, dans une langue, dans un style qu'on a du mal à suivre comme il le suggère très justement lui-même. C'était une réécriture joycienne de ce qu'il avait dit. C'est pour cela qu'il y a deux versions de la conférence de la Sorbonne. Il y a eu cette injection de Joyce dans le discours.

(extraits des remarques de la salle)

J. A. — C'est tout à fait frappant ce qui a pu se dire sur la qualité émotive du texte, qui tient à ce que vous avez (à A. Caubet) placé en tête du texte, à savoir la fin. Ce n'est pas le début, c'est la fin qui est la chute la plus émouvante de tout le texte.

José Rambeau — Je voulais remercier Sharif d'avoir été un merveilleux passeur, parce que vous m'avez donné envie maintenant de lire James Joyce.

J. M. — J'ai été frappée par l'explication de ce que vous faisiez avant d'entrer en scène, de penser à la page blanche et cette façon d'accueillir le spectateur. Pourtant, vous m'avez donné dans les premiers temps le sentiment d'être très ironique. Ce n'était pas une ironie blessante, mais une ironie vis-à-vis de la vie, c'est-à-dire « On croit. » et, au fond, « À quoi ça mène ? » J'avais l'impression que cette ironie se dissolvait au fur et à mesure de l'émotion qu'on pouvait partager.

S. A. — [...] L'humour que Joyce a sur toutes ces histoires, les grandes ou les toutes petites, je me reconnais dans ce regard-là. Ce sont des choses qui me touchent et m'amuse



beaucoup. Ce n'est jamais cynique, c'est vraiment de l'ironie, dans ce que cela a aussi de pudique.

J. R. — Je voulais savoir, Sharif, comment vous vous y êtes pris pour arriver à mémoriser un tel texte ? Est-ce qu'il y a des recettes particulières ?

S. A. — J'y ai passé tout l'été. C'est le texte le plus difficile que j'ai eu à mémoriser. Je me suis beaucoup penché sur la question de la mémorisation, ce qui est passionnant. J'ai inventé des systèmes : par exemple, quand il y avait de longues énumérations, je recomposais des mots qui n'avaient aucun sens à partir de la première lettre de chaque énoncé de la liste. Selon les moments, je ne prenais que la première lettre, mais si c'était une succession de consonnes, je prenais la première consonne et la voyelle qui suivait et je recomposais des mots comme ça. Ainsi, il y a des pans entiers du texte où j'ai un autre texte en parallèle, qui n'a aucun sens. J'ai un autre système de mémorisation qu'on appelle l'association, c'est amusant. Je me suis raconté des centaines d'histoires sur des passages du texte. Il y a de nombreux mots qui s'allumaient dans ma tête. Autre chose d'assez particulier, il y a des pages entières pour lesquelles je me souviens très précisément de l'endroit où je les ai apprises, des phrases où je me souviens du paysage que je regardais. Cet été, j'étais en Suisse au bord d'un lac, il y avait des cailloux, des montagnes, et comme ce texte parle beaucoup de l'eau, de la pierre, etc., il y a des phrases que je reliais à la ligne des Alpes ou aux cailloux au bord du lac. C'est une aventure qui vous fait voyager.

J. A. — Sans vouloir diminuer votre mérite le moins du monde, on a affaire ici à une traduction, une traduction qui lisse beaucoup les difficultés. Le texte originel est beaucoup plus heurté, parce que les mots sont beaucoup plus trafiqués, découpés, reconstruits, bricolés, avec l'utilisation de nombreuses racines étrangères, de syllabes étrangères, etc. Ici, dans cette traduction, la dominante reste la dominante française. Avez-vous eu l'occasion d'écouter les comédiens irlandais ou anglais ? C'est intéressant, je trouve.

S. A. — Vous parlez de la traduction des années soixante, d'André du Bouchet ? Elle est beaucoup plus obscure que celle de Philippe Lavergne.

J. A. — C'est différent, A. du Bouchet était poète, c'est un travail de poète qu'il a fait. Il est très proche de la matière de *Finnegans Wake*, beaucoup plus que P. Lavergne. Son inspiration était Radio Carbone 14 et les ondes hertziennes. Ce n'est pas tout à fait le même type de fonctionnement qu' A. du Bouchet. Cette présence des langues étrangères fonctionne beaucoup au niveau de la voix et au niveau des sons, des intonations. Un des aspects des blancs tient aux hésitations que l'on peut avoir. Est-ce que je suis en train de lire du français ou de l'anglais ? Joyce adorait glisser des termes, des faux-amis, d'une langue dans l'autre. On est constamment déstabilisé par ça, il jouait de ça.

Sur cette remarque de J. Aubert, la conversation pris fin et les spectateurs se dispersèrent dans la nuit, émerveillés par cette représentation de théâtre qui nous confronta au hors-sens, qui n'est cependant pas un hors-jouissance.

Texte établi par Alexandra Fehlauer