

**CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES**

**TROPISMES**  
**N° 6**

***Le dit et le non-dit***

**UNIVERSITÉ PARIS X - NANTERRE**

**1993**

---

## Les Epiphanies joyciennes : l'écriture et la jouissance

---

**P**ourquoi Joyce attachait-il tant d'importance à ses épiphanies<sup>1</sup>, au point de les placer au cœur du projet esthétique qu'il élaborait dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*<sup>2</sup> ? Pourquoi tant de dérision ensuite à l'égard de ces textes quand, dès les premières pages de *Ulysses*, Stephen, son héros et son double, s'exclame :

*Remember your epiphanies written on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria ? Someone was to read them there after a few thousand years, a mahamanvantara. Ptico della Mirandola like. Ay, very like a whale. When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once.....*<sup>3</sup>

Si Joyce ironise après coup sur la profondeur de ces courts écrits c'est qu'il cherchait bien à leur conférer une profondeur, "profondeur insondable" pour le lecteur comme le laisse apparaître la traduction

- 1 James Joyce, *Epiphanies*, in *Poems and Shorter Writings*, London : Faber and Faber, 1991, pp. 156-200.
- 2 James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, (1916) London : Grafton Books, (1977) 1986.
- 3 James Joyce, *Ulysses*, (1922), Harmondsworth : Penguin, 1986, p. 34.

française de "deeply deep"<sup>4</sup>, puisqu'ils restent pour nous énigmatiques dans leur banalité, and actually one doesn't feel at one with one who once... Je souhaiterais montrer que, comme Lacan l'a suggéré, la résistance de ces textes à notre sympathie est bien un trait caractéristique d'une écriture orientée d'une part vers la localisation et la symbolisation de la jouissance, d'autre part vers la recherche de signifiants qui représentent le sujet<sup>5</sup>.

Il me semble important, pour commencer, de distinguer l'écriture des petits textes que Joyce rassembla sous le nom d'*Épiphanies* (et dont quarante subsistent) de leur insertion dans ses premières œuvres narratives : *Stephen Hero*<sup>6</sup> et *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Je rappellerai simplement que ces "épiphanies" furent composées entre 1901 et 1904. Stanislas Joyce en revanche, indiqua dans son journal que Joyce commença à écrire *Stephen Hero* au mois de février 1904<sup>7</sup>, juste après la publication d'un long essai intitulé "Portrait of the Artist", rédigé en une journée, selon R. Ellmann, au tout début de l'année 1904<sup>8</sup>. Ces considérations temporelles ne sont pas négligeables puisque ce n'est que dans *Stephen Hero* que Joyce définit les épiphanies. La première mention de ce terme, en outre, n'apparaîtrait que dans une lettre à

- 4 James Joyce, *Ulysse*, traduction d'Auguste Morel revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Paris : Gallimard, (1929), collection Folio, 1990, p.61.
- 5 Jacques Lacan, séminaire "Le sinthome", texte établi par J.A. Miller, *Omicar?*, Revue du Champ freudien, n° 6, mars-avril 1976, pp. 3-1 ; n° 7, juin-juillet 1976, pp. 3-17 ; n° 8, hiver 1976-77, pp. 5-20 ; n° 9, avril 1977, pp. 32-40 ; n° 10, juillet 1977, pp. 5-12 ; n° 11, septembre 1977, pp. 2-9. Jacques Lacan, "Joyce le symptôme I", conférence du 16 juin 1975, texte établi par J.A. Miller, et "Joyce le symptôme II" (*Joyce et Paris*, Presses universitaires de Lille et Editions du CNRS, 1979), in *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin, 1987.
- 6 James Joyce, *Stephen Hero*, (posthume, 1944) London : Grafton Books, (1977) 1989.
- 7 *The Complete Dublin Diary of Stanislas Joyce*, ed. George Harris Healey, Ithaca and London : Cornell University Press, 1962, p. 11.
- 8 Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford : Oxford University Press, (1959) 1983, p. 144.

Stanislaus Joyce datant de 1903, dans laquelle il parle d'un recueil d'"épiphanies" qu'il aurait donné à lire à G. Russell<sup>9</sup>. Je distinguerai donc trois temps dans la conception des épiphanies, qui me semblent correspondre à des étapes différentes dans l'écriture de Joyce et qui modifient dès lors le statut de ces textes. Le premier temps serait celui de la notation, de l'écriture à proprement parler, le second temps celui de la reconnaissance de ces fragments comme textes à part entière, le troisième temps, celui de la définition des épiphanies qui participent ainsi à un projet esthétique, ce qui se manifeste par leur insertion dans une œuvre narrative.

Le premier temps, celui de l'écriture, est donc un temps inaugural tout à fait spécifique en ce cas, puisqu'il ne fait pas intervenir immédiatement la lecture. Un peu plus que des notes, les épiphanies sont des fragments d'écrits qui se distinguent des poèmes composés à la même époque. La confusion règne en effet quant au statut de ces fragments. Pour Richard Ellmann, ils sont "clearly preparatory"<sup>10</sup>. L'introduction de la nouvelle édition des *Épiphanies* indique :

*Among the writings that survive from Joyce's youth, the earliest important literary compositions are the forty brief prose works he called 'epiphanies' [...] In the years between 1901-02 and 1904 Joyce recorded crucial fragments of overheard dialogue or personal meditation. He carefully hoarded these fragments, and later – when he had determined their 'spiritual' significance – incorporated many of them into his fictions<sup>11</sup>.*

Le statut de ces textes en effet n'est pas clair d'emblée, il n'est défini qu'après coup, bien que les épiphanies témoignent d'une composition. L'épiphanie 40 est d'ailleurs présentée dans ce recueil avec les corrections apportées par Joyce, ce qui montre bien qu'il ne s'agit pas de simples notes. Lacan indique que la spécificité de ces textes, enregistrements de moments spécifiques dans l'expérience de l'auteur, serait peut-être à

9 Cf. notes établies par Jacques Aubert pour l'édition des œuvres complètes de Joyce dans la Bibliothèque de la Pléiade, p. 1454.

10 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 85

11 James Joyce, *Épiphanies*, p. 157.

trouver en effet dans le pur rapport de Joyce à l'écriture en tant qu'inscription, que nous étudierons conjointement à la particularité du travail du signifiant mis en œuvre dans les épiphanies. Le simple fait que ces fragments semblent ne pas avoir été écrits pour être lus, au moins dans un premier temps, oblige à tenir compte de cette donnée quand on interroge leur sens. Quand Jean-Guy Godin, dans son article "Du symptôme à son épure : le sinthome", écrit : "Qu'est-ce que l'auteur voulait donc transmettre avec ces petites vignettes ?"<sup>12</sup>, il faudrait se demander à nouveau : voulait-il transmettre quelque chose ? Catherine Millot pour sa part commente : "Les épiphanies occupent dans l'œuvre de Joyce une place singulière. Centre de gravité, mais aussi trous noirs de l'univers joycien, elles en marquent le cœur de radical non-sens."<sup>13</sup> Cette affirmation est contestable (bien qu'il faille voir encore ce que l'on entend par le terme de "non-sens") puisqu'elle considère que les épiphanies sont faites pour être lues. Jean-Guy Godin constate enfin : "Ces scènes décrites, et leurs effets, devaient avoir, pour Joyce, un tel caractère d'évidence qu'il n'était pas indispensable d'en dire plus"<sup>14</sup>, une interprétation que je reprendrai à mon compte, si ce n'est que je soulignerai plus encore que la question de l'évidence et du sens ne se pose dans ces textes que pour Joyce dans un premier temps. S'il les donne à lire comme tels par la suite, c'est sans doute parce qu'effectivement ils condensent et présentent un sens évident.

J'envisagerai donc d'étudier les épiphanies à l'articulation de la question de l'écriture et du sens en suivant les pas de Lacan dans son séminaire sur "Le sinthome", tout en me démarquant de Catherine Millot et de Jean-Guy Godin pour qui le contexte, c'est-à-dire l'insertion des épiphanies dans *Stephen Hero* et *A Portrait of the Artist as a Young Man* éclaire ces premiers fragments, voire leur "apporte le sens dont ils paraissent [...] singulièrement dépourvus"<sup>15</sup>.

12 Jean-Guy Godin, "Du symptôme à son épure : le sinthome" in *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin, 1987, p. 200.

13 Catherine Millot, "Épiphanies", in *Joyce avec Lacan*, p. 87.

14 Jean-Guy Godin, "Du symptôme à son épure : le sinthome", p. 200.

15 Catherine Millot, "Épiphanies", p. 87.

Mais il faut d'abord revenir à la façon dont Joyce définit et conçoit ces épiphanies dans *Stephen Hero* :

*By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record those epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. He told Cranly that the clock of the Ballast Office was capable of an epiphany.<sup>16</sup>*

Une définition à laquelle il ajoute :

*Imagine my glimpses of that clock as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached, the object is epiphanized.<sup>17</sup>*

Joyce énonce bien qu'il s'agit d'enregistrer ces expériences particulières : "He believed that it was for the man of letters to record those epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments", comme s'il s'agissait de les fixer, de les prendre au vif pour ne pas les laisser fuir. Bien que ces notes soient ici insérées dans une œuvre narrative destinée à la lecture, il renvoie par cette description au moment originel de leur composition, qui est bien celui de l'écriture. Quant au choix des moments épiphaniques, il s'agit de manifestations spirituelles provoquées par un mot, un geste, un état d'esprit, voire un objet. Le caractère soudain et évanescent de ces manifestations nous fera saisir ces instants comme des expériences de jouissance, ce que vient confirmer le nom d'"épiphanie" qui renvoie à une manifestation, voire une révélation ou encore une extase. Je ne citerai pour exemple que l'exclamation exaltée qui conclut l'épiphanie 7 : "O, the beautiful sunlight in the avenue and O, the sunlight in my heart !" (p. 167,) ou encore l'ivresse de Joyce devant un enfant en train de danser,

16 James Joyce, *Stephen Hero*, p. 188.

17 *Ibid.*, p. 189.

qui fait le sujet de l'épiphanie 23. On s'interrogera pourtant sur les manifestations spirituelles provoquées par une scène telle que celle-ci :

*[Dublin : at Sheehy's, Belvedere Place]*

*Joyce - I knew you meant him. But you're wrong about his age.*

*Maggie Sheehy - (leans forward to speak seriously). Why, how old is he ?*

*Joyce - Seventy-two.*

*Maggie Sheehy - Is he ?*

(p. 171)

Rien ne semble là particulièrement susceptible de provoquer une jouissance singulière ni de permettre d'isoler cette scène de façon évidente comme représentative de l'ineffable de l'expérience (le choix de tels moments serait-il purement arbitraire ?). Cet instant n'indique pas non plus de rencontre avec un objet épiphanisé qui nous conduise à saisir sa "quiddité", et de tels textes restent d'autant plus énigmatiques que les "manifestations spirituelles" ne sont presque jamais mentionnées ni développées. Joyce semble s'être contenté de réécrire ces scènes sans faire intervenir son émotion propre, comme si elles étaient toujours à même, ainsi isolées et fixées ou à l'instant de leur écriture, de provoquer de façon évidente des émois singuliers, comme si toute scène valait pour les manifestations qui lui sont attachées, comme si précisément le sens était là, présent, indépendant du sujet qui les contemple ou qui y participe, ce que l'on pourrait traduire en disant que les épiphanies ne se glosent pas. Le séminaire de Lacan va bien dans ce sens lorsque ce dernier explique que les épiphanies lient le symbolique au réel, c'est-à-dire qu'elles marquent une tentative de localiser la jouissance dans la lettre et d'autre part de nouer ce réel de la jouissance au registre symbolique. Cela ne peut toutefois se comprendre qu'à considérer la spécificité de la structure psychotique de Joyce. Il faut pour cela voir comment Lacan cerne la différence entre structure psychotique et structure névrotique dans la question de la jouissance du sujet et de son rapport à la chaîne signifiante.

Pour un sujet de structure psychotique, la séparation du corps de la mère (forclusion généralisée, valable pour tout sujet), ne peut être symbolisée et l'enfant reste ou se ne se perçoit que comme objet de

jouissance de l'Autre. Le sujet n'a pas à sa disposition le signifiant du manque mis en place par le Nom-du-Père, concept que l'on peut approcher comme la pure fonction référentielle, et qui lui permettrait de représenter la perte et de la localiser dans un objet extérieur à lui, hors corps, si bien qu'il est déchiré par le sentiment d'une perte sans cesse actualisée dans le réel. Il est alors constamment parasité par cette jouissance non localisée puisqu'il n'est pas séparé de l'objet qui envahit le corps, la pensée ou les signifiants du sujet. Cette absence de symbolisation de la perte, c'est ce que Lacan désigne par forclusion du Nom-du-Père, ce que l'on peut comprendre encore en disant que pour le psychotique le manque manque, ou qu'il lui manque le signifiant du manque. L'effet de cette forclusion est souvent d'appeler à un principe paternel et de chercher un fondement du langage, ce qui peut passer par une tentative de fonder le nom propre (par l'art et la fonction de l'artiste pour Joyce), de trouver une formule fondatrice ou un nouvel ordre fondateur, ou par un accrochage à des pères imaginaires (Ibsen pour Joyce, voire son propre père), ou encore par une identification à un père fondateur qui va souvent de pair avec une mise en cause du géniteur comme usurpateur. On peut penser toutefois que par ces manifestations, le sujet psychotique a l'intuition de ce qui lui fait défaut et cherche à y remédier.

Comme le langage n'est pas marqué par le manque pour le psychotique, la jouissance est présente dans le langage, ce que marquent à l'extrême les divers troubles du langage des délires psychotiques. D'autre part, Réel, Symbolique et Imaginaire ne sont pas noués par le Nom-du-Père qui fonde la chaîne signifiante et ces trois instances peuvent lâcher ou se confondre, si bien que dans certains cas, pour le sujet, le mot dit la chose même. Le sujet psychotique ne parvient pas à se constituer comme sujet divisé et s'identifie radicalement tantôt à une image de soi, à son moi, tantôt aux autres, tantôt à un pur objet de jouissance ou être de déchet sans médiatisation par le fantasme. C'est cet envahissement par la jouissance qui est la cause de l'extrême douleur ressentie par le sujet, voire de son angoisse, puisqu'il pense que l'Autre, incarné dans toute figure d'autorité faite de se constituer symboliquement sur le manque, exige sa castration, c'est à dire la séparation de l'objet *a*, dans le réel. Il sent bien que l'exigence première du langage et

de sa constitution comme sujet passe par une perte qui n'a pas lieu. Certains délires peuvent être compris comme une tentative de contenir, de localiser cette jouissance envahissante dans le mot, pour la mettre à distance du corps, mais une tentative insuffisante puisque la jouissance envahit le langage à son tour. Certains sujets de structure psychotique pourtant ne délirent pas lorsqu'ils parviennent à mettre en place des mécanismes de compensation. C'est le cas de Joyce, qui selon Lacan parvient à rétablir un nouage des trois ordres (Réel, Symbolique et Imaginaire) par des constructions symboliques complexes, ainsi que par une localisation de sa jouissance dans la lettre, à distance du corps<sup>18</sup>.

Tel est bien ce qui se passe avec les épiphanies qui nouent, dit Lacan, le Réel au Symbolique. A travers elles, Joyce inscrit, localise sa jouissance dans la matérialité de la lettre, tandis qu'il tente également de symboliser des expériences de jouissance particulières.

Il faut donc revenir sur les manifestations spirituelles dont parle Joyce, générées par une pensée, un mot, un geste ou un objet, pour les comprendre comme des moments lors desquels Joyce est particulièrement envahi par cette jouissance, ce que sa propre définition suggère bien. Si l'on suit cette approche lacanienne de la jouissance pour un sujet psychotique, on voit qu'elle est en effet fondamentalement distincte du plaisir (et qu'elle peut même être à l'opposé dans le cas qui nous occupe). La jouissance est bien plutôt de l'ordre de cet envahissement ineffable qui se manifeste avec intensité sous le coup d'événements ou d'effets de sens particuliers. Les épiphanies en effet se présentent sous différentes formes : rêves ou hallucinations, narrations de scènes de la vie réelle ou conversations rapportées qui produisent de l'angoisse, ou encore des effets d'extase ou de révélation, et qui dans tous les cas semblent avoir un sens profond ("deeply deep", indique Joyce dans *Ulysses*). On peut montrer qu'au delà de ces différences formelles, elles se regroupent globalement en deux catégories : celles qui sont centrées sur la présence d'un objet, celles qui mettent en jeu l'irruption d'un sens particulier. Certaines appartiennent aux deux catégories.

18 Cf. Jean-Claude Maleval, "Fonction de l'écriture pour le psychotique", *Folies Expression, Création, Cahiers du Collectif de Recherches Institutionnelles et d'Éthique*, n° 7, printemps 1991, pp. 16-34.

On peut montrer en effet que dans certaines épiphanies Joyce se voit confronté à la perception d'un objet d'angoisse : l'objet de la jouissance qui se présente sur le mode hallucinatoire dans le réel par l'entremise d'incarnations diverses (c'est à dire que ce qui l'encombre se projette à l'extérieur, en miroir). Cet objet peut notamment se manifester dans le réel sous forme de rebut ou d'un être de déchet, comme le reste chu de la chaîne signifiante, et cet objet peut à ce titre être une représentation du sujet. On pourrait interpréter ainsi le rêve de l'animal aquatique qui surgit comme objet d'angoisse :

*A white mist is falling in slow flakes. The path leads me down to an obscure pool. Something is moving in the pool ; it is an arctic beast with a rough yellow coat. I thrust in my stick and as he rises out of the water I see that his back slopes towards the croup and that he is very sluggish.*

(p. 176)

Le rêve toutefois filtre l'angoisse en mettant en scène la séparation souhaitée du sujet et de l'objet. Il poursuit en effet :

*I am not afraid but, thrusting at him often with my stick drive him before me. He moves his paws heavily and mutters words of some language which I do not understand.*

(p. 176)

Le rêve, puis l'écriture épiphaniq, tentent de porter cette jouissance au signifiant, voire l'annuler (comme le confirme cet ajout de "I am not afraid"), ainsi que de symboliser une séparation toutefois imparfaite puisque l'animal reste collé au bout du bâton. L'épiphanie se superpose au rêve pour transformer l'hallucination angoissante en texte et marque une tentative de faire passer au signifiant ce qui de cette séparation imparfaite produit de la jouissance, jusqu'aux failles du symbolique indiquées par ces mots "dans un langage qu'il ne comprend pas".

L'épiphanie 27 centrée sur la perception du pas des chevaux qui s'approchent, puis s'éloignent, peut être également comprise comme le surgissement de l'objet : la voix s'incarnerait alors dans le martèlement des sabots, en tant qu'une manifestation sonore dénuée de sens peut suggérer l'objet vocal. L'éloignement symbolise à nouveau la séparation.

Jean-Guy Godin montre également comment l'association du bruit des sabots à leur perception visuelle "shining like diamonds" lie la voix au regard.

Comment ne pas lire encore l'épiphanie 31 comme un assaut angoissant de l'objet suivi d'une tentative d'expulsion de la jouissance (incarnée dans la voix) par le cri lié au plaisir sexuel ?

L'envahissement par l'objet de jouissance cependant ne se manifeste pas forcément par de l'angoisse, mais il peut aussi bien devenir une expérience d'extase, comme dans le cas où Joyce contemple un enfant en train de danser. On peut penser qu'il a le sentiment que cet enfant est en proie à une jouissance du corps toutefois maîtrisée par la danse, ce qui se transmet à Joyce par l'extase, en miroir de sa propre expérience puisque le propre du sujet psychotique c'est de ne pouvoir entretenir que des relations spéculaires à l'autre.

Dans d'autres cas, la jouissance est liée à l'irruption d'un sens, elle se manifeste notamment par l'angoisse de castration. L'expérience est d'autant plus violente que la castration, faute d'être symbolisée, est vécue comme une menace dans le réel. On peut placer ici l'épiphanie 15. L'horreur de la scène est renforcée par les failles de la figure qui incarne l'autorité, "the Lame Beggar" dont le parler populaire est retranscrit comme une perversion de la langue, et qui ne peut que se répéter en guise d'explication.

Certaines épiphanies comme l'épiphanie n° 3 me semblent marquer également une tentative de symboliser ce qui est vécu comme une séparation qui soulage Joyce dans le réel.

Deux mouvements conjoints apparaissent donc, qui permettent de rendre compte de l'écriture spécifique des épiphanies. Il s'agit d'une part de symboliser une expérience qui engage la jouissance de Joyce, c'est à dire non seulement la mettre en mots, mais par le texte indiquer que ce découpage en contient le sens, d'autre part de porter la jouissance à la lettre pour la localiser, voire l'annuler. Prenons l'exemple de l'épiphanie 1 pour illustrer cette double caractéristique :

*Les Epiphantes joyciennes : l'écriture et la jouissance*

*[Bray ; in the parlour of the house in Martello Terrace]*

*Mr Vance - (comes in with a stick) ... O, you know, he'll have to apologise, Mrs Joyce.*

*Mrs Joyce - O yes... Do you hear that, Jim ?*

*Mr Vance - Or else - if he doesn't - the eagles'll come and pull out his eyes.*

*Mrs Joyce - O, but I'm sure he will apologise.*

*Joyce - (under the table, to himself)*

*- Pull out his eyes,  
Apologise,  
Apologise,  
Pull out his eyes.*

*Apologise,  
Pull out his eyes,  
Pull out his eyes.  
Apologise.*

*(p. 161)*

Ce souvenir est clair, et remonte aux années 1887-91 : Joyce enfant est réprimandé par Mr Vance, voisin et ami des Joyce, pour une faute que nous ignorons. On peut comprendre d'emblée que la menace de lui arracher les yeux est prise aux sérieux par l'enfant. Peu importe donc la faute, ce qui perdure dans le souvenir de Joyce, c'est l'énoncé de cet avertissement, interprété comme une réelle menace de castration, faute une fois encore d'être symbolisée. L'énoncé risque plus que pour tout autre de devenir performatif en ce que l'enfant ne se perçoit que comme objet de la jouissance de l'Autre. L'intervention de la mère ne semble pas de nature à le soulager, on pourrait penser que l'excuse qu'elle requiert de lui revient à le soumettre au pouvoir ou à la jouissance de l'Autre. Elle renforce paradoxalement la position d'objet sacrificiel vécue par l'enfant ainsi que le sentiment qui l'étreint qu'il n'y a pas de manque dans l'Autre. L'épiphanie indique alors le mode de défense adopté par Joyce pour lutter contre l'angoisse, une des modalités de la jouissance du fait de sa structure. L'enfant sous la table, hors de portée de l'Autre,

se répète ces deux énoncés, cherchant à faire passer la jouissance au signifiant. La proximité phonétique saisie par Joyce traduit la quasi-équivalence de ces deux injonctions. La localisation de la jouissance dans le signifiant tend en tout cas à vider les énoncés menaçants de tout sens et de toute signification pour les réduire à leur sonorité. La voix envahissante et menaçante est du même coup contenue dans cette structure sonore. En jouant à faire alterner "Pull out his eyes" et "Apologise", il se donne la maîtrise de ces signifiants, si bien que de la localisation de la jouissance dans le signifiant, on passe à la jouissance du signifiant, celui-ci se fait objet, d'autant mieux que "Pull out his eyes" et "Apologise" contiennent le phonème "eyes", autre incarnation possible de l'*objet a*. Le jeu ne reste pourtant pas complètement indifférent au sens, puisque, par alternance, "Apologise" vient encadrer "Pull out his eyes", contenir la menace ultime ramenée à sa structure phonétique dans la proximité de "Apologise". Les menaces semblent ainsi se hiérarchiser en degré, par le biais de cette variation, qui permet en outre de porter l'atténuation de la force de l'injonction à son comble en introduisant une combinatoire, donc une possibilité de manipulation complémentaire. Cette scène, unique en son genre, indique bien comment Joyce tente de localiser sa jouissance dans le signifiant, inaugurant la série des épiphanies, tout comme elle ouvre *A Portrait of the Artist as a Young Man*. L'écriture de ce souvenir, entreprise des années plus tard, point de départ de la suite des épiphanies, isole cette expérience comme un moment inaugural dans son travail d'écrivain.

Il faut rappeler à ce titre que de nombreuses épiphanies concernent le statut de Joyce en tant qu'auteur. On pourrait alors penser que les épiphanies ont en ce sens mission de reconstruire, temps par temps, un parcours symbolique, constitutif de l'"histoire" de Joyce, une entreprise semblable à celle de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Il faut en effet comprendre ces épiphanies comme des constructions symboliques et nous ne pouvons nous arrêter à la notation du souvenir en tant que tel, il faut prendre en compte la dimension de son écriture. Certaines hypothèses se font jour alors : le passage de la parole (le signifiant) à l'écriture (la lettre) serait un moyen de contraindre encore une localisation de la jouissance, à distance du sujet. Cette localisation est en effet vouée à être toujours imparfaite et j'ai montré comment on passe dans

l'épiphanie 1 de la localisation de la jouissance dans le signifiant à la jouissance du signifiant. On peut supposer que l'écriture vienne mettre un terme à ce redéploiement de la jouissance par l'intervalle qu'elle implique entre le signifiant et le corps. Mais elle contribue également à un processus de symbolisation. L'épiphanie 1 ne se suffit pas d'une retranscription de l'alternance de "Pull out his eyes" et "Apologise", à laquelle elle donne cependant forme par une organisation sur la page qui rappelle l'écriture poétique. Peut-être d'ailleurs le souvenir n'est-il pas exact et la régularité de l'alternance est-elle le produit de l'écriture ? Mais l'épiphanie reprend le souvenir dans son ensemble et y inclut l'énoncé de la menace qu'elle cherche ainsi à symboliser en tant que telle (c'est à dire en prenant en compte son énonciation et le contexte énonciatif). C'est pourquoi il faut toujours considérer que les épiphanies sont bien des textes minutieusement construits, à la lettre près, et que l'écriture constitue un cadre au sein duquel se déploie le sens, comme l'indique d'ailleurs le renversement de "Pull out his eyes" et "Apologise" dans les deux "strophes".

Les épiphanies auraient pour vocation de cerner et de découper le sens dans un moment de l'expérience, puis de l'inscrire, de le localiser dans un texte. C'est ce découpage, conjointement à la mise en mots, qui a valeur de symbolisation, qui indique le sens. Nombreuses sont les épiphanies qui en effet tendent vers la dernière phrase, à laquelle se corréle la jouissance, dans laquelle se condense le sens. L'épiphanie ne décrit pas, nous l'avons déjà souligné, l'expérience de jouissance en soi, mais elle inscrit les signifiants qui s'y rapportent, ou ce qui l'a provoquée, si bien que la jouissance se trouve par contre-coup inscrite là, contenue dans un énoncé qui prend valeur de révélation. Cette révélation est contextualisée par l'écriture, et arrive au terme d'un parcours signifiant qui indique le sens. Il me semble important en effet que Joyce localise le sens non à ce simple énoncé mais à l'événement que constitue son énonciation. C'est de ce côté que se déploie alors la tentative de symbolisation de l'expérience vécue, dans "l'historisation" de l'énoncé, son ancrage à l'énonciation, dans la prise en compte des conditions de l'expérience qui elles-mêmes participent du sens. Prenons pour exemple l'épiphanie 5 :

*High up in the old, dark-windowed house : firelight in the narrow room : dusk outside. An old woman bustles about, making tea ; she tells of the changes, her odd ways, and what the priest and the doctor said... ..I hear her words in the distance. I wander among the coals, among the ways of adventure ..... Christ ! What is in the doorway ? ..... A skull - a monkey ; a creature drawn hither to the fire, to the voices : a silly creature.*

*- Is that Mary Ellen ? -*

*- No, Eliza, it's Jim -*

*- O ..... O, goodnight, Jim -*

*- D'ye want anything, Eliza ? -*

*- I thought it was Mary Ellen ..... I thought you were Mary Ellen, Jim -*

*(p. 165)*

Le texte semble prendre appui sur la dernière phrase par laquelle Joyce est pris pour une femme, condensation des identifications féminines de Joyce, du vacillement particulier qui accompagne sa structure. Mais cet énoncé qui lui vient de l'Autre (incarné dans une femme en l'occurrence) est inséré dans un moment particulier qui met d'emblée en jeu ce vacillement des identifications articulé au surgissement d'une forme qui représente un être de déchet. Joyce, plongé dans une atmosphère familiale, écoute distraitemment parler une vieille femme. La transcription de ces bribes de discours fait allusion aux métamorphoses d'une autre vieille femme avant sa mort. La première réfère ses paroles à des autorités : le médecin et le prêtre. Or le texte de Joyce est suspendu à cette référence, comme pour indiquer que les signifiants, loin de s'articuler à une dimension symbolique supportée par une autorité incarnée dans ces figures, sont réduits à la voix ("hear her words"), une voix coupée de lui ("in the distance"). Néanmoins, et c'est là que l'on voit la complexité du processus de symbolisation à l'œuvre dans les épiphanies, les paroles vidées dans l'expérience parviennent à accrocher le sens par leur inscription dans le texte ("she tells of the changes, her odd ways, and what the priest and the doctor said"), avant d'être à nouveau symboliquement réduits à leur sonorité (par le biais de l'énoncé "hear her words"), ce qui fait que la voix est non seulement inscrite dans la lettre, mais articulée à la signification.

Dans le cadre du souvenir, c'est l'imagination de Joyce qui vient tenir en échec la jouissance, lui fournir un espace symbolique (comme nous le verrons également dans l'épiphanie 2). Puis l'imaginaire se heurte au surgissement d'un objet d'angoisse qui n'est pas immédiatement identifié, et que Joyce tente de symboliser par des termes qui indiquent la présence de l'*objet a* sous des figures indiquant la mort ou l'animalité. Notons une fois encore que ce surgissement s'articule à la voix, comme l'indique "a creature drawn hither to the fire, to the voices". On est passé de la voix de la vieille femme aux voix (incluant celle de Joyce), ce qui n'est pas étonnant si l'on considère que l'objet qui lui apparaît de l'extérieur est aussi celui qui l'encombre. La femme dans l'encadrement de la porte s'adresse alors à lui et le prend pour une femme. Cette identification est l'aboutissement d'un parcours marqué par une prégnance de la jouissance liée à la voix, et c'est une femme qui a été prise pour une incarnation de l'objet de jouissance. Joyce se représente comme entouré, envahi par ces objets dont la profusion semble la marque de la délocalisation de sa jouissance. L'écriture reproduit alors l'ambiguïté des identifications. En effet, rien n'indique clairement que Joyce se trouve dans la pièce, ni que c'est lui qui se demande ce qui surgit dans l'encadrement de la porte. La personne qui s'interroge pourrait tout aussi bien être celle qui pose la question : "Is that Mary Ellen ? ", si bien que l'on pourrait comprendre que c'est Joyce qui surgit dans l'encadrement de la porte et qui est pris pour une créature horrible, la question pourrait provenir de la femme qui est à l'intérieur de la pièce. Ce qui indique bien que Joyce se situe dans sa narration aussi bien à la place qu'il occupait réellement dans la scène qu'à la place de l'*objet a* et de la femme qui apparaît, comme si l'écriture reproduisait ce vacillement des places qui est le produit de la structure psychotique. Joyce a tout à fait pu se vivre aux deux places à la fois, mais la narration surtout reproduit une ambiguïté, une incertitude quant à l'identité, quant à la place du sujet. Il faut la reformulation de cette épiphanie dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* pour lever l'ambiguïté.

On voit bien alors comment l'écriture des épiphanies cerne le sens dans la globalité de l'expérience, mais également comment elle en poursuit la production, l'inscription, au-delà de l'énoncé qui le condense. On pourrait penser que la limitation de la jouissance a ainsi lieu non

seulement par la localisation de la jouissance dans la lettre, mais également par le processus de symbolisation qui vise souvent une annulation verbale de la jouissance ou une mise à distance imaginaire de l'objet, comme l'indique dans l'épiphanie 5 la précision : "in the distance", ou le choix d'interrompre le texte sur une phrase au prétérit : "- I *thought* it was Mary Ellen.... I *thought* you were Mary Ellen, Jim -". La phrase qui condense cette identification féminine, la met également à distance.

L'écriture des épiphanies élabore souvent une telle mise à distance symbolique de la jouissance ou de l'objet. Revenons sur l'épiphanie 16. Nous avons montré que le récit du rêve ne s'attache pas qu'au surgissement de l'objet, mais qu'il inscrit la position de défense de Joyce face à l'objet : "thrusting at him often with my stick [I] drive him before me" (p. 176). Il tente d'autre part d'annuler symboliquement cette jouissance par le commentaire : "I am not afraid but", qui se rattache par le présent simple aussi bien au temps de l'énonciation qu'au passé du rêve. Enfin, l'image construite par le rêve et transcrite par l'épiphanie le montre à distance de l'objet, une séparation incomplète toutefois, comme nous l'avons déjà mentionné.

Nous touchons là à une autre aspect des épiphanies, dont le but serait peut-être pour Joyce de constituer une image unifiée de lui-même. La plupart des épiphanies sont en effet écrites à la troisième personne. Il s'agit d'une caractéristique de la parole de certains psychotiques qui reçoivent leur propre discours de l'Autre (compris comme le champ préalable du signifiant) sans produire l'inversion (du il au je) qui permettrait de se l'approprier. Mais on peut penser également que Joyce met ainsi à distance ces expériences épiphaniques en les fictionnalisant et en construisant des personnes de lui-même distinctes du je énonciateur. On voit que le pronom personnel "I" n'intervient que dans des moments particuliers, précisément lorsqu'il se perçoit comme séparé de l'objet (épiphanie 16) ou bien (épiphanie 5) quand l'écriture reproduit le vacillement des identifications et que l'intervalle entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation reste en ce cas imparfait. L'épiphanie 2 rend particulièrement bien compte de ce processus :

*No school tomorrow : it is Saturday night in winter : I sit by the fire. Soon they will be returning with provistons, meat and vegetables, tea and bread and butter, and white pudding that makes a noise on the pan.... I sit reading a story of Alsace, turning over the yellow pages, watching the men and women in their strange dresses. It pleases me to read of their ways ; through them I seem to touch the life of a land beyond them to enter into communion with the German people. Dearest illusion, friend of my youth !..... In him I have imaged myself. Our lives are still sacred in their intimate sympathies. I am with him at night when he reads the books of the philosophers or some tale of ancient times. I am with him when he wanders alone or with one whom he has never seen, that young girl who puts around him arms that have no malice in them, offering her simple, abundant love, hearing and answering his soul he knows not how.*

(p. 162)

Joyce se souvient comment, enfant, il s'évadait de l'ambiance familiale par la fiction, comme le rapporte Jacques Aubert dans les notes de la Pléiade. Le texte ouvre sur une absence de cadre : "No school tomorrow". "It is Saturday night in winter" reconstruit aussitôt un cadre par l'intervention d'une dimension causale et temporelle. Le présent simple de "I sit" fait revivre la scène dans le présent, mais toutefois ne l'actualise pas par rapport au moment de l'énonciation, ce qui accentue l'imaginaire du sujet de l'énoncé et la distance avec le sujet de l'énonciation. La pensée de Joyce enfant prend alors le tour d'une liste d'objets qui pourrait se déployer indéfiniment, ce que l'on pourrait interpréter comme un effet de la localisation de la jouissance dans le signifiant qui se transforme en jouissance du signifiant. L'écriture, non seulement relocalise la jouissance au signifiant dans l'après-coup du souvenir, mais met un terme à la liste. On pourrait saisir ici la problématique de Joyce qui est de contenir la jouissance dans le signifiant, mais également de fournir un cadre pour que le signifiant s'articule à la signification, afin que la jouissance ne menace pas de se dérégler à nouveau en pure jouissance du signifiant. Dans la narration, la reprise de "I sit" annule purement et simplement ce "ratage", bien qu'il soit inscrit, que la liste

soit interrompue, c'est-à-dire que l'écriture soit venue compenser après coup cette dérive de la chaîne signifiante. Dans le souvenir, le cadre est fourni par l'imaginaire de la lecture, que l'on appréhende toutefois à travers la matérialité du livre, de l'objet, et le regard ("watching") éveillé par la lecture qui indique le vacillement (bien connu de tout lecteur, mais sans doute ici porté à son comble, réellement vécu), entre la réalité et l'imaginaire. L'effet est ici redoublé parce que c'est la réalité (l'histoire de l'Alsace) qui est vécue comme fiction devenant réalité. Cette incertitude s'accompagne surtout de processus d'identification à des idéaux incarnés dans les personnages de l'Histoire, quand on passe de "strange" à "through them". Il faut comprendre que la spécificité de ces identifications par rapport à tout lecteur commun, c'est qu'elles ne sont pas soutenues par le sentiment d'identité à soi-même ou d'une différence avec l'autre. Notons que dans l'intervalle, le sujet est en position passive et que l'objet de jouissance est sujet actif, ce qui tend à mettre le sujet en position d'objet de jouissance : "it pleases me", bien que ce "it" puisse permettre aussi de marquer une certaine extériorité de l'objet par sa fonction de référence à "to read....". La communion produite par la lecture peut ici se comprendre en vertu du vacillement de l'identité propre de Joyce tandis que l'exclamation "friend of my youth" vient rétablir la distance sur trois plans, comme "I seem" le laissait entendre : entre l'enfant et les personnages de fictions, son passé et son présent, son étrangeté à lui-même, ce que poursuit "in him I have imaged myself".

Les épiphanies apparaissent comme un mode de reconstruction de l'histoire du sujet qui permet la constitution d'une image unifiée de soi en amont, comme point de référence originale. Ce mode de fonctionnement s'actualise et se généralise à travers le présent simple de "I am with him", si bien que l'imagination du sujet ("I") se trouve supportée par une source imaginaire ("him") et rapportée à l'histoire du sujet. La distance I/him pourrait marquer une tentative d'introduire de la division là où elle n'a pas eu lieu. Mais "him" s'identifie à "them", "I" à "him", jusqu'à ce que se dégage le paradoxe suivant : "I am *with him* when he wanders *alone*". Si "him" se fictionnalise tout comme les personnages de l'Histoire, de façon concomitante à sa tentative de trouver l'unité du sujet dans l'imaginaire, aucune instance symbolique ne vient soutenir ce "I" qui ne peut se supporter que d'identifications, de fusions imaginaires

(I+him=1). Mais "I" entre temps à disparu, s'est fondu dans "him". Il n'y a plus que l'écriture pour rétablir un semblant de distance, de division, par le simulacre de "I am *with* him". Ce vacillement entre réalité et imaginaire indique bien la place de la fiction pour Joyce, qui vient contenir la jouissance, la transformer en plaisir ("it pleases me"), symboliser le réel auquel elle touche ("I seem to touch the life of a land beyond them"), mais aussi le reproduire puisque la fiction devient à son tour réalité. La difficulté est que ce mouvement relativement commun tire sa particularité du fait que l'énonciation n'est pas à distance des énoncés, que les identifications imaginaires sont le seul support du "je", ce que le texte seul ne pourrait d'ailleurs suffire à saisir, sans une connaissance de la structure.

Les deux premières épiphantes sont donc particulièrement intéressantes en ce qu'elles établissent le rapport de Joyce à la fiction et à l'écriture, qui s'appuie sur le passage de la jouissance au signifiant et sur une tentative de symbolisation du réel de l'expérience. La fiction y joue principalement au niveau de l'identité du sujet. Les épiphantes en effet, dans le premier temps de l'écriture, laissent peu de place à l'imaginaire et se situent bien plus à l'articulation du réel et du symbolique, visant le sens de l'expérience, sans prendre le risque de la fictionnaliser. Il s'agit peut-être de symboliser l'expérience du sujet même (le sujet de l'énonciation) dans une tentative de trouver ce qui le supporte, le représente, au-delà des identifications imaginaires. Le sujet n'est alors perçu que de façon minimale par "I", "he", "Jim", voire le surnom "Jocax", dérision du nom paternel ramené au nom commun et à ses origines latines.

De nombreuses épiphantes se déploient alors autour de son statut d'écrivain, jusqu'à l'épiphante 40 que l'on peut isoler comme les deux premières, en ce qu'elle concerne directement la question de l'inscription symbolique, et les corrections apportées par Joyce montrent bien que le texte a été travaillé en ce sens.

in O'Connell St

[Dublin : ^in Hamilton, Long's, the chemist's,]

Gogarty - Is that for Gogarty ?

pay

The Assistant - (looks) - Yes, sir ... Will you ~~take it with you ?~~ for it now ?

Gogarty - No, ~~send it~~ put it in the account ; send it on. You know the address.

(takes a pen)

The Assistant - Yes

Ye-es

Gogarty - 5 Rutland Square.

while

The Assistant - (half to himself ~~as~~ he writes)

..5...Rutland...Square.

(p. 200)

Gogarty va chez le pharmacien chercher un produit qui n'est mentionné que par "it" et qui n'est perçu que comme pur objet de circulation. Dans la première version, le pharmacien lui demande s'il l'emporte avec lui. La correction y substitue "will you pay for it now", c'est à dire la demande par le pharmacien d'un échange symbolique. Gogarty demande à son tour au pharmacien de substituer au paiement une écriture en reconnaissance de dette. "Put it on the account" vient "à la place de "send it". Joyce tente sans doute de médiatiser la castration par une double tentative de symbolisation. Les corrections suivantes sont tout aussi intéressantes, puisque la réponse du pharmacien "yes" devient "ye-es", c'est à dire un signifiant qui n'intéresse plus Joyce pour son signifié, mais pour sa prononciation, c'est à dire la voix, objet de jouissance auquel le signifiant s'accroche et que Joyce dans l'épiphanie tente de porter à la lettre, et de symboliser. Ce qu'il transcrit, c'est la voix elle-même qu'il cherche à symboliser, mais également que la voix désarticule le signifiant "Ye-es", quand de surcroît "yes" semble avoir pris la place de "no", puisque le pharmacien répond qu'il connaît l'adresse, tout en prenant un crayon pour la noter. Il semble chercher à désigner ici, à la croisée du réel et de l'imaginaire, la faillite de la fonction paternelle par

l'évocation d'un père menteur dont la voix disloque le signifiant, comme semble encore l'indiquer la fin de cette épiphante. Les points de suspension délient les mots, suivant leur prononciation concomitante à leur inscription, un processus que souligne la substitution de "while" à "as". Porter la jouissance à la lettre, compenser par du symbolique la faillite de la fonction paternelle ainsi désignée, par une écriture qui assure ces deux offices et qui donc contienne à la fois la jouissance et le sens, tel semble bien se dessiner ici encore le rôle des épiphantes. L'épiphante 40 surdétermine alors cette question de l'inscription en substituant à la pure circulation des objets une demande d'inscription symbolique. Joyce a incontestablement travaillé le sens de cette épiphante par ses corrections, et a même tenté de médiatiser, voire de corriger l'expérience. On peut avancer enfin que cette question de la voix, de l'inscription et du sens est au cœur des dialogues épiphantiques.

On pourrait à partir de là esquisser une typologie des épiphantes pour comprendre à quel sens elles s'attachent, le choix de ces scènes particulières, et leur progression chronologique en fonction d'un parcours symbolique, ce que je ne ferai pas ici faute de place.

Il reste enfin à comprendre l'insertion de ces scènes dans *Stephen Hero* et *A Portrait of the Artist as a Young Man*, si l'on admet qu'il ne s'agit pas de notes préparatoires, mais de textes à part entière dont le rassemblement en un recueil compose une trajectoire qui s'organise du point de vue du sens (ce que je n'ai pas démontré ici). Le texte des épiphantes, comme je l'ai longuement développé, me semble en effet orienté dans un premier temps par une tentative de localisation de la jouissance dans la lettre et par la symbolisation du réel mis en jeu. Ces textes seraient ainsi tournés vers le sens (compris comme pure connexion signifiante, pure symbolisation qui vise l'un), de sorte que la place réduite faite à l'imaginaire laisse en marge la signification (ce qui tranche et fait choix dans l'ambiguïté du sens). Mais Lacan définit également le sens comme le "comble de l'énigme" et c'est bien ce qui subsiste pour nous à lire ces épiphantes. Nous avons vu enfin que Joyce chercherait ainsi à délimiter une place symbolique qui supporte le sujet en dehors des identifications imaginaires. Je considère donc que la reprise des épiphantes et leur insertion dans *Stephen Hero* et *A Portrait of the Artist as a Young Man* vise l'accrochage du sens à la signification, et se supporte d'une tentative

d'ériger ces textes en signifiant vide qui représente le sujet, cherchant à retrouver la fonction du signifiant phallique. Dans une première étape en effet, Joyce a donné à lire les épiphanies à G. Russell comme des poèmes, puis les a définitivement constituées en textes littéraires après coup en leur donnant le nom d'épiphanies. Ce nom les désigne comme l'écriture d'expériences de jouissance transformées par l'esthétique jusqu'à toucher un sens qui s'universalise, puisqu'il peut être lu, appréhendé par l'autre. Ces textes qu'il donne à lire représentent bien le sujet en tant qu'ils portent sa signature et qu'ils le constituent auteur. La problématique particulière à Joyce peut nous conduire à comprendre qu'au lieu de trouver un signifiant qui le fonde, il s'en fait l'auteur, en fondant après coup les signifiants qui le désignent, et il met à la place du signifiant phallique un texte qui le désigne tout entier dans sa spécificité : il en est *seul* l'auteur. Les épiphanies le représentent tant qu'il souhaitait réellement qu'après sa mort ces fragments soient envoyés à toutes les bibliothèques du monde, textes fondateurs, signifiants qui le représentent auprès d'autres signifiants. On peut se demander si cela ne recouvrirait pas une tentative de reconstruire ce qui du sujet lui échappe. Rappelons brièvement la définition du sujet selon Lacan : "c'est ce qu'un signifiant représente auprès d'un autre signifiant". Le fait de donner ces textes à lire crée en même temps un intervalle entre le sujet et les signifiants qui le représentent, soutient la localisation de sa jouissance et la symbolisation en jeu dans les épiphanies, puisque ce qu'il donne à lire, c'est du sens, contenu dans la lettre qui toutefois n'est pas lettre morte. On peut concevoir que pour Joyce, dans un premier temps, le travail du lecteur n'est pas un travail de resémantisation, de reconstruction, mais qu'il s'agit d'une confrontation à un sens présent dans la lettre, au-delà de l'imaginaire de la signification, si présent qu'il ne se glose pas, que la jouissance ne s'explique pas, ne se contourne pas. Ces textes eux-mêmes sont de purs objets de jouissance, présentés ainsi à l'autre, bien que l'intention et le travail esthétique établissent une médiatisation nécessaire à la jonction de la jouissance et du symbolique.

Pourtant, on peut penser que cette quasi absence d'articulation du sens à la signification participe de l'imperfection de l'entreprise, voire de l'imperfection du "raboutage de l'ego", enjeu selon Lacan de l'entreprise joycienne. On peut penser en effet que les épiphanies sont trop

pleines de sens, qu'elles contiennent sa jouissance au point qu'il n'y ait rien de la jouissance qui choie dans l'intervalle, si bien que ces textes le représentent encore trop totalement, que le manque manque en tant que les signifiants qui le représentent ne sont pas vides, que le sens et la jouissance sont effectivement dans la lettre. On peut penser que la lecture des épiphanies, du fait qu'elle n'est pas supposée s'articuler à l'imaginaire de la signification, est censée non seulement activer le sens, mais la jouissance contenue dans le texte et qui le supporte. S'il n'en est rien, c'est bien que la lecture appelle chez nous une articulation immédiate à l'imaginaire, que la jouissance n'est que la tension vers une capture éphémère d'un bout de réel, médiatisée par le fantasme et le signifiant, que le plaisir du texte n'est pas déconnecté d'un éveil de l'imaginaire, d'une interrogation de significations toujours élusives.

L'insertion des épiphanies dans une structure narrative me semble bien correspondre à cette articulation du sens à la signification, du  $S_1$  au  $S_2$ , où le  $S_1$  est le signifiant qui représente le sujet et le  $S_2$  un signifiant qui appartient à la langue. Les interprètes des épiphanies ont en effet ressenti que l'inscription dans un contexte permettait d'en saisir la signification. Je n'adhère pas à l'idée que l'insertion dans *Stephen Hero* ou *A Portrait of the Artist as a Young Man* éclaire la signification des épiphanies, puisqu'il me semble que le propre des épiphanies, c'est précisément d'être coupées de la signification, mais il me semble plutôt que Joyce leur crée un contexte (même s'il s'appuie sur le souvenir) qui les oriente vers la signification. Chaque fragment inséré balise alors la reconstruction de l'histoire du héros, qui est l'articulation à l'imaginaire de la signification du parcours symbolique esquissé dans les épiphanies. Ces œuvres se déploient donc, par le biais de cette articulation à la signification, dans une dimension symbolique nouvelle : le dessin du portrait de l'artiste, singulier et générique. Cette insertion n'explique en rien le texte premier des épiphanies, elle n'en dit rien, d'autant moins que les épiphanies ont été retravaillées, voire déchargées d'un sens que Joyce cherche à limiter, à gommer, que certaines ambiguïtés ont été levées, et l'écriture s'affirme bien comme un travail de reconstruction. Prenons par exemple une des ces modifications avec la reprise de l'épiphanie 6 dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Il s'agit d'une scène d'angoisse, une vision quasi hallucinatoire, qui met en scène des

figures menaçantes de l'Autre, figures paternelles démoniaques qui l'encerclent et dont le regard aiguë évoque la castration.

Dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* cette scène est clairement introduite comme un rêve visionnaire qui naît du sentiment d'avoir péché. La scène se développe dans un paysage symbolique longuement décrit, ce qui tend à l'orienter, à l'expliquer, et le rêve est alors commenté : "God had allowed him to see the hell reserved for his sins : stinking, bestial, malignant, a hell of lecherous goatish fiends. For him ! For him !". Cela montre bien comment cette épiphanie est orientée, articulée à la signification par son insertion dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, perdant ainsi en partie son statut d'énigme. On notera au passage que le péché du père ("A secret personal sin directs them") est repris à son compte par Stephen, ce qui lui permet de soutenir la figure idéale de Dieu et d'intégrer son propre questionnement dans une structure interprétative, de lui donner une signification au sein du discours métaphysique. On peut effectuer le même type d'analyses, pour chacune des épiphanies.

Qu'en est-il alors des effets de cette articulation à la signification ? On pourrait dire dans un premier temps que la jouissance redéployée dans le texte des épiphanies est de nouveau localisée dans une structure signifiante, à son tour symbolisée, mais que c'est le texte des épiphanies qui est ainsi repris et fixé, non "l'expérience première". Cette reprise contribue alors à désigner les épiphanies comme textes premiers, c'est à dire à les cerner comme purs signifiants, réarticulés, resémantisés par un accrochage du sens à la signification. Le sens qui se déploie dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* est retravaillé non seulement par les modifications des épiphanies, mais également par la signification qui leur est attribuée après coup. C'est à dire que les épiphanies, de ce fait, ne présentent plus le sens, mais tendent à devenir lettres mortes, vidées de la jouissance et du sens qu'elles contenaient. En ce sens, elles tombent dans les dessous, la reprise tient lieu de refoulement qui n'est que l'élaboration signifiante, propre au sujet, du fantasme fondamental, c'est à dire de la séparation symbolique de l'objet de sa jouissance pour le sujet névrosé. Lettres mortes, signifiants vides, textes premiers, fondateurs, les épiphanies parviennent à représenter le sujet auprès d'autres signi-

fiant (les signifiants de la narration de *A Portrait of the Artist as a Young Man*).

Pour conclure, je ferai l'hypothèse qu'il s'agit là des prémisses de la construction de *Ulysses* et de *Finnegans Wake*<sup>19</sup>, qui présentent des degrés encore supérieurs d'élaboration d'une structure signifiante compensant partiellement le manque du signifiant phallique et la forclusion du Nom-du-Père.

De l'insertion de ses propres textes dans d'autres textes, Joyce passe à un travail qui s'appuie plus précisément sur des textes littéraires fondateurs. *Ulysses* est non seulement une reprise de l'*Odyssée*, mais *Hamlet* est également au cœur du roman et nombreuses sont les allusions littéraires. Cependant ces textes sont réorientés, voire réinterprétés par l'écriture de *Ulysses* ou les personnages du roman. Si bien qu'ils subsistent comme purs signifiants, mais néanmoins fondateurs, à l'extérieur du texte. La technique de l'allusion ou des citations déformées ou incomplètes me semble viser cette extériorité des signifiants premiers. *Ulysses* est alors, de son côté, un texte enveloppe qui représente son auteur et qui contient non seulement tous les textes (ou presque), mais surtout toutes les significations, puisque Joyce pensait à juste titre donner du travail aux universitaires pour trois cents ans. *Ulysses* est l'enveloppe par excellence, le texte qui contient toutes les significations que lui donnent et lui donneront les universitaires. Les contenir toutes, c'est par essence ne pas les épuiser, ne pas donner de limites à la totalité, d'où l'absence de clôture fondamentale de ce texte. L'échafaudage est complexe, puisque d'une part les signifiants fondateurs sont extérieurs au texte, mais que d'autre part son écriture désigne après coup ces textes comme fondateurs, et qu'enfin *Ulysses* lui-même tient lieu de signifiant du manque qui désigne le sujet. Faute d'avoir à sa disposition le signifiant du manque, il semble en retrouver les deux fonctions essentielles (celle de fonder la chaîne signifiante et celle de désigner le sujet) par morceaux, visant à compenser les effets de la forclusion pour tendre vers l'ultime fonction fondatrice du Nom-du-Père.

19 James Joyce, *Finnegans Wake*, London : Faber and Faber, (1939) 1989.

De même, *Finnegans Wake* travaille le cœur du signifiant. Les néologismes sont des signifiants qui contiennent tous les signifiants et qui, dans la trame de l'œuvre, représentent Joyce comme sujet. Le texte tient lieu de signifiant fondateur.

Le statut particulier des épiphanies indique que l'entreprise de "déconstruction" du langage opérée par Joyce constitue une tentative de fonder une sorte de métalangage – ce que Lacan donne pour impossible. un tel métalangage a pour fonction de tenir lieu du signifiant du manque qui fonde la chaîne signifiante, représente le sujet, mais fait radicalement défaut à Joyce. Certes, on ne peut conclure dans ce sens que si l'on prend appui sur une connaissance, hors texte, de la structure. Celle-ci ne peut être dégagée à partir du texte seul, en l'absence d'éléments biographiques supplémentaires et en dehors de la relation transférentielle à l'analyste. Lacan lui-même l'indique prudemment. Dans cette perspective, l'écriture joycienne se présente comme une limite à toute approche textuelle, parce qu'elle élude le champ de la signification, en particulier dans les épiphanies.

**Sophie MARRET**  
**Université de Paris XII – Créteil**