

Le cas Joyce : des couleurs du monde à la fabrique sinthomatique

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 after a few thousand years, a mahamanvantara. [...] When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once.....

(*Ulysses*, 34)

Nous sommes dans le chapitre 3 d'*Ulysse* placé sous l'égide de Protée. Stephen est sur le point d'abandonner son projet littéraire des épiphanies, et Joyce est sur le point de faire passer à l'arrière-plan son proto-héros pour faire entrer Bloom sur scène : changement de décor, si toutefois il y en a jamais eu, car Joyce qui n'a jamais voulu publier *Stephen Hero* évitera soigneusement le terme d'épiphanie dans le *Portrait de l'artiste*. « Protée » est le chapitre du changement de style, où insiste la question du nouage réel/symbolique/imaginaire.

Y a-t-il un corps ?

Le chapitre s'ouvre sur la figure de Stephen sur la plage de Sandymount, plongé dans ses méditations sur les modalités du visible. L'image de son corps est à l'épreuve, là où les destriers du dieu irlandais Mananaan, c'est-à-dire les vagues, font et défont la réalité.

Stephen ne sera jamais le saint dont le vœu pieux était de ne pas avoir le nez rouge comme son pèreⁱ. Qu'a-t-il hérité de ce père ? Juste un bout de réel, sa voixⁱⁱ. Lorsqu'il pense à son engendrement dans le lit parental, c'est la dimension réelle plutôt que symbolique de l'affaire qui surgit :

Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a ghostwoman with ashes on her breath. (32).

Les chevaux de Mananaan apportent d'abord la charogne d'un chien, « dogsbody's body » (37), anagramme du nom de dieu :

A bloated carcass of a dog lay lolled on bladderwrack. Before him the gunwhale of a boat, sunk in sand. *Un coche ensablé* Louis Veillot called Gautier's prose. These heavy sands are language tide and wind have silted here. (35)

S'y ajoute le souvenir de la mère mourante, vomissant des biles amèresⁱⁱⁱ, puis le retour du cadavre paternel qui ensemeince l'océan :

Full fathom five thy father lies. [...] A corpse rising saltwise from the undertow, bobbing a pace a pace a porpoise landward. There he is [...] Bag of corpse gas sopping in foul brine. A quiver of minnows, fat of a spongy titbit, flash through the silt of his buttoned trouserfly. (39)

Face à l'inconsistance de l'Autre du symbolique (père, mère, Dieu), la substance jouissante envahit la réalité qui n'arrive pas à se constituer: pas de décor, mais des corps chargés de l'horreur de *Das Ding*, une déferlante de voix qui vampirisent le sujet – « *The flood is following me. [...] Feefawfum. I smellz de bloodz ods and Irisdzman.* » (37). Comment le fils peut-il alors avoir un corps quand aucune coupure symbolique n'opère ?

La vocation littéraire de Stephen comme peintre des couleurs du monde, inspirée comme chacun sait de l'esthétique de Saint Thomas d'Aquin était une première réponse. Une rencontre triviale avec un point de réel fait naître le désir d'un geste poétique : c'est la fameuse épiphanie d'Eccles Street à la suite de laquelle Stephen compose « La Vilanelle de la tentatrice ». On connaît aussi les trois conditions qui donnent à l'objet ses qualités épiphaniques : *integritas, consonantia, claritas* ; l'objet se détache sur le fond informe du réel dans sa *quidditas* – même une horloge peut s'épiphanyser. Les épiphanies censées s'écrire sur ces feuilles vertes ovales devaient porter les couleurs de la nature et assurer à Stephen un nom, et, partant, un corps : mais voilà... « *When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with the one who once...* » - la répétition obsédante de « one » suggère que l'épinglage du nom au corps ne se fait pas, que Stephen baigne dans la substance de l'indifférencié. Aristote, St Thomas d'Aquin ne servent à rien. L'écriture est en panne, ensablée dans une métonymie sans fin, grain de sable contre grain de sable, en l'absence de métaphore paternelle – « *These heavy sands are language tide and wind have silted here.* » (37)

L'épiphanie littéraire est enracinée dans le *spot of time* romantique (Beja, 74). Pour Joyce, elle marque un essai sublimatoire d'illumination profane dans le contexte de son rapport à sa famille. Mais c'est déjà « *a sort of red herring* » (Aubert) : Joyce détourne un terme théologique pour l'appliquer à l'expérience du réel^{iv} qui ne cesse pas de ne pas s'écrire : le ratage du sens et le ratage du rapport sexuel. Nous sommes au littoral du réel, où se produit :

[...] a radiant phenomenon, spiritual though natural, natural though asserting the dignity of man confronted with the Other and the Other world, whether it be called madness, jouissance or death. (Aubert, 53)

Ce qui happe le sujet est un événement de corps, une jouissance féminine marquée du signifiant « *swoon* », « *the hosts of the dead* » à laquelle Gabriel Conroy fait accueil. Richard

Ellman a signalé l'importance pour Joyce de tels moments : « *All releases from excessive consciousness attracted him ; he wrote in one of his epiphanies of the pleasure of another kind of release.* » (Ellman, 132)^v. Le sujet s'ouvre alors à l'étranger – voire l'ennemi – comme le suggère le mot *host*.^{vi} C'est ce savoir quant au réel *extime* qui vient toujours flanquer le décor par terre qui est en cause^{vii}.

Mais si le voile du beau ne tient pas, comment mettre fin à la métonymie folle, comment introduire un point de silence dans le déferlement des voix qui viennent de l'Autre? Les mots dérapent le long de la chaîne signifiante, le bouclage de la signification phallique qui met en place le sens n'arrive pas à se faire :

His lips lipped and mouthed fleshless lips of air : mouth to her moomb. Oomb, allwombing tomb. His mouth moulded issuing breath, unspeached : ooeehah : roar of cataractic planets, globed, blazing, roaring wayawayawayawayaway. (38)

Si le lecteur fait l'expérience de lire à haute voix ce passage, il s'aperçoit de la difficulté pour Joyce de ponctuer, d'accéder à ce qui ferait représentation/décor : ça dérape constamment (*his lips lipped/slipped*), ça n'a pas de corps (*fleshless lips/slips of air*). La castration signifiante n'opère pas : le corps du sujet colle à la bouche et au ventre de la mère (*moomb [...] allwombing tomb*). Les mots ne peuvent pas prendre corps : les lèvres tentent de formuler quelque chose mais aucune consonne ne réussit à faire coupure dans le flux vocalique : « *ooeehah* », « *wayawayawayawayaway* ».

Ce qui se passe ici est crucial pour saisir la différence entre la fiction épiphanique et l'écriture comme symptôme, puis *sinthome*, que Lacan a déduite de Joyce. Il s'agit de deux versions de l'inconscient : l'inconscient transférentiel qui s'appuie sur l'imaginaire de l'interprétation, et l'inconscient réel. On pourrait dire que dans le cas de la fiction sublimatoire qui aligne un objet sur le vide de *Das Ding*, l'artiste propose un aller du premier au second, puis retour : par exemple, dans *Heart of Darkness*, Conrad vide le sens de « *The horror ! The horror !* » sur lequel l'objet sublime, Kurtz, se profile. Et c'est à partir de ce vide aménagé au cœur du récit que l'écriture pourra chatouiller de l'intérieur le silence de l'objet-voix, faire résonner le vide qui nous regarde. D'où la fameuse métaphore du récit conradien comme halo lumineux dont les particules en suspension cernent une zone de silence. Joyce, quant à lui, quitte l'inconscient transférentiel – il est, dira Lacan, désabonné à l'inconscient.

Dans « Protée », face au retour de la Chose impossible à évier, Stephen cherche du papier et trouve la lettre d'un certain *Deasy* à propos de la maladie des moutons, *mouth and foot disease* : la paronomase *Deasy/Disease* suggère que c'est bien le nom qui est en souffrance, et que la maladie ensable les pieds et englu la bouche du sujet. Il s'agit, en

l'absence de castration signifiante, de parvenir à un acte de nomination qui ne relèverait pas du *symbolum* mais plutôt du *deed poll* : Stephen, qui a oublié de prendre à la librairie ses petits morceaux de papier – « slips » - sur lesquels, comme son créateur, il a coutume d'écrire, *déchire* un morceau de la lettre et gribouille un poème sur « a table of rock » :

Paper. The banknotes, blast them. Old Deasy's letter. Here. Thanking you for the hospitality tear the blank end off. Turning his back to the sun he bent over far to a table of rock and scribbled words. That's twice I forgot to take slips from the library counter. (38)^{viii}

Quelque chose de son corps prend alors corps, qui n'est autre que son ombre – preuve platonicienne qu'il a un corps : « *His shadow lay over the rocks as he bent, ending.* »

Voilà donc pourquoi les jolies feuilles vertes tombent : la folie du glissement métonymique (*his lips lipped*) trouve un arrêt possible dans la déchirure du *slip of paper* qui marque bien la position marginale de Joyce hérétique, l'hérésie se définissant comme pensée « contre » plutôt que comme création *ex nihilo*, à partir du vide de la Chose. Joyce sera maître du *slip of the tongue* plutôt que de s'affilier à l'Autre de la littérature :

Who watches me here ? Who ever anywhere will read these written words ? Signs on a white field. Somewhere to someone in your flutiest voice [...] You find my words dark. Darkness is in our souls do you not think ? (38)

C'est tout de même autre chose que d'imaginer qu'un jour la bibliothèque d'Alexandrie recueillera les épiphanies pour éclairer le monde de leur lumière. Du point de vue de l'acte, on peut dire que Stephen abandonne la fiction sublimatoire, impuissante face à la jouissance hallucinatoire et à la menace de dissolution psychotique.

Mais la tentative est de courte durée, la dérive métonymique emporte tout :

Listen : a fourworded wavespeech : seesoo, hrss, rsseeiss, ooos. Vehement breath of waters amid seasnakes, rearing horses, rocks. In cups of rocks it slops : flop, slop, slap : bounded in barrels. And, spent, its speech ceases. It flows purling, widely flowing, floating foampool, flower unfurling. (39)

Le cadavre du père revient, charriant avec lui l'obsédante question de la métempsychose, le passage sans coupure de la substance d'un corps à un autre :

God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from all dead." (40).

Si le ver était déjà dans le fruit épiphanique^{ix}, Stephen a affaire à quelque chose de beaucoup plus indigeste. Le chapitre se clôt sur cette invasion de l'immonde. Stephen cède la place à ce saint homme de Bloom, l'irlandais vaguement juif qui se régale de rognons grillés « *which give to his palate a fine tang of faintly scented urine* » (45) : le cru passe au cuit, la jouissance

se civilise mais l'écriture renonce à faire décor. Elle se consacrera à traiter la jouissance en-corps, encore et encore.

Le nouage de la voix à la lettre

Les voix auxquelles Stephen a affaire relèvent du régime de l'*objet a* que Lacan a ajouté aux objets freudiens. La voix et le regard se situent du côté d'un objet à jamais perdu, insaisissable dans l'Autre :

[...] it is as if, when we're talking, whatever we say is **an answer to a primordial address by the Other** - we're always already addressed, but this address is **blank, it cannot be pinpointed to a specific agent**, but is a kind of empty a priori, the formal "condition of possibility" of our speaking ; so it is with the object returning the gaze, which is a kind of formal "condition of possibility" of our seeing anything at all.^x

Ce point de silence dans l'Autre détermine la distinction sujet-objet, réalité-réel. Que se passe-t-il dans la psychose ? Ce point de réel dans l'Autre *fait partie* de la réalité, il n'a pas été extrait et insiste sous la forme d'hallucinations visuelles ou auditives :

[...] in psychosis, we effectively hear the voice of the primordial Other addressing us, we effectively know that we are being observed all the time [...] something is missing, the key signifier (the "paternal metaphor") is rejected, foreclosed, excluded from the symbolic universe and thence returns in the real in the guise of psychotic apparitions [...] in order for us to have "normal access to reality," **something must be excluded, "primordially repressed."** In psychosis, this exclusion is undone: the object (in this case, the gaze or voice) is included in reality, the outcome of which, of course, is the disintegration of our "sense of reality," the loss of reality. (91)

Le Chapitre « Sirènes » d'*Ulysse* fournit un exemple paradigmatique de la nécessité d'extraire ce point de silence par un usage « aphone » du signifiant, c'est-à-dire l'objet-lettre.

Au bar où officient Miss Douce et Miss Kennedy, Lenehan, grand raconteur d'histoires, récite la fable du renard et de la cigogne, une des formes de la voix imposée de l'Autre pour faire avaler aux enfants une pilule de morale. : le renard demande à la cigogne de lui ôter un os coincé dans la gorge. La voix de Lenehan ronronne :

Ah fox met **ah** stork. Said thee fox **too** thee stork: Will you put your bill down **inn** my **troath** and pull **upp ah** bone? He droned in vain. (6)

Le lecteur voit apparaître en surplus du discours des lettres quasi-silencieuses – le *h*, le *e*, le *o*, le *n* et le *p* redoublés – qui n'ajoutent rien au sens du déterminant ou de la préposition : elles sont, au littoral et au littoral, hétérogènes plutôt que frontalières entre deux paradigmes. Déchets qui parasitent la chaîne signifiante, elles font taire l'objet-voix jusqu'alors trop bavard. Le point de silence fait coupure dans le trop-de-sens venu de l'Autre, opère comme

un équivalent fonctionnel de l'os dans la gorge du renard, à ceci près que le renard voudrait bien qu'on le lui enlève pour dévorer le repas que la cigogne tient en son bec. Le texte de Joyce, bien au contraire, nous donne plus d'un os à ronger. De la même manière que le ronron de l'objet-voix extrait du discours de la fable donne corps à Lenehan, l'usage aphone que fait Joyce de la lettre donne corps au style qui lui fera un nom dans *Finnegans' Wake*.

C'est là que l'écriture, dira Lacan, coupe le souffle du rêve épiphanique. Le nom de la technique qui aurait pu dire les couleurs du monde se décompose définitivement en lettres^{xi} car elle est impuissante à cerner « the Ding in itself » :

[...] he drink up words, scilicet, tomorrow will recover will not, all too many much illusiones through photoprismic velamina of **hueful panepiphanal world** [...] that part of it (furnit of **heupanepi** world) had shown itself (part of fur of **huepanwor**) **unable to absorbere** [...] **true inwardness of reality**, the Ding hvad in itself id est, all objects (of **panepiwor**) allside showed themselves in trues coloribus resplendent with sextuple gloria of light actually retained, untisintus, inside them (obs of epiwo). (*FW*, 611).

Bel exemple du « ravinement du signifiant, jusqu'à ce qu'il ne reste que squelette ». Et tandis que le fleuve Anna Livia Plurabelle va se dissoudre dans la mer, approche la fin apophanique dans la jouissance ineffable – le préfixe *apo* désignant ce qui vient du dessous :

Whrps, that wind as if out of nowhere ! As on the night of the Apophanypes. Jumpst shootst throbbst into me mouth like a bogue and arrohs ! (626).

Mais entre temps, le *sinthome*, la marque de fabrique de Joyce, est passé par là.

La fabrique sinthomatique

Pour Joyce, *Finnegans' Wake* tenait lieu de « *safety-pun factory* » : une fabrique où le sujet ne chôme guère pour produire un agrafage particulier quand il ne dispose pas du refuge du symbolique face aux déferlantes de la jouissance venue de l'Autre. Le jeu de mots fait épingle de sûreté, il convoque des bouts d'objet-voix qu'il tient/épingle : car une épingle, cela fait aussi trou, point de silence qui empêche les voix de devenir trop réelles.

Qu'est-ce que le *sinthome* par rapport au symptôme ? Ce dernier est un message chiffré qui se répète mécaniquement : une impasse du désir, un nœud de jouissance opaque, sans Autre. Le sujet peut en venir à camper dans son symptôme, à s'y engluer comme les dublinois frappés d'apathie et d'aphasie. Le second n'a pas de sens fixe^{xii}, il se contente de donner corps à des *bouts* de j'ouis-sens partiellisée, situé dans « *an intermediate spectral domain, a 'spiritual corporeality' radiating jouissance, enjoy-meant.* » (Zizek 2004, 199). Ce domaine spectral – au sens d'un spectre visuel ou sonore – s'appuie sur le littoral de

l'interprétation qu'il désigne, tout en faisant accueil à la jouissance. Zizek évoque le traitement la rage colérique d'Ivan le Terrible dans le film d'Eisenstein :

Although it may at first appear to be an expression of Ivan's psyche, its sound detaches itself from Ivan and starts to float around, passing from one to another person or to a state not attributable to any diegetic person [...] a pure 'mechanic' intensity beyond meaning [...] such a motif even seems to have no meaning at all, instead just floating as a provocation, as a challenge to find the meaning that could tame its sheer provocative power. (5)

Eisenstein donnait à ces résonances le nom de « naked transfer » (199) : quelque chose circule, mais dénué/dénudé de semblants : c'est l'inconscient comme réel, c'est-à-dire ce qu'il en est de la jouissance pour chacun. Joyce qui sait que l'Autre du symbolique a une structure de fiction dit oui à la jouissance : il passe d'un style de « *scrupulous meanness* » (5 mai 1906) à un style qu'on pourrait baptiser de « *unscrupulous enjoy-meant* ».

Finnegans'Wake s'enracine joyeusement dans le père déficient qu'il s'agit d'étaçonner comme on soutient un mur avec un étai de bois. On aurait pu passer du père au pire, c'est-à-dire au tragique : on débouche dans le comique. Celui qui n'a pas de corps invente une nouvelle forme de lien à l'Autre – après avoir fait table rase de la littérature du fantasme, déconnecté les signifiants de leur usage « diurne » pour en faire de simples *vocables*. Joyce parlait de son recueil comme d'un *collideorscape* où s'entrechoquent des fragments de récits, mythiques ou triviaux. Il traite avec dérision le récit programmatique, ce qu'il appelle « *andrewpaulmurphyc narrative* », la vie de Pierre-Paul-Jacques^{xiii}. Il cherche une langue qui puisse se passer de « *wideawake language* », « *cutandry grammar* », « *goahead plot* », c'est-à-dire au plus près du réel d'avant l'ordonnement symbolique.

Le premier chapitre se présente comme un pseudo-récit originaire, un renversement carnavalesque du père par les fils : s'y entrechoquent la Genèse, le Kalevala, la pièce d'Ibsen *The Master Builder*, et la ballade de Tim Finnegan, le maçon porté sur la bouteille qui un jour tombe de son escabeau et se brise le cou. La veillée mortuaire se termine en bagarre d'ivrognes : un baril de whiskey se renverse sur Tim qui est ressuscité. La chute des pères bâtisseurs n'est donc pas tragique, les fils n'en sortent pas chargés de culpabilité mais pleins de vie : c'est l'envers de *Totem et Taboo*, la grande foire du langage. Serait-ce tout simplement un retour à Rabelais ? Pas vraiment si l'on suit l'argument de Lacan: Joyce avait de l'*art-gueil* à revendre, il lui fallait se faire un nom et une place sur l'escabeau de la renommée, c'est-à-dire trouver un mode de raccord à l'Autre. Après l'échec de l'esthétique Aquinienne, il se met à travailler le nom là où le père a chuté, sans rejeter ce dernier pour autant.

La nomination passera par un bricolage, un tenant-lieu du Nom-du-Père: une sorte d'opération symbolique sans le refoulement de la métaphore^{xiv}. Finnegan, nous dit-on, « *had a tongue both rich and sweet,/ An' to rise in the world he carried a hod.* » Il charrie toujours sa hotte avec lui, elle fait partie de son corps et avec ses briques il va construire sa tour de Babel, lettre par lettre. Comme Finnegan, Joyce fait le maçon, il travaille par couches^{xv} à partir de la substance pré-symbolique d'avant la syntaxe et le lexique – ce que Lacan appelle *lalangue*. Ses briques d'argile sont faites de la matière acoustique et graphique du signifiant, support de la voix objectale qui n'est adressée à personne et ne vient de personne. De nature et de facture identiques, les briques se juxtaposent par contiguïté métonymique plutôt qu'en arborescences syntaxiques. Voici par exemple le mot de cent lettres fait de bouts des mots qui veulent dire *tonnerre* dans diverses langues :

bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerroonntuonnthunntrovarrhounawnskawnto
ohoohoordenenthurnuk! (*FW*)

Ce n'est pas le tonnerre de Dieu ou la colère d'Ivan, mais une rangée de briques faites d'éclats de voix qui font écran, comme un décor minimal là où il n'y avait pas le mur du langage : chaque brique est égale à la suivante, et cela peut se lire dans les deux sens.

Puis vient le temps du travail en couches, du *safety-pun* dont voici un exemple : « *nor avoice from afire bellowsed mishe mishe to tauftauf **thuartpeatrick*** ». Il faut avoir l'oreille lalangagière pour voir se qui se trame dans *thuartpeatrick* : à défaut de point de capiton, un quelque chose de thérapeutique – un mode aléatoire d'épinglage dans l'Autre, dans les couches archéologiques du trésor des signifiants. Selon ce qu'on y entend, le mot renvoie à la tourbe (*peat*), indispensable pour distiller l'eau de vie irlandaise – le whiskey qui alimente la jouissance orale ; un critique a même entendu « *thou art Peter* » : l'irlandais Saint Patrick fait un pied de nez à Saint Pierre le romain. La nomination objecte à l'ordre symbolique fondé par les pères de l'église, passe par la dérision joyeuse d'une langue qui trivialise le nom et ne renonce pas à la jouissance.

Du point de vue de l'inconscient qui interprète, le porte-manteau épingle des possibles de semblants, mais c'est un *jeu* de mots : il y a du jeu, c'est-à-dire un hiatus, un fond de silence car l'équivoque veut dire que les voix se valent : aucune ne s'impose, il n'y a que des conjectures. Vous pensiez que c'était ça ou ça ? Eh bien non. On ne peut pas trancher dans le nœud sinthomatique qui envoie des éclats chargés d'un vouloir jouir – *enjoy-meant* –, et l'inconscient qui interprète bute sur un point de réel. Comme l'indiquent les autres noms de

Finnegan – Earwicker, Mr Persse O'Reilly – l'épinglage du *safety-pun* fait aussi trou, vide le trop-plein de sens pour l'oreille.

Nous sommes dans la langue d'Eve qui est éveil à la vie et à une « *jouissance opaque d'exclure le sens [...] être post-joycien* », dit Lacan, « *c'est le savoir. Il n'y a d'éveil que par cette jouissance-là* ». (AE, 570). Et cette apophanie n'a rien d'apocalyptique.

Josiane Paccaud-Huguet
Université Lumière-Lyon 2

ⁱ « *You will not be master of others or their slave* » (U, 37).

ⁱⁱ : « *You're your father's son. I know the voice* » (36).

ⁱⁱⁱ I want his life still to be his, mine to be mine. A drowning man. His human eyes scream to me out of horror of his death. I ... With him together down ... I could not save her. Waters: bitter death: lost. (36)

^{iv} « Your mind to apprehend that object divides the entire universe into two parts, the object and the void which is not the object. To apprehend it you must lift it away from everything else: and then you perceive that it is one integral thing, that it is a thing. You recognize its integrity. » (SH)

^v Joyce aimait le mot swoon : « His soul [...] longed to give way to swoon, to be mutilated, and be brought this happy consummation about with the help of porter. »

^{vi} Le corps qui se cherche ici est un corps sans nom, dangereusement poreux – comme le rapporte cette épiphanie qui a suivi la mort de George, le petit frère de James et dont le sphincter anal se relâche sur son lit de mort (Beja, 87).

^{vii} « more than ready to confront and deal with, rather than sublimate ».

^{viii} Jacques Aubert a signalé l'intérêt de Joyce pour les tables de Mendeliev, une écriture scientifique du réel d'un autre ordre où la lettre remplit un autre usage que sur les Tables de la Loi : selon Aubert, Joyce choisit [...] the law of the Table, in which event and structure are constantly being (re)articulated by the subject, thus given the freedom, as well as responsibility, of naming the new body, of assigning to it its identifying letters, its cipher [...] a symbolic process in which the law of the Signifier is symmetrical to the responsible freedom of the subject. (21)

^{ix} « The unpalatable epiphany often includes things to be got rid of, examples of fatuity or imperceptiveness, caught deftly in a conversational exchange or two or three sentences. » (Ellman, 84)

^x Slavoj Zizek, "I hear you with my eyes', or the Invisible Master", *Gaze and Voice As Love Objects*, p. 90.

^{xi} Jacques Aubert indique que Joyce assemblait ses vers non pas mot à mot mais lettre à lettre. Il lisait Blake et Rimbaud.

^{xii} In contrast to symptom which is a cipher of some repressed meaning, *sinthom* has no determinate meaning : it just gives body, in its repetitive pattern, to some elementary matrix of *jouissance* of excessive enjoyment. Although *sinthoms* do not have sense they do radiate *jouissance*, enjoy-meant. (Zizek 2001, 199)

^{xiii} « I am trying to tell the story of this Chapelizod family in a new way. Time and the river and the mountain are the real heroes of my book. Yet the elements are exactly what every novelist might use : man and woman, birth, childhood, night, sleep, marriage, prayer, death. There is nothing paradoxical about this. Only I am trying to build many plances of narrative with a single esthetic purpose. »

^{xiv} « Tabulation, computation, the extraction of an intelligible structure (or rhythm) from the formless, the nonsensical, the accidental, the trivial, is one aspect of the epiphanic operation. » (Aubert, 20)

^{xv} « [he] set upon this radical technique of making many of the words in his book multilingual puns, with his usual conviction. He called it 'working in layers'. » (Ellman, 546)