

Entrevista

No dia 13 de julho de 1990, em Lyon, Eduardo Vidal entrevistou Jacques Aubert. As questões giraram em torno do *Portrait* referidas à pontuação feita por Lacan. Transcrevemos a seguir essa entrevista.

Tradução: Paloma Vidal

E. VIDAL: Em 1975, você se referiu ao *Portrait* como “pálida figura” em relação a *Ulisses* e a *Finnegans Wake*. O que você acha dessa expressão quinze anos depois, levando em conta o ensino de Lacan e o trajeto percorrido nos textos de Joyce? Creio que poderíamos começar por aqui.

J. AUBERT: Sim, estou muito feliz por ter a oportunidade de rever esses textos, entre outras coisas, a partir de suas perguntas. Digo entre outras coisas porque as diferentes intervenções que fiz naquela época parecem-me totalmente superadas, graças também, atrevo-me a dizer, à minha superação dessas coisas e desse momento.

Em primeiro lugar, o que constitui essa “pálida figura” é justamente esse texto em relação ao que podíamos esperar dele, precisamente, com respeito ao ensinamento de Lacan. Isso aconteceu, efetivamente, bastante cedo, nessa espécie de intercâmbio que ocorreu naquela época. No entanto, antes de tocar nesse ponto, eu gostaria de precisar já mesmo uma das dimensões da “pálida figura” que era para mim o *Portrait*, o qual, em comparação à reviravolta que representa *Ulisses* e logo depois *Finnegans Wake*, está ao mesmo tempo em posição de figura, no sentido um tanto bíblico, no sentido da interpretação bíblica, ou seja, o que se constitui em série e o que se constitui em série só depois, entre os Testamentos. Alguma coisa que existe nessa relação um pouco paradoxal entre *Finnegans Wake* e outros textos aparentemente... digamos anódina, do começo. Afinal de contas, isso poderia se aplicar também à figura em *Dubliners*.

Havia talvez nessa expressão – que passou completamente despercebida para mim – ao menos essa idéia de que o *Portrait* colocava em questão alguma coisa da ordem da estrutura que em si mesma era muito pálida, e à qual faltava o realce e a ressonância, que ela só podia alcançar em comparação a outros momentos da escritura de Joyce. Isso talvez seja o que se pode dizer nesse plano.

E. VIDAL: Seria talvez interessante dizer como se estabeleceu esse liame entre Lacan e você, em torno de Joyce.

J. AUBERT: Essa é precisamente a outra “pálida figura” desse texto, que já não está ligada à minha releitura pessoal. Como podemos recomeçar desse ponto?...

E. VIDAL: Por um lado pensava que seria interessante falar, se possível, sobre como Lacan se interessou por Joyce, e, por outro lado, do retorno que isso teve no seu trabalho.

J. AUBERT: Sim, num determinado momento pedi a Lacan que interviesse precisamente porque eu tinha tido contato com seus textos, que tentava ler; eu me havia certificado, ao menos, que seus ensinamentos deviam estar, inevitavelmente, em ressonância com os textos de Joyce e, em todo caso, com os problemas que me pareciam ser apresentados por eles. E, ao mesmo tempo, nenhum dos trabalhos concentrados em Joyce que eu havia lido anteriormente pareciam tocar, justamente, o ponto essencial da questão. Foi simplesmente por isso que fui lhe perguntar... aproveitando essa ocasião que me parecia evidente tanto mais que ele já tinha feito menções a Joyce, inclusive menções de *Finnegans Wake*. Eu mostrava que, assim como eu mesmo já havia sentido, os problemas apresentados em *Finnegans Wake* eram, de forma muito penetrante, problemas absolutamente incontornáveis. Ao mesmo tempo, efetivamente, eu não podia ali, com uma quantidade de trabalho e um intercâmbio ainda insuficiente, com o que representava o ensinamento de Lacan, fazer outra coisa além de uma pálida figura, digamos assim, e, de fato, seguir... encontrar o fio da meada, o que eu fui levado a fazer em uma ou duas retomadas, a seu pedido. Mas eram muitos fios, e também barbantes, desenvolvimentos que não satisfaziam nem a mim mesmo, erro de articulação das questões que foram tornando-se precisas para mim pouco a pouco. Eu penso, por exemplo, na questão da ética. Por isso o trabalho que pôde ser feito a seguir e que resultou em *Joyce avec Lacan* foi-me muito precioso para lançar-me novamente e, hoje em dia, se eu tivesse que tentar avançar seria talvez justamente, especialmente a propósito dessa questão da ética.

Por que insisto nesse ponto? Bem, porque o trabalho no qual estou empenhado há mais ou menos um ano é um trabalho de recuperação do que precedeu meus contatos com Lacan sobre a estética. Na ocasião desse trabalho, fui levado a me colocar em perspectiva sobre uma série de coisas. O que me desarticulou novamente nessa releitura que fiz do que havia escrito sobre a estética foi a reintrodução de uma perspectiva aparentemente exterior à problemática lacaniana, uma perspectiva um pouco mais universitária, no sentido de um estudo de textos e de seus planos anteriores; isso me trouxe de volta às problemáticas que estavam ligadas ao momento histórico de Joyce. Esse momento histórico eu não podia ignorar num estudo desse tipo, mas me pareceu, apesar das limitações que ele criou, digno de ser estudado um pouco mais de perto: o momento pós estética, e um certo momento que pôde se formular, no fim do século XIX, em termos da relação da ciência com a verdade: a problemática ciência / verdade, o problema da totalização do saber, do saber como totalização e, também, o problema da Universidade. É notável que, por exemplo, os textos de Newman (a grande admiração de Joyce) citados no *Portrait* sejam textos tirados da idéia de uma Universidade. E, em alguns momentos bastante fortes desse texto, encontramos, como por um acaso, a Universidade. Há uma fascinação.

E. VIDAL: A entrada na Universidade é um momento decisivo...

J. AUBERT: É um momento totalmente importante. Há esse momento da entrada, e há o momento da recusa à entrada na Universidade, a recusa de ser recuperado pela Universidade, a recusa de aceitar entrar modestamente, etc., e encontramos isso em *Exiles*, quando precisamente uma das coisas em questão, que aparece como um pequeno detalhe desprezível é também essa perspectiva de voltar como professor à Universidade. Há aqui, a meu ver, alguma coisa em relação à qual Joyce se situa – e que também foi recuperada por Lacan – quando diz: “dar aos universitários com o que trabalhar durante três séculos”. Ou seja, efetivamente, trabalhar é recolocar em questão seu saber. Ele havia encontrado esse poder do saber – ao qual ele se nega – precisamente através da conjunção da Universidade e da Igreja, já que a Universidade na qual ele se recusa a entrar, estava nas mãos da Igreja, mesmo que não o aparentasse. Ele reencontrava uma posição de superposição possível dos poderes. Isso reúne evidentemente a questão da Soma e a questão da heresia, que é uma problemática estrutural.

E. VIDAL: Você pensa que poderia corresponder a um ideal de saber em Joyce?

J. AUBERT: Não exatamente. Tudo acontece como se ele encontrasse ali um tope do desejo, e como um real, sob a forma de bloqueio do simbólico, um simbólico sem falha que a Igreja representava e que se encontrava duplicado no saber absoluto da Universidade, dos sistemas enciclopédicos. Joyce lê a *História da estética* de Bosanquet e se inspira. Mas esta obra introduz um deslocamento: neo-hegeliano, ele faz um sistema mas apresenta questões que permanecem abertas depois de Hegel, entre outras a da técnica. É um ponto que seria necessário retomar e que reuniria certos questionamentos de Heidegger.

É por isso também que retomamos a problemática nietzchiana e a história moral. Stephen Dedalus fala do pesadelo da história como presentificação do sentido, do sentido que não deixa nada a desejar a não ser a morte, que é mortífera, radicalmente, para o sujeito. Ao mesmo tempo, o que é surpreendente é que, quando Joyce fala da história, é para dizer que está escrevendo um capítulo da história moral de seu país através do seu primeiro texto, *Dubliners*. É surpreendente como isso retorna constantemente nos textos desse período. Ele percebe uma perspectiva ética, ao escrever *Dubliners*, que está relacionada com o seu desejo. E o que está em jogo é talvez a questão de ceder ou não ceder sobre seu desejo. No caso de *Dubliners*, há certos fios que não se deixam enlaçar: o fato de que ele não cederá, de que não quer ceder, diz ele, sobre o que viveu e, principalmente, ouviu em Dublin. Não se trata de modificar seu texto no que concerne a esses testemunhos. E é também uma outra descoberta que ele talvez faz da sua posição – no final do conto “Os Mortos” – que passa a ser algo da ordem de uma figuração, de sua figuração, como um esboço para seu retrato, a personagem dos “Mortos”.

Essa perspectiva ética parece-me ser de alguma forma subterrânea na sua escritura durante os primeiros tempos, algo que se articulará pouco a pouco e ao mesmo tempo nos textos e nas escolhas éticas existenciais. Por exemplo, como ele se coloca, cada vez mais e de forma mais e mais articulada contra o *Non Serviam*. Ele é interpretado habitualmente

em relação à sua posição religiosa, mas é também, de forma muito precisa, articulado na questão da cidade, do político. É igualmente a questão da família enquanto primeira célula do político, o fato de que ele se recuse a servir à família, a servir de pai nutridor. Ir embora é, na verdade, ir, antes de mais nada, contra a sua família. Está referendado, aliás, por essa breve evocação de uma família adotiva, pela qual ele gostaria de substituir sua família de origem. Isso está inscrito muito nitidamente, muito claramente, no *Portrait*: ele imagina relações que são da ordem do *fosterage*, a velha tradição céltica. Essa espécie de adoção funcionava enquanto procedimento simbólico socializado e socializante: logo, há aí também uma questão política. Sob o plano existencial, ele terá os seus primeiros contatos com o socialismo dublinense e, mais tarde, um interesse real pelo anarquismo italiano: ele se separa de um serviço dos bens no sentido exato do termo.

É um primeiro aspecto. Eu falei dessa espécie de abordagem exterior, de retomada do problema a partir de dados exteriores que está, a meu ver, ligada, no começo, à questão de Joyce histórico. Incomoda-me quando Joyce é colocado, de maneira sistemática demais, fora da história, como um caso isolado, que caiu do céu. Afinal, ele obtém talvez mais realce se, sem no entanto identificá-lo ao seu marco histórico, tenta-se ver como funcionava nessa dimensão.

Falei anteriormente na questão da ciência e da verdade, entre outras coisas, porque há a questão da ciência da linguagem, na qual ele entra, nesse período, no fim do século. As observações de Foucault sobre isso são totalmente relativas – o nascimento da literatura como tal, mesmo se, como foi notado, a formulação de Foucault tende para o lado de uma interpretação fenomenológica da escritura, quando apresenta o ser da escritura cintilante (você se lembra da passagem de *As Palavras e as Coisas*, quando ele evoca uma espécie de “ser da literatura”). Ele não impede que esse nascimento esteja como pano de fundo do mundo no qual Joyce aparece e que vem justamente confrontar-se com o que é soma, escritura como soma, soma escrita, tal como a Universidade podia apresentá-la.

E. VIDAL: E a Igreja...

J. AUBERT: E a Igreja, é claro.

E. VIDAL: A partir do que você diz, a questão do pecado e da falta muda, pois não é do lado do pessoal que se deveria ler Joyce, mas sim como a maneira de encarar o desfalecimento, a falta do simbólico. Então, não é a questão do pessoal na confissão, mas o achado do que faz a falha no simbólico de um universo que, para ele, se revela, se apresenta como falha. É o vazio que está em questão. O que é que ele busca no Outro, pela escritura, senão justamente o vazio? E a ficção da heresia seria a maneira de arrancar do saber sua existência, seu ideal de toda-potência. Porque em Joyce – não sei se você estaria de acordo – a escritura não é autobiografia, é uma função. Não é a confecção do domínio do privado, mas, sim, um trabalho que se faz no campo do Outro, é um trabalho que se faz em torno da falha, o contorno da falha.

J. AUBERT: Eu concordo plenamente e seria da ordem de denúncia da falha negada – do outro.

E. VIDAL: Exatamente, é uma via ética.

J. AUBERT: É isso. Eu emprego propositalmente o termo “denúncia”, porque ela corresponde ao seu *betrayal*, o termo que ele utiliza muito a propósito de *Dubliners*. Habitualmente, insiste-se na traição; ele tinha uma obsessão com a traição na vida política inglesa, etc. Mas isso quer dizer também “trair-se” o que “se trai”. Esse valor de refletido fica ambíguo. Isso pode querer dizer “deixar escapar algo que queria ser escondido”, ou no limite “passar ao outro lado”, no que concerne também a uma posição ética. É trair-se em relação a esses valores, de alguma maneira. (...) Há algumas frases muito curiosas a propósito de *Dubliners* quando ele diz que sua intenção era *betray the soul of that hemiplegia*, ou seja *trair, denunciar a alma dessa hemiplegia* etc. O que é bastante exagerado, considerado ao pé da letra. Não seria essa uma maneira de formular o que dizíamos há pouco, ou seja, de denunciar a falha que existe, mas é negada e é objeto, efetivamente, de uma ocultação?

Esse é um aspecto das coisas, mas, ao mesmo tempo, será que ele próprio não tem esse problema de sentir-se, de alguma maneira, paralizado e petrificado pelo sistema que ele fez tão bem? E que por isso constitui, precisamente, como diz Lacan, essa armadura de seus pensamentos, sem falha, mas também sem imaginário – situação que é vivida na sua relação problemática com o próprio corpo. Não seria esse o percurso que lhe foi necessário fazer na sua relação ao corpo, que Lacan também assinalou, essa relação problemática ao corpo, que ele teve que explorar e de que se podem destacar certos elementos em série no que acontece quando ele escreve “Os Mortos”: no momento em que sua mulher está a ponto de dar a luz, ele está hospitalizado por causa de uma paralisia, reumatismos incapacitantes. E é nesse momento que algo se enlaça, e ao mesmo tempo se desenlaça, na escritura dos “Mortos”.

É um aspecto que se encontra também na questão da dança, que apareceu em momentos particulares dos seus textos. Utiliza a imagem da dança para explicar o que aconteceu com ele no momento do encontro epifânico que inscreveu em *Stephen Hero*: ele diz que seus pensamentos dançam *the dance of unrest*, que havia uma dança de inquietude de seus pensamentos. É sem dúvida um momento no qual “a armadura dos seus pensamentos”, como diz Lacan, está vacilando, e no qual ele gostaria talvez que isso adotasse antes a figura da dança, do que a de um desmoronamento. Há ainda o famoso sonho ao qual eu faço alusão em *Joyce com Lacan*, quando em uma epifania, ele evoca o irmão morto(...) sem a figura de criança dançarina(...). A dança encontra-se também em uma das raras epifanias que ele teria conservado no *Portrait* e praticamente a única que se constitui em série com aquela do baile das crianças.

E. VIDAL: Você poderia comentar essas séries e, por outro lado, dar uma definição do que você considera epifania na obra de Joyce.

J. AUBERT: Para falar da epifania, geralmente, parece-me que seria preciso ter em mente a análise feita por Catherine Millot, que atingiu, na minha opinião, o centro da questão: o encontro do real, o encontro de um real e uma escritura que se faz notar. É nesse sentido.

E. VIDAL: E para Joyce, o que foi exatamente a epifania?

J. AUBERT: Há uma ambigüidade nos tipos de epifania que ele compôs: algumas são transcrições de sonhos contados por outros e retranscritos, afinal de contas, não se sabe. Outros pareciam, em aparência, muito mais documentários, mas talvez deveriam ser considerados sob o ângulo ético ao qual me referia anteriormente; e sob o ângulo da denúncia, do serviço dos bens.(...)

Assim sendo, cada vez que se prontifica a dar essa definição de epifania e a dar um exemplo que considera essencial, em *Stephen Hero*, ele diz: “A tarefa do homem de letras é registrar suas epifanias”. Ele contava fazer disso livro, fazer livro das epifanias. Vê-se como é difícil surpreender-se com seu fracasso, na medida em que se tratava de alguma coisa que contestava radicalmente o livro como acabamento, o livro como indo de um começo à sua conclusão. Ainda mais, na medida em que se situava, como ele diz, sob um plano ético. Era “o dever do escritor fazer o livro”, ele se situava novamente sob o mesmo terreno que aqueles que estão do lado da Universidade da Soma, das Somas etc... E é isso que vai cair, que vai quebrar-se em pedaços.

E. VIDAL: E, justamente, a epifania é um pedaço do real do qual é impossível fazer um sistema.

J. AUBERT: Assim como ele não podia fazer livro de uma experiência na perspectiva da escritura que é aquela de *Stephen Hero*, onde ele coloca um certo número de “epifanias”, entre aspas. No *Portrait* ele liquida uma grande parte.

E. VIDAL: Poder-se-ia dizer que há uma purificação, uma decantação...

J. AUBERT: Sim, uma decantação que faz ele mesmo cair fora do texto, um certo número de elementos que, sendo totalmente encontráveis enquanto denúncia, contradizem sua *demarche*, que não podia ser de ressentimento, mas de posição ética, não se opondo. Na medida em que ele não está do lado daqueles que estabelecem a Soma, os Saberes, mas onde, ao contrário, ele tem relação com a falha de um simbólico que é denegado, do qual deve afastar-se.

E. VIDAL: A decantação já é a prova de um certo contorno, pois em lugar do real que o invadia emerge uma escritura do real...

J. AUBERT: Sim, exatamente é o que resta finalmente entre os termos da epifania. Eu assinalaí que havia uma que constituía série com ela mesma, na medida em que ela reaparecia três vezes. Há no começo um pequeno esquete totalmente realista – a festa das crianças e seu fim com um pequeno jogo de sedução entre a menina e o herói. Além disso, há a sua retomada em dois outros momentos do texto e, por fim, um retorno explícito a um primeiro momento funcionando como o só-depois (*après-coup*) e vem referendar o que havia sido estabelecido como “bom fim” no horizonte do jogo de cena. Parece-me que na maneira como ele utiliza a epifania no seu texto, como ele a situa, há um funcionamento que é o contrário da totalização mesma, da unificação em um volume, já que é pelo contrário

a colocação em funcionamento do texto da epifania, pelo jogo, no funcionamento de depois da ruptura.

E. VIDAL: Quer dizer que a epifania no texto tem a função de “fora-liame”, de algo que cortaria o liame...

J. AUBERT: De alguma coisa que, ao mesmo tempo, corta o laço e faz o laço. Eu acredito que, aqui, retorna-se ao outro aspecto da perspectiva do começo, ligando estética e posição histórica de Joyce.

Lacan diz bem que o sujeito da psicanálise é o sujeito cartesiano; e eu penso que o sujeito do qual Joyce se ocupa nessa espécie de devaneio teórico que ele tem, em um certo momento, e que tem sua hora, que é reveladora de alguma coisa, fugitivamente, esse sujeito do qual ele se ocupa, é esse mesmo: simplesmente o sujeito pós-cartesiano, o sujeito que é objeto da “Aesthetica” de Baumgarten. Ou seja, não mais o conhecimento obscuro enquanto obscuro, o que a estética entre os pós-cartesianos, com Baumgarten, representa como investigação sobre o que é do sujeito e “no entanto” não se conhece. Parece-me que é neste valor de estética que Joyce, mais ou menos conscientemente, se interessa. O que é da ordem do sujeito na experiência dita como estética, na experiência da arte? É neste sentido que há, eu creio, esse rigor do seu lado, essa exigência quanto à definição do sujeito. Através da estética, ele nos diz que há falha no sujeito.

E. VIDAL: Precisamente nesse ponto, Lacan já tinha notado que no título *A Portrait of the Artist* o **the** é essencial como indicador do lugar do sujeito.

J. AUBERT: Sim, ou seja, o ponto de enunciação que define ao mesmo tempo o sujeito, seu desejo e sua ética.

E. VIDAL: Você falou do “obscuro” a partir de Descartes e nós temos também, no final do *Portrait*, o propósito de fazer a escritura do que se pode chamar **claritas**, essa espécie de luz, de iluminação que se reconhece na epifania. Há uma revelação para o artista e o artista não deve ceder sobre esta revelação.

J. AUBERT: Parece-me que se pode, efetivamente, associar essa **claritas** à epifania. Isto está, em todo caso, na lógica do que ele enuncia, do que ele articula.

Se se toma estética com o valor que tentei relembrar, que é simplesmente o valor histórico da emergência da “Aesthetica”, com Baumgarten – manifestação paradoxal e, de alguma maneira, fora do discurso, algo que é da ordem de um tipo de real, pode-se conceber a partir daí que não haja contradição lógica entre **claritas** e obscuridade. Assim sendo, não surpreende o fato de Joyce ter ido ver o lado de Jakob Böhme e do **Blitz**, dessa espécie de clarão que, em sua teoria, é uma marca bastante importante. **Blitz** rimava com **Witz**.

E. VIDAL: **Blitz**?

J. AUBERT: Sim, **Witz**, a palavra do espírito. E **Blitz** é um conceito de Jakob Böhme e que está ligado, justamente, ao tipo de experiência digamos mística. Eu não estou muito em dia

acerca do misticismo de Böhme, mas ele é uma marca importante no seu sistema, esse **Blitz** clarão remetendo a um real, assim parece. Eu me pergunto justamente se esse clarão vê-se como alguma coisa que faz aparecer a obscuridade, enfim, aparecendo somente na obscuridade e tem uma relação estrutural com o obscuro.

E. VIDAL: Se se parte, como você fez, do real, o paradoxo aparente entre **claritas** e “obscuro” se desvanece. Talvez pudéssemos agora retomar a questão do vínculo problemático de Joyce com o corpo.

J. AUBERT: Sim... Será que poderíamos ir no seguinte sentido: a armadura simbólica, a moldura simbólica sem falha à qual ele teria sido exposto, que o teria de alguma forma emoldurado, digamos paralisado, de uma certa maneira, já que, afinal de contas, é um termo que está longe de deixá-lo indiferente. Eu me questiono se essa paralisia, justamente, que ele se dedica a denunciar em um certo momento, nos outros, não tivesse sido de alguma maneira vivida por ele a nível de um tipo de paralisia do corpo... Aí há ainda uma experiência paradoxal, equivocada, experiência do desejo e ao mesmo tempo experiência do vão desejo que parece negar que haja corpo e, ao mesmo tempo, encontra o modo de dizer que há. O que diz, aliás, a palavra paralisia: que há corpo morto e que há vida mesmo assim, pois o paralisado não é cadáver.

Eu salientarei o seguinte: as magras formulações da teoria estética de Joyce mudam de direção quando no “Caderno de Pola” (Pola Notebook) ele tenta definir o “apetite estético” e se confunde manifestamente entre desejo e gozo.

É que há nele um primeiro momento, aquele onde ele fala da “paralisia”, a dos outros, ocultando a sua própria, e o gozo que ela trai. Esse momento, que é também o da massividade a toda prova do simbólico, é uma fase de aplicação, de sua aplicação, pascaliana à submissão física à vontade de Deus: quando ele fala da postura oriental de abjeção diante da divindade, na primeira versão do *Portrait*, o que é uma maneira, no fundo, de ser **perinde ac cadaver**, como o jesuíta de boa raça, fazer-se “cadáver ambulante”. Uma certa forma de abjeção mística era um modo de tentar sair-se bem, apegando-se a esse simbólico. Uma fase, a nível, precisamente, da estrutura, uma maneira de tentar arcar com, de adaptar-se, de viver com isso, até o momento em que parece que já não é mais possível, enfim, que não é possível estar a serviço desse bem.

E. VIDAL: Ele passa ao ato.

J. AUBERT: Sim, quer dizer que ele passa do serviço ao ato, de servir a atuar. E o **Non Serviam**, interpretado normalmente em termos teológicos, corresponde a um segundo momento em 1907, aquele onde a abjeção não é mais mimada, nem o reencontro da coisa esquivada nessa mímica. Momento em duas vertentes: do lado do corpo, a crise de “reumatismos agudos” onde o corpo assume, e fala obscuramente desse encontro; do lado da escritura é a nova escritura que transforma *Stephen Hero* no *Portrait* pela intuição de uma pontuação interna radical. A nova estrela epifânica, a **claritas** de um modo novo, é Lúcia, a futura dançarina, que surge no real.

E. VIDAL: Sim, há uma relação obsessiva entre justamente esse gozo por um lado místico e, por outro lado, o gozo do corpo. Ele tenta fazer acordo entre um e outro, num esforço de conceder...

J. AUBERT: Sim, e é um aspecto de sua “aplicação”, e da dimensão da técnica nele, que existe já com sua expressão: do “Santo Tomás aplicado”.

E. VIDAL: Seu trabalho é totalmente orientado, há uma direção, uma ordem. E você falou de um sujeito cartesiano... É um trabalho do sujeito, o sujeito produzido pela obra, pela escritura e vê-se que há pontos de referência bastante precisos em relação aos que podem se situar na posição do Artista e, em todo caso, de Joyce, nos textos. (...) É um texto clássico. Em outro sentido, opera em Joyce uma função da escritura em que reconhecemos seu caráter de “imposta”.

J. AUBERT: “Palavras impostas”, sim, efetivamente, ele fala disso. A “palavra imposta”, como testemunho de uma disfunção do simbólico, eu quero dizer, da palavra simbólica. Na medida em que ela é imposta, ela visa, como efeito, somente a obediência, ou seja a negação do corpo. É uma palavra que só pode ir contra o desejo e contra o sujeito. Isso não se inscreve, de uma certa maneira, nessa confrontação que haverá no fim de sua escritura, com a Soma, com a Enciclopédia, a Universidade, o saber absoluto.

E. VIDAL: E as cartas à Nora, em que ano tornavam-se conhecidas?

J. AUBERT: Elas foram publicadas pela primeira vez nesse volume. Elas foram conhecidas um pouco antes. Eu as havia passado para Lacan sob a forma datilografada, não me lembro exatamente quando, mas certamente antes do seminário.

E. VIDAL: Porque no momento em que você falou da escritura aplicada, poder-se-ia pensar nesse momento da produção do poeta, em torno de 1909, em um esboço da questão do gozo? O que se poderia dizer, a partir, justamente, da palavra que você utilizou: “aplicado”?

J. AUBERT: Sim, e a escritura do *Portrait* é justamente uma escritura que funciona sobre a falta e sobre a relação impossível, de uma outra maneira. Já que precisamente, a epifania que aí circula, que é colocada em pedaços e só depois, funciona, não somente sobre a ausência, a falta, mas também sobre a relação impossível. Logo, eu creio que de uma certa maneira, essa epifania é emblemática de uma estrutura da escritura, de um funcionamento de escritura, por um lado, e da estrutura, pelo outro.