

Leçon V

20 Janvier 1976

Il doit vous apparaître, je le suppose, si vous n'êtes pas trop arriérés pour ça, il doit vous apparaître que je suis embarrassé de Joyce comme un poisson d'une pomme.

C'est lié évidemment - je peux le dire parce que je l'éprouve, ces jours-ci, journallement -, c'est lié évidemment à mon manque de pratique, disons, à mon inexpérience de la langue dans laquelle il écrit. Non pas que je sois totalement ignorant de l'anglais. Mais justement, il écrit l'anglais avec ces raffinements particuliers qui font que la langue, anglaise en l'occasion, il la désarticule. Il faut pas croire que, que ça commence à *Finnegans Wake*. Bien avant *Finnegans Wake*, il a une façon de, de hacher les phrases, dans *Ulysses* notamment, c'est vraiment un processus pour, qui s'exerce dans le sens de donner à la langue dans laquelle il écrit un autre usage; un usage en tout cas qui est loin d'être ordinaire. Ça fait partie de son savoir-faire et, là-dessus, j'ai déjà cité l'article de Sollers, il ne serait pas mauvais, enfin, que vous en mesuriez la pertinence.

Alors, il en résulte que ce matin, je vais laisser la parole à quelqu'un qui a une pratique bien au-delà de la mienne, non seulement de la langue

Lição V

20 de janeiro de 1976

Deve lhes parecer, eu o suponho, se vocês não forem demasiado atrasados para isto, deve lhes parecer que eu estou embaraçado com Joyce como um peixe com uma maçã.

Está ligado, evidentemente - posso dizê-lo, porque o sinto, nestes dias, diariamente - está ligado evidentemente à minha falta de prática, digamos, à minha inexperiência na língua na qual ele escreve. Não que eu seja totalmente ignorante do inglês. Mas, justamente, ele escreve o inglês com estes refinamentos particulares que fazem com que a língua, inglesa, no caso, ele a desarticule. Não é preciso acreditar que, que isto começa em *Finnegans Wake*. Muito antes de *Finnegans Wake*, ele tem um modo de, de picar as frases, em *Ulysses* notadamente, é verdadeiramente um processo para, que é exercido no sentido de dar à língua na qual ele escreve um outro uso, um uso, em todo caso, que está longe de ser comum. Isso faz parte do seu *savoir-faire* e, a respeito disso, eu já citei o artigo de Sollers, não seria mal, enfim, que vocês medissem a pertinência disso.

Então, disso resulta que, esta manhã, eu vou deixar a palavra a alguém que tem uma prática muito além da minha, não somente da

anglaise, mais de Joyce, de Joyce nommément. Il s'agit de Jacques Aubert. Et je vais, pour ne pas m'éterniser, je vais tout de suite lui laisser la parole, puisqu'il a bien voulu prendre mon relais. Je l'écouterai avec toute la mesure que j'ai prise de son expérience de Joyce. Je l'écouterai. Et j'espère que les réflexions petites, n'est-ce pas - je ne lui conseille pas d'abréger, bien loin de là -, les réflexions petites que j'aurai à y ajouter seront faites, enfin, avec tout le respect que je lui dois pour le fait qu'il m'ait introduit à ce que j'ai appelé, Joyce le Sinthome.

Venez cher Jacques. Mettez-vous là. Alions-y.

Intervention de Jacques Aubert

En juin dernier, Lacan a annoncé que Joyce se trouverait dans son cheminement. Le fait que je sois ici aujourd'hui ne signifie nullement que je me trouve sur ce chemin royal. N'est-ce pas, il faut tout de suite préciser que je suis plutôt sur les accotements, et en général, vous savez pourquoi on les signale les accotements, et que c'est plutôt des propos à la cantonnier que vous allez entendre.

Il faut que je remercie Jacques Lacan de m'avoir invité à produire un travail bâclé. Bâclé, je précise donc, un travail pas bouclé, pas bouclé du tout. Pas bien fait et pas, disons, articulé trop bien sur ce qu'il en est des nœuds.

língua inglesa, mas de Joyce, de Joyce especialmente. Trata-se de Jacques Aubert. E eu vou para não me eternizar, vou imediatamente deixar-lhe a palavra, já que ele aceitou tomar o meu lugar. Eu o escutarei com toda a atenção pelo que pude perceber de sua experiência de Joyce. Eu o escutarei. E espero que as pequenas reflexões, não é? –eu não o aconselho a abreviar, bem longe disso – as pequenas reflexões que eu terei a aí acrescentar, serão feitas, enfim, com todo o respeito que eu lhe devo pelo fato de que foi ele que me introduziu no que chamei de Joyce o *Sinthoma*.

Venha, meu caro Jacques, coloque-se aí. Vamos lá.

Intervenção de Jacques Aubert

Em junho último, Lacan anunciou que Joyce se encontraria em seu encaminhamento. O fato de eu estar aqui hoje não significa de forma alguma que me encontro neste caminho real. Não é? É necessário imediatamente precisar que eu estou mais nos acostamentos, e em geral, vocês sabem por que são indicados os acostamentos, e que são mais expressões à maneira de um provinciano que vocês irão ouvir.

É preciso agradecer a Jacques Lacan por ter-me convidado a produzir um trabalho feito às pressas. Feito às pressas, eu preciso, pois, um trabalho não acabado, de modo algum acabado. Não bem feito e não, digamos, articulado demasiado bem no que se refere aos nós.

D'un autre côté, je voudrais indiquer que ce que je vais vous dire part d'un certain sentiment que j'ai eu de ce qui se faufilait dans le texte de Joyce, dans certains textes de Joyce, en certains points qu'il s'agissait, semblait-il, de quelque chose que Joyce faufilait; et cette conscience du faufil m'amène justement à ne pas insister sur ce qui pourrait faire, au contraire, pièce définitive.

Pour situer le point dont je suis parti, par accident, il faut que je dise qu'il s'agit très didactiquement, je dis très didactiquement, qu'il s'agit d'un petit bout de « Circé », d'un petit bout d'échange dans « Circé », ce chapitre qu'on a appelé à postériori « Circé d'Ulysse », et qui est le chapitre, dit-on, de l'hallucination, dont l'art, dit-on, est l'hallucination, est la magie, mais la catégorie: l'hallucination.

Des éléments dont il est trop tôt pour assigner le statut reviennent des chapitres précédents. Il s'agit d'objets. Il s'agit de personnages, bien sûr, vrais ou fictifs. Il s'agit d'objets. Il s'agit de signifiants. Mais ce qui est intéressant aussi, c'est la manière dont ça revient, la manière dont ça, manifestement, a à voir avec la parole; avec une parole. C'est signalé dès le début, puisque les deux premiers personnages, si j'ose dire, sont les appels et les réponses, qui marquent bien cette dimension-là, dimension qui est développée, dans la forme, si j'ose dire, du chapitre, par une écriture

Por outro lado, eu gostaria de indicar que o que vou lhes dizer parte de um certo sentimento que tive do que se alinhavava no texto de Joyce, em certos textos de Joyce, em certos pontos em que se tratava, parecia, de algo que Joyce alinhavava, e essa consciência do alinhavo leva-me, justamente, a não insistir sobre o que poderia fazer, ao contrário, peça definitiva.

Para situar o ponto do qual eu parti, acidentalmente, é preciso dizer que se trata muito didaticamente, eu digo muito didaticamente, que se trata de um pedacinho de *Circe*, de um pedacinho de troca em *Circe*, este capítulo que chamamos, *a posteriori*, *Circe* de *Ulysses*, e que é o capítulo, dizem, da alucinação, cuja arte, dizem, é a alucinação, é a magia, mas a categoria: a alucinação.

Elementos aos quais é demasiado cedo atribuir o estatuto voltam dos capítulos precedentes. Trata-se de objetos. Trata-se de personagens, é claro, verdadeiros ou fictícios. Trata-se de objetos. Trata-se de significantes. Mas o que também é interessante é a maneira como isso retorna, a maneira como isso, manifestamente, tem a ver com a palavra, com uma palavra. Está assinalado desde o início, já que os dois primeiros personagens, se ousar dizer, são os apelos e as respostas que marcam bem aquela dimensão, dimensão que está desenvolvida, na forma, se ousar dizer, do capítulo, por

ostensiblement dramatique. Donc, une dimension de la parole et, en définitive, des sortes d'instauration de lieux d'où ça parle.

L'important est que ça parle, et ça part dans tous les sens, que tout peut y être impersonné. Pour reprendre un terme que nous allons rencontrer tout à l'heure, tout peut personner dans ce texte-là. Tout peut être occasion d'effet de voix au travers du masque.

C'est une de ses fonctions, le détail d'une de ses fonctions, disons peut-être simplement le fonctionnement, un fonctionnement de l'une de ses fonctions que j'ai cru distinguer tout près du début du chapitre, dans un échange entre Bloom et celui qui est censé être son père, Rudolph, mort depuis dix-huit ans.

Alors, je vous lis le passage, le bref échange en cause. Il se trouve dans l'édition française page 429, dans l'édition américaine page 437. Rudolph a surgi d'abord comme Sage de Sion. Il a un visage qui est celui, nous dit-on, dit une indication scénique, qui est celui d'un Sage de Sion. Et après différents reproches, quelques reproches à son fils, il dit ceci:

- Qu'est-ce que tu fais dans cette place ici, et ton âme, quoi tu fais avec ?

Il est censé justement ne pas bien manier la langue anglaise; originaire de Hongrie, il est censé ne pas avoir le maniement de la langue anglaise.

uma escrita ostensivamente dramática. Portanto, uma dimensão da palavra e, em definitivo, tipos de instauração de locais de onde isso fala.

O importante é que isso fale, e isso parte em todos os sentidos, que tudo aí pode ser *impersoado*. Para retomar um termo que vamos encontrar em seguida, tudo pode *persoar* naquele texto. Tudo pode ser ocasião para efeito de voz através de máscara.

É uma de suas funções, o detalhe de uma de suas funções, digamos, talvez simplesmente o funcionamento, um funcionamento de uma de suas funções, que eu acreditei distinguir pertinho do início do capítulo, em uma troca entre Bloom e aquele que é tido como seu pai, Rudolph, morto há dezoito anos.

Então eu leio para vocês o trecho, a breve troca em causa. Ele se encontra na edição francesa na página 429, na edição americana, na página 437. Rudolph surgiu inicialmente como sábio de Sião. Ele tem um rosto que é o, nos dizem, diz uma indicação cênica, que é o de um Sábio de Sião. E depois de diferentes críticas, algumas críticas a seu filho, ele diz isto:

- O que é que tu fazes neste lugar aqui, e tua alma, o que tu fazes com [ela] ?

Ele é considerado justamente como não sabendo manejar bem a língua inglesa. Originário da Hungria, ele é considerado como não tendo não ter o

Il tâte le visage inerte de Bloom avec des griffes tremblantes de vieux gypaète.

- *N'es-tu pas mon fils, Léopold, petit-fils de Léopold ? N'es-tu pas mon cher fils Léopold qui a quitté la maison de son père et qui a quitté le Dieu de ses pères, Abraham et Jacob ?*

Alors ce qui se passe à première vue ici, pour le lecteur d'*Ulysse*, c'est un phénomène décrit, à plusieurs reprises, par Bloom lui-même, sous l'expression de *arrangement rétrospectif* (*retropective arrangement*) c'est un terme qui revient assez souvent dans les, disons, pensées de Bloom, tout au long du bouquin. Et alors, cet arrangement rétrospectif, le lecteur ne peut manquer d'y être sensible. Il ne peut manquer d'être sensible au fait qu'il s'agit d'un arrangement à partir d'une citation favorite du père, citation d'un texte littéraire ayant eu, selon toute apparence, certains effets sur lui.

Et, ce texte-là se trouve page 75, dans l'édition française. Voici le texte de la page 75:

La voix de Nathan, la voix de son fils. J'entends la voix de Nathan qui laissa son père mourir de douleur et de chagrin, dans mes bras, qui abandonna la maison de son père et le Dieu de son père.

On voit que ce qui revient est légèrement différent. Mais avant de dégager cette différence, je voudrais

manejo da língua inglesa. Ele tateia o rosto inerte de Bloom com garras trêmulas de um velho abutre.

- *Tu não és meu filho, Leopold, neto de Leopold? Tu não és meu caro filho Leopold que deixou a casa de seu pai e que deixou o Deus de seus pais, Abraham e Jacob?*

Então, o que se passa à primeira vista aqui, para o leitor de *Ulysses*, é um fenômeno descrito, várias vezes, pelo próprio Bloom, sob a expressão de *arranjo retrospectivo* (*retrospective arrangement*) é um termo que volta muitas vezes nos, digamos, pensamentos de Bloom, ao longo do livro. E então, esse arranjo retrospectivo, o leitor não pode deixar de ser sensível a ele. Ele não pode deixar de ser sensível ao fato de que se trata de um arranjo a partir de uma citação favorita do pai, citação de um texto literário, tendo tido, segundo toda aparência, certos efeitos sobre ele.

E esse texto se encontra na página 75, na edição francesa. Eis o texto da página 75:

A voz de Nathan, a voz de seu filho. Ouço a voz de Nathan que deixara seu pai morrer de dor e de tristeza, em meus braços, que abandonou a casa de seu pai e o Deus de seu pai.

Vemos que o que volta é ligeiramente diferente. Mas antes de destacar essa diferença, eu gostaria de

indiquer ce que me paraissent être les effets de ce revenir différent, sur Bloom. Que répond-il ? Que répond-il dans l'épisode de « *circé* » ? Il répond ceci. Je vous donne d'abord la phrase, le français :

Bloom, prudent : le crois que oui, Père. Mosenthal. Tout ce qui nous reste de lui.

Et alors, je vais ici écrire le texte anglais de cette phrase :

I suppose so. Mosenthal. All that's left of him.

Bloom prudent, le texte anglais dit: *with precaution*, c'est précisément une fonction de Bloom, décrit tout au long du, enfin dans une bonne partie d'*Ulysse* comme *le prudent*. Le prudent, c'est son côté, son côté qui est à demi Ulysse, parce qu'*Ulysse* c'est pas simplement ça et il est décrit à plusieurs reprises, dans un langage un peu inspiré de la Maçonnerie : *The prudent member*, le membre prudent. Et, c'est dans sa fonction de membre prudent que nous le trouvons ici. Et le membre prudent dit : *I suppose so*, je le suppose et non pas : je crois que oui, dit la traduction française. Je suppose ainsi. Je sous-pose ainsi. Je suppose quelque chose pour répondre à cette question, n'est-ce pas : n'es-tu pas mon fils ?

Donc, je sous-pose de la sorte, ce qui en principe renvoie à ce qu'a dit le père, mais qui, tout à coup, dès lors que l'on suit le texte, prend une autre figure. Car, immédiatement,

indicar o que me parecem ser os efeitos desse voltar diferente, sobre Bloom. O que ele responde? O que ele responde no episódio de *Circé*? Ele responde isto. Eu lhes dou primeiro a frase, o francês:

Bloom, prudente: Eu creio que sim, Pai. Mosenthal. Tudo o que nos resta dele.

E então, eu vou escrever aqui o texto em inglês dessa frase:

I suppose so. Mosenthal. All that's left to him.

Bloom prudente, o texto em inglês diz: *with precaution*. É precisamente uma função de Bloom, descrito ao longo de, enfim, em uma boa parte de *Ulysses*, como o *prudente*. O prudente é seu lado, seu lado que é meio *Ulysses*, porque *Ulysses* não é simplesmente isso e ele é descrito várias vezes, em uma linguagem um pouco inspirada pela Maçonaria: *The prudent member*, o membro prudente. E, é em sua função de membro prudente que nós o encontramos aqui. E o membro prudente diz: *I suppose so*, eu o suponho, e não: eu creio que sim, diz a tradução francesa. Eu suponho assim. Eu sub-ponho assim. Eu suponho algo para responder a essa pergunta, não é? Tu não és meu filho?

Portanto, eu sub-ponho desse modo, o que em princípio remete de volta ao que disse o pai, mas que, de repente, desde o momento em que seguimos o texto, toma outra figura, pois,

nous avons cet arrêt, cet arrêt marqué par ce que les Anglais, les anglo-saxons, appelle *period*, quelque chose qui fait période, un point qui n'est pas de suspension, mais de suspens, et un point à partir duquel surgit Mosenthal. A nouveau ponctué, à nouveau mis en période.

Autour de ce nom propre, justement, quelque chose s'articule, et se désarticule en même temps. Quelque chose s'articule et se désarticule de la sous-position annoncée. Quelle est donc cette, ce suppôt, quelle est donc plus nettement, cette fonction de sous-pot, de suppôt de Mosenthal ?

Ici, dans ce contexte, il rapporte, il a pour fonction ce signifiant de rapporter la parole du père à l'auteur d'un texte. A l'auteur, précisément, du texte qui vient d'être évoqué par le père. Mais, on voit bien que, dans sa brutalité, ce signifiant fait plus opacité qu'autre chose. Et, on est amené, le lecteur est amené à dégager, à retrouver de quelle pensée ceci fait renvoi. De quel déplacement, dans quel déplacement ce signifiant est impliqué.

Déplacement, il y en a un qui est évident, c'est que, dans le texte, le texte, disons, premier, celui des Lotophages, n'est ce pas, celui de la page 75-76, le nom en question, le nom de l'auteur, figure avant la citation. Ici, il est en position de signature. Il est en position de signature et il est en position, également, de réponse. C'est très

imediatamente, nós temos esta parada, esta parada marcada pelo que os ingleses, os anglo-saxões, chamam *period*, alguma coisa que faz período, um ponto que não é de suspensão, mas de suspense. É um ponto a partir do qual surge Mosenthal. Novamente pontuado, novamente posto em período.

Em torno desse nome próprio, justamente, algo se articula e se desarticula ao mesmo tempo. Algo se articula e se desarticula da sub-posição anunciada. Qual é então este subalterno, qual é, então, mais nitidamente, esta função de sub-posto, de sub-posto de Mosenthal?

Aqui, nesse contexto, ele refere, ele tem por função este signifiante de referir a palavra do pai ao autor de um texto. Ao autor, precisamente, do texto que acaba de ser evocado pelo pai. Mas, vemos bem que, em sua brutalidade, esse signifiante faz mais opacidade que qualquer outra coisa. E somos levados, o leitor é levado a extrair/retirar, a encontrar a que pensamento isso remete, de qual deslocamento, em qual deslocamento esse signifiante está implicado.

Deslocamento, há um que é evidente, é que, no texto, o texto, digamos, primeiro, aquele do *Lotófagos*, não é?, aquele das páginas 75-76, o nome em questão, o nome do autor, aparece antes da citação. Aqui, ele está em posição de assinatura. Ele está em posição de assinatura e ele está em posição, igualmente, de resposta. É muito

tentant, c'est très bien puis c'est Moïse, n'est-ce pas, alors ça fait plaisir. Mais si on a à l'esprit - comme toujours, n'est-ce pas, on a toujours ça à l'esprit parce qu'on passe son temps à relire - la place qui était celle de Mosenthal, dans le premier texte, on trouve que là, c'était une réponse déplacée à une question sur l'existence du vrai nom. Une question qui elle-même n'arrivait à se formuler que d'une manière éloquentement vacillante. Et, il faut que j'inscrive ici une autre phrase qui est précisément la question à laquelle Mosenthal répondait, était censé répondre :

That is this the right name is ? By M. it is. Rachel is it ? No.

Alors, pour faire bonne mesure, j'ai mis la suite qui a quand même un certain intérêt, aussi, peut-être. Mosenthal, même si un germanique qui connaît son argot, y entend autre chose, à un tréma près, Mosenthal, c'est le nom d'une pièce de théâtre, le nom de l'auteur d'une pièce de théâtre dont Bloom essaie de retrouver, de retraduire le titre original allemand, qui est en fait un nom de femme, un nom juif de femme. Un nom qui n'a pas été gardé en anglais, c'est une curieuse idée, il s'agit d'un mélodrame qui avait pour titre *Déborah*, en allemand, qui a été traduit, en anglais, sous le nom de *Lea*, et c'est ce que Bloom essaie de retrouver. Donc il essaie de retraduire le titre original qui est un nom de femme.

tentador, está muito bem, depois é Moisés, não é?, então isso causa prazer. Mas se temos em mente - como sempre, não é? Temos sempre isso em mente, porque passamos nosso tempo a reler - o lugar que era o de Mosenthal, no primeiro texto achamos que aí estava uma resposta deslocada a uma pergunta sobre a existência do verdadeiro nome. Uma pergunta que ela mesma só conseguia se formular de uma maneira eloquentemente vacillante. E, é preciso que eu inscreva aqui uma outra frase que é precisamente a pergunta à qual Mosenthal respondia, era suposto responder:

That is this the right name is? By M. it is. Rachel is it? No.

Então, para dar boa medida, eu pus a continuação que tem, convém dizer, um certo interesse também, talvez. Mosenthal, mesmo se um germânico que conhece sua gíria, entende aí outra coisa, excetuando um trema, Mosenthal é o nome de uma peça de teatro, o nome do autor de uma peça de teatro da qual Bloom tenta encontrar, traduzir o título original alemão, que na verdade é um nome de mulher, um nome judeu de mulher. Um nome que não foi mantido em inglês, é uma idéia curiosa, trata-se de um melodrama que tinha como título *Deborah*, em alemão, que foi traduzido, em inglês, sob o nome de *Lea*, e é o que Bloom tenta reencontrar. Portanto, ele tenta retraduzir o título original que é um nome de mulher. E então, o que ele,

Et alors, ce qui lui, ça prend la forme de cette recherche-là, et on voit évidemment le jeu de cache-cache entre le nom de l'auteur et celui de la créature au niveau de l'art, qui met en jeu à la fois, l'être, avec insistance, le *is* insiste, et la problématique sexuelle, un patronyme venant à la place d'un nom de fille.

Alors ici le lecteur qui, à qui rien n'a échappé dans *Ulysse*, dit que ça lui fait penser à autre chose dans *Ulysse*, quelque chose qui se trouve avoir un rapport avec Bloom lui-même. Avec Bloom lui-même, et là je vous redonne, je vous donne alors - je suis désolé de le faire par petits morceaux, mais je suis simplement une démarche qui a été la mienne -, je vous redonne le passage, le premier passage dans lequel s'inscrivaient toutes ces belles choses. Je vous le donne dans la traduction française qui, là, n'est pas trop mauvaise à quelques détails près:

Monsieur Bloom s'arrêta au coin de la rue, ses yeux errant sur les affiches hautes en couleurs. Limonades de Cantrell et Cochrane (aromatisées). Exposition d'été chez Cléry - oui, c'est ça, c'est plutôt soldes d'été chez Cléry. Non, il s'en va tout droit. Tiens. Alors, il s'en va tout droit, c'est quelqu'un à qui il vient de parler dont il se demande s'il est en train de l'observer. Tiens. Ce soir Léa, donc la pièce en question. Madame Bandman Palmer. Aimerais la revoir là-

isso toma forma daquela pesquisa, e vemos evidentemente o jogo de esconde-esconde entre o nome do autor e o da criatura no nível da arte, que põe em jogo ao mesmo tempo o ser, com insistência, o *is* insiste, e a problemática sexual, um patronímico vindo no lugar de um nome de moça.

Então aqui o leitor que, a quem nada escapou em *Ulysses*, diz que isso o faz pensar em outra coisa em *Ulysses*, alguma coisa que se descobre ter uma relação com o próprio Bloom. Com o próprio Bloom, e aí eu lhes dou de novo, e lhes dou então - estou desolado por fazê-lo em pequenos pedaços, mas sigo simplesmente um modo de pensar que foi o meu -, eu lhes dou de novo o trecho, o primeiro trecho no qual se inscreviam todas essas belas coisas. Eu o dou a vocês na tradução francesa que, aí, não é demasiado ruim, salvo alguns detalhes:

Senhor Bloom parou na esquina, seus olhos vagando sobre os cartazes altos em cores. Refrigerantes de Cantrell e Cochrane (aromatizados). Exposição de verão na loja Cléry - sim, é isso, seria melhor dizendo liquidação de verão na Cléry. Não, ele vai embora direto. Sim! Então, ele vai embora direto, é alguém com quem ele acaba de falar, do qual ele se pergunta se ele não estaria observando-o. É isso. Essa noite Lea, portanto, a peça em questão. Senhora Bandman Palmer. Gostaria de vê-la

dedans. Elle jouait Hamlet hier au soir. Travesti. Travesti, et alors, c'est là que commence justement un petit passage sur la problématique des sexes, l'expression anglaise c'est *mail-impersonator*, n'est-ce-pas, auteur qui a pris donc la persona, n'est-ce-pas, acteur-homme, *mail-impersonator*, mais qui peut s'appliquer aussi bien à l'une des pièces, *Hamlet*, qu'à l'autre, *Léa*. C'est autour de cela que ça va tourner. Travesti. Peut-être. Elle jouait Hamlet hier soir. *Travesti. Peut-être était-il une femme ? Est-ce pour ça qu'Ophélie s'est suicidée ?*

Alors, il y a à un certain niveau, donc, le fait que Hamlet, le rôle de Hamlet était joué très souvent par des femmes. Et, il se trouve que un critique anglo-saxon avait eu la fantaisie d'analyser Hamlet en termes justement de travesti, en prenant en quelque sorte le travesti au sérieux. Et disant, là-dedans, si Ophélie se suicide, c'est parce qu'elle s'est aperçue que Hamlet, en fait, était une femme. Peut-être était-il une femme. Alors, ce critique, je ne l'invoque pas par hasard, je l'invoque par, je veux dire au nom de mon savoir shakespearien et joycien, simplement parce que ça reparait ailleurs dans *Ulysse*. J'essaie de limiter le plus possible les références externes. Est-ce pour cela qu'Ophélie s'est suicidée? l'énoncé anglais est légèrement différent:

Why Ophellia committed suicide ?

ali. Ela interpretava Hamlet ontem à noite. Travesti. Travesti, e então, é aí que começa justamente um pequeno trecho sobre a problemática dos sexos, a expressão inglesa é *mail-impersonator*, não é?, autor que pegou, portanto, a *persona*, não é?, ator-homem, *mail-impersonator*, mas que pode se aplicar tanto a uma das peças, *Hamlet*, quanto à outra, *Léa*. É em torno disso que vai girar. Travesti. Talvez. Ela encenava Hamlet ontem à noite. *Travesti. Talvez fosse ele uma mulher? Será por isso que Ofélia se suicidou?*

Então, há em um certo nível, portanto, o fato de que Hamlet, o papel de Hamlet era interpretado, muitas vezes, por mulheres, E acontece que um crítico anglo-saxão teve a fantasia de analisar Hamlet em termos justamente de travesti, tomando, de certa forma, o travesti a sério. E, dizendo, ali, que se Ofélia se suicida é porque ela percebeu que Hamlet, na verdade, era uma mulher. Talvez ele fosse uma mulher. Então, esse crítico, eu não o invoco por acaso, eu o invoco por, eu quero dizer, em nome de meu saber *shakesperiano* e *joyciano*, simplesmente porque isso vai reaparecer em outro lugar em *Ulysses*. Eu tento limitar o mais possível as referências externas. É por isso que Ofélia se suicidou? O enunciado inglês é ligeiramente diferente:

Why Ophelia committed suicide?

Pourquoi Ophélie s'est-elle suicidée ? ou bien : Est-ce la raison pour laquelle Ophélie s'est suicidée? Ceci, évidemment, ne passe pas dans la traduction française. Et je pense que c'est quand même assez important à remarquer. Et qu'est-ce qui vient ensuite?

Pauvre papa ! Comme il parlait souvent de Kate Bateman dans ce rôle ! Attendait aux portes de l'Adelphi, à Londres, toute la journée pour entrer. C'était l'année avant ma naissance: soixante-cinq. Et la Ristori à Vienne.

Alors, c'est là que commence le titre : *Quest-ce que c'était que le titre ?* etc., Enfin, je vous fais grâce d'une traduction ; enfin, chacun, je crois, peut la fabriquer. Pas moi.

C'est par Mosenthal. Est-ce Rachel ? Non. La scène dont il parlait toujours où le vieil Abraham aveugle reconnaît la voix et lui touche la figure avec ses doigts.

Donc, ici : *La voix de Nathan! La voix de son fils!* etc. Chaque mot est si profond... alors, après le passage:

La voix de Nathan! La voix de son fils! J'entends la voix de Nathan qui laissa son père mourir de douleur et de chagrin dans mes bras, qui abandonna la maison de son père et le dieu de son père.

Chaque mot est si profond, Léopold.

Pauvre papa ! Pauvre homme ! Je suis contents de n'être pas entre dans

Por que Ofélia se suicidou? ou então: É a razão pela qual Ofélia se suicidou? Isso, evidentemente, não está presente na tradução francesa. E eu penso que é apesar disso bastante importante notar. E o que vem em seguida?

Pobre papai! Como ele falava freqüentemente de Kate Bateman neste papel! Esperava na porta do Adelphi, em Londres, o dia inteiro, para entrar. Era no ano antes do meu nascimento: sessenta e cinco. E a Ristori em Viena.

Então, é aí que começa o título: *O que era o título?*, etc., enfim, eu lhes poupo uma tradução; enfim, cada um, eu creio, pode produzi-la. Eu não.

É por Mosenthal. É Rachel? Não. A cena da qual ele falava sempre, em que o velho Abraham cego reconhece a voz e lhe toca o rosto com seus dedos.

Portanto, aqui: *A voz de Nathan! A voz de seu filho!* etc... Cada palavra é tão profunda... então, após o trecho:

A voz de Nathan! A voz de seu filho! Ouço a voz de Nathan que deixou seu pai morrer de dor e de tristeza em meus braços, que abandonou a casa de seu pai e o deus de seu pai.

Cada palavra é tão profunda, Léopold.

Pobre Papai! Pobre homem! Eu estou contente de não ter entrado no

*la chambre pour regarder sa figure.
Ce jour-là ! Mon dieu ! Mon dieu !
Bah ! peut-être que cela valait
mieux pour lui.*

Dans ce passage-là, se trouve donc, en réalité, en jeu, toute une série de questions. Questions, donc, sur l'existence, non seulement sur l'être et le nom, mais sur l'existence et le suicide. La question sur le nom - et là, il faut que, je vais revenir sur ce point-là -, sur le nom qui est en fait aussi bien le nom du père, de son père, que le nom de la pièce, de l'auteur de la pièce, disons, du personnage central de la pièce, et enfin, la question sur le sexe qui *personne*, qui est ce qui, dedans, fait *personne*.

Le nom, donc, derrière la question du nom, se trouve le suicide du père qui a cette autre caractéristique, c'est que il a précisément changé de nom. C'est ce que l'on nous indique dans un autre passage, ce qui, donc, est présenté d'une manière qui, elle-même, m'a paru curieuse. Dans un bistrot, des gens s'interrogent, un certain nombre de piliers de bistrot s'interrogent sur Bloom :

C'est un Juif renégat, dit l'un d'entre eux.

Et, en anglais, ça se dit *pervers*. *Perverted Jew*. Et le mot *pervers*, en anglais, signifie *renégat*. C'est pas du tout une invention de Joyce, une astuce, c'est comme ça. D'ailleurs, vous le trouvez vers la fin du *Portrait* : *Est-ce que vous essayez de me convertir ou de me pervertir ?*

*quarto para olhar seu rosto. Este dia!
Meu deus! Meu deus!
Ah! Talvez valesse mais para ele.*

Nesse trecho se encontra, portanto, na realidade, em jogo, toda uma série de questões. Questões, portanto, sobre a existência, não somente sobre o ser e o nome, mas sobre a existência e o suicídio. A pergunta sobre o nome - e aí, é preciso que, eu vou retornar a esse ponto -, sobre o nome que é na verdade tanto o nome do pai, de seu pai, quanto o nome da peça, do autor da peça, digamos do personagem central da peça, e enfim, a questão sobre o sexo que *paisoa/ninguém*, que é o que, dentro, faz *paisoa/pisonoro/ninguém*.

O nome, portanto, atrás da questão do nome, se encontra o suicídio do pai que tem esta outra característica, é que ele precisamente mudou de nome. É o que nos indica em outro trecho, o que, portanto, é apresentado de uma maneira que, ela mesma, me pareceu curiosa. Em um bar, pessoas se interrogam, um certo número de frequentadores assíduos de botequim se interroga a respeito de Bloom:

É um judeu renegado, diz um deles.

E, em Inglês, isso se diz *perverso*. *Perverted Jew* [Judeu Corrompido, Desviado, Pervertido]. E a palavra *perverso*, em inglês, significa *renegado*. Não é de modo algum uma invenção de Joyce, uma astúcia, é assim. Aliás, vocês o encontram lá pelo final do *Portrait*. *Vocês tentam*

convert, pervert, c'est comme ça que ça fonctionne en anglais.

C'est un Juif renégat... qui vient de Hongrie et c'est lui qui a tiré tous les plans selon le système hongrois. (de cette histoire du plan politique du Sinn Fein). Il a obtenu de changer de nom par décret. Pas lui, le père.

Donc, il apparaît que le père a changé de nom. Et il l'a changé d'une manière qui est assez intéressante: selon une formule juridique qui s'appelle *deed poll*. *Deed*, c'est-à-dire un acte, un acte mais *poll* évoque, décrit en quelque sorte ce qu'est l'acte, du point de vue du document. C'est un document qui est rogné. Et il est rogné, ce *poll* qui décrit ce qui est rogné, est également ce qui décrit ce qui est étêté, n'est-ce pas, ce qui est décapité. Un têtard, un arbre qui a été soigné c'est a *polled*. Et *poll* peut désigner aussi la tête. Alors, le *deed poll*, c'est ce type d'acte particulier qui est rogné. Il a cette caractéristique de ne comporter qu'une partie. C'est un acte qui est - c'est pour ça qu'on dit par décret, n'est-ce pas, il a été décrété que - et cela s'oppose à, cela se distingue au moins de *indenture* qui est un acte déchiré, selon justement une indentation, pour être confié aux parties, n'est-ce pas, aux deux parties, aux deux ou plusieurs parties. C'est, nous dit-on, nous dit Joyce, de cette manière que le père a changé de nom. Et il a changé de

me converter ou me perverter? converso, perverso, é assim que funciona em inglês.

É um judeu renegado ... que vem da Hungria e foi ele que traçou todos os planos segundo o sistema húngaro (desta história do plano político do Sinn Fein). Ele obteve a mudança de nome por decreto. Não ele, o pai.

Portanto, parece que o pai mudou de nome, e ele o mudou de uma maneira que é bastante interessante: segundo uma fórmula jurídica que se chama *deed poll*. *Deed*, isto é, um ato, um ato, mas *poll* evoca, descreve de algum modo o que é o ato, do ponto de vista do documento. É um documento que é podado. E ele está podado, este *poll* que descreve o que está podado, é igualmente o que descreve o que está descabeçado, não é?, o que está decapitado. Um *têtard* [árvore podada de modo a formar um tufo no topo do tronco], uma árvore que foi tratada é a *polled*. E *poll* pode designar também a cabeça. Então, o *deed poll* é esse tipo de ato particular que é podado. Ele tem esta característica de não comportar senão uma parte. É um ato que é - é por isso que dizemos por decreto, não é?, foi decretado que - e isso se opõe a, isso se distingue pelo menos de *indenture* [inglês: *contrato, escritura; recorte*. Em francês: *greta, fênda, enseadinha* na costa da Bretanha], que é um ato rasgado/fendido, segundo justamente um recorte/uma denteação [de um litoral rochoso = como se fosse marca da mordida...], para ser confiado às

nom, il a changé quel nom?

- Nullement, dit Martin. Ils n'ont que le nom en com...

- Ah oui!

- Est-ce qu'il est cousin du dentiste Bloom ? que dit Jack Power ?

- Nullement, dit Martin. Ils n'ont que le nom de commun. Il s'appelait Virag. C'est le nom du père qui s'est empoisonné.

Et, en anglais, ça donne ceci:

The father's name that poisoned himself,

où l'on entend, presque, que c'est le nom qui s'est empoisonné, n'est-ce pas. *The father's name*, il y a une espèce de jeu sur le génitif, qui fait, sur la position de nom du père, qui fait que c'est le nom qui semble s'être empoisonné. Virag. Virag réapparaît. Il est évoqué à plusieurs endroits dans *Ulysses*, il réapparaît dans « Circé ». Mais ce qui réapparaît dans « Circé » d'abord, c'est une virago, désignée comme telle, Virago. Alors, c'est ici que on peut, peut-être, se souvenir de ce que c'est que virago. C'est-à-dire le nom qui, dans la Vulgate, dans la traduction de la Bible par Saint Jérôme, sert à désigner la femme, du point de vue d'Adam. Dans la Genèse, l'homme est amené à nommer la femme : *Tu t'appelleras femme*. Il l'appelle Virago.

partes, não é? às duas partes, às duas ou mais partes. É, dizem-nos, diz-nos Joyce, dessa maneira que o pai mudou de nome. E ele mudou de nome, ele mudou qual nome?

- De forma alguma, diz Martin. Eles só têm o nome em com...

- Ah sim!

- Éle é primo do dentista Bloom que diz Jack Power?

- De forma alguma, diz Martin. Eles não têm senão o nome em comum. Ele se chamava Virag. É o nome do pai que se envenenou.

E, em inglês, dá nisto:

The father's name that poisoned himself,

em que entendemos, quase, que é o nome que se envenenou, não é? *The father's name*, há uma espécie de jogo com o genitivo, que faz, sobre a posição do nome do pai, que faz com que seja o nome que parece ter-se envenenado. Virag. Virag reaparece. Ele é evocado em vários lugares em *Ulysses*. Ele reaparece em *Circe*. Mas o que reaparece em *Circe*, de início, é uma virago, designada como tal, Virago. Então, é aqui que podemos, talvez, nos lembrar do que é virago, isto é, o nome que, na Vulgata, na tradução da Bíblia por São Jerônimo, serve para designar a mulher, do ponto de vista de Adão. No Gênesis, o homem é levado a dar nome a mulher: *Você se chamará mulher*. Ele a chama Virago, já que ela é um pouquinho de homem. Ela é a *homolher/fomme*, se vocês quiserem,

Puisqu'elle est un petit peu d'homme. Elle est *fomme*, si vous voulez. A une côte près.

Arrivé à ce point de mes élucubrations et de mes cafouillages dans, entre les lignes d'*Ulysses*, je souhaiterais distinguer dans cet entrelacis, ce qui fait mine de trou. Car évidemment, on est tenté d'utiliser pour une interprétation, en vue d'une interprétation, un schéma qui serait tiré de, du suicide, du changement de nom, du refus par Bloom de voir le visage de son père mort. Évidemment, on trouverait très gentil et très complaisant que réapparaisse justement tout ça, dans « Circé », dans l'hallucination.

Seulement, voilà, ce nest peut-être pas tout à fait suffisant, même s'il y a de la vérité là-dedans, pas tout à fait suffisant pour faire fonctionner le texte. Par exemple, pour rendre compte du passage, *Pauvre papa, pauvre homme*. N'est-ce pas, dans le premier passage, il disait après *chaque mot est si profond Léopold* rapportant le commentaire de papa sur la pièce : *pauvre papa, pauvre homme*. Ce qui était peut-être pas très gentil non plus pour les propos de papa. *Je suis content de ne pas être rentré dans la chambre pour regarder sa figure, je suis content, ce jour-là, mon Dieu, papa, peut-être que ça valait mieux pour lui*. Enfin bref il y a des tas de choses comme cela dont il faudrait quand même rendre compte aussi. Et, il faudrait surtout arriver à rendre

salvo uma costela.

Chegado a esse ponto de minhas elucubrações e de meus atrapalhos, entre as linhas de *Ulysses*, desejaria distinguir neste emaranhamento o que tem aparência ou função de buraco, pois, evidentemente, somos tentados a usar, para uma interpretação, em vista de uma interpretação, um esquema que seria tirado de, do suicídio, da mudança de nome, da recusa de Bloom de ver o rosto de seu pai morto. Evidentemente, acharíamos muito gentil e muito conveniente que reaparecesse justamente isso tudo em *Circe*, na alucinação.

Somente, aí está, talvez não seja inteiramente suficiente, mesmo se há alguma verdade aí dentro, não plenamente suficiente para fazer funcionar o texto. Por exemplo: explicar a passagem *Pobre papai, Pobre homem*, não é? No primeiro trecho ele dizia, após *cada palavra é tão profunda, Leopold*, trazendo de novo o comentário de *papai* na peça: *pobre papai, pobre homem*. O que não era também, talvez, também não fosse muito gentil para os propósitos de *papai*. *Eu estou contente de não ter entrado no quarto para olhar seu rosto, eu estou contente, naquele dia, meu Deus, papai, talvez fosse melhor para ele*. Enfim, em resumo, há um monte de coisas como essa que seria preciso, apesar de tudo, explicar também. E seria preciso, sobretudo, conseguir chegar a explicar os efeitos

compte des effets produits dans la redistribution dramatique que constitue « Circé ». Car ça se tient, car ça fonctionne, car il y a quand même des choses qui se passent, justement, à côté de ce qui fait mine de trou.

Et, je pense, justement, que le tour de mains de Joyce consiste, entre autres choses, à déplacer si j'ose dire l'aire du trou de manière à permettre certains effets. On aperçoit par exemple la disparition de la voix du fils, dans la citation donnée; la voix du fils n'est pas mentionnée, pas plus que la mort du père. Mais en revanche, un effet est produit par cette voix du fils déplacée en réplique, mais une voix du fils porteuse justement d'un certain savoir-faire sur le signifiant. Cette précaution, cette habileté à parler, à supposer, à sous-poser, on voit qu'elle se propage; on voit qu'elle se propage selon une logique qui est bien tout à fait éloquente, j'ai parlé de l'éloquence du *Mosenthal* bien, bien rhétorique, en période, et puis aussi par l'articulation, *Mosenthal*, *All that's...*, n'est-ce pas, j'en ai marre, marabout, *All that's left of him*.

Alors il faut ici que je vous donne la phrase anglaise, ce que disait Rudolph dans « Circé », c'est, parce qu'il répétait: *Are you not, my dear, the Léopold who left the house his father and left the God of his father's Abraham and Jacob*. Qui a laissé, qui a quitté, qui a abandonné, alors, *All that's left of him*, tout ce

produzidos na redistribuição dramática que constitui *Circe*, pois isso se mantém, pois isso funciona, pois há, não obstante, coisas que acontecem justamente ao lado do que parece buraco.

E eu penso, justamente, que a habilidade de Joyce consiste, dentre outras coisas, em deslocar, se assim ousar dizer, a área do buraco, de maneira a permitir alguns efeitos. Percebemos, por exemplo, o desaparecimento da voz do filho, na citação dada; a voz do filho não é mencionada, não mais que a morte do pai. Mas, ao contrário, um efeito é produzido por essa voz do filho deslocada em réplica, mas uma voz do filho carregada justamente de um certo *savoir-faire* sobre o significante. Essa precaução, essa habilidade para falar, supor, de subpor, vemos que ela se propaga, vemos que ela se propaga segundo uma lógica que é, com efeito, completamente eloquente. Eu falei da eloquência do *Mosenthal*, bem, bem retórica, em período, e depois também pela articulação *Mosenthal*, *All that's...*, não é?, estou farto, bruxo, *All that's left of him*.

Então, é preciso aqui que eu lhes dê a frase inglesa, o que dizia Rudolph em *Circe*, é porque ele repetia: *Are you not, my dear, the Léopold who left the house of his father and left the God of his father's Abraham and Jacob*. Quem deixou, quem partiu, quem abandonou, então, *All that's left of him*, tudo o que é, tudo o que resta

qui est, tout ce qui reste de lui, tout ce qui abandonne de lui - c'est quand même déjà pas mal -, tout ce qui abandonne de lui, et reste de lui et puis aussi, *All that's left of him*, tout ce qui est à gauche de lui.

Alors, évidemment, si l'on pense à ce qu'indique le credo, sur les places respectives du père et du fils, n'est-ce pas, là-haut, ça en dit long sur le respect implique là-dedans. Tout ce qui reste de lui, bon, un nom, un nom d'auteur, tout ce qui est à gauche de lui, donc, de toute façon, quelque chose qui n'est pas du vrai fils.

Je ne sais pas où il faut s'arrêter là-dedans, je frémis, il vaut mieux que je m'arrête. Ce qui est sûr, c'est que Bloom, ça lui fait plaisir, à lui aussi - ça m'a fait plaisir, moi, quand j'ai vu ça -, ça lui a fait plaisir à lui, c'est sûr, et ça s'est entendu. Ça s'est entendu, et comment est-ce qu'on le voit ? C'est que papa n'est pas content du tout. La réplique suivante, ça commence par: *Rudolph, severely, one night, they bring you homme drunk* etc. Une nuit, on t'a rapporté saoul. Sévèrement, autrement dit : je t'en prie, pas d'humour déplacé, parlons plutôt de tes transgressions à toi.

Donc, cette jubilation de Bloom qui, prudemment, a dit des choses qu'il avait à dire, c'est des choses qui font plaisir, donc, à tout le monde. Mais alors, dans cette série d'effets, dont je viens de dégager quelques-uns, il y a une sorte de cascade. Une sorte de cascade parce que se

dele, tudo o que abandona dele – apesar de tudo já não é tão mal -, tudo o que abandona dele, e resta dele, e, depois, também, *All that's left of him*, tudo o que está à esquerda dele.

Então, evidentemente, se pensarmos no que indica o credo, sobre os lugares respectivos do pai e do filho, não é?, lá no alto, isso diz muita coisa sobre o respeito implicado nisso. Tudo o que resta dele, bom, um nome, um nome de autor, tudo que está à esquerda dele, portanto, de qualquer forma, alguma coisa que não é do verdadeiro filho.

Não sei onde é preciso parar aí dentro, eu me arrepio, é melhor que eu pare. O que é certo é que a Bloom isso agrada, a ele também - agradou-me, a mim, quando vi isso - , isso lhe causou prazer, a ele, é certo, e isso foi entendido. Isso foi entendido, e como é que o vemos? É que papai não está contente de modo algum. A réplica seguinte começa por: *Rudolph, severely, one night, they bring you homme drunk* etc. Uma noite, trouxeram-te bêbado. Severamente, dito com outras palavras: eu lhe peço, sem humor deslocado, falemos de preferência de tuas transgressões.

Portanto, esta jubilação de Bloom que, prudentemente, disse coisas que tinha a dizer, são coisas que agradam, pois, a todo mundo. Mas então, nessa série de efeitos, dos quais eu acabei de ressaltar alguns, há um tipo de cascata. Um tipo de cascata porque se desenvolve um outro efeito que é, de

développe un autre effet qui est en quelque sorte de structure, par rapport au précédent, une sorte de résultat des effets précédents.

Cette espèce de jeu par rapport au père, sur toutes ces choses, je n'y reviens pas, semble faire glisser du côté de la mère. Cette espèce de père, contesté de différentes façons, n'est-ce pas, conduit à une mère, et à une mère qui est du côté, disons, de l'Imaginaire, pour simplifier. Car, donc, Rudolph évoque une transgression du fils, qui est revenu, qui est revenu saoul, qui a dépensé de l'argent, et qui est revenu aussi couvert de boue. *Mud*. Mais le lecteur, bon, il a fait, ça a été un beau spectacle pour sa mère, dit-il, *nice spectacle for your poor mother*, n'est-ce pas, hein, c'est pas moi, c'est elle qui était pas contente. Mais, la manière dont ça arrive, la manière dont c'est refilé à la mère, par la boue, c'est assez drôle parce que *Mud*, ceux d'entre vous qui ont lu *Le Portrait* en anglais, on peut remarquer qu'à un certain moment, *Mud* est une sorte de forme familière de *mother*. Et, ici, c'est autour des pages, je sais pas, dans le premier, en gros, dans les deux premiers chapitres, je crois que c'est au début du second chapitre. Et il est question, c'est associé à la pantomime. Où est-elle ? Eh bien, tenez, après tout j'ai ça là, je vais peut-être essayer de vous le retrouver. Mais j'ai pas le temps, peut-être. Quelle heure il est ?

Voilà, Bon, dans cette édition,

certe modo, de estrutura, em relação ao precedente, um tipo de resultado dos efeitos precedentes.

Essa espécie de jogo em relação ao pai, sobre todas essas coisas, que eu não vou repetir, parece fazer deslizar do lado da mãe. Essa espécie de pai, contestado de vários modos, não é?, conduz a uma mãe, e a uma mãe que está do lado, digamos, do Imaginário, para simplificar. Pois, portanto, Rudolph evoca uma transgressão do filho, que voltou, que voltou bêbado, que gastou dinheiro, e que voltou também coberto de lama. *Mud*. Mas o leitor, bom, ele fez, isso foi um belo espetáculo para sua mãe, diz ele: *nice spectacle for your poor mother*, não é?, hem? Não sou eu, é ela que não está contente. Mas o modo como isso acontece, o modo como é empurrado para a mãe, pela lama. É bastante engraçado porque *Mud* - aqueles dentre vocês que leram o *Portrait* em Inglês - podemos notar que em um dado momento *Mud* é um tipo de forma familiar de *mother*. E, aqui, é em torno das páginas, eu não sei, no primeiro, *grosso modo*, nos dois primeiros capítulos, eu creio que é no início do segundo capítulo. E trata-se, está associado à pantomima. Onde está ela? Pois bem, prestem atenção, afinal de contas eu tenho isso aí, vou tentar talvez encontrar para vocês. Mas não tenho tempo, talvez. Que horas são?

Eis aí. Bom, nesta edição, na edição

dans l'édition Viking c'est page soixante-sept et, c'est une petite saynette de rien du tout, du type Epiphanie, je ne sais pas comment il faut dire ça, j'emploie le terme avec un peu de provocation parce que j'ai... Bon. Euh!

J. Lacan - Ça fait bizarre... c'est un terme de Joyce ?

J. Aubert - Epiphanie ? Oui - oui. Mais là, on pourrait discuter disons, de sa pertinence, peut-être. Ça fait partie d'une série de petites saynètes que Joyce a placées, donc, dans un des premiers chapitres d'*Ulysses*, de, du *Portrait*, et où l'enfant le jeune Stephen, est en train de s'y retrouver dans Dublin, à partir d'un certain nombre, disons, de points, de scènes, de lieux, de maisons. Il était là, assis dans une maison. En général, ça commence comme ça. Et, on le voit assis sur une chaise, dans la cuisine de sa tante, et sa tante était en train de lire le journal du soir et d'admirer *the beautiful Maybel Hunter* une belle actrice. Et une petite fille arrive, toute bouclée, elle, sur la pointe des pieds pour regarder le portrait, et dit doucement : *What is she in, mud?*

- Dans quoi est-elle, boue - maman?

- Dans la pantomime mon amour.

Alors, il se trouve que ce passage de « Circé » glisse dans la boue, n'est-ce pas, puisque ça revient, le

Viking, é na página sessenta e sete, e, é uma pequena sainetezinha de nada [*saynette/sainete* - pequena peça alegre do teatro espanhol, de que participam dois ou três personagens...], do tipo Epifania, não sei como é preciso dizer isso, eu emprego o termo com um pouco de provocação porque eu tenho... Bom, ah!

J. Lacan - Fica estranho... é um termo de Joyce?

J. Aubert - Epifania? Sim, sim. Mas aí poderíamos discutir, digamos, sua pertinência, talvez. Isso faz parte de uma série de pequenas sainetezinhas que Joyce colocou, pois, em um dos primeiros capítulos de *Ulysses*, de, do *Portrait*, e em que a criança, o jovem Stephen, está se reencontrando em Dublin, a partir de um certo número, digamos, de pontos, de cenas, de lugares, de casas. Ele estava lá, sentado em uma casa. Geralmente isso começa assim. E o vemos sentado em uma cadeira, na cozinha de sua tia, e sua tia estava lendo o jornal da noite e admirando *the beautiful Maybel Hunter*, uma bela atriz. E uma menina chega, toda encaracolada, ela, na ponta dos pés, para olhar o retrato, e diz suavemente: *What is she in, mud?* [Em que está ela, na lama/difamada/em desgraça?]

- Onde está lama-mãe?

- Na pantomima, meu amor.

Então, acontece que esse trecho de *Circe* escorrega na lama, não é?, já que isso volta, o significante volta

signifiant revient trois ou quatre fois dans ce passage-là, glisse de la boue à un surgissement de la mère: *beau spectacle pour ta pauvre mère* dit Rudolph et Bloom dit *maman* parce qu'elle est en train d'apparaître à l'instant-même.

Dès que un certain, certains mots, certains signifiants apparaissent dans « Circé », l'objet, si j'ose dire, fait surface. Et fait surface comment ? Vêtue en dame de pantomime, crinoline et tournure, avec un corsage à la *widow trunky*. Elle apparaît en dame de pantomime, c'est-à-dire selon la logique de la pantomime anglaise : homme déguisé en femme, n'est-ce pas. Les spectacles de pantomime, qui se jouaient en particulier autour de Noël, qui sont évoqués là, impliquaient un renversement des habits et un travestissement généralisé. Pantomime, n'est-ce pas. Donc, d'un certain point de vue, ce serait donc, bon, le vêtement féminin.

Mais ce qui fonctionne à nouveau ici, ça fonctionne tout de suite, ça part dans deux directions. Ça part dans deux directions parce que dès le début d'*Ulysses*, on avait évoqué la mère en rapport avec la pantomime, la mère comme ayant, ayant ri, n'est-ce pas, à la pantomime, à la pantomime de Turco le Terrible. Dans l'édition française, c'est à la page 13-14, n'est-ce pas. Dans une sorte de, dans une évocation de sa mère, Stephen dit, après l'avoir évoquée morte, dit:

três ou quatro vezes naquele trecho, escorrega da lama a um surgimento da mãe: *belo espetáculo para tua pobre mãe*, diz Rudolph, e Bloom diz *mamãe*, porque ela está aparecendo no mesmo instante.

Desde que uma certa, certas palavras, certos significantes aparecem em *Circe*, o objeto, se ousa dizer, vem à tona. E vem à tona como? Vestida como dama de pantomima, crinolina e armação, com um corpete à *widow trunky*. Ela aparece como dama de pantomima, isto é, segundo a lógica da pantomima inglesa: homem travestido de mulher, não é? Os espetáculos de pantomima, que se encenavam particularmente em torno do Natal, que são evocados aí, implicavam uma inversão das roupas e um travestimento generalizado. Pantomima, não é? Portanto, de um certo ponto de vista, seria então, bom, a roupa feminina.

Mas o que funciona de novo aqui, isso funciona de imediato, isso parte em duas direções. Parte em duas direções porque desde o início de *Ulysses* havíamos evocado a mãe em relação com a pantomima, a mãe como tendo, tendo rido, não é?, na pantomima, na pantomima de Turco, o Terrível. Na edição francesa, está nas páginas 13-14, não é? Em espécie de, numa evocação de sua mãe, Stephen diz, após havê-la evocado morta, diz: onde agora?

Où maintenant ?

Ses secrets: vieux éventails de plumes, carnets de bal à glands, imprégnés de musc, une parure de grains d'ambre dans son tiroir fermé à clé. Une cage d'oiseaux qui avait été suspendue à la fenêtre ensoleillée de la maison où elle vécut jeune fille. Elle allait voir le vieux Royce dans la pantomime de Turco le Terrible, et riait avec tout le monde quand il chantait :

*Je suis le garçon
Possesseur du don
De se rendre invisible.
Café fantomale, enfuie en fumée :
fumet de musc.*

Donc, ce qui réapparaît là-dedans, c'est donc un ensemble fantasmatique, lié à la mère, mais lié à la mère par le truchement de Stephen, avec quand même une ambigüité radicale; de quoi riait-elle n'est-ce pas, du vieux Royce chantant, de ce qu'il disait, de... bon, de son jeu de voix, Dieu sait quoi...

Et alors cette mère, cette mère-là, cette mère problématique se trouve être vêtue telle qu'est vêtue, dans la pantomime, la mère d'Aladin: *widow-trunky*, le corsage à la *widow-trunky* c'est le corsage, donc, de la mère d'Aladin dans les pantomimes. Mère d'Aladin, qui évidemment ne comprenait rien à ce que faisait son fils, sinon ceci c'est que, en astiquant bien la lampe, on faisait parler l'esprit qui était dedans. J'en resterai là sur ce point, pour

Seus segredos: velhos leques de penas, cadernetas de baile com borlas, impregnadas de almíscar, um enfeite de grãos de âmbar em sua gaveta fechada a chave. Uma gaiola de pássaros que havia sido suspensa na janela ensolarada da casa onde ela vivera quando jovem. Ela ia ver o velho Royce na pantomima de Turco, o Terrível, e ria com todo mundo quando ele cantava:

*Eu sou o menino
Possuidor do dom
De se tornar invisível.
Delatado/denunciado
espectral/fantasmal/, desvanecido em
fumaça: aroma de almíscar.*

Portanto, o que reaparece aí é então um conjunto fantasmático, ligado à mãe, mas ligado à mãe pela interpretação de Stephen, com, convém dizer, uma ambigüidade radical; do que ria ela, não é?, do velho Royce cantando, do que ele dizia, de... bom, do seu jogo de voz, Deus sabe o quê...

E então essa mãe, aquela mãe, essa mãe problemática acontece estar vestida tal como está vestida na pantomima, a mãe de Aladin: *widow-trunky*, o corpete à *widow-trunky* é o corpete, pois, da mãe de Aladin, nas pantomimas. Mãe de Aladin, que, evidentemente, não compreendia nada do que seu filho fazia, a não ser isto: é que, polindo bem a lâmpada, fazia-se falar o espírito que estava dentro. Vou ficar por aí nesse ponto, para passar a outro aspecto do

passer à un autre aspect du fonctionnement du texte.

Helen Bloom qui vient de surgir n'est pas du tout comme papa du côté des Sages de Sion, mais, à l'entendre, elle est plutôt du côté de la religion catholique, apostolique et romaine. Car qu'est-ce qu'elle dit en le voyant tout plein de boue:

O blessed Redeemer!

O, Rédempteur Bienheureux! O Béni soit le Rédempteur!

What have they done to him?

Que lui ont-ils fait, etc.

Sacred Heart of Mary! Where were you at all?

Sacré Coeur de Marie, où étiez-vous donc ?

Ce qui est d'ailleurs assez curieux parce que *Sacré Coeur de Jésus*, plutôt, devrait lui venir à l'esprit. Ce qui signe d'une certaine manière son rapport narcissique à la religion. Elle est très nettement catholique à la manière dont on pouvait l'être particulièrement au XIX^{ème} siècle, n'est-ce pas, et c'est toute cette dimension-là qui, en fait, je pense, mérite d'être soulignée dès que l'on parle de Joyce. Dès que l'on parle de Joyce même si on va le chercher dans les textes les plus bénins. Même si on va le chercher dans les textes de *Stephen Hero*. Même si on va le chercher dans les textes de *Gens de Dublin*, de *Dubinois*. Un rapport imaginaire à la religion, c'est ce que l'on aperçoit derrière la mère, dans la mère de Joyce, chez Joyce.

D'abord, je voudrais le signaler à

funcionamento do texto.

Helen Bloom, que acaba de surgir, não é de modo algum como papai junto aos Sábios de Sião, mas, ao ouvi-la, ela está mais do lado da religião católica, apostólica e romana, pois o que ela diz ao vê-lo cheio de lama:

O blessed Redeemer!

Oh, Redentor Bem-aventurado! Oh, Bendito seja o Redentor!

What have they done to him?

O que fizeram com ele, etc.

Sacred heart of Mary! Where were you at all?

Sagrado Coração de Maria, onde estava você então ?

O que é, aliás, bastante curioso, porque *Sagrado Coração de Jesus*, de preferência, deveria lhe vir á mente, o que assinala de certo modo sua relação narcísica com a religião. Ela é muito claramente católica no modo como se podia particularmente ser no século XIX, não é?, e é toda esta dimensão que, de fato, eu penso, merece ser sublinhada desde que falamos de Joyce. Desde que falamos de Joyce, mesmo se formos buscá-lo nos textos mais benignos/suaves, mesmo se formos buscá-lo nos textos de *Stephen Hero*, mesmo se vamos buscá-lo nos textos de *Gens de Dublin*, de *Dubinois*, uma relação imaginária com a religião, é o que percebemos atrás da mãe, na mãe de Joyce, em Joyce.

Inicialmente, eu gostaria de

propos de l'Épiphanie. Ce que l'on appelle l'Épiphanie, ça signifie bien des tas de choses, au fond, assez diverses. Il y a un endroit seulement où Joyce l'a défini, c'est dans *Le Portrait de l'Artiste* dans le - ça y est ! -, dans *Stephen Hero*, Stephen le Héros, c'est le seul endroit où il emploie le mot, et on a évidemment allègrement déformé ce qu'il a dit. Il a eu le bonheur de donner une définition; par Épiphanie, il entendait une manifestation spirituelle, découverte à travers la vulgarité du langage, etc. Bon. Un truc bien poli, bien didactique et Thomas d'Aquinisant. Mais comment ça vient tout ça ? Ça vient à la suite, ça vient dans un texte qui, en deux pages, nous fait passer d'un dialogue avec la mère, dans lequel la mère fait reproche à Stephen de son incroyance. En invoquant qui donc ? Les prêtres. En disant: les prêtres... les prêtres... les prêtres... Et Stephen, à la fois, rompt avec elle sur ce plan-là, et d'un autre côté, contourne le problème, se met à évoquer justement, bon glisse au rapport femme-prêtre, glisse ensuite vers la bien-aimée et, tout d'un coup, se met à dire, euh! j'ai pas le texte ici, malheureusement, parce que j'avais pas pensé l'invoquer, mais enfin, vous le retrouverez assez facilement dans Stephen Héros, si ça vous intéresse, il dit tout de suite après, un spectacle de Dublin, ah oui, c'est ça : *Il se met à errer dans les rues, et un spectacle de Dublin émeut suffisamment sa sensibilité pour lui*

assinalar a respeito da Epifania. O que chamamos a Epifania, isso significa bem um monte de coisas, no fundo, bastante diversas. Há um lugar somente onde Joyce o definiu, é no *Portrait de l'Artiste*, no - pronto! -, em *Stephen Hero*, Stephen, o herói, é o único lugar onde ele emprega a palavra e, evidentemente, deformamos alegremente o que ele disse. Ele teve a felicidade de dar uma definição. Por Epifania ele entendia uma manifestação espiritual, descoberta através da vulgaridade da linguagem, etc. Bom. Um troço bem educado, bem didático e Thomas d'Aquinizante. Mas, como acontece tudo isso? Vem seqüência, vem em um texto que, em duas páginas, nos faz passar de um diálogo com a mãe, no qual a mãe critica Stephen por sua incredulidade. Invocando quem, portanto? Os padres. Dizendo: os padres... os padres... E Stephen, ao mesmo tempo, rompe com ela nesse plano, e, por outro lado, contorna o problema, põe-se a evocar, justamente, desliza da relação mulher-padre, desliza em seguida para sua bem-amada e, de repente, se põe a dizer, heeee! Não tenho o texto aqui, infelizmente, porque eu não havia pensado invocá-lo, mas, enfim, vocês o encontrarão bastante facilmente em *Stephen Hero*, se lhes interessar. Ele diz imediatamente depois, um espetáculo de Dublin, ah sim!, é isto: *Ele se põe a errar pelas ruas, e um espetáculo de Dublin comove suficientemente sua sensibilidade para fazê-lo compor um*

faire composer un poème. Puis plus rien sur le poème, et il rapporte le dialogue qu'il a entendu, qui est un dialogue entre une jeune personne et un jeune homme. Et un des rares mots qui apparaît, c'est le mot *Chapel*, là-dedans. Et pratiquement il y a que des points de suspension dans ce dialogue.

Donc, ce dialogue où il n'y a rien lui fait écrire un poème. Et puis, d'un autre côté, il baptise ça, dans les lignes qui suivent, *Epiphanie*. Voilà ce qu'il voulait faire, enregistrer ces scènes, ces saynettes réalistes qui en racontent tant.

Donc une double, une espèce de dédoublement de l'expérience, une espèce de dédoublement d'un côté du, d'un côté réaliste, disons, pour simplifier, de l'autre côté, en quelque sorte, poétique et, une espèce de liquidation, de censure, dans le texte de *Stephen Hero*, de ce qui en fait était du côté du poétique. Et le poème en question, on s'aperçoit qu'il s'intitule: *La vilanelle de la tentatrice*, nest-ce pas.

Mais précisément ça arrive, ça arrive dans un certain discours qui implique justement la mère, et la mère dans son rapport au prêtre.

Alors, cette... le rapport, le rapport que je définis grossièrement et vous me le pardonneriez, comme rapport

poema. Em seguida, mais nada sobre o poema, e ele conta o diálogo que ouviu, que é o diálogo entre um jovem e um menino. E uma das raras palavras que aparece ali é a palavra *Chapel*. E, praticamente, só há reticências nesse diálogo.

Portanto, esse diálogo em que não há nada o faz escrever um poema. E depois, por outro lado, ele batiza isso nas linhas seguintes como *Epifania*. Aí está o que ele queria fazer, registrar as cenas, essas *sainetes* realistas que tanto narram sobre isso. Então, um duplo, uma espécie de desdobramento da experiência, uma espécie de desdobramento de um lado do, de um lado realista, digamos, para simplificar, do outro lado, de algum modo, poético e, uma espécie de liquidação, de censura, no texto de *Stephen Hero*, do que na realidade estava do lado do poético. E o poema em questão, percebemos que ele é intitulado: *O vilancete da tentadora*, não é [vilancete = tipo de composição polifônica espanhola surgida no sXVI com textos profanos evoluindo, no curso do séc. XVII, para gênero de composição com as mesmas características formais, porém com textos predominantemente natalinos]? Mas, precisamente, isso acontece, acontece em um certo discurso que implica justamente a mãe, e a mãe em sua relação com o padre.

Então, essa... a relação, a relação que defino a grosseiramente e vocês me perdoarão, como relação

imaginaire à la religion, on le retrouve d'autre manière dans *Le portrait de l'artiste* avec par exemple *Les sermons sur l'enfer* qui sont justement interminables, qui sont très sadiques et kantians et qui sont en fait, qui visent à représenter dans le détail les horribles tortures de l'enfer. Et qui visent à représenter, à donner *in præsentia*, justement, une idée de ce qu'est l'enfer.

Du même ordre de fonctionnement: le confesseur. Le confesseur comme étant celui qui écoute, mais aussi répond. Répond quoi ? dit quoi ? C'est précisément autour de cela que ça tourne. Autour de ça que tournent, entre autres choses, les Pâques de Stephen, les confessions de ses turpitudes et puis aussi, l'artiste, la fonction de l'artiste.

J'invoquerai ici deux passages, deux textes, l'un qui se trouve près du début de *Stephen le Héros* où il dit que en écrivant ses poèmes, il avait la possibilité de remplir la double fonction de confesseur et de confessé. Et puis, l'autre texte, l'autre passage, il se trouve vers la fin du *Portrait de l'artiste* et c'est le moment où, mortifié de voir la bien-aimée tendre l'oreille et sourire à un jeune prêtre bien lavé, il dit euh, bon, lui, il avait renoncé à être prêtre, il y avait pas de problème, c'est une affaire réglée, il n'est pas de ce côté-là; et dire quand même que c'est des types comme ça qui leur racontent des choses dans la

imaginária com a religião, nós a encontramos de outro modo no *Retrato do Artista*, com, por exemplo, *Os sermões sobre o inferno*, que são justamente intermináveis, que são muito sádicos e kantianos, e que são, realmente, que visam representar em detalhe as horríveis torturas do inferno. E que visam representar, dar *in praesentia*, justamente, é uma idéia do que é o inferno.

Na mesma ordem de funcionamento: o confessor. O confessor como sendo aquele que escuta, mas que também responde. Responde o quê? Diz o quê? É precisamente em torno disso que gira, em torno disso que giram, dentre outras coisas, as Páscoas de Stephen, as confissões de suas tropezas e, depois, também, o artista, a função do artista.

Eu invocarei aqui duas passagens, dois textos, um que se encontra perto do início de *Stephen le Héros*, onde ele diz que, escrevendo seus poemas, ele tinha a possibilidade de preencher a dupla função de confessor e de confessado. E depois, o outro texto, a outra passagem, encontra-se lá pelo fim do *Retrato do Artista*, e é o momento em que, mortificado de ver a bem-amada dar ouvidos e sorrir a um jovem padre bem asseado, ele diz heheh, bom, ele, ele havia renunciado a ser padre, não havia problema, é um caso encerrado, ele não está daquele lado; e dizer, apesar disso, que são tiposassim que lhes contam coisas na penumbra, não é?, e eu – eu enfeito,

pénombre, n'est-ce pas, et moi - je brode, hein, mais enfin vous, vous reverrez le texte, hein, il existe, à quelque chose près -, qu'il voudrait arriver à être là avant qu'elle n'engendre quelqu'un de leur race, et que l'effet de ce qui se passera, l'effet de cette parole, n'est-ce pas, améliore quand même un peu cette fichue race, n'est-ce-pas. Ça a peut-être bien rapport avec la fameuse conscience incréée. Ça passe par l'oreille n'est-c'e pas. La fameuse conception par l'oreille qu'on retrouve d'ailleurs dans « Circé », n'est-ce pas, évoquée bien sûr...

J. Lacan - Qu'on rétrouve dans ?

J. Aubert - Dans « Circé », entre autres choses.

J. Lacan - Et que Jones, sur laquelle Jones a beaucoup insisté, Jones, l'élève de Freud.

J. Aubert - Oui, c'est cela.

Non, parce que il y a un Jones aussi qui, le professeur Jones qui dans *Finnegans Wake*, euh, jaspine n'est-ce pas, à n'en plus finir. C'est un de ceux qui ont des tas de trucs à raconter sur le bouquin lui même, n'est-ce pas. Dans *Ulysses*, le type qui a cette fonction, il s'appelle Matthew, quelquefois, enfin, c'est de ceux qui... Bon, enfin de toute façon, il fallait qu'ils aient des noms qui circulent bien. Jones, ça circule bien.

Autre chose concernant cette dimension imaginaire de la religion,

hem?, mas enfim vocês, vocês reverão o texto, hem?, ele existe, excetuando alguma coisa -, que ele gostaria de conseguir estar lá antes que ela engendrasse alguém da raça deles, e que o efeito do que acontecerá, o efeito dessa palavra, não é?, melhore, apesar de tudo, um pouco essa bendita raça, não é? Isto talvez tenha relação com a famosa consciência incriada. Isso passa pelos ouvidos, não é? O famoso emprenhar pelo ouvido que encontramos, aliás, em *Circe*, não é? evocada, certamente...

J. Lacan - Que reencontramos em?

J. Aubert - Em *Circe*, dentre outras coisas.

J. Lacan - E que Jones, a respeito da qual Jones insistiu muito, Jones, o aluno de Freud.

J. Aubert - Sim, é isso.

Não, porque há também um Jones que, o professor Jones, que em *Finnegan's Wake*, eeh, tagarela, não é?, até não acabar mais. É um dos que têm montes de coisas para contar a respeito do do próprio livro, não é? Em *Ulysses* o cara que tem essa função, ele se chama Matthew, às vezes, enfim, é dos que... bom, enfim, de qualquer jeito, era preciso que eles tivessem nomes que circulassem bem. Jones, isso aí circula bem.

Outra coisa a respeito dessa dimensão imaginária da religião, no

au fond, c'est résumé dans *Ulysses*, dans le fameux passage où se trouvent opposées la conception, disons, trinitaire et problématique de la théologie, par opposition à la conception italienne, madonisante, n'est-ce pas, qui bouche évidemment tous les trous avec une image de Marie. Et alors, vous avez pu remarquer dans *Ulysses*, comment il dit qu'au fond l'Eglise catholique s'est pas mal débrouillée en plaçant l'incertitude du vide, n'est-ce pas, à la base de tout. Là encore, je brode.

Donc le fonctionnement de ce texte, de ces textes, une des choses au moins, un certain nombre de choses qui font fonctionner, ce sont évidemment des noms du père à de multiples niveaux. On saisit bien que dans les deux passages auxquels je me suis accroché, c'est de la fonction qui est en cause, n'est-ce pas, c'est la fonction qui apparaissait à travers les aïeux, à travers la profondeur accordée à tout cela. Mais, dans « Circé », et dans *Ulysses* dans son ensemble, ce qui fait bouger les choses, ce qui fait artifice, c'est le cache-cache avec les noms du père. C'est-à-dire que à côté, justement, de ce qui fait mine de trou, il y a les déplacements de trous et il y a les déplacements de noms de père. On a aperçu, au passage, dans le désordre: Abraham, Jacob, Moïse, Virag, on aperçoit Dédalus également. Et puis on en aperçoit un qui est assez rigolo, parce que dans un épisode qui est assez central, assez central parce

fundo, está resumida em *Ulysses*, na famosa passagem em que se encontram opostas a concepção, digamos, trinitária e problemática da teologia, em oposição à concepção italiana, madonizante, não é? Que tapa evidentemente todos os buracos com uma imagem de Maria. E então, vocês puderam observar em *Ulysses*, como ele diz, que no fundo a Igreja Católica não se saiu mal, colocando a incerteza do vazio, não é?, na base de tudo. Aí ainda, eu enfeito.

Portanto, o funcionamento desse texto, desses textos, uma das coisas pelo menos, um certo número de coisas que fazem funcionar são, evidentemente, nomes do pai em múltiplos níveis. Apreendemos bem que nas duas passagens pelas quais me interessei, é função que está em causa, não é?, é a função que aparecia através dos antepassados mais velhos, através da profundidade outorgada a tudo isso. Mas em *Circe* e em *Ulysses*, no seu conjunto, o que faz mexer as coisas, o que parece artifice, é o esconde-esconde com os nomes do pai, isto é, justamente, que ao lado do que aparenta ser buraco, há os deslocamentos de buracos e há os deslocamentos de nomes de pai. Percebemos, no texto, na desordem: Abraão, Jacó, Moisés, Virag, percebemos Dédalo igualmente. E depois percebemos um que é bastante engraçado, porque em um episódio que é bastante central, bastante central porque não tem senão um olho, é o Ciclope, há um tipo que se

qu'il y a un œil, c'est le Cyclope, il y a un type qui s'appelle J.J., J.J., dont on se souvient, si on a de la mémoire, que dans un épisode précédent on l'avait rencontré sous le nom de J.J. O'Molloy. C'est-à-dire de la descendance des Molloy, hein. Alors là il faut bien écouter. Un J.J. fils de O'Molloy. Mais là, dans « Les Cyclopes », il apparaît sous ce nom-là. Alors, il a une position assez curieuse ce type. Parce que il est homme de loi, en principe. Mais homme de loi, je dirai même pas déchu, mais en voie de déchéance. On nous dit, et là encore les mots anglais sont intéressants : *sa clientèle diminue, practice doing lean, sa pratique diminue*. Et qu'est-ce qui se passe pour cet homme de loi dont la pratique fiche le camp ? C'est qu'il joue, *gambling*. Le jeu remplace de quelque manière la pratique. Bon, il y aurait un certain nombre de choses, évidemment, à élaborer à partir de ça, sans doute.

Ce que je voudrais simplement indiquer, c'est la fonction de ce père parfaitement faux, qui a les initiales à la fois de James Joyce, de John Joyce, papa, le papa de Joyce. La parole de ce J.-J. O'Molloy porte sur les autres pères notamment. C'est lui qui, dans un certain passage, qui se raccroche à l'énigme citée la semaine dernière par Lacan. C'est lui qui se tourne vers Stephen, dans l'épisode qui se passe dans le Journal, dans la salle de rédaction, se tourne vers Stephen pour lui donner un beau morceau de

chama J.J.. J.J., do qual nos lembraremos, se tivermos memória, que num episódio precedente o havíamos encontrado com o nome de J.J.O'Molloy, ou seja, da descendência dos Molloy, hem? Então aí é preciso escutar bem. Um J.J. filho de O'Molloy. Mas aí, em *Os cyclopes*, ele aparece sob esse nome. Então, ele tem uma posição bastante curiosa, esse cara, porque ele é homem de lei, em princípio. Mas homem de lei, eu nem diria decadente, mas em via de decadência. Dizm-nos, e aí de novo as palavras inglesas são interessantes: *sua clientela diminuir, practice doing lean, sua prática diminuir*. E o que se passa com esse homem de lei cuja prática some? É que ele joga, *gambling*. O jogo substitui de certa forma a prática. Bom, haveria um certo número de coisas, evidentemente, para elaborar a partir disso, sem dúvida.

O que quero simplesmente indicar é a função desse pai perfeitamente falso, que tem as iniciais ao mesmo tempo de James Joyce, de John Joyce, papai, o papai de Joyce. A palavra desse J.J. O'Molloy tem por objeto os outros pais particularmente. É ele que, em um certo trecho, que se liga ao enigma citado na semana passada por Lacan. É ele que se volta para Stephen, no episódio que acontece no jornal, na sala de redação, se vira para Stephen para lhe dar uma bela lição de retórica.

rhétorique.

C'est intéressant parce que on sait que, d'abord, le O'Molloy en question, il s'est tourné vers le jeu. Et puis pour survivre quand même aussi, il fait du travail littéraire dans les journaux. Il fait du travail littéraire dans les journaux, c'est-à-dire quelque chose qui peut vous renvoyer, dans l'œuvre de Joyce, aux Morts, la dernière nouvelle de *Gens de Dublin*, n'est-ce pas, le type qui a écrit des nouvelles dans les, qui a écrit dans les journaux, des comptes-rendus, on sait pas trop quoi, etc. Ça réapparaît également d'une autre manière dans *Les Exilés*, n'est-ce pas. Quel genre de littérature? Est-ce que c'est de la littérature qui reste? Est-ce que ça mérite de vivre? Bon, alors le O'Molloy en question, le J.J. en question, on nous dit qu'il se tourne vers Stephen, dans cette salle de rédaction, et il lui présente un beau spécimen d'éloquence judiciaire. Ça se trouve, où est-ce que ça se trouve, ça? - dans l'édition française, page 137:

Tourné vers Stephen, J.-J. O'Molloy lui dit posément: L'une des périodes les plus harmonieuses que j'aie jamais entendues de ma vie, je la dois aux lèvres de Seymour Bushe qui évidemment, à une lettre près, signifie, donc, le buisson, et éventuellement - alors là, c'est peut-être trop tôt pour l'indiquer - c'est également la toison sexuelle, si vous voulez.

É interessante porque sabemos que, primeiro, o O'Molloy em questão, ele se voltou para o jogo. E depois, para sobreviver, apesar disso também, ele faz trabalho literário nos jornais, ele faz trabalho literário nos jornais, isto é, algo que pode remetê-los, na obra de Joyce, a *Os mortos*, a última novela de *Dublinenses*, não é? O tipo que escreveu notícias nos, que escreveu nos jornais, relatórios-resumos, não sabemos demais o quê, etc. Isso reaparece igualmente de uma outra maneira em *Os exilados*, não é? Que gênero de literatura? É da literatura o que permanece? Isso merece viver? Bom, então o O'Molloy em questão, o J.J. em questão, dizem-nos que ele se volta para Stephen, naquela sala de redação, e lhe apresenta um belo exemplar de eloquência judiciária. Isso se encontra, onde é que isso se encontra? - Na edição francesa está na página 137:

Voltado para Stephen, J.J. O'Molloy lhe diz pausadamente: um dos períodos mais harmoniosos que eu penso jamais ter escutado em minha vida, eu o devo aos lábios de Seymour Bushe, que, evidentemente, com exceção de uma só letra, significa, portanto a moita, e, eventualmente - então aí, talvez seja demasiado cedo para indicá-lo -, é igualmente os pêlos pubianos, se vocês quiserem.

... Seymour Bushe. C'était dans cette affaire de fratricide, l'affaire Childs. Bushe était au banc de la défense.

Alors, ici, une petite interpellation shakespearienne : *Et dans le porche de mon oreille versa, etc. Hamlet - A propos, comment a-t-il découvert ça? Puisqu'il est mort en dormant. Et l'autre histoire, la bête à deux os.*

Ça, c'est donc Stephen qui cogite ça.

Citez-là ? demanda le professeur. Il y en a toujours un pour ça, hein! *ITALIA, MAGISTRA ARTIUM.* C'est le titre, un de ces titres qui scandent l'épisode de la salle de rédaction.

Il parlait de la procédure en matière de preuves... Alors là je vous renvoie au texte anglais qui dit: *he was speaking* - ça y est, évidemment, il faut que je le retrouve - *the law of evidence, he spoke on the law of evidence.* La loi de l'évidence, si on veut, mais certainement le témoignage. La loi du témoignage. Non pas exactement le témoignage devant la loi, etc.

...de la procédure en matière de preuves - la loi du témoignage - dit J.-J. O'Molloy, de la loi romaine opposée à la loi mosaïque primitive, la lex talionis. Et il vint à parler du Moïse de Michel-Ange au Vatican.

- Ah !

- *Des termes bien choisis en petit nombre, annonça Lenehan - qui est un ...*

Bon, je passe sur certaines phrases

...Seymour Bushe. Era naquele caso de fratricídio, o caso Childs. Bushe estava no banco da defesa.

Então, aqui, uma pequena interpretação shakespeariana: *E no vestibulo de meu ouvido despejou, etc. Hamlet - A propósito, como é que ele descobriu isto?, já que ele morreu dormindo. E a outra história, o bicho de dois dorsos.*

É, portanto, Stephen que cogita isso.

Citem aí! Perguntou o professor. Sempre há um para isso, hem! *ITALIA, MAGISTRA ARTIUM.* É o título, um desses títulos que falam do episódio da sala de redação.

Ele falava do procedimento em matéria de provas... Então, aí eu os mando de volta ao texto inglês que diz: *he was speaking* - pronto, evidentemente é preciso que eu o encontre - *the law of evidence, he spoke on the law of evidence.* A lei da evidência, se quisermos, mas certamente o testemunho. A lei do testemunho. Não exatamente o testemunho diante da lei, etc.

...do procedimento em matéria de provas - a lei do testemunho - diz J.J. O'Molloy, da lei romana oposta à lei mosaica primitiva, a lex talionis. E ele veio a falar do Moisés de Michelângelo no Vaticano.

- Ah!

- *Termos bem escolhidos, em pequeno número, anunciou Lenehan - que é um...*

Bom, eu passo sobre certas frases

qui mériteraient, évidemment, sans doute qu'on s'y arrête, mais enfin, j'ai pas le temps.

J.-J. O'Molloy reprit, détachant chaque mot. Voici ce qu'il en disait: une musique figée, marmoréenne figure, cornue et terrible, de la divine forme humaine, symbole éternel de prophétique sagesse, qui, si quelque chose de ce que l'imagination ou la main d'un sculpteur inscrivit dans le marbre spirituellement transfigurant et transfiguré a mérité de vivre, mérite de vivre.

Vous avez suivi, bien sûr! Donc, ici, le O'Molloy en question ayant commencé par se faire caisse de résonance d'un savoir sur la loi, n'est-ce pas, ayant réparti les lois, les lois par rapport à l'évidence, par rapport au témoignage - allez vous y retrouver -, ayant fait ceci, c'est lui qui fait parler Bushe, n'est-ce pas. C'est lui qui fait parler le buisson. C'est lui qui fait parler, qui fait porter témoignage rhétorique sur art, sur l'art comme fondant le droit à l'existence, *deserves to live*, fondant le droit à l'existence de l'œuvre d'art. Vous voyez l'écho que cela a par rapport à, bon, la littérature de journaux, qu'est-ce que ça veut dire, comment ça se situe par rapport à cela. *Deserves to live*. Ce qui mérite de vivre. Et, fondant ainsi, en droit, le porteur de la loi, Moïse, puisque il restera, peut-être pas en tant que Moïse, mais Moïse du Vatican. C'est comme ça qu'on nous le dit. Le Moïse du Vatican. Ce qui est

que mereceriam, evidentementee, sem dúvida, que nelas nos detivéssemos, mas enfim, não tenho tempo.

J.J. O'Molloy retomou, destacando cada palavra. Eis o que ele dizia: uma música congelada, marmoreana figura, chifruda e terrível, da divina forma humana, símbolo eterno de profética sabedoria que, se alguma coisa do que a imaginação ou a mão de um escultor inscreveu no mármore espiritualmente transfigurante e transfigurado mereceu viver, merece viver.

Vocês acompanharam, certamente! Portanto, aqui, o O'Molloy em questão, tendo começado por se fazer caixa de ressonância de um saber sobre a lei, não é?, havendo repartido as leis, as leis em relação à evidência, em relação ao testemunho – vão reencontrar ali - , tendo feito isso, é ele que faz falar Bushe, não é?, é ele que faz a moita falar. É ele que faz falar, que faz prestar testemunho retórico sobre arte, sobre a arte como fundando o direito à existência, *deserves to live*, fundando o direito da existência da obra de arte. Vocês vêem o eco que isso tem em relação a, bom, à literatura de jornais, o que é que isso quer dizer, como se situa em relação a isso. *Deserves to live*. O que merece viver. E, fundando assim, em direito, o portador da lei, Moisés, já que ele ficará, talvez não enquanto Moisés, mas Moisés do Vaticano. É assim que nos dizem isso. O Moisés do Vaticano. O que é, evidentemente, bastante interessante quando temos

évidemment assez intéressant quand on a à l'esprit ce que le Vatican représente du point de vue d'Ulysse.

Alors, *ce deserves to live*, il insiste puisqu'il réapparaît par le biais de la rhétorique sous la forme de l'insistance, *deserved to live, deserves to live*. Il réapparaît avec insistance, mais il est marqué, il est contresigné par ses effets sur celui auquel la période était destinée, à savoir Stephen. J.-J. O'Molloy s'était tourné vers lui, et ce qui se passe, c'est que, *insidieusement gagné par l'élégance de la phrase et du geste, Stephen se sentit rougir*. Et, curieusement, curieusement, ces rougeurs de Stephen, elles sont en série par rapport à d'autres textes de Joyce, je pense, en particulier, ce texte du *Portrait* que vous avez pu remarquer lors du voyage à Cork avec son père.

Stephen va avec son père dans un amphithéâtre, amphithéâtre de l'école de médecine où son père a traîné quelque temps, peu de temps, semble-t-il, et le père est à la recherche de ses initiales. On cherche les initiales gravées par papa. Ces initiales évidemment, on ne pense pas que ce sont aussi les siennes : *Simon Dedalus*. Ça s'initiale *Stephen Dedalus*. Mais ce sur quoi Stephen tombe, c'est le mot fœtus, *fœtus*. Et ça lui fait un effet boeuf. *Il en rougit, en pâlit*, etc, etc. Là encore, en rapport avec l'initiale, dans un autre rapport évidemment, mais en rapport avec l'initiale, justement, le mérite d'exister. Et, à

em mente o que o Vaticano representa do ponto de vista de *Ulysses*.

Então, esse *deserves to live*, ele insiste, já que reaparece pelo viés da retórica sob a forma de insistência, *deserved to live, deserves to live*. Ele reaparece com insistência, mas ele está marcado, está referendado por seus efeitos sobre aquele a quem o período era destinado, a saber Stephen. J.J. O'Molloy tinha se voltado para ele, e o que se passa é que *insidiosamente ganho pela elegância da frase e do gesto, Stephen se sentiu enrubescer*. E, curiosamente, curiosamente, esses rubores de Stephen, eles são em série em relação a outros textos de Joyce, eu penso, em particular esse texto do *Retrato* que vocês puderam notar na ocasião da viagem para Cork, com seu pai.

Stephen vai com seu pai a um anfiteatro da escola de Medicina onde seu pai se arrastou algum tempo, pouco tempo, parece, e o pai está à procura de suas iniciais. Procuram-se as iniciais gravadas pelo pai. Essas iniciais, evidentemente, não pensamos que sejam também as suas: *Simon Dedalus*. Com elas se inicia *Stephen Dedalus*. Mas isso com que Stephen topa é a palavra feto, *fœtus*. E isto lhe faz um efeito enorme. *Ele fica vermelho, pálido*, etc., etc. Aí, de novo, em relação com a inicial, em uma outra relação evidentemente, mas em relação com a inicial, justamente, o mérito de existir. E, a respeito disso, eu refaço, eu completo

ce propos là, je refais, je complète cette série du mérite d'exister par référence à un autre passage qui est dans *Dublinois*, dans *Les Morts*, *Les Morts* qu'on pourrait très bien traduire *Le Mort*, n'est-ce pas. Impossible de décider, de trancher.

Le personnage, un des personnages centraux, Gabriel Conroy, va faire un discours, le discours traditionnel, n'est-ce pas, de la réunion de famille. C'est lui qui est là, toujours là, pour écrire dans les journaux ou faire les petits discours de ce genre et, on vient de parler à table, justement, des artistes dont le nom est oublié, de ceux finalement qui n'ont rien laissé, sinon un nom tout à fait problématique : *Parkinson, dit la vieille tante. Oui, c'est ça, il était formidable, extraordinaire, quelle voix, on n'a jamais entendu ça.* Alors, lui, ça le fait penser, c'est là-dessus qu'il parle; c'est là-dessus qu'il repart, et il repart en concluant sa première période, une de ses premières périodes sur deux choses: un écho d'une chanson qui s'intitule *Love's Old Sweet Song, La Vieille et douce chanson de l'amour*, qui évoque le paradis perdu dans ses premières lignes et l'autre chose, sur laquelle s'achève sa période, c'est une citation de Milton, pas du paradis perdu, mais de Milton, dans laquelle Milton dit à peu près ceci - évidemment, c'est tronqué chez Joyce -, Milton dit à peu près ceci: *J'espère, je voudrais pouvoir léguer aux siècles à venir une œuvre conçue de telle sorte qu'ils ne la*

esta série do mérito de existir referindo-me a um outro trecho que está em *Dublinenses*, em *Os mortos*, *Os mortos* que poderíamos muito bem traduzir *O morto*, não é? Impossível decidir, concluir.

O personagem, um dos personagens centrais, Gabriel Conroy, vai proferir um discurso, o discurso tradicional, não é?, da reunião de família. É ele que está aí, sempre aí, para escrever nos jornais ou fazer pequenos discursos desse gênero e, acaba-se de falar à mesa, justamente, dos artistas cujo nome é esquecido, dos que, afinal, não deixaram nada, senão um nome totalmente problemático: *Parkinson, dz a velha tia. Sim, é isso, ele era formidável, extraordinário, que voz, nunca se ouviu isso.* Então, ele, isso o faz pensar, é disso que ele fala, é nisso que ele recomeça, e ele recomeça concluindo seu primeiro período, um de seus primeiros períodos em duas coisas: um eco de uma canção intitulada *Love's Old Sweet Song, A velha e doce canção do amor*, que evoca o paraíso perdido nas suas primeiras linhas e a outra coisa, sobre a qual se encerra seu período, é uma citação de Milton, não do Paraíso Perdido, mas de Milton, na qual Milton diz mais ou menos isto - evidentemente, truncado por Joyce - Milton diz mais ou menos isto: *Eu espero, eu gostaria de poder legar aos séculos vindouros uma obra concebida de tal forma que eles não a deixarão voluntariamente morrer.* Portanto, encontram-se juntos, no

laisseront pas volontiers mourir. Donc, se trouvent joints dans le discours de Joyce, la question justement du droit à l'existence, celui au droit à la création et celui de la validité et celui, aussi, de la certitude.

Ce que je voudrais rajouter. Je voudrais rajouter une première chose concernant le *Bush*. Bushe, vous voyez qu'il se construit d'une sorte de série du *bush* à partir du *holey bush*, du Bush éloquent qui, parlant de Moïse, parle aussi d'un *holy bush*, n'est-ce pas. L'Éternel dit à Moïse que le sol qu'il foule devant le buisson ardent est *holy*. Le *holy bush*, et un *holy bush*, un *bush* qui se révèle avoir un certain rapport au *fox*. Car, lorsque O'Molloy reparait dans « Circé », lorsque J.J. reparait dans « Circé », il a des moustaches de renard, et quelque chose de Bushe, de l'avocat Bushe; le renard, au renard que, lui aussi, on a aperçu à plus d'une reprise dans *Le portrait* par exemple. Il apparaît bien sûr parce que il est, Fox est un des pseudonymes de Parnell, associé un peu à sa chute. Mais il est aussi une sorte de signifiant ramenant la dissimulation, *foxy he was not foxy* dit le jeune Stephen quand il est à l'infirmerie et qu'il a peur de se faire accuser de fraude. Et puis, un peu plus tard, lorsqu'il vient de renoncer à entrer dans les ordres, qu'il a aperçu sa carte de visite, le Révérend Stephen Dedalus, S.J., il évoque quelle tête il peut bien y avoir là-dessous, n'est-ce pas, et une

discurso de Joyce, justamente a questão do direito à existência, o direito à criação e aquele da validade e, também, da certeza.

O que eu gostaria de acrescentar, gostaria de acrescentar uma primeira coisa que diz respeito ao *Bush*. Bushe, vocês vêem que ele se constrói com uma espécie de série do *bush* a partir do *holey bush*, do Bush eloquente que, falando de Moisés, fala também de um *holy bush* [sarça ardente] não é? O Eterno diz a Moisés que o solo em que ele pisa diante da sarça ardente é *holy* [sagrado]. O *holy bush*, e um *holy bush*, um *bush* que se revela ter uma certa relação com a *fox* [raposa], pois, quando O'Molloy reaparece em *Circe*, quando J.J. reaparece em *Circe*, ele tem bigodes de raposa, e alguma coisa de Bushe, do advogado Bushe; a raposa, a raposa que, ela também, encontramos mais de uma vez no *Retrato*, por exemplo. Aparece, certamente, porque ela é... Fox é um dos pseudônimos de Parnell, associado um pouco à sua queda. Mas também é um tipo de significante que traz a dissimulação, *foxy he was not foxy* [finório ele não era finório/avermelhado etc.], diz o jovem Stephen quando ele está na enfermaria e está com medo de ser acusado de fraude. E depois, um pouco mais tarde, quando ele acaba de renunciar a ser ordenado, que ele reparou seu cartão de visita, o

des choses qui lui revient à l'esprit, c'est: *Ah oui! une tête de Jésuite qu'ont certains appelée comme ceci, Landon Jones, et d'autres appelée Foxy gamble, gamble le renard.*

Donc, il y a cette série *bush, fôx*, mais il y a aussi, il y a aussi et ça, ça fonctionne, le jeu du Molloy, Moly, qui s'articule sur le holy. Nous avons: *holy, holey, Moly, Molloy* et, un autre mot qui ne paraît pas dans *Ulysses*, mais dont Joyce dit - alors là c'est une chose que je tire un petit peu de la manche, plutôt des lettres de Joyce, mais après tout les lettres c'est des trucs qu'il a écrit, oui - lorsqu'il indique, il donne le nom de quelque chose qui est censé faire fonctionner, entrer dans le fonctionnement de Circé, c'est cette plante, l'aïl doré, que Hermès a donné à Ulysse pour qu'il se tire d'affaire chez Circé. Et ça s'appelle *moly*. Là où ça devient drôle, c'est que il y a entre les deux, entre *moly* et Molly, une différence qui est de l'ordre de la phonation. Ce qui se phonise, je ne sais pas comment il faut dire, dans *Ulysses*, c'est Molly, avec une voyelle simple et le *moly* dont il parle, c'est une diphtongue, une ditongue, comme on disait autrefois, et la ditongue se transfère, se transforme en consonance, avec en même temps que la diphtongue, la ditongue se transforme en une voyelle simple, il y a un redoublement consonantique, un

reverendo Stephen Dedalus, S.J., ele evoca que cabeça poderia haver ali em baixo, não é? E uma das coisas que lhe retorna ao espírito é: *Ah sim! uma cabeça de Jesuíta que alguns chamaram assim como Landon Jones, e outras chamadas Foxy gamble, "gamble", a raposa.*

Portanto, há essa série *bush, fôx*, mas há também, há também e isto, isto funciona, o jogo do Molloy, Moly, que se articula sobre o holy. Nós tínhamos: *holy, holey, Moly, Molloy*, e uma outra palavra que não aparece em *Ulysses*, mas da qual Joyce diz - então aí é uma coisa que eu tiro um pouquinho da manga, mais das cartas de Joyce, mas, afinal de contas, as cartas são coisas que ele escreveu, sim - quando ele indica, ele dá o nome de algo que se supõe fazer funcionar, entrar no funcionamento de *Circe*, é esta planta, o alho dourado, que Hermes deu a Ulysses para que ele se saia bem na casa de *Circe*. E isso se chama *moly*. Ali é que isso se torna engraçado, é que há entre os dois, entre *moly* e Molly, uma diferença que é da ordem da fonação. O que se *fônemiza*, não sei como é preciso dizer, em *Ulysses*, é Molly com uma vogal simples, e o *moly* do qual ele fala é um ditongo, um *dithongo* como se dizia outrora, e o *dithongo* se transfere, se transforma em consonância, ao mesmo tempo que o ditongo, a *ditongue* se transforma em uma vogal simples, há uma duplicação consonântica, uma duplicação de consonância, e é essa consonância que aparece em *Ulysses*

redoublement de consonance et c'est cette consonance qui apparaît dans *Ulysses* sous la forme de Molly. C'est trop beau pour être vrai. Alors ce qu'il dit de Molly, de *moly* pardon, de cette plante, ce sont des choses curieuses, il en dit des choses différentes. L'une que, je crois, Lacan analysera, une autre que je me contente de signaler.

C'est donc le don d'Hermès, Dieu des voies publiques, et c'est l'influence invisible, entre parenthèses, prière, hasard, agilité, présence d'esprit, pouvoir de récupération qui sauve en cas d'accident. C'est donc quelque chose qui confirme Bloom dans son rôle de prudence, n'est-ce pas. Il est le prudent. Il est celui qui répond finalement assez à la définition que j'ai trouvée en note dans le *Lalande* sur cette question de la prudence - c'est curieusement décevant *Lalande* sur la question de la prudence, probablement parce que c'est surtout Saint Thomas qui en parle. Il y a une petite note sans nom d'auteur, une citation qui dit ceci: prudence, *l'habileté dans le choix des moyens d'obtenir pour soi-même le plus grand bien-être* et, c'est comme ça, justement, qu'on se supporte, semble-t-il, dirait Bloom.

La deuxième chose que je voulais ajouter avant de me taire, c'est simplement souligner qu'il s'agit dans toutes ces choses de la certitude, notamment. De la certitude et de comment on peut fonder ça. La certitude, elle

sob a forma de Molly. É bonito demais para ser verdade. Então, o que ele diz de Molly, de *moly*, desculpem, dessa planta, são coisas curiosas, ele diz coisas diferentes. Uma que, creio, Lacan analisará, uma outra que eu me contento em assinalar.

É, pois, o dom de Hermes, Deus das vias públicas, e é a influência invisível, entre parênteses, prece, acaso, agilidade, presença de espírito, poder de recuperação, que salva em caso de acidente. É, pois, algo que confirma Bloom em seu papel de prudência, não é? Ele é o prudente. Ele é aquele que responde, finalmente bastante, à definição que eu encontrei em nota no *Lalande* sobre esta questão da prudência - é curiosamente decepcionante *Lalande* sobre a questão da prudência, provavelmente porque, é sobretudo *Santo Tomás* que fala disso. Há uma pequena nota sem nome de autor, uma citação que diz isto: prudência, *a habilidade na escolha do meios de obter para si mesmo o maior bem-estar*, e, é assim, justamente, que nós nos apoiamos, parece, diria Bloom.

A segunda coisa que eu queria acrescentar antes de me calar, é simplesmente destacar que se trata, em todas essas coisas, da certeza, particularmente, da certeza e de como podemos fundar isso. A certeza, ela reaparece justamente a respeito do

réapparaît justement à propos du fameux Virag. Parce que je ne vous ai pas tout dit, je me suis arrêté dans la citation, la fameuse citation où on parlait de Virag, où on parlait, où les autres, O'Molloy, racontaient ce qu'il en était de Virag. A la page 331, dans *Ulysse*. Oui.

Il s'appelait Virag. C'était le nom du père qui s'était empoisonné. Il a obtenu de changer de nom par décret, pas lui, le père.

- Voilà le nouveau Messie de l'Irlande, dit le citoyen, l'île des Saints et des Sages !

- Oui, eux aussi, ils attendent encore leur rédempteur? dit Martin. Tout comme nous, en somme.

- Oui, dit J.-J., et chaque fois qu'ils ont un enfant mâle, ils croient que ça peut être le Messie. Et tout Juif est, paraît-il, dans une agitation extraordinaire jusqu'à ce qu'il sache s'il est père ou mère.

Alors, là-dessus, je serai bref, indiquant simplement ce qui apparaît peut-être des, par delà l'humour qui est, constitue un des fonctionnements de ce texte du « Cyclope »; un humour de bistrot mais un humour qui est bien là. Un humour qui, d'ailleurs, serait à rattacher à d'autres problèmes touchant l'antisémitisme, et je n'ai pas le temps de le raccrocher là.

Identification imaginaire qui, je crois, situe le problème également de la problématique de la succession. La problématique du Messie et, à travers elle, la problématique de la succession. Le

famoso *Virag*, porque eu não lhes disse tudo, eu parei na citação, a famosa citação em que falávamos de *Virag*, em que falávamos, em que os outros, *O'Molloy*, relatavam o que dizia respeito a *Virag*, na página 331, em *Ulysses*. Sim.

Ele se chamava Virag. Era o nome do pai que se havia envenenado. Ele conseguiu mudar de nome por decreto, não ele, o pai.

- Eis o novo Messias da Irlanda, diz o cidadão, a ilha dos Santos e dos Sábios!

- Sim, eles também, eles aguardam ainda seu redentor?, diz Martin. Todos como nós, em suma.

- Sim, diz J.J., e cada vez que eles têm uma criança macho, eles crêem que pode ser o Messias. E todo Judeu fica, dizem, em uma agitação extraordinária até que saiba se ele é pai ou mãe.

Então, nisso serei breve, indicando simplesmente o que aparece talvez de, além do humor que há, constitui um dos funcionamentos deste texto do *Cyclope*, um humor de botequim, mas um humor que está presente, um humor que, aliás, estaria ligado a outros problemas concernentes ao anti-semitismo, e eu não tenho tempo para retomá-lo.

Identificação imaginária que, eu creio, situa o problema igualmente da problemática da sucessão. A problemática do Messias e, por meio dela, a problemática da sucessão. O problema da palavra do rei que funda

problème de la parole du roi fondant la légitimité. La parole du roi qui est ce qui permet, même si le ventre de la mère a menti, n'est-ce pas, de retomber sur ses pieds par une légitimation. C'est le problème de la légitimation, c'est-à-dire de la possibilité de porter la marque du roi, la couronne, *stephanos*, quelque chose comme ça, en grec, ou bien de porter la marque du roi, telle qu'elle apparaît dans « Circé » à propos de Virag qui dégringole par la cheminée, le grand-père, avec l'étiquette - hein, l'étiquette ça vient tout de suite comme ça -, *basilical gram*, avec le gramme du roi.

Cette problématique de la légitimité qui se révèle problématique de la légitimation, a une dimension, prend peut-être figure, ici, de dimension imaginaire et de sa récupération. Cette certitude, il me semble que Joyce l'utilise, la met en scène, dans ses rapports avec les effets de voix. Même si une parole, une parole paternelle est contestée en tant que parole, en tant que ce qu'elle dit, il me semble que quelque chose, suggère-t-il, en passe dans la personation, dans ce qui est derrière la personation, dans ce qui est du côté de la phonation, peut-être, du côté de ce qui est également quelque chose qui mérite de vivre dans la mélodie. Dans la mélodie, et pourquoi? Peut-être justement à cause de ce quelque chose qui a des effets, malgré tout, sur la mère, à travers la mélodie. L'allégresse,

a legitimidade. A palavra do rei que é o que permite, mesmo se o ventre da mãe mentiu - não é? - de cair novamente a seus pés por uma legitimação. É o problema da legitimação, isto é, da possibilidade de trazer consigo a marca do rei, a coroa, *stephanos*, alguma coisa assim, em grego, ou então de carregar a marca do rei tal qual ela aparece em *Circe*, a propósito de *Virag*, que despenca pela chaminé, o avô, com a etiqueta - hem?, a etiqueta vem de imediato assim -, *basilical gram*, com o grama do rei. [um pequeno peso de rei.]

Essa problemática da legitimidade que se revela problemática da legitimação, tem uma dimensão, toma talvez forma, aqui, de dimensão imaginária e de sua recuperação. Essa certeza, parece-me que Joyce a utiliza, encena-a, nas suas relações com os efeitos de voz. Mesmo se uma palavra, uma palavra paterna é contestada enquanto palavra, enquanto o que ela diz, parece-me que alguma coisa, sugere ele, em passagem na/em passe na personação, no que está atrás da personação, no que está ao lado da fonação, talvez, do lado do que é igualmente algo que merece viver na melodia. Na melodia, e por quê? Talvez justamente por causa desse algo que tem efeitos, apesar de tudo, sobre a mãe, por meio da melodia. A alegria, *fantasmal mirth*, a alegria fantasmática da mãe que é evocada no início, lá pelas páginas 10, 13 em *Ulysses*, ela tem a

fantasmal mirth, l'allégresse fantasmatique de la mère qui est évoquée au début, vers les pages 10, 13 dans *Ulysses*, elle a affaire, justement, à la pantomime et au vieux Royce, au vieux Royce qui chantait. Donc, quelque chose passe à travers la mélodie. Non pas peut-être seulement la sentimentalité, puisque la culture irlandaise, au tournant du siècle, c'est fait en grande partie des mélodies de Moore, que dans *Finnegans Wake*, Joyce appelle *Moore's maladies*, les Maladies de Moore. C'était le triomphe de papa Joyce, de John Joyce. Mais peut-être justement que dans cet art de la voix, dans cet art de la phonation, en est-il passé suffisamment pour le fils.

Donc, si la certitude, quant à ce qu'on fabrique, a toujours quelque chose à voir avec le miroir, avec ces effets de miroir que l'on, qu'il faudrait énumérer, cela a à voir aussi avec les effets de voix du signifiant. Et je voudrais simplement rappeler que la fameuse nouvelle *Les Morts*, par laquelle Joyce a ficelé *Gens de Dublin*, n'est-ce pas, à un moment absolument crucial de sa production poétique, au moment où les choses se sont, d'une certaine manière, débloquées, ont commencé à jouer; *Les Morts*, disent certains, ça lui est venu lorsque son frère lui a parlé d'une interprétation particulière d'une mélodie de Moore sur les revenants qui met en jeu des revenants et un dialogue entre des revenants et des vivants. Et Stanislas

ver, justement, com a pantomima e com o velho Royce, com o velho Royce que cantava. Portanto, alguma coisa passa através da melodia. Talvez não somente a sentimentalidade, já que a cultura irlandesa, na virada do século, fez-se em grande parte com melodias de Moore, que em *Finnegans Wake* Joyce chama *Moore's maladies*, as *doenças de Moore*. Era um triunfo de papai Joyce, de John Joyce. Mas, talvez, justamente nessa arte da voz, nessa arte da fonação, algo disso foi passado suficientemente para o filho.

Portanto, se a certeza quanto ao que fazemos sempre tem algo a ver com o espelho, com estes efeitos de espelho que nós, que seria preciso enumerar, isso tem a ver também com os efeitos de voz do signifiante. E eu gostaria simplesmente de lembrar que a famosa novela *Os mortos*, pela qual Joyce amarrou *Dublinenses*, não é?, em um momento absolutamente crucial de sua produção poética, no momento em que as coisas, de certa forma, se desbloquearam, começaram a atuar. *Os mortos*, dizem alguns, ele teve a idéia quando seu irmão lhe falou de uma interpretação particular de uma melodia de Moore sobre as almas penadas que põem em jogo almas penadas e um diálogo entre almas penadas e vivos. E Stanislas tinha-lhe dito, o tipo que cantou isso,

lui avait dit, le type qui a chanté ça l'a chanté d'une façon intéressante, d'une façon, justement, qui disait quelque chose. Et, comme par hasard, Joyce s'est mis à écrire *Les Morts* à partir de cela, à ce moment-là, pardon. Et, au centre, un des centres, tout au moins, de cette nouvelle, c'est le moment où la femme du héros est médusée, gelée, comme l'autre Moïse là, en entendant un chanteur tout enrôlé, chanter cette fameuse mélodie; et quel effet ça fait sur le héros ? Ça lui symbolise sa femme. Il dit à ce moment-là, il l'aperçoit en haut de l'escalier, dans l'obscurité et il se dit : qu'est-ce qu'une femme dans l'obscurité, etc. symbolise ? Il la décrit en termes réalistes, n'est-ce pas, vaguement réalistes, mais il dit en même temps : qu'est-ce que ça symbolise ? Ça symbolise une certaine écoute, entre autres choses.

Alors, cette certitude, cette certitude et ces problèmes de la certitude et de ses fondements par rapport aux effets de voix sur le signifiant, Joyce a voulu en énoncer des règles dans une science esthétique. Mais il s'est aperçu peu à peu que c'était moins lié à la science que ça. Et que c'était justement un *savoir-faire* lié par une pratique du signifiant. Et, évidemment, ici, ce que j'ai très présent à l'esprit, ce qui s'impose à moi à travers ce que, au-delà de ce que Aristote a dit sur la *praxis* dans la *Poétique* c'est la définition de Lacan, n'est-ce pas, action concertée par l'homme, et

cantou-o de uma maneira interessante, de uma maneira, justamente, que dizia alguma coisa. E, como por acaso, Joyce se pôs a escrever *Os mortos* a partir disso, nesse momento, desculpem. E, no centro, um dos centros, pelo menos dessa novela, é o momento em que a mulher do herói está petrificada, gelada, como o outro Moisés lá, ouvindo um cantor, completamente rouco, cantar essa famosa melodia. E que efeito isso faz sobre o herói? Isso simboliza para ele a sua mulher. Ele diz naquele momento, ele a vê no alto da escada, na obscuridade, e ele diz a si mesmo: o que é que uma mulher obscuridade, etc., simboliza? Ele a descreve em termos realistas, não é?, vagamente realistas, mas ao mesmo tempo ele diz: O que é que isso simboliza? Simboliza uma certa escuta, dentre outras coisas.

Então, esta certeza, essa certeza e esses problemas da certeza e de seus fundamentos em relação aos efeitos de voz sobre o signifiante, Joyce quis enunciar regras em uma ciência estética. Mas ele percebeu aos poucos que era bem menos ligado à ciência que isso. E que era, justamente, um *savoir-faire* ligado por uma prática do signifiante. E, evidentemente, aqui, o que eu tenho muito presente no espírito, o que se impõe a mim por meio do que, além do que Aristóteles disse sobre a *praxis* na *Poética*, é a definição de Lacan, não é?, ação harmonizada pelo homem, e então harmonizada, evidentemente, nos

alors concertée, évidemment, nous prépare à ce qui met en mesure de traiter le Réel par le Symbolique. Et la question de la mesure, eh bien, on l'aperçoit très précisément dans « Circé », au moment où Bloom entrant dans le bordel est aperçu par Stephen qui se tourne. Et cette évocation de la mesure est, comme par hasard, aussi, une citation de l'Apocalypse.

Alors, je m'arrête, avant que ça devienne par trop apocalyptique.

- *J. Lacan* - Je vais dire un mot de conclusion.

Je remercie Jacques Aubert de s'être mouillé. Car, il est évident que, comme l'auteur de *Surface and Symbol*, dont je vous ai dit le nom la dernière fois, il est évident que le terme dont cet auteur se sert pour dire, pour épingle l'art de Joyce, qu'il s'agit là de *inconceivably*, inconcevavelmente, *private jokes*, des jokes inconcevavelmente privés.

Dans ce même texte apparaît le mot que j'ai dû chercher dans le dictionnaire, *aftsooneries*, je ne sais pas si ce mot est commun, vous ne le connaissez pas? *aftsooneries* ça ne vous dit rien? C'est-à-dire *eftsoon*, des *aftsooneries*, dans des choses renvoyées à tout à l'heure. Il ne s'agit que de ça. Non seulement ces, ces effets sont renvoyés à tout à l'heure, mais ils ont un effet le plus souvent déroutant. C'est évidemment l'art, l'art de Jacques Aubert qui vous a fait suivre un de ses fils, de façon telle qu'il vous

prépare para o que põe em condições de tratar o Real pelo Simbólico. E a questão da medida, então, nós a percebemos muito precisamente em *Circe*, no momento em que Bloom entrando no bordel é visto por Stephen, que se volta. E essa evocação da medida é, como por acaso, também, uma citação do Apocalipse.

Então, eu paro, antes que isso se torne apocalíptico demais.

J. Lacan - Eu vou dizer uma palavra como conclusão.

Eu agradeço a Jacques Aubert por ter se arriscado, pois, é evidente que, como o autor de *Superfície e Símbolo*, cujo nome lhes disse na última vez, é evidente que o termo que esse autor usa para dizer, para alfinetar a arte de Joyce, trata-se aí de *inconceivably*, inconcebivelmente, *private jokes*, piadas inconcebivelmente privadas.

Nesse mesmo texto aparece a palavra que eu tive de procurar no dicionário, *aftsooneries*, não sei se essa palavra é comum, vocês não conhecem? *Aftsooneries*, isso não lhes diz nada?, isto é *eftsoon*, *aftsoonarias*, nas coisas reenviadas para ainda agora. Não se trata senão disso. Não somente esses, esses efeitos são remetidos para ainda agora, mas eles têm um efeito na maioria das vezes desnorteante. É evidentemente a arte, a arte de Jacques Aubert que os fez seguir um de seus fios, de modo tal que ele os

tienne en haleine. Tout ceci n'est évidemment pas sans fonder ce qui, à quoi j'essaie de donner une consistance, et une consistance dans le nœud.

Qu'est-ce qui, dans ce glissement de Joyce, auquel je me suis aperçu que je faisais référencé dans mon séminaire *Encore*, j'en suis stupéfait, j'ai demandé à Jacques Aubert si c'était là le départ de son invitation à parler de Joyce, il m'a affirmé que à ce moment-là, le séminaire *Encore* n'était pas encore paru, de sorte que ça ne peut pas être ça qui l'a invité à me présenter ce trou dans lequel je me risque par, sans doute, par quelque prudence; le prudence telle qu'il l'a définie. Mais le trou du nœud ne m'en fait pas moins question. Si j'en crois Soury et Thomé, puisqu'aussi bien c'est eux à qui je dois mention de ceci que sans doute, dont sans doute je m'étais aperçu, bien sûr, si le nœud, le nœud à proprement parler borroméen, lequel n'est pas un nœud, mais une chaîne, si ce nœud, on peut en repérer la duplicité, je veux dire qu'il y en a deux, qu'à ce que les cercles, les ronds de ficelle, soient coloriés. S'ils ne sont pas coloriés, ce qui veut dire que quelque chose distingue, - quelque chose, la qualité colorée - distingue chacun des deux autres, si ce n'est qu'à l'aide de ce barbouillage que nous pouvons faire, qu'il y ait deux nœuds puisque ceci est équivalent au fait que s'ils sont incolores, si rien ne les distingue autrement dit, rien non plus ne

mantém em atenção constante. Tudo isso não é evidentemente sem fundar o que, ao que eu tento dar uma consistência, e uma consistência no nó.

O que é que, nesse deslizamento por Joyce, do qual eu me dei conta de que fazia referência no meu seminário *Ainda*, estou estupefato com isso, eu perguntei a Jacques Aubert se era aí o ponto de partida de seu convite para falar de Joyce. Ele afirmou-me que naquele momento, o seminário *Ainda* não havia ainda sido publicado, de modo que não pode ser isso que o incitou a me apresentar este buraco no qual eu me arrisco por, sem dúvida, por alguma prudência, a prudência tal qual ele a definiu. Mas o buraco do nó não me questiona menos. Se creio em Soury e Thomé, já que também é a eles que devo menção disso, que sem dúvida, que sem dúvida, eu havia percebido, certamente, se o nó, o nó propriamente dito borromeano, que não é um nó, mas uma cadeia, se esse nó, podemos dele detectar a duplicidade, eu quero dizer que há dois, que os círculos, as argolas de barbante sejam coloridas, Se elas não são coloridas, o que quer dizer que alguma coisa distingue - alguma coisa, a qualidade colorida - distingue cada uma das duas outras, se não é senão com a ajuda desses rabiscos que podemos fazer com que haja dois nós, já que isso é equivalente ao fato de que se elas são incolores, se nada as distingue, dito de outra forma, nada também as distingue uma da

distingue l'un de l'autre. Vous me direz que dans la mise à plat, il y en a un qui est lévogyre et l'autre qui est dextrogyre, mais c'est justement là qu'est le tout de la mise en question de la mise à plat. La mise à plat implique un point de vue, un point de vue spécifié. Et ce n'est sans doute pas pour rien que n'arrive pas d'aucune façon à se traduire dans le Symbolique la notion de la droite et de la gauche.

Pour le nœud, ceci ne commence à ex-sister qu'au-delà de la relation triple. Comment se fait-il que cette relation triple ait ce privilège ? C'est bien là ce dont je voudrais m'efforcer de résoudre la question. Il doit y avoir là quelque chose et qui ne doit pas être sans rapport avec cet isolement que nous a fait Jacques Aubert de la fonction de la phonation précisément dans ce qu'il en est de supporter le signifiant.

Mais, c'est bien là ce point vif sur lequel je reste en suspens: c'est à savoir à partir de quand la signifiante en tant qu'elle est écrite se distingue des simples effets de la phonation ? C'est la phonation qui transmet cette fonction propre du nom et c'est du nom propre que nous repartirons, j'espère, la prochaine fois que nous nous retrouverons.

outra. Vocês me dirão que, na demonstração há uma que é levógira e a outra é dextrógira, mas é justamente aí que está o todo do questionamento da demonstração. A demonstração implica um ponto de vista, um ponto de vista especificado. E sem dúvida não é por nada que não se consegue traduzir de modo algum no Simbólico a noção da direita e da esquerda.

Para o nó, isso não começa a *ex-sistir* senão além da relação tripla. Como se faz para que essa relação tripla tem esse privilégio? É bem aí o que eu gostaria de me esforçar para resolver a questão. Deve haver aí alguma coisa que não está sem relação com esse isolamento que nos faz Jacques Aubert da função da fonação, precisamente no que diz respeito a suportar o significante.

Mas, é bem aí o ponto crucial sobre o qual eu permaneço em suspenso: é, a saber, a partir de quando a significância enquanto ela é escrita se distingue dos simples efeitos da fonação? É a fonação que transmite essa função própria do nome e é do nome próprio que nós recomeçaremos, eu espero, na próxima vez em que nós nos reencontrarmos.