

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (2019)
Heft:	48: Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature
Artikel:	Le chant des sirènes, ou la langue émue
Autor:	Dziub, Nikol
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006272

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Nikol Dziub

Le chant des sirènes, ou la langue émue

After studying the way in which various modern interpretations (political, psychoanalytic, traumatological) of Homer analyze the emotions aroused and/or conveyed by the song of the sirens, we will look at the “self-reflexive” interpretation that Maurice Blanchot (*Le Livre à venir*, 1959) proposes of *Odyssey’s “Song XII”*. We will see that this interpretation can provide an excellent reading grid for modern rewritings of the episode, which overinvest one of the emotional aspects of the sirens’ song – that is, the emotion of the language that goes out of itself in order to become music (in Joyce – *Ulysses*, 1918-1920) or silence (in Kafka – “Das Schweigen der Sirenen”, 1917).

L’objectif de cet article est d’interroger quelques-uns des grands textes qui évoquent les figures des sirènes, afin d’essayer de comprendre, sinon à quoi ressemble leur musique ou quelle est sa nature, du moins *en quoi leur musique est émouvante*, et aussi, plus simplement, qui elle émeut, ou ce qu’elle émeut. Nous nous concentrerons plus particulièrement sur la matrice antique que constitue le « Chant XII » de l’*Odyssée* et sur trois de ses hypertextes modernes : « Le silence des Sirènes » [« Das Schweigen der Sirenen »] (1917) de Kafka, *Ulysses* (1918-1920) de Joyce et le chapitre intitulé « Le chant des Sirènes » dans *Le Livre à venir* (1959) de Maurice Blanchot. Après avoir étudié la façon dont les différentes lectures modernes (politique, psychanalytique, traumatologique) d’Homère analysent les émotions suscitées et/ou véhiculées par le chant des sirènes, nous nous pencherons sur l’interprétation autoréflexive que Maurice Blanchot propose du « Chant XII » de l’*Odyssée*, et nous verrons que cette interprétation délibérément anachronique peut fournir une excellente grille de lecture pour les réécritures modernes de l’épisode, qui surinvestissent l’un des aspects émotionnels du chant des sirènes – à savoir l’émotion de la langue qui sort d’elle-même pour devenir musique (chez Joyce) ou silence (chez Kafka).

Homère : les sirènes, ou les émotions périlleuses

Si l’on en croit le *Litttré*, sirène viendrait « du latin *sirena*, qui succéda à *siren*, lequel vient d’un mot grec lui-même dérivé du phénicien *sir*, chant¹ ». Mais que sait-on du chant des sirènes ? Quasiment rien, sinon qu’il constitue un danger mortel pour les navigateurs. Homère omet de le décrire : il se contente

¹ *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Émile Littré, 1873-1874, tome 4, p. 1953.

d'indiquer que les voix des sirènes sont « harmonieuses » [« λιγυρὴν ἀειδὴν² »] et « belles » [« ιεῖσαι ὅπα κάλλιμον »]. Deux adjectifs esthétiques qui ne nous renseignent guère sur la qualité propre du chant des sirènes. La mise en garde de Circé, en revanche, si elle n'est pas plus éclairante, est révélatrice : il faut « éviter les chants et la prairie en fleur des divines sirènes » [« Σειρήνων μὲν πρῶτον ἀνώγει θεσπεσιάων φθόγγον ἀλεύασθαι καὶ λειμῶν’ ἀνθεμόεντα »] ; car « [c]elui qui, dans son ignorance, s'avance et écoute la voix des sirènes ne verra pas, de retour dans sa maison, sa femme et ses jeunes enfants se réjouir, assis à ses côtés ; les sirènes, couchées dans une prairie, le charment par leurs chants harmonieux » [« ὃς τις ἀιδρείῃ πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ Σειρήνων, τῷ δ’ οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται, ἀλλά τε Σειρῆνες λιγυρῇ θέλγουσιν ἀοιδῇ ἥμεναι ἐν λειμῶνι »]. Circé dénonce l'émotion suscitée par le chant des sirènes comme trompeuse : ce qui se présente comme un plaisir est en fait une souffrance. Car revenir à Ithaque est pour Ulysse un désir passionné : nul n'ignore que « [d]ans l'*Odyssée*, les formules se référant à la “terre des pères” sont nombreuses, en accord avec le thème fondamental du νόστος³ ». Et tout ce qui retarde ou empêche l'accomplissement de ce désir est cause de souffrance – même lorsque l'obstacle prend la forme d'une irrésistible tentation.

On peut faire de nombreuses lectures de l'épisode de la rencontre entre Ulysse et les sirènes. Dans le cadre d'une lecture politique, on peut considérer qu'elle constitue une figuration des faux périls intellectuels et artistiques dont sont menacés ceux qui jouissent du luxe esthétique au détriment de la masse ouvrière qui fait avancer le navire. Dans la *Dialectique de la raison*, Adorno et Horkheimer s'appuient précisément sur la rencontre d'Ulysse avec les sirènes pour faire de lui le prototype de l'individu bourgeois. L'émotion d'Ulysse est à la fois authentique et maîtrisée. Ulysse accepte de renoncer à son autonomie identitaire, il accepte de se laisser ravir par le chant des sirènes – mais ce ravisement est encadré par un « contrat », et qui plus est par un contrat dont Ulysse interprète les termes de façon à ce qu'il lui soit aussi avantageux que possible :

2 Nous renvoyons, pour toutes les citations d'Homère, à l'édition bilingue et juxtalinaire publiée en 1886 par la librairie Hachette (il s'agit d'une traduction collective). Disponible en ligne, URL : <https://www.arretetonchar.fr/wp-content/uploads/2013/IMG/archives/langue/juxtalineaires/homeros/odxii.pdf> [consulté le 17/01/2019]. Nous donnons la version originale des textes de notre corpus, mais, afin de ne pas surcharger notre texte, nous nous contentons de la traduction française pour la littérature secondaire.

3 Michel Briand, « Quand les dieux disent la nostalgie d'Ulysse : à propos de la formule ἐξ πατρίδα γαῖαν dans le chant V de l'*Odyssée* », dans *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité*, n° 1079, 2007, p. 111-120, ici p. 111.

Ulysse ne tente pas de suivre une autre voie que celle qui passe devant l'île des Sirènes. Il ne tente pas davantage de faire valoir la supériorité de son savoir et d'écouter librement les ensorcelées en s'imaginant que sa liberté serait une protection suffisante. Il se fait tout petit, son navire suit sa course fatale et il comprend que, tout en se distanciant consciemment de la nature, il lui reste soumis s'il continue de prêter l'oreille à ses voix. Il respecte le contrat qui scelle sa dépendance et, ligoté au mât, il se débat encore pour tomber dans les bras destructeurs. Mais il a découvert une lacune dans le contrat : c'est elle qui lui permettra d'échapper à ses normes en leur obéissant.⁴

Ulysse aurait ainsi trouvé une « technique⁵ » pour jouir des émotions suscitées par le chant des sirènes sans pour autant se perdre ; et cette ruse originelle aurait, d'après Adorno et Horkheimer, donné naissance à la posture d'audition propre à la musique occidentale.

Mais on peut aussi faire du même épisode une lecture élémentairement freudienne⁶ : Ulysse, qui est invité à « se réjouir » en « entendant la voix des sirènes » [« ὄφρα κε τερπόμενος ὅπ’ ἀκούσηις Σειρήνοιν »], serait le moi, sollicité par le ça incarné par les sirènes, et retenu par le surmoi incarné par ses compagnons sciemment sourds au chant des sirènes. En somme, ce passage mettrait en scène le masochisme du moi et le sadisme du surmoi – et, plus généralement, il serait relatif à la mécanique des pulsions plutôt qu'à celle des émotions.

Une autre lecture possible serait la lecture traumatologique. Le chant mélodieux et les propos glorieux des sirènes rappellent à Ulysse un passé où il fait apparemment figure de héros, mais où il est en réalité une victime parmi d'autres de la guerre et des traumatismes qu'elle cause. Ce qui menace alors Ulysse, s'il se laisse submerger par cette émotion apparemment délicieuse, c'est une dépression post-traumatique, le chant des sirènes équivalant, dans cette lecture, aux voix de la crypte⁷, aux voix des morts qu'a vus Ulysse, et de ce qui est mort en Ulysse à la guerre. D'ailleurs, il est bien spécifié que l'île des sirènes est couverte d'ossements ; en d'autres termes, c'est un ossuaire – et l'ossuaire, disent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*⁸, est à l'os ce que le

4 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison* [*Dialektik der Aufklärung*, 1947], traduit de l'allemand par Éliane Kaufholtz, Paris, Gallimard, 1974, p. 72.

5 Cf. Judith Peraino, *Listening to the Sirens : Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 3.

6 Cf. notamment Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça* [*Das Ich und das Es*, 1923], traduit de l'allemand par Catherine Baliteau, Albert Bloch et Joseph-Marie Rondeau, Paris, PUF, 2011.

7 Cf. Nicolas Abraham et Maria Torok, *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux loups*, précédé de Jacques Derrida, *Fors*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976.

8 Gille Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 42.

on est au *je* : qui rêve d'un ossuaire, ou qui a la vision d'un ossuaire, laisse se manifester un traumatisme collectif, un traumatisme *impersonnel*. Il est donc tentant d'affirmer que l'émotion qu'éprouve Ulysse quand il entend le chant des sirènes est l'émotion de l'individu saisi par le vertige traumatique de l'impersonnalisation.

Homère lu par Blanchot, ou les sirènes du poétique

Bien entendu, ce passage appelle également une lecture autoréflexive – et c'est une interprétation de ce type que Maurice Blanchot a proposée dans *Le Livre à venir* :

Qu'arriverait-il si Ulysse et Homère, au lieu d'être des personnes distinctes se partageant commodément les rôles, étaient une seule et même présence ? Si le récit d'Homère n'était rien d'autre que le mouvement accompli par Ulysse au sein de l'espace que lui ouvre le chant des Sirènes ? Si Homère n'avait pouvoir de raconter que dans la mesure où, sous le nom d'Ulysse, un Ulysse libre d'en-traves quoique fixé, il va vers ce lieu d'où le pouvoir de parler et de raconter semble lui être promis, à condition qu'il y disparaisse ?⁹

Ulysse, donc, pourrait être Homère, et ses compagnons les auditeurs. Il est aisé de développer cette analogie : l'auteur/aède est le seul à entendre le chant des sirènes ; mais s'il cède à la tentation de cet idéal musical, son récit s'interrompra. Certes, la tentation qu'incarnent les sirènes est, chez Homère, épistémologique autant que sensuelle. On l'a vu d'ailleurs dans le cadre de la lecture traumatologique de l'épisode : c'est le sens du chant, autant que son apparence sonore, qui constitue une menace pour l'auditeur. C'est le « savoir » des sirènes qui est « périlleux¹⁰ », autant que les séduisantes ondulations de leur chant. Il n'en demeure pas moins que c'est d'entendre les « voix mélodieuses » des sirènes que « brûle » le cœur d'Ulysse [« ὥς φάσαν λεῖσαι ὅπα κάλλιμον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ ηθελ’ ἀκουέμεναι »]. Et c'est pourquoi l'on peut être malgré tout tenté de considérer que les sirènes représentent pour l'aède la *tentation du poétique*, c'est-à-dire d'une pratique essentiellement (sinon purement) sonore de la parole. Les auditeurs, sourds au chant des sirènes, servent alors de garde-fou à l'aède et à son récit : c'est eux qui, soucieux du *sens* (figuré par la trajectoire dont il ne faut pas s'écartier), font avancer le navire narratif, et qui lui évitent de s'attarder trop longuement

9 Maurice Blanchot, « Le chant des Sirènes », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 14.

10 Sur la notion de « savoir périlleux », cf. Hélène Vial (dir.), *Les Sirènes, ou Le Savoir périlleux : d'Homère au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

dans ces parages périlleux. Dans le cadre de cette lecture, l'émotion d'Ulysse est l'émotion poétique qui saisit l'aède quand il entrevoit un au-delà du récit que seul le souci de ne pas dérouter ses auditeurs le dissuadera d'aller explorer. Ou plutôt, c'est le récit lui-même qui est ému, qui se meut vers un au-delà mortel dont le protège un horizon d'attente qui fait contrepoids à l'aimantation par le gouffre qui met en péril la narration.

Certes, Homère reproduit le chant des sirènes, et le rend donc audible par ses auditeurs :

Viens à nous, Ulysse tant vanté, grande gloire des Grecs ; arrête ici ton vaisseau, afin que tu entendas notre voix. Nul encore ne s'est éloigné de nous sur son noir navire avant d'avoir écouté les accents délicieux qui sortent de nos bouches ; mais, charmé par notre voix, il s'en retourne ensuite instruit de plus de choses. Nous savons tous les travaux que les Argiens et les Troyens ont accomplis dans la vaste Troie par la volonté des dieux ; nous connaissons tout ce qui se passe sur la terre féconde.

[δεῦρ' ἄγ' ίών, πολύαιν' Ὄδυσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,
νῆα κατάστησον, ἵνα νοιτέρην ὅπ' ἀκούσης.
οὐ γάρ πώ τις τῇδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,
πρίν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὅπ' ἀκοῦσαι,
ἀλλ' ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.
ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίηι εὔρεινι
Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ιότητι μόγησαν,
ἴδμεν δ', ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρη.]

Mais tout est une question de distance. Car le chant des sirènes n'est pas périlleux en lui-même – sans quoi il serait performatif, ce qu'il n'est pas. Quand les sirènes disent à Ulysse : « Viens à nous [...] afin que tu entendas notre voix », il les écoute déjà ; mais ce qui compte, ce n'est pas l'écoute, c'est la distance (le « viens ») ; ce qui est périlleux, c'est de s'approcher de trop près de la source du chant. Dès lors, tout l'art de l'aède repose sur le juste milieu entre dynamique narrative et émotion poétique. D'ailleurs, ce que décrit Homère, c'est en quelque sorte la mécanique de l'addiction¹¹ ; et ce qu'il prescrit, c'est une forme d'équilibre classique : entendu à une certaine distance et reproduit avec mesure, le chant des sirènes ne met en péril ni l'auditeur, ni le récit ; c'est le *toujours plus* près, le *toujours plus* émotionnel qui constituent un danger.

Blanchot, cependant, ne se contente pas de développer cette analogie. Il pose aussi la question de la nature du chant des sirènes, et conséquemment de la nature de l'émotion qu'il provoque. Il part de cette idée, qu'un usage de la parole qui privilégie radicalement le son au détriment du sens pousse la

11 Cf. Félix Buffière, *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 383.

langue jusqu'à sa limite, qui est la musique, et plus particulièrement le chant. Or, si la parole est propre à l'homme, le chant (c'est-à-dire un usage non verbal de la voix) peut être animal. D'où cette hypothèse : si le chant des sirènes est troublant, c'est qu'il mêle l'humain et l'animal. Et d'où cette question : les hommes, écoutant le chant des sirènes, font-ils l'expérience jouissive de la chute hors de l'humain, de la démission, de la déchéance, ou, au contraire, sont-ils saisis d'un vertige au moment de constater que la frontière entre l'humain et le non humain est poreuse ? Peut-être, d'ailleurs, de l'une à l'autre hypothèse, n'y a-t-il qu'un pas. Dans les deux cas, c'est la part de non-humanité du chant qui provoque l'émotion :

De quelle nature était le chant des Sirènes ? En quoi consistait son défaut ? Pourquoi ce défaut le rendait-il si puissant ? Les uns ont toujours répondu : c'était un chant inhumain – un bruit naturel sans doute (y en a-t-il d'autres ?), mais en marge de la nature, de toute manière étranger à l'homme, très bas et éveillant en lui ce plaisir extrême de tomber qu'il ne peut satisfaire dans les conditions normales de la vie. Mais, disent les autres, plus étrange était l'enchantement : il ne faisait que reproduire le chant habituel des hommes, et parce que les Sirènes, qui n'étaient que des bêtes, fort belles à cause du reflet de la beauté féminine, pouvaient chanter comme chantent les hommes, elles rendaient le chant si insolite qu'elles faisaient naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain. C'est donc par désespoir qu'auraient péri les hommes passionnés de leur propre chant ? Par un désespoir très proche du ravissement¹² [?]

La question qui se pose est celle-ci : est-ce le chant des sirènes qui est étrange, ou est-ce sa production ? En d'autres termes, est-ce le chant qui est inhumain, ou est-ce les sirènes qui le sont, alors même qu'elles produisent un chant humain ? Ces deux configurations provoquent deux émotions opposées : dans le premier cas, la jouissance de la chute, dans le second, une émotion qui s'apparente à la souffrance qui suit une blessure d'orgueil. Mais dans les deux cas, le vertige de la perte provoque une forme de plaisir qui s'apparente à celui du sacrilège, et plus exactement de l'auto-sacrilège : l'homme, à qui son orgueil artistique donne l'impression de s'égaler à Dieu, accepte d'assimiler l'objet de son orgueil – à savoir le chant et la musique – à une production animale. Dès lors, il se soumet de son plein gré à une instance à la fois divine et animale (puisque les sirènes sont des animaux doués de la faculté musicale) ; et l'émotion qu'il éprouve s'apparente à celle qui accompagne le vertige du masochiste – puisque ce qui est en jeu dans le masochisme, c'est une soumission devant une instance qui est à la fois en-deçà et au-delà de l'humain, comme le montre bien le titre du récit

12 Maurice Blanchot, « Le Chant des Sirènes », dans *Le Livre à venir*, p. 9-10.

le plus fameux de Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus – c'est le divin – à la fourrure* – c'est l'animal.¹³

Blanchot, donc, ne se contente pas de faire de l'histoire d'Ulysse le support figural d'une définition de la littérature comme pratique de la parole qui fait sortir la langue d'elle-même. Il décrit aussi les émotions ambiguës, le mélange de plaisir et de désespoir, d'ivresse orgueilleuse et de déchéance morose que suscite ce rapprochement entre parole et chant.

Joyce : l'émotion verbalisée, le verbe musicalisé

La vision blanchotienne de la rencontre d'Ulysse avec les sirènes, à l'évidence, fait écho aux réécritures du « Chant XII » de l'*Odyssée* par Kafka et Joyce, l'un comme l'autre décrivant (et maniant) une langue à la dérive. Nous commencerons, au mépris de l'ordre chronologique, par Joyce – car il nous semble que Kafka, en faisant taire les sirènes, va plus loin encore que l'écrivain irlandais.

Le onzième chapitre du *Ulysses* de Joyce est le plus musical des textes modernes évoquant les sirènes. Rappelons d'abord en quelques mots en quoi ce chapitre constitue un équivalent de l'épisode homérique des sirènes. Il se passe en grande partie dans un bar, dont les deux serveuses, Miss Douce et Miss Kennedy, qui se servent de la musique et des chansons pour retenir les clients, sont les sirènes. Mais Ulysse-Bloom, qui se souvient avec nostalgie des premiers temps de son amour pour sa femme, réussira à quitter le bar.

Dans ce chapitre, Joyce a recours à de nombreux procédés destinés à musicaliser la langue. Soulignons pour commencer que l'ensemble du chapitre relève de l'écriture fuguée, Joyce développant une poétique du contrepoint et de l'imitation.¹⁴ On relève par ailleurs des passages à dimension « théorique », comme celui-ci : « Trop poétique ça sur la trist. La faute à la musique. La musique a des sortilèges. A dit Shakespeare¹⁵ » [« Too poetical that about the sad. Music did that. Music hath charms. Shakespeare said¹⁶ »]. On remarque déjà ici qu'il y a une ambiguïté, non pas exactement de l'émotion, mais de sa situation : s'agit-il d'une tristesse référentielle, comme le suggère la préposition « about » ? Ou s'agit-il d'une tristesse « poétique »,

13 Cf. Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure* [*Venus im Pelz*, 1870], traduit de l'allemand par Raphaël Ledos de Beaufort, Paris, Charles Carrington, 1902.

14 Cf. Nadya Zimmerman, « Musical Form as Narrator : The Fugue of the Sirens in James Joyce's *Ulysses* », *Journal of Modern Literature*, vol. 26, n° 1, automne 2002, p. 108-118.

15 James Joyce, *Ulysse* [*Ulysses*, 1922], nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004, p. 350.

16 James Joyce, *Ulysses* [1922], New York, Random House, 1934, p. 276.

c'est-à-dire d'une tristesse intégrée à la langue, et donc d'une émotion linguistique ? Ce qui ne fait pas de doute, en tout cas, c'est que Joyce se souvient de Pythagore, à qui il rend hommage tout en le parodiant : « Des nombres. Voilà toute la musique quand on y réfléchit. Deux multiplié par deux divisé par la moitié fait deux fois un. Vibrations : les accords c'est ça. [...] Muse-mathématique¹⁷ » [« Numbers it is. All music when you come to think. Two multiplied by two divided by half is twice one. Vibrations : chords those are. [...] Musemathematics¹⁸ »].

Joyce mobilise également des *ekphrases* musicales dessinant des paysages émotionnels : « Une chanson sans voix montait de l'intérieur, qui chantait : – ... voici l'aurore. Des doigts artistes firent gaiement striduler en réponse une douzaine de notes aiguës ailées. Gaieté des notes, toutes argentines, accordées, toutes arpégées, appelant la voix à chanter aux accents du matin clair, de la jeunesse, des adieux de l'amour, de la vie, du matin de l'amour¹⁹ » [« A voiceless song sang from within, singing : – ... the morn is breaking. A duodene of birdnotes chirruped bright treble answer under sensitive hands. Brightly the keys, all twinkling linked, all harpsichording, called to a voice to sing the strain of dewy morn, of youth, of love's leavetaking, life's, love's morn²⁰ »]. Évidemment, ce qui retient l'attention, c'est le fait que ce sont les notes elles-mêmes qui sont gaies, ou sonnent gaiement. Certes, la gaieté des notes est une production des « doigts artistes », ou plutôt des « sensitive hands » ; et certes, elles semblent provoquer des émotions (liées aux évocations contradictoires « des adieux de l'amour » et du « matin de l'amour »). Mais, dans la phrase « A duodene of birdnotes chirruped bright treble answer under sensitive hands », l'adjectif « bright » est ambivalent : si ce sont bien les stridulations de l'instrument qui sont désignées comme gaies (et non l'artiste lui-même), faut-il considérer que Joyce ici recourt à l'hypallage, et qu'il prête à la musique les émotions du musicien ? Rien n'est moins sûr. Par ailleurs, la musique qu'évoque Joyce ne suscite pas exactement les émotions liées aux « adieux de l'amour » et au « matin de l'amour » ; elle appelle à « chanter aux accents du matin clair, de la jeunesse, des adieux de l'amour, de la vie, du matin de l'amour ». En d'autres termes, les émotions sont intégrées à la langue, on assiste à une verbalisation des émotions qui ne relève pas, ou pas seulement, d'une mécanique de l'expression, mais plus exactement d'une logique de l'hypostase : les émotions deviennent langage, et la langue en est émue.

Parmi les procédés de musicalisation de la langue, on peut citer encore les phrases asyntaxiques, qui sont innombrables ; le pseudo-langage ; ou encore

17 James Joyce, *Ulysse*, p. 348.

18 James Joyce, *Ulysses*, p. 274.

19 James Joyce, *Ulysse*, p. 330.

20 James Joyce, *Ulysses*, p. 260.

les onomatopées : « Bravo ! Clapclap. Bien joué, Simon ! Clipclapclap. Un bis ! Clapclipclip²¹ » [« Bravo ! Clapclap. Good man, Simon. Clappy clapclap. Encore ! Clapclipclap clap²² »]. Ici, c'est l'émotion que suscite la musique – à savoir l'enthousiasme – que Joyce fait entendre *via* les onomatopées. Sans oublier que Joyce recourt souvent – quoique sporadiquement – à la musication, ce procédé où la paronomase est systématisée au point que les sons prennent le pas sur le sens.

Joyce multiplie donc les dispositifs verbaux pour donner à entendre, non seulement le chant des sirènes, mais aussi les émotions qu'il suscite. Car il s'agit bien d'*entendre les émotions* : non seulement chant et émotions sont indissociables, mais ils sont une seule et même chose – de même que, selon Sartre, la « déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour signifier l'angoisse, ni non plus pour la provoquer ; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps²³ ». Ici, il n'y a plus de distinction entre *diégésis* et texte ; entre émotions racontées dans le texte et émotions suscitées par le texte. Ce ne sont pas les sirènes qui chantent, et ce n'est pas l'auteur non plus ; ce n'est pas Ulysse qui est ému, et ce ne sont pas les lecteurs non plus. « J'ai terminé ces trois derniers jours le chapitre des Sirènes. Depuis, [...] [m]oi, le grand ami de la musique, je ne peux plus en écouter²⁴ » [« I finished the Sirens chapter during the last three days [...]. I, the great friend of music, can no longer listen to it »], confie Joyce à Georges Borach : c'est que ce n'est plus la « musique » qu'il faut « écouter », mais un texte où musique et émotions coïncident *parce qu'elles sont verbalisées*. On se souvient que Deleuze affirmait, dans *Critique et clinique*, que toute langue tend vers l'un de ses dehors : musique, peinture, silence.²⁵ Mais jamais la langue ne devient musique, peinture ou silence : elle devient, selon Deleuze, « musique des mots », « peinture avec des mots », « silence dans les mots²⁶ ». Dès lors, on comprend que, dans le texte de Joyce, langue et musique sont toutes deux (et pour ainsi dire mutuellement) émues par le chant des sirènes, qu'elles se mettent toutes deux *en mouvement* pour se rejoindre en un lieu médial impossible.

21 James Joyce, *Ulysse*, p. 345.

22 James Joyce, *Ulysses*, p. 271.

23 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 14.

24 Cité dans Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 59. Nous traduisons.

25 Cf. Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il... », dans *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 141.

26 *Ibid.*

Kafka : au-delà de l'inspiration, ou la langue impassible

Si Joyce musicalise son *Ulysse*, Kafka, lui, impose à la langue de se diriger vers un autre de ses dehors : le silence. En effet, ses sirènes se taisent : « les Sirènes possèdent une arme plus terrible encore que leur chant, et c'est leur silence²⁷ » [« Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen²⁸ »].

Kafka, ici, développe un discours très riche sur l'émotion. Si les sirènes se taisent parfois, c'est qu'elles savent que leur silence est une arme plus redoutable encore que leur chant. Celui qui entend leur silence croit les avoir vaincues, croit les avoir *réduites au silence* ; il se laisse alors envahir par une émotion qui s'apparente à l'ivresse engendrée par l'orgueil – et c'est ainsi qu'il se perd :

Il est peut-être concevable, quoique cela ne soit pas arrivé, que quelqu'un ait pu échapper à leur chant, mais sûrement pas à leur silence. Au sentiment de les avoir vaincues par sa propre force et à l'orgueil violent qui en résulte, rien de terrestre ne saurait résister.²⁹

Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht. Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.

Mais précisément, Ulysse, parce que chez Kafka il se fait à la fois enchaîner au mât et boucher les oreilles, *n'entend pas le silence des sirènes*. Il croit simplement ne pas entendre leur chant, et ne comprend pas que le splendide spectacle visuel qu'offrent les sirènes se veut un substitut, et non un accompagnement, de leur chant. On peut donc dire qu'Ulysse est la dupe de sa propre ruse – et c'est précisément cela qui le sauve. Kafka, cependant, termine en fournissant une explication psychologique alternative de la victoire d'Ulysse : peut-être ce dernier n'a-t-il recouru à la ruse consistant à se boucher les oreilles qu'afin de tromper son propre orgueil ; peut-être a-t-il « réellement remarqué que les Sirènes se taisaient³⁰ », et n'a-t-il « usé de la feinte » consistant à se

27 Franz Kafka, « Le silence des Sirènes » [« Das Schweigen der Sirenen », 1917], dans *Œuvres complètes II*, édition établie par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 542.

28 Franz Kafka, « Das Schweigen der Sirenen » [1917], disponible en ligne, URL : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/erzählungen-i-9763/24> [consulté le 17/01/2019]. Cette référence vaut pour toutes les citations du texte original qui suivent.

29 Franz Kafka, « Le silence des Sirènes », p. 542.

30 *Ibid.*

boucher les oreilles « que pour leur opposer, à elles et aux dieux, une espèce de bouclier³¹ » [« Vielleicht hat er [...] wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten »]. En d'autres termes, peut-être a-t-il joué une forme de comédie destinée à tromper les sirènes, les dieux et lui-même à la fois – ce qui revient au même, puisque, dans cette configuration psychologique, les sirènes sont celles du moi, de l'ivresse du moi, et puisque l'orgueil n'est rien d'autre que l'illusion de s'égaler à Dieu ou aux dieux (Kafka insistant, en lecteur scrupuleux d'Homère, sur l'intervention du divin dans la rencontre entre Ulysse et les sirènes). Toujours est-il que les sirènes, de leur côté, semblent fascinées par Ulysse. Et elles se suicideraient comme celles des *Argonautiques orphiques* (« Du haut de l'à-pic, [les sirènes] se jetèrent dans le gouffre de la mer houleuse et changèrent en pierres leur corps et leur orgueilleuse beauté³² ») si elles avaient accès aux émotions. Mais justement, il semblerait que, d'après Kafka, l'émotion soit un territoire interdit aux sirènes : « Si les Sirènes avaient eu une conscience, elles se fussent alors anéanties³³ » [« Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden »].

Que signifie cette impassibilité des sirènes, jointe à leur silence ? On peut bien sûr, selon une perspective traumatologique, interpréter cette double inexpressivité (intime et verbale) comme le symptôme d'une sidération (amoureuse en l'occurrence, les sirènes désirant Ulysse). Mais il va de soi que ce petit texte de Kafka semble avant tout appeler une lecture autoréflexive, d'autant que, s'il est indéniable que le scopique se substitue à l'auditif, il semble malgré tout légitime d'affirmer qu' « [e]n faisant des Sirènes des êtres mutiques, Kafka retrouve poétiquement [la] question de l'objet pulsionnel voix³⁴ ». Ce qui est intéressant dans « Le silence des Sirènes », c'est que Kafka semble y suggérer que les différents « dehors » de la langue ne sont pas équivalents : le silence est un dehors plus radical que la musique. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre George Steiner quand il affirme, dans *Language et silence*, que « les frontières du langage [sont] délimitées [...] par trois [...] codes : lumière, musique, silence », et que « le mutisme représente pour l'écrivain, et pour lui plus que tout autre, une irrésistible tentation, le dernier refuge quand se montre Apollon³⁵ ». La langue s'émeut quand elle devient

31 *Ibid.*

32 *Les Argonautiques orphiques*, texte établi et traduit du grec ancien par Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1987, v. 1288-1290, p. 168.

33 Franz Kafka, « Le silence des Sirènes », p. 542.

34 Jean-Michel Vives, « Le silence des Sirènes : une approche kafkaïenne de la voix comme objet *a* », dans *Eres*, n° 16, 2007, (p. 93-102), p. 97.

35 George Steiner, *Language et Silence* [*Language and Silence*, 1967], traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Seuil, 1969, p. 61.

chant : elle se met en mouvement pour rejoindre la musique en un inconcevable point de rencontre. Et le chant des sirènes, essentiellement sonore même s'il fait sens, est à la fois le *résultat* et la *source* de cette émotion : le résultat car il faut que la langue aille vers la musique pour devenir chant ; la source car il faut que les sirènes chantent pour attirer à elles l'incarnation de la langue qu'est Ulysse, double figural du poète – ou si l'on préfère : il faut que le poète entende le mirage auditif de cet idéal sonore pour qu'il consente à prendre la parole. Mais que les sirènes se taisent, et la langue, *a priori*, se taira aussi, précisément parce que la parole poétique n'accepte de s'énoncer et de faire sens que si lui est (illusoirement) promis l'idéal sonore que constitue le chant.

À moins qu'il ne faille lire ce bref récit comme un apologue sur la page blanche et la disparition de l'inspiration, à quoi se substituerait la volonté. Reprenons le dernier paragraphe. Kafka y suggère qu'Ulysse aurait, dans une ruse suprême, opposé aux sirènes « et aux dieux une espèce de bouclier ». Ulysse, c'est-à-dire Homère, c'est-à-dire Kafka, aurait donc compris malgré tout que les sirènes de l'inspiration s'étaient tuées : mais il aurait décidé d'avancer tout de même, c'est-à-dire de parler quand même, c'est-à-dire d'écrire malgré tout. Ulysse, en sa qualité de capitaine tout-puissant, et donc de double de l'auteur-démiurge, n'a plus besoin des créatures divines que sont les sirènes, ni même des dieux : il est seul maître à bord, c'est sa seule volonté, imperméable aux émotions, qui commande. De la sorte, il s'élève à la fois au-dessus des hommes – car ses ruses sont au-delà de « l'intelligence humaine³⁶ » [« Menschenverstand »] – et des dieux – Kafka notant que « la déesse Destinée elle-même ne [peut] lire dans son cœur³⁷ » [« Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte »].

Conclusion

Quoiqu'il soit dangereux de tirer des conclusions généralisantes de l'étude comparée de trois textes seulement, il est tentant d'affirmer que la modernité que représentent Kafka, Joyce et Blanchot (le dernier ayant été un lecteur assidu des deux premiers) se focalise sur un aspect particulier de l'épisode homérique des sirènes : sa valeur autoréflexive. Plus exactement, ce que les modernes semblent chercher dans le « Chant XII » de l'*Odyssée*, c'est une représentation figurale du mouvement par lequel la langue, *émue*, sort d'elle-même pour devenir « littéraire » : mouvement qui fait entendre en elle des cris animaux (c'est ce que suggèrent les méditations de Blanchot dans *Le*

36 Franz Kafka, « Le silence des Sirènes », p. 542.

37 *Ibid.*

Livre à venir) ou une sorte de musique quasi divine (Joyce n'hésitant pas par moments à dépouiller ses phrases de tout sens pour leur donner une apparence musicale), quand il ne la voe pas à un silence qui, comme le laisse entendre Kafka, se situe par-delà l'humain, le divin et l'animal, et au-delà, donc, de toute émotion.

