

# Qu'est-ce que chantaient les Sirènes? Le monstre, le dépassement de l'homme et la littérature

---

Ivić, Nenad

Source / Izvornik: **Studia Romanica et Anglica Zagradiensia, 2017, 62, 27 - 37**

**Journal article, Published version**

**Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:916333>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-01-26**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb](#)  
[Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



UDC 82.09

Original scientific paper

Reçu le 13 novembre 2017

Accepté pour la publication le 17 avril 2018

## Qu'est-ce que chantaient les Sirènes? Le monstre, le dépassement de l'homme et la littérature<sup>1</sup>

Nenad Ivić

Faculté de Philosophie et Lettres

Université de Zagreb

nivic@ffzg.hr

Qu'est-ce que chantaient les Sirènes? La question, posée par l'empereur Tibère il y a deux mille ans, reste, malgré les tentatives diverses (Rilke, Blanchot, Kafka, Adorno et Horkheimer, Calvino, Tomasi di Lampedusa entre autres) sans réponse. La réponse proposée n'est pas, non plus, une réponse, plutôt une prospection, une suggestion : dans le cadre de la conception du monstre et de la monstruosité comme allégorie de l'extrême et dépassement de l'homme, le sort de la littérature et de la philosophie, fondamental pour l'avenir de l'homme, est discuté à partir de l'*Odyssee* et des *Métamorphoses* d'Ovide, Paul Valéry, Sénèque, Giorgio Agamben et Jean-Luc Nancy.

*Mots-clés* : mythe des Sirènes, monstre, homme, littérature, philosophie

*Car le monstrueux est l'un des possibles.*

Georges Canguilhem<sup>2</sup>

L'empereur Tibère aimait jusqu'au ridicule les récits fabuleux, rapporte Suétone dans *Les vies de douze Césars* (*Tiberius, Vitae Caesarum*, 3.70). Il avait l'habitude de harceler ses amis intellectuels, les *grammatici*, par des questions embarrassantes telles que « Qu'est-ce que chantaient, habituellement, les Sirènes ? »

---

<sup>1</sup> Version remaniée de la conférence donnée le 9 juillet 2017 à l'Université européenne d'été du réseau *offres*, tenue à l'Université Charles de Prague, « Penser au-delà de l'homme. Limites, frontières et fins de l'humain », organisée par Chiara Mengozzi (CEFFRES / Université Charles), Ondrej Švec (Université Charles) et Arnaud François (Université de Poitiers).

<sup>2</sup> Georges Canguilhem, «La monstruosité et le monstrueux», dans *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin [1965] 2015, p. 233.

Dans le cas des Sirènes, il s'agit d'un savoir historique au sens large et Suétone et Tibère le savaient bien ; ce que Suétone appelle *historia fabularis*, faisait partie de l'histoire qui, dans l'Antiquité, était, selon l'heureuse expression d'Emilio Gabba, une fédération des genres plutôt qu'un genre défini de savoir ; *l'historia fabularis* n'était pas une histoire de la mythologie au sens moderne du terme, mais une narration des mythes et des *mirabilia*, plus ou moins raisonnée ; elle était considérée comme fausse.

Les Sirènes, on le sait<sup>3</sup>, étaient des monstres, des créatures fabuleuses, filles d'un fleuve, Achéloos, et d'une Muse. Elles avaient des ailes, des griffes et un bec, mais elles étaient dotées d'une faculté qui trahissait leur proximité avec le genre humain : elles avaient une voix merveilleuse, capable de produire un chant envoûtant et séducteur, fait pour perdre les hommes. Orphée, avec son art musical suprême, les a rendues inaudibles ; Ulysse, le rusé, a fait boucher les oreilles de ses compagnons avec de la cire. Mais ni l'un ni l'autre n'ont pas vraiment entendu ce que chantaient les Sirènes : Ulysse est passé trop vite, Orphée était concentré sur lui-même et son art, disent *l'Odyssée* et les *Argonautiques*.

Ce qu'on sait de ce chant, n'est qu'une pure qualité : une attraction, un envoûtement et un enchantement, à la fois pernicieux et plaisants, quelque chose de jouissif, en même temps mortel et agréable. La question de Tibère était pertinente : si les Sirènes séduisaient, la force de leur séduction provenait non seulement de la manière de dire (le chant) mais aussi du dit (le chanté). Alors, qu'est-ce qu'elles chantaient ?

La question hantait les esprits<sup>4</sup>. *L'Odyssée* ne rapporte que quelques mots des Sirènes (*Odyssée*, 12.189-191):

<sup>3</sup> Le dossier sur les Sirènes est réuni et discuté de façon élégante, exhaustive et pénétrante par Maurizio Bettini et Luigi Spina, *Le mythe des Sirènes*, Paris, Belin, 2010.

<sup>4</sup> Jusqu'à nos jours : Kafka, dans *Das Schweigen der Sirenen*, les fait silencieuses : « Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten » (Kafka 1931 : 41). Rilke aussi, dans *Die Insel der Sirenen* : « von der Stille, die die ganze Weite / in sich hat und an die Ohren weht, / so als wäre ihre andre Seite / der Gesang, dem keiner widersteht. » (Rilke 1919 : 6) ; Blanchot fait de leur chant la promesse inaccomplie du chant à venir, « énigmatique et puissant par son défaut » (Blanchot 1959 : 12). Tomasi di Lampedusa, dans *La Sirena*, la fait parler grec, mais : « Il canto delle Sirene [...] non esiste : la musica cui non si sfugge è quella sola della loro voce » (Tomasi di Lampedusa 2011 : 514). Calvino dans *La sposa sirena*, les fait chanter et rapporte leur chant (Calvino 1985 : br. 132) ; Horkheimer et Adorno font de leur chant une blessure de la modernité : « Seit der glücklich-mißglückten Begegnung des Odysseus mit den Sirenen sind alle Lieder erkrankt, und die gesamte abendländische Musik laboriert an dem Widersinn von Gesang in der Zivilisation, der doch zugleich wieder die bewegende Kraft aller Kunstmusik abgibt » (Horkheimer et Adorno 2000 : 78). Tout cela est du domaine public (ou fait partie des questions et remarques plus ou moins bienveillantes que le public pose au conférencier, afin de faire marcher la discussion), ce qui est fort approprié car un mythe est vivant si l'on parle de lui.

ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ  
Ἄργεῖοι Τρωῆς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,  
ἴδμεν δ', ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.

Car nous savons tout ce que dans la vaste Troade  
Souffrirent Argiens et Troyens par la volonté des dieux,  
Et nous savons aussi tout ce qui arrive sur la terre nourricière.

Une fresque ornant la tombe d'Asgafa el Abiar en Cyrénaïque « montre Ulysse attaché au mât du navire, le visage tourné vers le spectateur de la fresque. Au bord du navire sont sept marins dont l'un, debout, manœuvre les voiles. Les Sirènes surplombent le bateau : elles sont trois, ailées et nues, corps féminins s'achevant en pattes d'oiseaux. Ce sont des Sirènes musiciennes : celle de droite tient la cithare, celle de gauche a une flûte dans chaque main, celle du milieu montre un rouleau de papyrus qu'elle tient à deux mains, en partie déroulé : on y aperçoit une colonne d'écriture, qui n'est autre que le chant qu'elle entonne à l'intention d'Ulysse » (Bettini et Spina 2007 : 201-202). Et cette écriture est illisible.

Le prologue annonciateur d'un certain savoir qu'Ulysse rapporte à Alcinoos est tout ce qu'on sait du contenu de leur chant. S'agit-il d'un savoir historique ? Peut-être : elles connaissaient toutes les souffrances des hommes, de même que les historiens, qui s'emploient à les sauver de l'oubli<sup>5</sup>. Mais est-ce qu'elles les chantaient ? Rien n'est moins sûr. « Les paroles que les Sirènes continuèrent à chanter pendant que le bateau doublait Anthémoussa, et qui éveillèrent le désir d'Ulysse [...], ces paroles nous ne pourrions jamais les connaître : Ulysse ne les raconte pas, et ce sont peut-être celles que l'on voit écrites sur le rouleau ». (Bettini et Spina 2007 : 202). L'espace d'Ulysse est accablé de liens comme celui de *La Jeune Parque* de Paul Valéry ; le prologue renvoie peut-être aux poèmes dans lesquelles ces souffrances sont chantées, à l'*Illiade* et à l'*Odyssee*. S'il avait succombé aux Sirènes, Ulysse s'aurait noyé dans Homère (Blanchot 1959 : 15). Mais Ulysse « n'est pas un aède » ; il « a enduré dans son corps et vu de ses propres yeux tout ce qu'il raconte », il « parle à la première personne se donnant comme le seul garant de ses dires » (Hartog 1996 : 37). Les Sirènes, comme Ulysse quand il raconte ses errances, se nourrissent, en quelque sorte, d'elles-mêmes ; elles fabriquent leurs propres liens : elles appartiennent au savoir qu'elles affirment de posséder. Un retour parmi les retours nombreux de l'*Odyssee* (Calvino 2015 : 14-15), elles se présentent, « non pour s'expliquer » comme Ulysse, « mais pour se présenter » ; leur chant inouï, qui se chante soi-même et ne chante que soi, est le seul garant de ce qu'elles chantent ; leur « parole reste suspende dans ou sur

---

<sup>5</sup> Les historiens aspiraient à narrer la totalité des faits, comme les Sirènes qui savent tout, πάντη; aussi, « la scelta del argomento [historique] obbedisce ad un criterio di "dignità narrativa" » ; « è il criterio epico delle "infinite sofferenze" che rendono un fatto degno di essere narrato » (Canfora 1972 : 71). Pour dire les souffrances, Thucydide, 1.23.1, emploie παθήματα (cf. Canfora 1972 : 76); Ulysse, lorsqu'il définit son argument à Demodocos, *Odyssee*, 8. 490, emploie, pour dire les souffrances des Grecs, le même verbe, μογέω, que les Sirènes.

cette présentation »<sup>6</sup>. Amorce d'une *Odyssée* dans l'*Odyssée*, elles sont le ποιεῖν, la pure possibilité de chanter, de faire quelque chose de rien avec la voix. Mais, tandis que le retour d'Ulysse est le retour au chant, le retour des Sirènes « est mouvement vers le chant » (Blanchot 1959 : 10). Chemin à parcourir d'Ulysse, sa méthode, hâte et routine, contre l'attardement des Sirènes, leur excès, oubli et surprise : leur chant, qui est annonce et prédiction, προαγγελία, pointe vers la poésie *in potentia*, qui garde jalousement le secret de la poésie *in actu*.

Il n'est pas surprenant que Paul Valéry, dans ses *Cahiers*, notait : « Certains jours, je fête le Saint Mallarmé... D'autres jours, je célèbre noirement Tibère... » (Valéry 1973 : 31). Fêter Mallarmé, soit, il était son successeur désigné. Mais Tibère ? Et de surcroît noirement ? Noirement ne renvoie pas ni à une messe noire ni à l'alchimie : cet adverbe renvoie à l'écriture, à l'encre : cette « goutte de ténèbres avec laquelle la pensée écrit est la pensée même » (Agamben dans Deleuze et Agamben 1993 : 50). L'image remonte à Cassiodore et à Isidore, décrivant Aristote, qui *quando perihermeneias scriptitabat, calamum in mente tinguebat* (*Etym.* 2.27.2). Valéry célèbre Tibère en écrivant, en répondant, tel ses amis grammairiens, à sa question : « Qu'est-ce que chantaient, habituellement, les Sirènes ? » Mallarmé, on le fête, mais Tibère, on le célèbre en écrivant noirement, car il a posé la question juste, celle qui touche au point ténébreux où l'encre, l'écriture, et la pensée se confondent, deviennent inséparables, en restituant la possibilité à la réalité. Le *quid* des Sirènes, leur *quidditas* comme dirait Avicenne, c'est l'écriture-pensée qui "permet à la réalité de redevenir possible, et rend justice non seulement aux choses, mais aussi à leur larmes" (Agamben 2016 : 51). Une voix inouïe, un chant possible se double d'une écriture illisible, ou était toujours déjà doublé comme le montre la fresque, et le jeu de la préséance, qui hantera toute la tradition occidentale, s'amorce de nouveau. Il faut un monstre (et Tibère l'était à en croire sa vulgate, colportée par les historiens) pour connaître les monstres.

Mais qu'est-ce qu'un monstre ? Et aussi, pourquoi Tibère était-il un monstre ? Un monstre, *monstrum* en latin, « désigne en général une "chose qui sort de l'ordinaire" ; parfois quelque chose de hideux, qui viole de façon repoussante l'ordre naturel des choses » lié au verbe *monstrare* « qui est bien moins "montrer" un objet qu' "enseigner une conduite, prescrire la voie à suivre" » ; « et si donc de *monstrare* nous remontons à *monstrum*, pour en retrouver le sens littéral, effacé par l'emploi religieux », poursuit Benveniste, « *monstrum* doit être compris comme un "conseil", un avertissement donné par les dieux » (Benveniste 1969 : 257). Si le savoir auquel les Sirènes appartenaient, qu'elles incarnaient et dispensaient, faisait partie de ce qu'on considérait comme une fausseté, exhibée dans « les livres grecs pleins de merveilles et de fables, de choses inouïes et incroyables, rouleaux longtemps abandonnés, ruinés, hideux et repoussants à voir »<sup>7</sup>, l'avertissement,

<sup>6</sup> Cf. Jean-Luc Nancy dans Nancy / Girard 2015 : 53-54 : le mythe est « la parole de ce qui se dit soi-même et ne dit que soi ».

<sup>7</sup> Aulu-Gelle, *Noctes atticae*, 9.4.3-4: *Erant autem isti omnes libri Graeci miraculorum fabularumque pleni, res inauditae, incredulae [...] ipsa autem volumina ex diutino situ squalebant et habitu aspectuque taetro erant.* C'est Luciano Canfora qui établit le lien entre *l'istoria fabularis* de Suétone et des livres qu'Aulu-Gelle trouve en vente en débarquant dans le port de Brundisium.

le conseil des dieux passait par le faux et le repoussant : dans un certain sens, leur fausseté est la monstre du vrai.

Or, pour les Romains, la violation de l'ordre naturel des choses est liée à l'exagéré, à l'excessif, au démesuré et au repoussant. A Rome, est monstrueux celui qui exagère, qui fait de trop, même dans les choses religieuses. Même un assez bon empereur, comme Hadrien, peut voir sa réputation ternie, peut être qualifié de monstrueux, parce qu'il, par exemple, sacrifiait trop. Car dans les choses religieuses, faire de trop voulait dire fatiguer, et même contraindre les dieux, et cela, c'était de la magie, et non pas de la religion. Tibère, d'ailleurs assez négligent envers la religion, aimait jusqu'au ridicule la mythologie, *maxime tamen curavit notitiam historiae fabularis usque ad ineptias atque derisum*, dit Suétone. C'est une grave insulte. Il faisait preuve d'une curiosité excessive : la curiosité « était, pour les Romains, une émotion triste et exaspérante, liée à l'envie et à la malice » (Barton 1996 : 88-89). Curieux, Tibère était à la fois envieux et malicieux, ce qui explique assez sa manière de régner, d'après ses historiens. Mais comme les Romains « avaient l'habitude de penser les choses excessives comme s'invertissant, en emportant, simultanément, une partie de leur tendance originelle avec eux et en créant des paradoxes, des monstruosité » (Barton 1996 : 119), Tibère, cet « homme plein de réflexion [...], cruel parce qu'il est un sage » (Valéry 1974 : 1311), était un monstre. Son comportement envers la mythologie, sa curiosité outrée et dérisoire liée à l'envie des poètes (lui, aussi, il faisait des vers) « était le signal et l'évidence d'une transgression *inacceptable* » (Barton 1996 : 174). Surtout dans le monde où la seule limite imposée aux gouvernants était leur attitude intérieure. Dans la description de Suétone, Tibère est un bel exemple de « l'allégorie [romaine] de l'extrême » (Barton 1996 : 187).

Cette transgression inacceptable, cette allégorie de l'extrême est représentée, jouée et déjouée sur la scène romaine. Car, chez les Romains, le voir emporte toujours sur le dire (soit dit en passant, pour un Romain lisant l'*Odyssée*, et l'épisode des Sirènes, il était peut-être plus important qu'Ulysse a vu les Sirènes, qu'il les a entendues, ou entendu Circé parler d'elles : le spectacle était plus important que leur chant<sup>8</sup>. De même que les dieux faisaient voir par l'exhibition d'un monstre leur volonté ou leur déplaisir, de même les hommes, en voyant un monstre, prenaient connaissance de la volonté des dieux). Dans les tragédies de Sénèque, « les héros tragiques ne sont pas les mortels un peu plus agités que les autres, ce sont des hommes en proie des passions qui les entraînent hors

<sup>8</sup> Pendant toute l'Antiquité, l'autopsie garantissait la vérité d'une narration ; Isidore de Séville, *Etym.* 1.41.1, résume la tradition : *Melius enim oculis quae fiunt deprehendimus, quam quae auditione colligimus*. Theodor Adorno et Max Horkheimer remarquent que « le chant des Sirènes n'est pas encore un art privé de pouvoir », mais de point de vue des compagnons d'Ulysse, « leur charme est neutralisé et devient simple objet de la contemplation, devient art », qui, à son tour, va devenir, à l'époque moderne où « la radio devient la voix universelle de Führer, [...] le hurlement des Sirènes annonciatrices de panique par rapport auxquelles la propagande moderne ne sera plus guère reconnaissable » (Horkheimer et Adorno 1974 : 63, 65 et 235 ; texte allemand, p. 48, 51 et 194).



de l'humanité : ce sont des surhommes, des personnages effrayants, les héros tragiques sur les scènes romaines se métamorphosent en monstres » (Dupont 1995 : 50-51). Dans leur transformation de la douleur initiale (*dolor*) jusqu'au crime (*nefas*) qui fait les monstres d'eux et l'expiation finale (*dolor* final), « le langage [devient] la matière première de la tragédie, ou plutôt les langages du corps tels qu'il ont été codifiés par la civilisation romaine » (Dupont 1995 : 91). Un peu comme chez Racine, où le langage (la possibilité et l'impossibilité de dire, par exemple dans *Bérénice*) est l'acteur principal, le corps des personnages représentés et « l'instrument préféré d'une humanité métaphorique » (Maulnier 1988 : 75), c'est par le langage que les monstres chez Sénèque se font et se défont. Il s'agit, bien sûr, du λόγος φάρμακον, de la fameuse potion d'Hélène : « dans le *logos pharmakon*, les mots sont [...] non pas des stimuli substitutifs, mais des seuls stimuli, efficaces sur l'âme au même titre que les remèdes son efficaces sur le corps. Ce sont les mots, et non les choses sous les mots qui transforment nos dispositions : les mots à eux seuls produisent des réorganisations d'âmes » (Cassin 2012 : 94). Et si le langage fait, littéralement, la transformation ou la métamorphose, on entre dans le domaine de l'ἔκφρασις : « avec l'*ekphrasis*, on est au plus loin de la *phusis* et de cette physique première qu'est la philosophie, chargée de dire les choses qui sont comme, en tant que, et par où elles sont; au plus loin d'une description phénoménologique immédiate et d'une ontologie innocente. On entre dans l'art et dans l'artifice dominés et modélisés par la capacité performative, efficace, créatrice que possède le discours affranchi du vrai et du faux, lorsqu'au lieu de dire ce qu'il voit, il fait voir ce qu'il dit » (Cassin 2004 : 289). Quand le voir se fait langage, le langage se fait voir. En se faisant voir, le langage se constitue en limite, ou glacis, où l'homme se fait non-homme, monstrance et monstration du monstre, où le vécu se fait histoire, Tibère tyran, et un chœur de jeunes filles innocentes se transforme en Sirènes séductrices et meurtrières. C'est dans le langage qu'un monstre se fait : c'est dans le langage, et par le langage, par l'exercice du ποιεῖν, de la littérature, où la langue du fait est le fait de la langue, que l'homme fait l'expérience de ce qui le dépasse.

Pour un Romain, suggère Florence Dupont, « idéologiquement, la figure du monstre sert à cerner l'humanité de l'extérieur, en disant ce qu'elle n'est pas, en marquant les limites indépassables. Pour penser l'homme, il faut penser le non-homme, c'est-à-dire à Rome le monstre, car ni le sauvage ni l'esclave ne peuvent y incarner l'altérité radicale. » (Dupont 1995 : 242). Comme dans le domaine du droit, où la réalité d'un crime ne peut être jugée qu'à partir de la fiction de son définition, l'homme ne peut être pensé qu'à partir, et à travers la fiction de son dépassement. Et puisque le dépassement est possible uniquement par et à travers le langage - « les Romains ne sauraient concevoir de monstruosité humaine qui ne soit [...] l'effet d'une hypertrophie de la culture » (Dupont 1995 : 191) - l'homme ne peut être pensé que par et à travers le langage, c'est-à-dire par et à travers le ποιεῖν, l'activité poétique, la transgression et l'extrémité possibles uniquement dans le langage. C'est ici que les innocentes Sirènes meurtrières et les questions dérisoires de l'empereur Tibère retrouvent leur mystère fascinant.

Ce mystère est celui de la jouissance. Il établit « un rapport à soi comme ce qui diffère de soi », rapport à son langage comme ce qui diffère de ce langage, rapport aux langages des Sirènes, des monstres, langage annoncé, à peine entendu, comme ce qui diffère du langage d'Ulysse et d'Orphée (dans le monde grec, les Sirènes parlaient grec ; elles sont immédiatement compréhensibles et la question de leur langage n'est, d'autant que je sache, jamais posée ; puisque le grec était le langage, il conférait au parler des Sirènes l'universalité ; il s'agit, pour nous, de l'idée du langage, de la pure possibilité de nommer). Aussi, le rapport de mon langage à moi comme ce qui diffère du langage de la littérature. Car, dans ce langage de l'art et de la littérature que figurent les Sirènes, « je m'écarte de moi de telle façon que je suis renvoyé à un moi au-delà de toute identité possible » ; je suis renvoyé à un moi qui est, comme moi, doté de langage, mais l'identité entre ce moi et mon moi est absolument impossible à éprouver : elle est littéralement mortifère. « Dans cet instant se joue la question du rapport à moi : qui suis-je, qui pose cette question ? Cette question est celle de l'écrivain, de l'artiste » (Nancy dans van Reeth et Nancy 2014 : 69-70) mais aussi celle d'Ulysse, de tout lecteur, de tout être humain, doté de langage, mortel. La jouissance, cette expérience de l'Autre (non-homme, surhomme, ou simplement bonhomme) comme allégorie de l'extrême, comme transgression inacceptable à travers le langage, mesure, en effet, l'écart de l'homme à soi-même. Cet écart produit de l'*entre*, comme dit François Jullien : « l'entre est - ou, plutôt, sert comme - d'où/par où procède et se déploie tout avènement » (Jullien 2012 : 54). Un avènement ouvert, sans génitif, puisque tout génitif ôterait ce suspens devant l'incertain qui est la qualité la plus précieuse de l'homme : le dépassement de l'homme n'est évidemment jamais le dépassement de l'homme.

Voilà exactement ce que dit Ovide :

*Ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures  
Tantaque dos oris linguae deperderet usum  
Virginei vultus et vox humana remansit.*

Mais pour sauver vos chants nés pour charmer l'oreille,  
[Vous] gardâtes son langage au trésor de vos bouches  
Et votre voix humaine et vos faces de vierge.

Ovide, *Met.* 5. 561-563 (trad. Olivier Sers)

Les jeunes filles transformées en Sirènes, gardaient comme leur plus grand don, ou dot, leur voix et leur langage et c'est cette voix et ce langage, offrant, au dire d'Alcibiade dans *Le Banquet*, dans la personne de Socrate, tout le savoir du monde (216a) qui permet de cerner l'humanité de l'extérieur (un extérieur non ou surhumain qui est toujours déjà un intérieur humain). « Si l'anthropogénèse », dit Giorgio Agamben, « - et la philosophie qui la remémore, garde et incessamment réactualise - coïncide avec un *experimentum linguae* qui situe de façon aporétique le *logos* dans la voix, et si l'*hermeneia*, l'interprétation de cette expérience qui a dominé l'histoire de l'Occident semble avoir rejoint sa limite, alors ce qui doit nécessairement être révoqué aujourd'hui en question dans la pensée est



*l'experimentum vocis*, dans lequel l'homme questionne radicalement la situation du langage dans la voix et essaie d'assumer de nouveau son être parlant. [...] Il faut interroger toujours de nouveau le sens de cet *experimentum*, rechercher le lieu et la généalogie pour chercher la possibilité, face aux *grammata* et au savoir fondé sur eux, un autre moyen de venir à bout de l'impossibilité de la mise en œuvre de la voix [*inesperibilità della voce*]. Et ce n'est pas, dans notre culture, un phénomène excentrique et marginal, que, on cherchant de dire ce qui ne peut pas être dit, on tombe, nécessairement, dans les contradictions ; c'est, plutôt, la chose même de la pensée, le fait constitutif de ce que nous nommons la philosophie » (Agamben 2016 : 39). Les Sirènes offrent vraiment tout le savoir du monde, parce qu'elles tiennent ensemble, dans une relation de tension perpétuelle, la tentative et la tentation, la transgression et l'interdiction, le réel et le possible, la raison et son contraire, le savoir et l'ignorance, le dit et l'impossible à dire. Elles représentent le moment où *l'experimentum* de la langue coïncide avec *l'experimentum* de la voix : le « chant de l'abîme, qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître » (Blanchot 1959 : 10) rencontre le « sortilège » de la voix, « gutturale, voilée, résonnante d'harmoniques innombrables » (Tomasi di Lampedusa 2011 : 514). Coïncidence à la fois possible et impossible, rencontre momentanée, réelle par son imaginaire, événement imaginaire par sa réalité. Socrate, pour Alcibiade, en est, peut-être, l'exemple premier, suprême et manqué. « Qu'est-ce que chantaient, habituellement, les Sirènes ? » Le malicieux Tibère, cet empereur calomnié que Valéry célébrait "noirement", qui, dégoûté des humains qu'il gouvernait, pressentait la réponse dans la solitude de sa grotte de Capri. La voix des Sirènes mettait en œuvre le nouage d'impossibilités qui fait la possibilité de l'homme.

Alcibiade compare Socrate aux Sirènes. Le compliment peut sembler ambigu. Pausanias rapporte que, dans une compétition du chant entre les Muses et les Sirènes, les Sirènes ont été vaincues et perdirent leurs ailes (*Descriptio Graeciae*, 9.34.3). Un conflit, à la fois immémorial et d'une actualité pressante, oppose les Muses aux Sirènes. La philosophie est « la vraie Muse » (τῆς ἀληθινῆς Μούσης τῆς μετὰ λόγων τε καὶ φιλοσοφίας, Platon, *Rep.* 548 bc) à laquelle les Sirènes, même vaincues, représentent, par le charme de leurs rencontres, un défi constant. Ce défi n'est que « l'ouverture de ce mouvement infini qu'est la rencontre elle-même, laquelle est toujours à l'écart du lieu et du moment où elle s'affirme » (Blanchot 1959 : 18). Car les Sirènes sont les « contre Muses » : « leur chant a le même charme que celui des filles de la Mémoire ; elles dispensent, elles aussi, un savoir ; mais qui cède à la séduction de leur voix, à la tentation de la connaissance qu'elles détiennent, ne pénètre pas, pour y demeurer à jamais, dans la splendeur d'une renommée éternelle ; il aborde à un rivage "tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent" » (Vernant 2007 : 1384). Il rencontre la mort. « Après la mort rien n'est, la mort n'est rien » (*post mortem nihil est ipsaque mors nihil*, Sénèque, *Les Troyennes*, 397 Chaumartin) : c'est une mort particulière, impossible, à l'écart du lieu et du moment où elle s'affirme ; à la fois épousée et rejetée, elle est inaccomplie par son accomplissement même, en même temps quelque chose et rien. « L'expérience de la mort - cette pure impossibilité

- serait la condition, la fin et l'origine, voir l'impératif catégorique (le "il faut" inconditionné) de la littérature comme de la pensée » (Lacoue-Labarthe 2011 : 95) : en abordant l'inaccomplissement, celui qui aborde au rivage des Sirènes aborde la littérature. La littérature cherche désespérément à se fonder sur ce qu'elle ne réussit pas à cerner, sur ce quelque chose qui, malgré toutes les ruses prodiguées par l'écriture, reste toujours supposé, soupçonné, guetté, fuyant les filets des phrases : contrairement à Ulysse, dont l'histoire est celle de la réminiscence et de la mémoire - il doit se souvenir de son retour, c'est-à-dire de l'*Odyssee* (Calvino 2015 : 16) -, l'histoire que les Sirènes chantent est celle de l'oubli de ce quelque chose dans le rien et du silence du rien dans ce quelque chose.

« La mort c'est le point dans l'espace et le temps où convergent les uns les autres, les uns des autres, tous les regards, ceux des êtres, des choses, des minutes, des lieux, des gestes, des remords, des joies, des espérances, des rages, des cris, des larmes, des rires [;] et ne demeure qu'un trou plus blanc dans le blanc, plus noir dans le noir » (Crevel 2007 : 101) : rivage incertain, plus noir que l'encre, plus blanc que le papier, non-lieu où ont lieu les rencontres sollicitées et refusées, possibles dans leur impossibilité. Les Sirènes et l'expérience de la mort inaccomplie qu'elles offrent par leur chant sont la référence à ce qui est sans référence et qui fait la pensée. Leur chanter est le penser même. Ainsi la philosophie qu'est le savoir des Muses se trouve-t-elle toujours interpellée par le chant inouï, le savoir illisible et l'expérience impossible des Sirènes, par ce rien qui n'est rien et qui, justement à cause de ce rien devient quelque chose. Ainsi, par la réminiscence de la victoire remportée, qui est, toujours, une victoire à remporter sur la référence, la philosophie est-elle constamment poussée vers *ἡπέκεινα τῆς φιλοσοφίας*, vers plus que la philosophie, où il est possible « que son roc glissant libère enfin Sisyphe »<sup>9</sup>.

La rencontre avec les Sirènes établit un rapport à la philosophie comme ce qui diffère de la philosophie. « Là où la pensée a peur, la musique pense » (Quignard 2008 : 19) : « le chant acritique » des Sirènes, qui « est nécessairement soprano puisqu'il vient du monde où la vie se développe » (Quignard 2008 : 17), « n'est, en vérité, que ce quelque chose qui sans trêve habite, travaille et soutient la langue écrite, afin de la restituer à cet illisible » (Agamben 2014 : 86) de la voix, pressenti et figuré par le rouleau dans les fresques de la tombe d'Asgafa el Abiar, qu'une Sirène musicienne tient dans ses mains, juchée sur le roc, évanescence, comme le dit Paul Valéry dans *La Jeune Parque*, « au déchirant départ des archipels superbes ».

---

<sup>9</sup> « Je voudrais que nous apprenions à penser (à agir) sans références [...]. Certes la philosophie veut toujours montrer le sens du sens. Mais elle est aussi toujours l'école de son *epekeina tēs philosophias* », dit Jean-Luc Nancy (Cohen Levinas et Nancy 2015 : 169-170). Sénèque, *Médée*, 746 Chaumartin: *Lubricus per saxa retro Sisyphum voluat lapis* (trad. Olivier Sers). Médée, justement, n'est pas philosophe ; elle est magicienne.

## Ouvrages cités :

- Agamben, Giorgio (2014). « Che cos'è l'atto di creazione » dans *Il fuoco e il racconto*, Rome : notttempo, coll. figure, p. 39-60.
- Agamben, Giorgio (2016). *Che cos'è la filosofia ?*, Macerata : Quodlibet.
- Barton, Carlin A. (1996). *The Sorrows of Ancient Romans. The Gladiator and the Monster*, Princeton : Princeton University Press.
- Benveniste, Emile (1969). *Vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. pouvoir, droit, religion*, Paris : Minuit.
- Bettini, Maurizio / Spina, Luigi (2010). *Le mythe des Sirènes*, Paris, Belin.
- Blanchot, Maurice (1959). *Le livre à venir*, Paris : Gallimard.
- Calvino, Italo (1985). *Fiabe italiane*, Torino : Einaudi.
- Calvino, Italo (2015) [1995]. « Le Odissee nell'Odissea », dans *Perché leggere i classici*, Milano : Mondadori, pp. 14-22.
- Canfora, Luciano (1972). *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Bari : Laterza.
- Canguilhem, Georges (2015) [1965]. «La monstruosité et le monstrueux», dans *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, pp. 219-236.
- Cassin, Barbara (2004). « L'"ekphrasis" : du mot au mot », dans Barbara Cassin (ed.). *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris : Seuil / Le Robert.
- Cassin, Barbara (2012). *Jacques le Sophiste. Lacan, logos et psychanalyse*, Paris : Epel.
- Cohen Levinas, Danielle / Jean-Luc Nancy (2015). *Inventions à deux voix. Entretiens*, Paris : Editions du Félin.
- Crevel, René (2007) [1926]. *La mort difficile*, Toulouse : Editions Ombres.
- Deleuze, Gilles / Agamben, Giorgio (1993). *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata : Quodlibet.
- Dupont, Florence (1995). *Les monstres de Sénèque*, Paris : Belin.
- Hartog, François (1996). *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris : Gallimard.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor (1974). *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard. [Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt am Main : Fischer, 2000.]
- Jullien, François (2012). *L'Ecart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris : Galilée.
- Kafka, Franz (1931). *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, [ed. Max Brod et Hans Joachim Schoeps], Berlin : Kiepenheuer Verlag.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2011). *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot. Suivi de L'Emoi*, [ed. Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov] Paris: Galilée.
- Maulnier, Thierry (1988) [1936]. *Racine*, Paris : Gallimard.
- Nancy, Jean-Luc / Girard, Mathilde (2015). *Proprement dit. Entretien sur le mythe*, Fécamp : Ed. Lignes.
- Quignard, Pascal (2008). *Boutès*, Paris : Galilée.
- Rilke, Rainer Maria (1919). *Die Insel der Sirenen*, dans *Die Neuen Gedichte anderer teil*, Leipzig : Im Insel Verlag.
- Tomasi di Lampedusa (2011). « La Sirena » dans *Opere*, [ed. Gioacchino Lanza Tomasi et Nicoletta Polo], Milano : Mondadori.

- Valéry, Paul (1973). *Cahiers*, tome I, [ed. Judith Robinson], Paris : Gallimard.  
Valéry, Paul (1974). *Cahiers*, tome II, [ed. Judith Robinson], Paris : Gallimard.  
Van Reeth, Adèle / Nancy, Jean-Luc (2014). *La jouissance. Questions de caractère*, Paris : Plon.  
Vernant, Jean-Pierre (2007). *L'individu, la mort, l'amour*, dans *Œuvres. Religions, Rationalités, Politique II*, Paris : Seuil, pp. 1303-1471.

## Što su pjevale Sirene ? Čudovište, prevladavanje čovjeka i književnost

Što su Sirene običavale pjevati? Pitanje, koje je postavio car Tiberije prije dvije tisuće godina, ostaje bez odgovora, unatoč raznih pokušaja (Rilke, Blanchot, Kafka, Adorno et Horkheimer, Calvino, Tomasi di Lampedusa, među mnogima). Ono što se ovdje predlaže nije odgovor, prije reorijentacija i sugestija: u perspektivi koju nude konceptualizacije čuda i čudovišta kao alegorije krajnosti i prevladavanja čovjeka, upozorava se na budućnost čovjeka kao budućnost književnosti i filozofije, kroz analizu *Odiseje* i Ovidijevih *Metamorfaza*, Valéryja, Seneke, Agambena i Nancyja.

*Ključne riječi:* mit o Sirenama, čudovište, čovjek, književnost, filozofija

