

*Les sirènes dans la Dialektik der Aufklärung: l'expérience d'Ulysse
ou le moi en déperdition.*

Claudie Hamel

Prologue

L'essentiel de l'interprétation de l'épisode des sirènes proposée dans la *Dialektik der Aufklärung*, se construit, allégoriquement, sur l'idée de l'échec d'une connaissance dont les principes épistémologiques s'accorderaient consubstantiellement avec la nature. À l'inverse, son versant apathique, l'appropriation rationnelle de la nature, poserait comme condition l'éloignement progressif des hommes vis-à-vis de la matérialité de leur environnement et pour conséquences l'affaiblissement de leurs facultés sensibles. Le renoncement au plaisir des sens permettrait à Ulysse de résister à l'appel des sirènes tout en écoutant, à distance, le chant de la connaissance bienheureuse. Pendant l'écoute s'opèrerait la mutation de l'expérience du danger de sa dissolution dans de la jouissance immédiate en expérience esthétique, celle de la contemplation d'un objet issue du détournement d'un plaisir sensuel. Le danger d'une suppression du moi accompagnerait toute jouissance physique dans la mesure où le désir serait impulsé par l'envie cachée d'une régression vers la matrice; en ce sens, suivre le chant du plaisir signifie retourner à l'indistinction naturelle. Or le chant est dangereux parce qu'il donne l'illusion d'une union consubstantielle de la connaissance avec ses objets, ainsi la distance maintenue par le sujet sert à déjouer cette apparence tout en conservant son contenu intact et dispos à sa mémoire affective. Les œuvres d'art porteraient en elles ce fantasme d'une réunion n'ayant jamais eu de lieu. Le plaisir esthétique aurait ainsi comme condition l'inassouvissement de désirs physiques transférés en travail de la conscience et l'assouvissement partiel d'une certaine

affection sensible que le processus de sublimation n'arrive jamais à faire disparaître complètement.

Cette présentation est le fruit d'un travail qui ne voulait ni infirmer ni confirmer cette interprétation, mais cherchait à saisir en quoi ce mécanisme psychique, freudien, vaut pour comprendre la subjectivité bourgeoise tout en éclipsant des éléments essentiels de la sensibilité antique d'Ulysse. Notre réflexion veut comprendre les conditions précédant l'enclenchement et l'articulation des forces que mobilisera cette mécanique *avant* qu'elles ne s'y soient engagées. C'est la raison pour laquelle nous voulons dé-fétichiser le contenu associé à la représentation des sirènes pour mieux voir en quoi et comment il appela à l'impératif de sublimation. Nous pensons que l'énonciation même de cet impératif est indissociable de cette fétichisation, que les deux se sont construits simultanément et mutuellement, et que ce n'est qu'une fois cela accomplie que le chant et la promesse de bonheur relié au plaisir de la connaissance se sont retrouvés soudés à la menace d'une régression. Or la régression est déjà la condition du fétiche, elle n'est pas essentiellement mais structurellement intrinsèque à l'expérience à laquelle nous convient les sirènes. Elle devient toutefois prédisposition de l'expérience esthétique une fois que s'est opérée, dans la subjectivité, la mutation du contenu du chant. Car si, comme le formule Adorno, l'œuvre, en nous livrant un savoir de l'homme, nous livre avec lui une promesse de bonheur, son statut social nous impose pourtant la conscience de son inutilité. Alors à son tour la jouissance esthétique inclut un moment de régression en ce qu'elle doit oublier son irréalité. C'est à partir de ce rapport entre le plaisir esthétique et l'oubli de l'irréalité de son contenu que nous voulons introduire l'antiquité des sirènes. Elles ont, dans l'Odyssée, une fonction bien précise, elles sont l'antithèses des muses. Elles chantent ce que chantent les muses pourtant celui qui succombe à leur appel ne meurt pas de la gloire héroïque mais périt par ce qui pour un Grec était la plus terrible des morts, la décomposition du corps sans sépulture, hors des lieux du souvenir. Les sirènes sont puissance d'oubli,

et l'oubli est le pire des sorts pour un héros. Or, elles sont structurellement associées à la position particulière d'Ulysse. Ulysse revenant de Troie, sait que l'ancien monde est tombé, il reconnaît la nullité de ce qui l'a fait lui héros, mais en même temps, il ne peut pas occulter ni l'expérience de cet ancien monde, ni la conscience de sa chute. Sa ruse est le produit de cette contradiction. Il sait qu'un héros encore vivant ne peut entendre le chant de sa propre gloire, celui racontant sa mort, sans risquer l'expulsion du monde dont il défie les lois. Alors craignant les représailles mythiques de celui qui cède à l'hybris il prend les mesures pour ne pas succomber à l'appel, mais lucide sur le nouveau monde, il écoute le chant et en cela signe la venue d'un autre ordre. Sa jouissance, consciente de l'irréalité de son objet, porte un terrible, ce sont les assises sociales et psychiques de son être qui se déréalisent avec lui. Elle aussi alors dépend d'un oubli, celui de l'illusion sur le pouvoir réel de la connaissance chantée par les sirènes. Par analogie, nous pourrions dire que la projection d'Ulysse dans le savoir sur ses origines correspondrait, chez Adorno et Horkheimer, au plaisir sensuel sublimé par l'œuvre : les deux n'ont aucune valeur pratique.

Or, nous voulons comprendre comment l'analogie est possible entre cette menace de régression et celle dont on a chargé les plaisirs du corps. Comment s'articule-t-elle à partir de la conception d'un désir impulsé par le retour à la matrice? Entre le danger que représente le chant des sirènes et l'envie que réussirait à sublimer Ulysse, il faut réfléchir ce transfert d'une chose irréaliste en chose à sublimer: celle donc de l'objet d'une jouissance physique réelle en plaisir esthétique. Entre les deux, nous y décelons un saut de niveau théorique que nous voulons éviter ; en effet nous ne croyons pas que l'objet du premier type de jouissance soit essentiellement le même que celui propre à l'expérience esthétique, de même que la valeur émancipatrice dont les auteurs chargent l'objet esthétique résulte d'une sublimation, celle-là même qu'ils critiquent chez le sujet bourgeois. Ainsi, et c'est, selon nous, le problème fondamental de la *Dialektik der Aufklärung*, ils cèdent au même saut de niveau qu'ils

contribuent à dénoncer. Albrecht Wellmer a raison de soulever le fait que: "The fusion of pleasure and cognition which the authors evidently attribute to the authentic work of art cannot be the same as the fusion of pleasure and cognition which is only *promised by* (and not *contained in*) the Siren's song - and this is independent of whether the promise is a deceit - as the myth suggest - or not."¹ Que la fusion soit *promise* et non *contenue par* le chant recoupe notre idée de la structure dualiste de la figure des sirènes, celle qui nous fait voir que les formes qu'elles empruntent sont archaïques en même temps que leur contenu suit l'actualité psychique d'Ulysse. Le problème chez Wellmer c'est qu'il retombera dans une interprétation freudienne, ou psychanalytique, qui confirmera l'hypothèse de la mutation du chant en œuvre d'art, tandis que nous essayons d'en percer le mécanisme et les raisons.

Représentation des sirènes: le latent et le manifeste

"Le ligotage appartient seulement à l'étape pendant laquelle le captif n'est pas tué sur le coup. Ulysse, techniquement éclairé, reconnaît la supériorité archaïque du chant en se laissant ligoter. Il se penche vers le chant du plaisir et le fait s'échouer lui et la mort qu'il lui préparait. L'entendant ligoté veut rejoindre les sirènes comme n'importe qui d'autre. Simplement il s'est organisé pour qu'en s'effondrant il ne leur succombe pas. Il ne peut pas les rejoindre, malgré toute la violence de son désir reflétant celle des demie déesses, car les compagnons ramant avec les oreilles bouchées de cire sont sourds non seulement au chant mais aussi au cri désespéré du commandant. Les sirènes ont une spécificité, mais elle est déjà, pendant la préhistoire bourgeoise, neutralisée en nostalgie du passant."²

¹ Albrecht Wellmer, *The Death of the Sirens*, p.10.

² Traduction libre. "Fesselung gehört erst einer Stufe an, wo man den Gefundenen nicht sogleich mehr totschießt. Odysseus erkennt die archaische Übermacht des Liedes an, indem er, technisch aufgeklärt, sich fesseln läßt. Er neigt sich dem Liede der Lust und

Les dieux et les créatures qui se dressent à chacune des avancées d'Ulysse représentent tous et toutes un danger de régression. Non seulement en vertu des puissances qu'ils incarnent, qu'elles soient forces magiques ou représentations d'énergies psychiques, mais du simple fait qu'ils reviennent en hanter l'épopée. Cela montre bien la rétrogradation de l'Odyssée par rapport à l'Iliade où ces puissances n'affectent pas le déroulement du récit. Ici elles structurent et qualifient le trajet d'Ulysse. L'odyssée nous raconte l'histoire d'un homme qui a vu et participé à l'anéantissement de Troie, la ville sacrée. Les images de l'épopée d'Ulysse nous montrent le processus de reconstitution d'un moi traversé par l'expérience de la destruction, en cela elles nous livrent le témoignage métaphorique des transformations de toute une collectivité. Cette menace de régression expliquerait le surgissement, dans l'intériorité subjective, des forces que l'ordre social n'arrive plus à absorber. Le fait est important parce que cela nous montre comment la solitude du sujet, qui doit trouver en lui les moyens de sa propre subsistance psychique, est socialement déterminé. Cela nous empêche aussi de statuer sur la folie ou l'égarement psychique d'Ulysse. Car si sa position de départ - le retour de la guerre - le condamne à recentrer ses forces intérieures autour et en fonction d'un cœur pathologiquement affecté, cela n'est pas la cause d'un choix individuel mais de conditions sociales déterminées. Ulysse est un modèle dans la mesure où son cas particulier engendre de la normalité.

Ulysse écoute le chant et survit, il *se penche (s'incline) vers le chant du plaisir et le fait échouer lui et la mort qu'il lui préparait*. Mais quel est le lien spécifique entre le plaisir d'entendre le chant et le danger de

vereitelt sie wie den Tod. Der gefesselt Hörende will zu den Sirenen wie irgendein anderer. Nur eben hat er die Veranstaltung getroffen, daß er als Verfallener ihren nicht verfällt. Er kann mit aller Gewalt seines Wunsches, die die Gewalt der Halbgöttinnen selber reflektiert, nicht zu ihnen, denn die rudernden Gefährten mit Wachs in den Ohren sind Taub nicht bloß gegen die Halbgöttinnen, sondern auch gegen den verzweifelten Schrei des Befehlshabers. Die Sirenen haben das Ihre, aber es ist in der bürgerlichen Urgeschichte schon neutralisiert zur Sehnsucht dessen, der vorüberfährt." *Dialektik der Aufklärung*, 1944 p.67.

mort? Puisque pour Adorno et Horkheimer, Ulysse incarne une des figures du processus d'individualisation, d'advenir à maturité du sujet, le *Mündigwerden*, il est difficile d'ignorer l'explication psychanalytique. Les sirènes constituent un danger pour Ulysse parce qu'elles incarneraient la menace de le faire succomber au désir de jouir d'un corps féminin. Certains symboles corroboreraient l'explication³. Par exemple l'île des sirènes, "leur prairie en fleurs" (od., XII 159-160) ; prairie, *λειμών*, qui renvoie en Grec ancien à "tout lieu humide, pré, pelouse", et au sens figuré, "de ce qui plaît aux yeux ou à l'esprit par l'éclat des couleurs, abondance de richesses ou de plaisirs, fleur de jeunesse".⁴ Wellmer souligne que "the general connotation of the Greek word *leimon*, (...) seems to be that of moisture - "meadow" in Greek colloquial language was also a word for the female genital".⁵ Le mâât autour duquel Ulysse fait resserrer les liens, ce mâât trônant au centre du navire pourrait aussi représenter le phallus autour duquel se concentre l'organisation familiale et sociale. Celui qui succombe au chant ne retrouve jamais sa famille ; le coît extra-conjugual est un danger pour l'ordre (patriarcal) et la transmission du pouvoir du père au fils. L'énergie physique du mâle

³ Pourtant certains autres, abandonnés, entrent en contradiction avec elle, ou à tout de moins, n'y trouvent pas d'affinité réelle. "Homer (...) sagt nichts über ihr Aussehen ; lediglich ihr weibliches Geschlecht geht aus den Nominalendungen hervor ihre Zweizahl ist aus den Dualformen ersichtlich und *aus unser beider Stimme*." (Eva Hofstetter, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, 1990, p.13.) La première représentation iconographique retrouvée des sirènes date du deuxième quart du 7ième siècle avant notre ère, soit après le temps d'Homère mais avant la fixation du texte à l'écrit, et ne leur désigne aucun attribut proprement féminin ; un corps d'oiseau à tête humaine barbue (!). Ainsi, au départ, c'est-à-dire d'après les légendes desquelles l'Odyssee tire son épisode des sirènes, celles-ci sont des êtres a-sexués, la tête d'homme ou de femme est interchangeable et le corps est toujours celui d'un oiseau. Il faudra attendre la période hellénistique pour que la représentation des sirènes devienne celle d'un "Mischwesen aus Vögeln und jungen Mädchen", avec en prime certaines allusions à leur virginité (ibid, p.15). Mais nous ne sommes déjà plus chez Homère, et les métamorphoses représentationnelles deviennent intéressantes pour l'étude de la réception et du discours sur les sirènes dans ce qu'ils nous livrent du contexte socio-historique de chaque époque, y compris la nôtre.

⁴ Bailly, 2000, 1176.

⁵ Wellmer, *The Death of the Sirens and the Origin of the Work of Art*, 2000, p.8.

qui se consume dans l'acte sexuel extrait de la reproduction de l'espèce est gaspillée inutilement, elle lui retire la faculté d'ordonner, de planifier, de rester vigilant. Un corps qui se dépense et succombe à des instincts aussi primitifs devient anti-productif, son énergie vitale, perdue dans les plaisirs simples, ne sert aucune cause "noble" et trahit les intérêts communs. Ainsi la pulsion sexuelle s'intriquerait à une pulsion de mort en révélant l'envie refoulée du moi pour sa propre décomposition. Nous ne réfutons pas complètement le contenu de ce type d'explication mais voulons l'élever vers ce qui nous semble le plus pertinent pour notre réflexion. Pour ce faire, nous suivons la consigne d'Adorno dans les *Diskussionsprotokolle* ; "Il serait important de prendre aussi sérieusement en compte le contenu manifeste des rêves que le contenu latent livré par le travail sur le rêve. Sa teneur ou son traitement social déterminant est justement contenu dans le manifeste."⁶ La représentation symbolique et l'image de l'île des sirènes est cruciale puisqu'elle nous décrit le lieu et l'état du succombant. Une prairie verte autour de laquelle viennent se décomposer des corps, sans sépultures, brûlés par le soleil, les os ballottés et brisés par les vagues. L'iconographie supposée des sirènes, puisque l'Odyssée ne nous dit rien à ce sujet, est aussi éloquent; des oiseaux à tête de femme, ou des femmes à corps d'oiseaux. Pourquoi alors les appeler des sirènes? Peut-être à cause du lien entre leur type de voix et son effet qui recoupe celui de l'eau. La thèse d'Eva Hofstetter sur la représentation des sirènes en Grèce archaïque et classique nous rappelle que "leur seule activité est le chant et le charme qu'il provoque, qui pouvait possiblement apaiser les vents et la mer"⁷, d'où l'immobilisme de leur quartier de mer. Elle est en fait passivité complète. Le son du chant, de même amplitude que la voix humaine, se réduit à un

⁶Traduction libre. "Es wäre doch wichtig, den manifesten Trauminhalt genau so ernst zu nehmen wie den latenten Traumgedanken. Der entscheidende gesellschaftliche Gehalt liegt gerade im Manifesten". *Diskussionsprotokolle*, p.511.

sifflement n'étant perceptible qu'une fois que le bateau s'est lui-même avancé dans ses eaux. Il est léger, permanent et pénétrant. "Leur chant se compose du bruit de la voix, le son pur qui seul, duquel est extrait tout contenu, exerce l'effet ensorcelant ; du mot chant, en grec ancien *ᾠοιδή*, qui renvoie à l'objet du chant, ce qui en cerne le contenu, et de la racine *ὄψ* qui renvoie plutôt au discours qu'au chant."⁸ La description du son que fait la voix des sirènes recoupe celle du vent⁹ et nous rappelle, par son pouvoir d'apaisement, le danger qu'il combat, celui, commun à l'eau et au vent, de la dispersion, de la décomposition, de la destruction. À ce sujet, Hofstetter souligne que parmi les versions des récits d'Ulysse, il se peut que les représentations des sirènes de la région béotienne aient été déterminantes, celles qui leur donnent le pouvoir d'apaiser les vents. Des traces de cultes offerts aux puissances du vent ont été effectivement retrouvées en Béotie, nous laissant croire que le climat doux et tempéré duquel elle jouissait, particulièrement bienfaisant pour l'agriculture, aient favorisé l'émergence de ces cultes célébrés pour la protection contre les catastrophes climatiques et les tempêtes; rituels qui feraient ainsi coïncider le contre-pouvoir des sirènes avec celui des vents. Tous les éléments et les dangers naturels que comporte l'image des sirènes appartiennent à l'univers méditerranéen, ils s'y réunissent comme

⁷ Traduction libre. "Ihre einzige Handlung ist ihr Singen und das damit verbundenen Zaubern, das möglicherweise auch Winde und Meer beruhigt" p.13.

⁸ Traduction libre. "Ihr Gesang setzt sich zusammen aus Schall der Stimme, das reine Geräusch, das alleine, abgesehen vom Inhalt, eine bezauberne Wirkung ausübt, aus Lied=*ᾠοιδή*, was den Gegenstand des Gesanges, den Inhalt umreißt, und aus *ὄψ*= eher Rede als Gesang." p.13.

⁹ "Möglicherweise gab es lokale Varianten der Odysseusgeschichte; denkbar sind auch spezielle böotische Vorstellungen von der Macht der Sirene über Winde, sei es in einem eigenen Mythos, der nicht überliefert ist, sei es, daß es bestimmte Riten gab, die mit Sirenen und Winden zusammenhingen. Für Koroneia in Bötien lassen sich Spuren eines Windkultes nachweisen; Bötien war als Landschaft, in der der Lebensunterhalt vorwiegend vom Ackerbau abhing, auf günstige klimatische Verhältnisse angewiesen, auf das Ausbleiben von Sturmkatastrophen und auf das Wehen den Staaten förderlicher Winde, was entsprechende Riten wahrscheinlich macht. Windkulte und Beschwörungen waren in ganz Griechenland verbreitet." Hofstetter, p.14.

puissance de négation. Le seul élément viable de cet univers décrit est le cœur de l'île, la prairie verte, mais il est inatteignable, il est vide ; entre la mer et le cœur s'impose la mort. Le contenu manifeste de l'image est clair, c'est celui de la décomposition. L'effet du chant aussi lui appartient, il siffle comme le vent qui efface les traces, c'est l'oubli, l'antithèse parfaite des muses. Alors non seulement les parties génitales de la femme, parce qu'elles sont *désignées* et *évoquées* par la prairie, le cœur de l'île, sont à comprendre à un niveau symbolique, celui d'un contenu manifeste, mais ce contenu lui-même doit être saisi, comme symbole, à travers ce qui le relit à elles. Dans cette constellation, les *parties génitales féminines* ne sont pas à comprendre comme le contenu latent du symbole *prairie en fleur*, donc l'appel à la jouissance sexuelle, mais en tant que médiation qui permet d'ouvrir le symbole à son sens latent. Les unes et l'autre sont tous deux symboles qui s'éclairent mutuellement pour expliquer une chose tierce ; le contenu social de l'expérience individuelle, personnelle, intime exprimée par les deux symboles.¹⁰

Le chant comme puissance de dispersion

Les deux symboles se croisent pour parler d'une même expérience mais à deux niveaux différents. L'image de l'île des sirènes nous montre des rives pleines de corps en décomposition de même que l'union sexuelle évoque une décomposition psychique. Le plaisir physique de l'entrelacement des membres n'est pas étranger - peut-être même y trouve-t-il tout son sens - au vertige qu'il donne à l'âme. Comme nous le rappelle Clémence Ramnoux reprenant Héraclite : "Le baigneur entrant dans le fleuve c'est l'âme s'incarnant dans la matière, attirée par le désir

¹⁰ S'il fallait absolument rester à ce niveau d'analyse, il nous faudrait tout de même nous rappeler qu'Ulysse est demeuré "prisonnier" sept ans durant de la déesse Calypso qui, quant à elle, et le texte est sur ce sujet assez explicite, représente la figure parfaite de l'a(i)mante. Ce qui n'exclut pas les affinités symboliques des sirènes avec la sexualité féminine, mais contrairement aux plaisirs qu'offre Calypso, celles-ci évoquent une sexualité "dangereuse" pour le moi, un désir malheureux.

de jouir avec un corps."¹¹ La volupté commence là où se désintègre la conscience en don réciproque, actif et passif, de soi à l'autre. La psyché égarée est ramenée à elle dans la jouissance comme à un centre totalement médiatisé par l'autre. Ainsi l'acte sexuel, au-delà ou en deçà de ce qu'il veut communiquer, se compose d'un moment de perte de soi, d'oubli, de dispersion. Et c'est justement cette dispersion psychique qui constitue le fondement du danger qu'il partage avec l'appel du chant des sirènes. Mais il faut aller plus loin pour dégager la structure du danger.¹² Il est relié, et nous retournons ici à Adorno et Horkheimer, à ce que promet le chant, ce qu'il évoque, comme à ce qu'évoque le chant comme à ce que promet la jouissance ; se retrouver sachant après s'être et avoir oublié. "L'ivresse narcotique, celle qui fait expier l'euphorie, la suspension du moi, par un sommeil semblable à la mort, est l'un des plus anciens dispositifs sociaux médiatisant l'autoconservation et l'autodestruction, une tentative du moi de se survivre à lui-même. La peur de perdre le moi et avec le moi d'annuler (Aufheben) la limite entre soi et une autre vie, l'appréhension de la mort et de la destruction, est intriquée à une promesse de bonheur qui à tout moment menaçait la civilisation."¹³ Alors pour découvrir le contenu latent du désir exprimé

¹¹ Ramnoux, p.225.

¹² Il est étonnant de constater que les articles (Wellmer, Rebecca Comay) portant sur l'analyse de l'épisode des sirènes de la *Dialektik der Aufklärung*, en reprenant la lecture psychanalytique, ne questionnent pas vraiment le contenu du symbole "sirènes" qu'Adorno et Horkheimer ne font qu'emprunter à l'histoire traditionnelle de la réception de ces puissances dans le monde occidental. Même l'article "critique" de Helga Geyer-Ryan et Helmut Lethen, qui se veut féministe, ne procède à aucune déconstruction préalable du symbole. Si tel avait été le cas, ils auraient peut-être su mieux percevoir le fait que les reproches (féministes) qu'ils adressent à Adorno et Horkheimer s'appliquent plutôt à cette réception - indissociable du statut réel de la femme dans nos sociétés - qu'à la volonté théorique des auteurs. Selon nous, ces articles ne réussissent pas à désamorcer le fétiche, probablement parce que celui-ci n'est pas même vu comme tel.

¹³ Traduction libre. "Der narkotische Rausch, der für die Euphorie, inder das Selbst suspendiert ist, mit todähnlichem Schlaf, büßen läßt, ist eine der ältesten gesellschaftlichen Veranstaltungen, die zwischen Selbsterhaltung und -vernichtung vermitteln, ein Versuch des Selbst, sich selber zu überleben. Die Angst, das Selbst zu verlieren und mit dem Selbst die Grenze zwischen sich und anderem Leben aufzuheben,

par Ulysse, le lien de sa douleur au danger, il faut reconnaître le trajet (la teneur sociale) menant de l'expérience de la sexualité à celle de la mort par décomposition liée aux sirènes: celui qui mène du symbole au fétiche. L'acte sexuel est la réactualisation d'une union, il ne devrait pas constituer, en soi, un danger. Il en devient un pour le sujet qui ne saurait revenir à soi, pour le moi que ses forces d'unification ont abandonné à celles de la dislocation. Nous savons que le moi d'Ulysse ne possède pas les moyens, psychiques donc physiques, d'effectuer une telle sortie. Il est encore trop faible pour se permettre de s'oublier, même un instant. Tout son héroïsme se caractérise d'ailleurs par une permanente présence à soi et absence à l'autre. Ce qui le guette c'est la soumission à l'intensification du besoin de se suspendre dans l'autre, celui de son moi à s'échapper à lui-même. L'oubli devient alors suppression, qui elle mène au délire et/ou à la mort. Comment sinon serait-il possible d'associer même nominalement, même symboliquement, l'image de ce lieu où les corps viennent se décomposer avec la *cavité* féminine, celle de la procréation? Pour devenir un danger de mort il faut que l'expérience du plaisir qu'elle procure se soit renversée en son contraire, en expérience d'un déplaisir, d'une souffrance. Ulysse s'attache au mât pour pouvoir survivre à la déréalisation d'un moi incapable de résister à la tentation de la femme, en tant que son intimité lui rappelle sa déperdition, en tant que souvenir de ce qu'il a perdu. Or les sirènes sont l'antithèse des muses ; ce dont elles incarnent l'apparence ne peut plus être réactualisé comme la jouissance physique l'est par l'acte sexuel, ainsi le danger qu'elles représentent a des conséquences beaucoup plus profondes. Le désir qui le pousse ne trouverait à exprimer, à travers cet exemple spécifique de la suspension de soi, qu'une bien faible émanation de sa puissance réelle. Défaire les

die Scheu vor Tod und Destruktion, ist einem Glücksversprechen verschwistert, von dem in jedem Augenblick die Zivilisation bedroht war." *Dialektik der Aufklärung*, p.40.

liens d'Ulysse serait comme couper la corde d'un plongeur en apnée.¹⁴ Les deux partagent la même envie qui est pourtant manifestation, par ces images de belle et enivrante mort, d'une autre chose. Son objet n'est pas d'ordre physique, pas plus qu'il n'est impulsé par la mort, il cherche, comme tous les désirs, à combler un manque, mais ce qui pourrait le combler n'existe plus. Ulysse n'est pas dupe, et en ne succombant pas au chant, il évite de sombrer dans l'agonie du manque.

Le désir en mutation

Adorno et Horkheimer relie le désir d'Ulysse avec l'attribut spécifique des sirènes qui savent tout ce qui s'est passé sur les plaines de Troie, elles savent le passé, le présent et le futur. L'objet du désir d'Ulysse, le contenu latent de ces images n'est pas la sexualité extra-conjugale ni l'enivrement provoqué par l'oubli de soi, la petite jouissance de sa propre destruction. Il ne s'agit pas exactement de ce que Wellmer comprend l'envie d'un savoir concernant "the erotic attraction of women", exacerbée par un "collective phantasma related to an emerging patriarchal order"¹⁵ ; cela vaudrait pour la réception classique du mythe des sirènes, mais ne s'adresse pas pleinement à leur signification ou à leurs représentations archaïques. La chose cachée de tout ce manifeste c'est une vie apte à dépasser sa contradiction absolue, assez libre pour pouvoir absorber les pressions de son ennemie naturelle : la mort. En voulant entendre la voix des sirènes, Ulysse veut s'assurer non seulement de sa survie dans la renommée, mais de la valeur de sa (la) vie. Son désir s'impulse de la volonté d'en retrouver la garantie qui ne peut être que

¹⁴ C'est Enzo Mallorca, champion d'apnée qui, lors d'un entretien télévisé (Syracuse, 2007, pour l'émission *Thalassa*) parle de la *peur toute-puissante* ; "il faut vaincre la peur toute-puissante de s'engouffrer dans la profondeur turquoise (nella profondità turchese). À partir de 40-50 mètres le froid vous prend, comme une main immense, et la mer, ce gouffre bleu, vous aspire toujours plus vers le fond. Cela prend une force, dans les jambes, incroyable pour s'arrêter et partir rejoindre la surface."

¹⁵ Albrecht Wellmer, *The Death of the Sirens*, p.

collective. Il veut se projeter, encore vivant, dans ce lieu où une fois mort les vivants le ramèneront à eux ; cette prairie verte au-delà des cadavres symbolisant la nature et la mort mesurées et contenues par la vie, la fonctionnalité de l'ancien ordre. Mais cette garantie espérée n'existe plus ; si les liens se rompent, il n'y aura plus personne pour le ramener à lui. Au-delà des limites de sa propre mémoire, sa présence à soi, c'est l'oubli ; la nuit noire de l'oubli. Ulysse qui, en s'en remettant au monde, voulait ressentir, une ultime fois, cette paix archaïque de l'être, se retrouve face à sa décrépitude. Pendant l'écoute il fait l'expérience de la *mutation* d'un chant de vie en chant de mort ; ainsi la pulsion de mort et la pulsion de vie s'opposent l'une à l'autre, l'une n'est pas présumée par l'autre comme dans la dialectique freudienne, leurs qualités propres sont encore non-équivalentes. Ici, la sagesse d'Héraclite reste la plus pertinente, qui dit que l'essence d'une chose est toujours double, terrible ou sublime, selon le côté par lequel on la prend, c'est-à-dire en fonction de la nature de l'affect, de l'impulsion déterminant la vision et le mode subjectif d'appropriation du monde, mais aussi en fonction du jugement social préformant la perception, le désir et l'attention des sujets pour cette chose. La chose et le sujet sont déjà doubles, ainsi l'issue de la rencontre est-elle déterminée par la nature du contact et le type de forces qu'elle mobilise dans le sujet. Si l'écoute du chant vit la mutation d'un plaisir en déplaisir, c'est que l'objet souhaité et l'objet réel sont déjà posés en rupture l'un vis-à-vis de l'autre. Dans cette constellation la mort intervient comme un résultat, elle structure le désir mais n'y est pas intrinsèque, de la même manière que doivent être distingué un désir mortifiant de celui d'une chose morte. Pris dans cette structure Ulysse n'a pas le choix, naviguant entre deux monde mais ne connaissant réellement que le premier, *reconnaissant la supériorité archaïque du chant* en même temps que sa chute, il ne trouve d'autre recours que la ruse. *Techniquement éclairé* il se sait pourtant substantiellement dépendant de ce pouvoir contre lequel il ruse.

Adorno et Horkheimer se sont penchés sur le cœur mythique d'Ulysse et ont fait de sa ruse une catégorie à la fois psychologique et philosophique. Pour bien comprendre il faut revenir sur la position spécifique occupée par l'épisode des sirènes dans l'Odyssée, elle coïncide avec la transformation du héros en narrateur. Entendant le chant, Ulysse se dédouble au moment où l'objet désiré dévoile sa dualité. Ce passage correspond à la mutation des paradigmes archaïques et épiques de la vision à ceux, classiques et lyriques, de l'ouïe. La formule iliadique qui, pour désigner la mort, évoque la psyché sortant de l'enclos de ses dents, est reprise dans l'Odyssée par *la parole sortant de l'enclos de ses dents*. Cette formule est unique à Ulysse. Nous l'interprétons comme suit. La souffrance qu'éprouve Ulysse pendant l'écoute s'inscrit en lui comme l'expérience traumatisante de la perte et du manque. Manque traduit par l'incapacité du sujet à remplir seul la brèche ouverte entre la vie et la mort ; manque de moyens palliatifs à la mort qui reste en suspend dans le moi, y rôde comme l'angoisse. La conscience de l'absolu de la mort surgissant pendant l'effondrement de l'immortalité héroïque, constitue le caractère indépassable du moment de l'écoute. Cette angoisse est propre à Ulysse ; c'est elle qui fait de lui celui qui raconte, celui qui se raconte. Chacun de ses récits réactualise le souvenir du traumatisme, de la prise de conscience du manque, ainsi la parole sublime le manque. C'est après la rencontre avec les sirènes qu'Ulysse commence à se raconter ; qu'il devient lui-même le savoir légué par le chant. Ulysse est le seul à se raconter, il est le seul à pouvoir le faire parce qu'il a entendu seul le chant. Adorno et Horkheimer n'oublient pas cette spécificité d'Ulysse qui ne s'en remet jamais à personne et reste pris dans une constante présence à soi. En cela ils ont mit le doigt sur le type d'angoisse spécifique qui est le véritable contenu latent du chant des sirènes : la promesse de bonheur liée à la connaissance de l'homme mute en savoir d'une solitude absolue.