

LE SILENCE DES SIRENES DE KAFKA:
UNE APPROCHE LITTERAIRE DE LA VOIX COMME OBJET PULSIONNEL

Jean-Michel Vivès
Université de Nice Sophia-Antipolis
vives.jean-michel@wanadoo.fr

Résumé

Kafka, à l'occasion d'un court texte daté de 1917, revisite le mythe des sirènes. Les sirènes y deviennent mutiques et Ulysse choisit de se rendre sourd à ce silence. L'auteur de l'article s'attache à montrer comment la torsion de ce célèbre épisode mythique préfigure et éclaire les thèses de Lacan sur la voix.

Mots clés: Point sourd, Pulsion invocante, Sirènes, Voix

À l'occasion d'un court texte daté du 23 octobre 1917 dans le « cahier G », intitulé *Le silence des Sirènes* (KAFKA, 1988, tome II, p. 542-543) Kafka propose une bien étrange interprétation du célèbre épisode de la rencontre d'Ulysse et des sirènes qu'Homère rapporte dans le chant XII de *l'Odyssée*. L'histoire en est parfaitement connue et Kafka s'appuie sur la connaissance antérieure que le lecteur en a pour susciter chez lui un étrange sentiment d'incompréhension. Dans l'œuvre d'Homère, la magicienne Circé laissant partir à regret son amant, lui révèle les dangers qu'il rencontrera sur le chemin du retour vers Ithaque. Circé annonce:

Tu rencontreras d'abord les Sirènes qui charment tous les hommes qui les approchent ; mais il est perdu celui qui, par imprudence, écoute leur chant, et jamais sa femme et ses enfants ne le reverront dans sa demeure. (...) Pour toi écoute-les, si tu veux ; mais que tes compagnons te lient à l'aide de cordes, dans la nef rapide, debout contre le mât, par les pieds et les mains, avant que tu écoutes avec une grande volupté la voix des Sirènes (HOMÈRE, 1998, canto XII).

Ulysse bouchera les oreilles de ses compagnons avec de la cire et se fera lier au mât du bateau pour pouvoir entendre le chant mortel.

Voici maintenant comment Kafka s'empare de l'épisode mythique et le réécrit:

Pour se préserver des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât. (...) Il se fiait absolument à sa poignée de cire et à son paquet de chaînes, et tout à la joie innocente que lui procuraient ses petits expédients, il alla au-devant des Sirènes.

Or, les Sirènes possèdent une arme plus terrible encore que leur chant, et c'est leur silence. 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. (...).

Et de fait quand Ulysse arriva, les puissantes Sirènes cessèrent de chanter, soit qu'elles crussent que le silence seul pouvait encore venir à bout d'un pareil adversaire, soit que la vue de la félicité peinte sur le visage d'Ulysse, (, qui ne pensait à rien d'autre qu'à la cire et aux chaînes,) leur fit oublier tout leur chant.

Mais Ulysse, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'entendit pas leur silence ; il crut qu'elles chantaient et que lui seul était préservé de les entendre ; il vit d'abord distraitement la courbe de leur cou, leur souffle profond, leurs yeux pleins de larmes, leur bouche entrouverte, mais il crut que tout cela faisait partie des airs qui se perdaient autour de lui (sans qu'il les entendît). Mais bientôt tout glissa devant son regard fixé au loin ; les Sirènes disparurent littéralement devant sa fermeté et c'est précisément lorsqu'il fut le plus près d'elles qu'il ignora leur existence.

Mais elles, plus belles que jamais, s'étirèrent, tournant sur elles-mêmes, laissèrent leur terrifiante chevelure flotter librement au vent et leurs griffes se détendirent sur le roc. Elles ne désiraient plus séduire, elles ne voulaient plus que retenir le plus longtemps possible au vol le reflet des grands yeux d'Ulysse. (...). (KAFKA, 1988, p. 542-543).

Pour percevoir la pertinence de « l'interprétation » de Kafka qui tord à ce point la légende qu'il en vient à rendre mutiques les Sirènes et sourd Ulysse (!), il convient de revenir aux coordonnées du mythe originel.

Les Sirènes sont des démons marins, mi-femmes, mi-oiseaux. Elles sont mentionnées pour la première fois par Homère au chant XII (vers 1 à 200) de l'*Odyssée*. Là, elles sont au nombre de deux. D'autres traditions plus tardives en dénombrent trois, voire quatre. Elles sont considérées comme des musiciennes extraordinaires et selon Apollodore, l'une jouait de la lyre, une autre chantait, la troisième tenait la flûte.

Les Sirènes se tenaient dans une île de la Méditerranée, traditionnellement placée le long de la côte d'Italie méridionale au large de la presqu'île de Sorrente, et, par leur musique, attiraient les marins qui passaient au voisinage. Les navires s'approchaient alors dangereusement des côtes rocheuses de leur île et s'y brisaient. Les Sirènes dévoraient alors le corps des marins abîmés.

Avant même l'épisode d'Ulysse, les Sirènes connurent une première défaite. Apollonios de Rhodes la rapporte dans ses *Argonautiques* (APOLLONIOS, 1921, chant I, vers 492 et 568. chantII, vers 595 sq). Jason, parti à la conquête de la toison d'or en lointaine Colchide, embarque sur le navire Argo une cinquantaine de héros de la Grèce. Parmi eux, on trouve, Castor et Pollux, Admète, Héraclès, Boutès, Laërte et Orphée. Le poète chanteur avait été sollicité par Jason pour rendre sourds ses compagnons aux pernicieuses voix siréniques. Ce qu'il réussit à faire, en partie seulement. En effet, Apollonios de Rhodes révèle qu'un des marins, Boutès, choisit la voix des Sirènes contre le chant d'Orphée et se jeta à la mer pour aller les rejoindre. Cet au-moins-un, pointe que le chant d'Orphée n'a pas la possibilité d'enchaîner totalement les marins et de les tenir à distance de la voix des Sirènes: tout du réel de la voix ne saurait être pris en charge par le symbolique de la parole poétique. Le chant (la voix soumis à loi du signifiant) d'Orphée permit, néanmoins pour la plupart des marins, de tenir à distance ce réel envoûtant entendu dans l'appel soutenu par la voix des sirènes. Cette légende nous montre en quoi le chant (mélange de voix et de parole) est ce qui permet de faire taire la voix ou du moins permet d'y rester sourd. Le chant n'est donc pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce qui permet le mieux d'exemplariser la voix comme objet, mais ce qui la révèle. Révélation à entendre ici dans le double mouvement de voilement et de dévoilement. Si ce n'est pas le chant qui illustre au plus près la voix, qu'est-ce donc ? Ce qui en serait le plus proche serait le cri qui, dans sa dimension non articulé, viendrait s'opposer à la parole. Le chant serait tout au plus la révocation de la voix – et non son évocation -, ce qui permet de la tenir à distance. Il est un dompte-voix (LACAN, 1973, p. 97-109), au même titre que Lacan avait pu qualifier le tableau de dompte-regard. Le chant est ce qui permet de déposer la voix, de la pacifier. Ce qui amène J.A. Miller à dire: "Si nous parlons autant, si nous faisons nos colloques, si nous bavardons, si nous chantons, et si nous écoutons les chanteurs, si nous faisons de la musique et si nous en écoutons (...) c'est pour faire taire ce qui mérite de s'appeler la voix comme objet a" (MILLER, 1989, p. 184).

Quelle est alors la caractéristique du chant des Sirènes ? Contrairement à ce que l'on pourrait attendre ce chant n'est pas qu'agréable. Il existe une dimension de tension, et donc de jouissance importante, que l'on peut comprendre si l'on revient à l'origine même de la création des Sirènes. Ovide (OVIDE, 1966, chant V, vers 555) raconte qu'elles n'avaient pas toujours possédé des ailes d'oiseau. Elles avaient tout d'abord étaient des jeunes filles compagnes de Perséphone. Lorsque celle-ci eut été enlevée par Hadès, le dieu des Enfers, elles demandèrent aux Dieux de les pourvoir d'ailes afin de pouvoir la chercher en tout lieu.

La naissance des Sirènes trouverait donc son origine dans une perte qui va entraîner un appel. Avant que de chanter, les Sirènes appellent, voire crient leur désespoir. Cette dimension du cri reste d'ailleurs imprimée au cœur même de leur chant puisqu'à plusieurs reprises Homère le qualifiera de *phthoggos*. *Phthoggos* en grec ancien, désigne le chant mais aussi le cri, voire le grognement inarticulé du Cyclope (HOMÈRE, *L'Odyssé*, chant IX).

Le rapprochement entre le chant des Sirènes et le grognement du cyclope ne laisse pas d'étonner... Comment peut-on comprendre cela ? Une des acceptions du terme *phthoggos*¹ s'oriente vers le son pur, pas de douces harmonies dans ce cas, mais une émission continue que le discontinu de la parole ne viendrait pas voiler. La voix de la sirène mettrait au premier plan la dimension sonore et non signifiante de l'énoncé par une mise à mal de l'articulation dont Michel Poizat, dans son ouvrage *l'Opéra ou le cri de l'ange* (POIZAT, 1986, *L'opéra où le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d' Opéra, Paris, Métailié*), a remarquablement démontré qu'elle était au cœur du dispositif sollicitant la jouissance lyrique. Pour pouvoir entendre la voix des sirènes au XIIe chant de *l'Odyssée*, Ulysse devra se faire enchaîner au mât de son vaisseau. Après avoir enduit de cire les oreilles de ses compagnons, et leur avoir demandé de ne pas le détacher quels que fussent ses ordres. Les sirènes disent à Ulysse: « Viens, ô illustre Odysseus, grande gloire des Akhaiens. Arrête ta nef, afin d'écouter notre voix. Aucun homme n'a dépassé notre île sur sa nef noire sans écouter notre douce voix ; puis il s'éloigne, plein de joie, et sachant de nombreuses choses » (HOMÈRE, *L'Odyssé*, cant XII). Qu'importe en fait le texte, les sirènes ne sont que voix qui expriment dans leurs vocalisations vociférantes un désir absolu à l'égard du sujet. Ce que véhiculent ces voix est une promesse de jouissance et de savoir absolu. Elles remettent le sujet en rapport avec un temps d'avant la loi, sans pour autant l'annoncer. Contrairement à la chanteuse, qui dans l'aigu de sa voix est confrontée à une nécessaire perte de l'articulation de la parole pour pouvoir chanter et qui par là même transgresse la loi du signifiant et du même coup la rappelle, la Sirène et son cri se situeraient en deçà de la loi du signifiant. En effet, dans le cas du chant, il y a transgression et du même coup rappel des enjeux de la loi signifiante. Si la voix de la sirène est mortifère, c'est que le rapport à la loi est salutaire au désir humain en ce qu'elle permet à la course désirante de perdurer, de ne pas se perdre dans d'illusoires retrouvailles. Mais comme l'homme ne peut jamais totalement s'accommoder de cette logique du renoncement, il est toujours tenté par cette voix de la jouissance qui l'invite à renouer avec l'archaïque, avec ce temps mythique où le désir n'avait pas encore eu à s'actualiser. En ce point se repère la force des sirènes qui trouvent une complicité au cœur même de l'homme. La

voix de la sirène c'est le désir de l'Autre qui vient chercher le sujet et le perd en utilisant son propre "tropisme" de jouissance: "désir de non désir" comme a pu le dire Piera Aulagnier. Alors que la voix en tant que telle disparaît derrière la signification dans l'acte de parole, alors qu'elle apparaît enchaînée par la loi du signifiant chez la chanteuse, chez la sirène, elle occupe, déchaînée, le devant de la scène se faisant pure matérialité sonore. Proche du cri, elle hurle à qui veut l'entendre: "Jouis nous te l'ordonnons! Que rien ne t'arrête ! À toi le savoir absolu !".

Nous retrouvons ici la dimension continue caractéristique de l'objet *a* proposé par Lacan. Continu du regard imaginarisé par le regard de l'aveugle et continu de la voix qui trouve à s'exprimer dans le cri ou mieux encore dans le silence. Non, les micro-silences des consonnes qui viennent interrompre le flux voyellique permettant l'accès à la parole, mais le silence d'avant la parole. Le silence plein du tohu-bohu précédant la parole créatrice. Silence mortifère, présence absolue qui n'aurait pas encore connu l'effraction de la pulsation créée par l'alternance présence/absence. En faisant des Sirènes des êtres mutiques, Kafka retrouve poétiquement cette question de l'objet pulsionnel voix. Effectivement, comme le note justement Kafka, on ne saurait échapper à ce silence plein qui sollicite la part d'incrédible en chacun d'entre nous. Mais Kafka n'en reste pas là et donne un « tour d'écrou » (MANNONI, 1969, p. 275-289) supplémentaire en transformant les Sirènes en danseuses ! La description qu'il en fait est éloquente et ne laisse aucun doute: « Mais elles, plus belles que jamais, s'étirèrent, tournant sur elles-mêmes, laissèrent leur terrifiante chevelure flotter librement au vent et leurs griffes se détendirent sur le roc » (KAFKA, 1988, p. 543). En faisant glisser les Sirènes du champ du sonore à celui du scopique, Kafka radicalise ce qu'il en est de la voix comme objet *a*, qu'il positionne avec une prescience clinique remarquable en tant qu'aphone. La voix n'est pas liée au sonore, elle est ce qui est en excès dans l'acte de parole. Elle est, pour reprendre les termes de J.-A. Miller, « tout ce qui du signifiant ne concourt pas à l'effet de signification » (MILLER, 1989, p. 179-180). Support de l'énonciation discursive, la voix présente la particularité de disparaître derrière le sens qu'elle énonce. Cela peut être expérimenté quotidiennement. Quand quelqu'un prend la parole, on peut être arrêté au début par les caractéristiques de son accent... mais très vite cela disparaît sitôt que l'on fait attention à ce qui est dit. Le même phénomène a été analysé avec beaucoup d'acuité par M. Poizat (POIZAT, 1996, *La voix surde*, Paris, Métailié) lorsque le support de l'énonciation n'est pas sonore mais visuel., comme dans une conversation entre sourds en langue des signes. Il arrive fréquemment aux interprètes français oral/langue des signes d'être dans l'impossibilité de dire

si tel ou tel échange avec un sourd bilingue oral/langue des signes s'est effectué dans la langue des signes ou en langue orale.

Inversement, l'énoncé signifiant lorsqu'il est perturbé (POIZAT, 1986, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Métailié) — comme cela se passe dans le chant, par exemple — par une hauteur qui rend difficile voire impossible l'articulation ou lorsqu'il s'effectue sur une temporalité différente de celle à laquelle il devrait se réaliser va « opacifier » la voix. Le chant, la musique est un de ses agréables « parasitages » qui permet d'extraire la voix. Cette dimension est celle que M. Poizat appelle le lyrisme (POIZAT, 2001, « Voix, geste et regard. Orphée, le loup, le sourd et la diva », dans *Médecine des Arts*, 38, 15-19). Lyrisme pouvant venir brouiller toute dynamique d'énonciation, et partant pouvant concerner toute chaîne signifiante: sonore, gestuelle ou graphique. La voix étant ce qui se trouve en excès de cette énonciation. Il sera à partir de là possible de parler de la voix du chanteur, mais aussi de celle du danseur, voire du calligraphe ! En mimant, ou plutôt en dansant, l'appel qu'elles adressent à Ulysse tout en restant silencieuses, les Sirènes de Kafka se font pures voix, rappelant par là même qu'il est possible de voir les voix (« Et tout le peuple vit les voix », *Exode*, XX, 15).

Il existe un autre point extrêmement étonnant dans la relecture de Kafka qui nous permettra de faire un pas supplémentaire, il s'agit de l'utilisation que fait Ulysse de la cire. Dans le mythe homérique, Ulysse rend sourds ses compagnons en leur bouchant les oreilles avec de la cire tandis que lui-même garde grandes ouvertes les siennes pour pouvoir profiter du concert: « Je coupai, à l'aide de l'airain tranchant, une grande masse ronde de cire, dont je pressai les morceaux dans mes fortes mains ; et la cire s'amollit, car la chaleur du Roi Hélios était brûlante et j'employais une grande force. Et je fermai les oreilles de tous mes compagnons » (HOMÈRE, *L'Odyssée*, chant XII). Or chez Kafka, Ulysse non seulement se fait enchaîner au mât, mais en plus se bouche les oreilles avec de la cire ! « Pour se préserver des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât » (KAFKA, 1988, p. 542). Voilà qui est pour le moins surprenant. Ulysse se serait rendu sourd... Kafka semble préfigurer ici ce que j'ai proposé par ailleurs de définir comme point sourd au sein de la psyché. Freud nous avait déjà averti: le poète précède le psychanalyste (FREUD (1907), 1986, p. 141). Point sourd que je définis comme le lieu où le sujet après être entré en résonance avec le timbre original devra pouvoir s'y rendre sourd pour parler sans savoir ce qu'il dit, c'est-à-dire comme sujet de l'inconscient.

Freud avait pu faire l'hypothèse que la constitution du champ visuel nécessitait l'exclusion de quelque chose qui impliquerait la constitution d'un « point aveugle ». Ainsi affirme-t-il dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*: « La coutume de cacher le corps, qui se développe avec la civilisation, tient la curiosité sexuelle en éveil, et amène l'individu à vouloir compléter l'objet sexuel en dévoilant ses parties cachées » (FREUD (1905), 1962, p. 42). Notre entrée dans la civilisation exigerait l'exclusion d'une partie du corps, ce serait à la fois le prix que nous payons et la condition de notre plaisir à regarder. Le pas supplémentaire que nous permet de faire Lacan est que l'élément exclu n'est pas nécessairement la réalité des organes génitaux mais plutôt cet élément prélevé sur le corps de la mère qu'est le regard. Avant de voir, l'infans est regardé de toutes parts et ce regard est d'autant plus intrusif qu'il est difficile de repérer d'où il vient. Cet élément permet de comprendre la dimension maléfique généralement associée au regard: nous sommes regardés sans savoir d'où ça nous regarde. L'infans est plongé dès son entrée dans le monde dans un espace panoptique. Pour pouvoir regarder et y prendre plaisir, le sujet devra se débarrasser du regard de l'Autre: non plus seulement être regardé, mais regarder (dimension active de la pulsion scopique) ou se faire voir (dimension active dans la passivité, ce que l'on pourrait appeler la passivation de la pulsion scopique) (LACAN, 1964, p. 68-108). Si la dimension du visuel est structurée par une absence dans son champ, je fais l'hypothèse que le champ du sonore est lui-même structuré par un point sourd dont je voudrais ici m'attacher à repérer la constitution et les enjeux de son apparition.

Point sourd dont la constitution semble plus problématique que celle du point aveugle. En effet si le bébé peut détourner son regard, il n'en est pas de même en ce qui concerne son oreille. Si Freud a eu tendance à privilégier la question de nourrissage dans le rapport de *l'infans* à l'Autre primordial, les recherches en psychologie du développement ont montré qu'un temps extrêmement important dans le moment du nourrissage était consacré au fait de regarder la mère et que cette dernière pouvait devenir anxieuse si le bébé refusait cet échange de regard. Se détourner du sein pourrait être ainsi une façon de montrer sa subjectivité, détourner son regard peut en être une autre. Or on ne peut détourner l'oreille qui ne possède pas de sphincter. Lacan le rappelle à l'occasion du *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*: « Les oreilles sont dans le champ de l'inconscient les seuls orifices qui ne puissent se fermer » (LACAN, 1964, p. 178). Face à la voix de l'Autre pas d'échappée possible. Peut-être est-ce cette particularité qui donne à la voix cette place prépondérante au sein du phénomène des hallucinations. À partir de là, nous pouvons avancer

que la constitution du point sourd ne s'étaie en rien une fonction corporelle mais se trouve être l'effet d'une opération langagière: la métaphore.

Aux origines de son existence, sous l'effet d'une tension endogène, impossible à gérer par l'infans du fait de sa prématurité, celui-ci pousse un cri. Le cri du nouveau-né n'est pas d'abord appel, il n'est qu'expression vocale d'une souffrance. Il ne deviendra appel que par la réponse de la voix de l'Autre où se marque son désir: "Que veux-tu que je te veuille ?". De cri pur, il deviendra cri pour. C'est la parole de l'Autre qui introduira l'infans, par-delà sa voix, à la parole, au procès de la signification et lui fera perdre pour toujours l'immédiateté du rapport à la voix comme objet. La matérialité du son sera, à partir de là, irrémédiablement voilée par le travail de la signification. La parole fait taire la voix, ou plus précisément permet de la rendre inaudible. Le langage troue le corps, marque le vivant et implique l'appropriation du sujet par le langage plutôt que le contraire. Pour autant ce voilement de la voix ne restera pas sans conséquence puisque c'est lui qui permettra qu'advienne du sujet. En effet sans ce voilement premier, point de possibilité pour le sujet de donner de la voix, soumis qu'il est aux féroces injonctions de la voix de l'Autre qu'il perçoit alors dans le réel. Pour le dire autrement, la voix de l'Autre invoque le sujet, sa parole le convoque. C'est dans une certaine dépossession de son cri que l'infans simultanément perd et trouve sa voix. À partir de là, la voix est ce réel du corps que le sujet consent à perdre pour parler, elle est, pour reprendre les termes de Lacan, cet "objet chu de l'organe de la parole" (LACAN, 1973-1974, non publié).

Kafka, poétiquement, traite cette question. Ulysse, dans son texte, en s'assourdissant au silence des Sirènes² – le silence étant à comprendre ici comme la voix première, le bruissement du réel – conserve la possibilité de s'attacher aux chants des Sirènes. En se rendant sourd à leur silence – qui n'est que l'imaginarisation de la voix comme objet *a* -, il perçoit leurs chants et traverse ainsi indemne la dangereuse passe. Si nous reprenons à partir de cette interprétation, la mésaventure survenue à Boutès au cours de son voyage avec les Argonautes, nous pourrions dire qu'alors que tous les compagnons de Jason avaient constitué ce point sourd intrapsychique leur permettant de choisir le chant d'Orphée contre la voix des Sirènes, Boutès en contact, depuis toujours, avec elles, ne put investir ce dompte-voix.

Nous comprenons alors l'énigmatique formule de Kafka: « Il est peut-être concevable, (...), que quelqu'un ait pu échapper à leur chant, mais sûrement pas à leur silence » (KAFKA, 1988, 542).³ In fine, l'Ulysse de Kafka se révèle être à celui d'Homère ce

qu'Hamlet est à Œdipe dans *L'interprétation du rêve* et repris dans *Personnages psychopathiques* à la scène (FREUD (1905-1906), 1984, tome I, p.123-130) de Freud: un héros moderne. Dans la *Traumdeutung*, Freud écrit:

Sur le même sol qu'Œdipe-Roi, s'enracine une autre des grandes créations de la poésie tragique, le « Hamlet » de Shakespeare. Mais dans le traitement modifié du même matériau se révèle toute la différence, existant dans la vie d'âme, entre les deux périodes culturelles très éloignées l'une de l'autre: la progression au cours des siècles du refoulement dans la vie affective de l'humanité. Dans « Œdipe », la fantaisie de souhait sous-jacente de l'enfant est amenée à la lumière et réalisée comme dans le rêve ; dans « Hamlet » elle demeure refoulée, et nous n'apprenons son existence – tout comme se qui se passe dans une névrose – que par des effets d'inhibition émanant d'elle » (FREUD, 1899-1900, p. 305).

Là où la dynamique pulsionnelle se révélait d'emblée chez Homère, elle se trouve « étrangéifiée » chez Kafka. Mais C'est ce déplacement même imposé par l'auteur – comme dans le cas d'Hamlet par rapport à celui d'Œdipe — qui nous permet d'en percevoir les modalités d'expression et les enjeux contemporains: moins un chant séducteur, qu'une voix vociférante hors symbolique hurlant à ceux qui n'ont pas réussi à s'y rendre sourd: « jouis ! ».

¹ Cf. à ce sujet les très éclairantes analyses de L. Kahn, *La petite maison de l'âme*, Paris, Gallimard, 1993, 237-238.

² Non sans humour Kafka dit bien « Mais Ulysse, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'entendit pas leur silence ; il crut qu'elles chantaient », *ibid.*, p. 542.

³ On notera qu'avec une rigueur conceptuelle qui force l'admiration, Kafka parle ici du chant et non de la voix. En effet, on l'aura compris, ce n'est en rien le chant qui est mortifère mais la voix dans sa dimension d'absolue continuité.

Références bibliographiques

APOLLODORE. *Bibliothèque*. Londres-New-York: Edition G. Frazer, 1921, 2v.

APOLLONIOS DE RODHES. *Argonautiques*. Londres-New-York : Edition R. C. Seaton, 1921, 2v.

AULAGNIER, Piera. (1975) *A violência da interpretação*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

FREUD S., (1907) « Le Délire et les rêves » In : *Gradiva de W. Jensen*. Gallimard : Paris, 1986.

_____. (1905) *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Gallimard, 1962.

HOMÈRE. *Odyssée*, traduction française de Leconte de Lisle, Paris, 1998.

KAFKA, F. (1917) « Le silence des Sirènes » *In : Œuvres complètes*, Tomo II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1988.

KAN, L. *La petite maison dwe l'âme*. Paris : Gallimard, 1993.

LACAN, J., (1963-1964) *Le Séminaire Livre XI Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973, p.97-109.

_____. 1973-1974, *Le Séminaire, Livre XXI, Les Non dupes errent*. (Inédito).

MILLER, J.A., « Jacques Lacan et la voix ». *In : La voix*. Paris : La Lysimaque, 1989.

OVIDIO. *Les Métamorphoses*. Garnier Flammarion : Paris, 1966.

POIZAT, M., 1996, *La voix sourde*. Paris : Métailié, 1996.

_____. *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*. Paris : Métailié. 1986.

_____. « Voix, geste et regard. Orphée, le loup, le sourd et la diva ». *In : Médecine des Arts*. (2001)

VIVES, Jean-Michel. *Para introduzir a questao da pulsao invocante* (a paraître).