

**À propos d'oreilles bouchées dans "Quatrevingt-Treize".
Enquête sur un arrière-texte de l'auteur**
Régine Borderie

► **To cite this version:**

Régine Borderie. À propos d'oreilles bouchées dans "Quatrevingt-Treize". Enquête sur un arrière-texte de l'auteur. Trouvé, Alain; Gladieu, Marie-Madeleine; Pottier, Jean-Michel. Les référents du littéraire, ÉPURE, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.221-244, 2013, Approches interdisciplinaires de la lecture, 978-2-915271-62-1. hal-02901058

HAL Id: hal-02901058

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02901058>

Submitted on 17 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



À propos d'oreilles bouchées dans *Quatrevingt-Treize* : enquête sur un arrière- texte de lecteur

La notion d'arrière-texte telle que la présente l'article d'Alain Trouvé paru dans *Poétique*¹ se trouve appréhendée surtout du point de vue de l'auteur. Elle réfère à tout ce qui précède et nourrit l'œuvre en amont de la création : autres textes, pensées et expériences corporelles, contexte linguistique, culturel, historique et circonstanciel... L'article toutefois invite et tend à aborder la notion du point de vue du lecteur, à tout le moins pour cette raison qu'un auteur est d'abord un lecteur.

Il s'agit, dans la réflexion qui suit, de mettre franchement l'accent sur cette instance et sur l'arrière-texte dans l'acte de lecture. En la circonstance je parlerai de mon expérience, sans faire valoir la question du genre (lecteur ou lectrice) : il faudrait une étude sociologique, comparative, pour repérer la part du féminin, ou du masculin, dans les associations dont il sera question.

Le point de départ de l'enquête consiste en un extrait de *Quatrevingt-Treize*, roman de Victor Hugo paru en 1874, dans la première partie duquel le personnage de Lantenac, qui vient de débarquer en Basse-Normandie pour prendre le commandement du soulèvement contre la Révolution (le roman évoque la guerre civile en 1793), « voi[t] le tocsin » sans l'entendre². À ce point de

1. Alain TROUVÉ, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, n° 164, novembre 2010, p. 495-509.

2. Victor HUGO, *Quatrevingt-Treize*, édit. de B. LEULLIOT, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche. Classiques », 2001,

départ textuel se combine une réflexion, déjà ancienne, sur le principe de ressemblance dans l'interprétation, sur la recherche insistante du même dans l'acte de lecture interprétatif³. Cette « recherche du même » qui prend ici la forme d'associations précisément sur fond de ressemblance, au sens large et même lâche du terme, permet de mettre au jour l'arrière-texte de lecteur attaché à l'extrait de Hugo – le mot « arrière », à première vue gênant pour une lecture forcément seconde, se justifie du fait que l'objet des associations leur préexiste dans la mémoire. Ces objets sont de trois sortes : textes, images, situations vécues. Ici rassemblés, ils appartiennent en réalité à des moments divers, datent même pour certains d'années déjà lointaines, et ils ont fait l'objet de notes éparses : l'arrière-texte est donc construit ou reconstruit dans un après coup qui, en somme, conjugue l'antérieur et le postérieur.

Une question anime l'ensemble de la réflexion : pourquoi l'extrait de *Quatrevingt-Treize*, où les oreilles du personnage ne sont d'ailleurs bouchées qu'au sens figuré, m'a-t-il tant intéressée ? La réponse apparaît sur la base de nouvelles questions : à quoi le texte se trouve-t-il pour moi associé, pourquoi, comment ? – l'idée sous-jacente étant que mon intérêt pour lui dépend des liens qu'il entretient avec d'autres textes, images etc. ; quel est, de plus, le dénominateur commun de ces textes, images ou expériences associés ? Le principe de ressemblance se trouve ainsi deux fois exploité : il permet de repérer ou de constituer l'arrière-texte, et il permet d'en rendre compte, de l'interpréter.

p. 138. J'ai déjà étudié ce passage dans la perspective de l'« étrangeté » selon Carlo GINZBURG dans un article paru dans *Romantisme* : « “Voir le tocsin”. À propos de l'“étrangeté” » (n° 156, 2012-2, p. 139-149).

3. Régine BORDERIE, « Ressemblance et interprétation : à propos d'un portrait du *Médecin de campagne* », *La Lecture littéraire*, Paris, Klincksieck, nov. 1996, n° 1, p. 71-86.

De plus, il s'agirait d'esquisser l'arrière-texte de l'arrière-texte, et ses limites : le point où les associations cessent.

« Voir le tocsin »

La présentation par le titre de l'extrait choisi comme point de départ se trouve déjà colorée par les autres textes qui sont, pour moi, derrière lui, et qui évoquent des oreilles bouchées au sens littéral cette fois. Comme il a été dit, dans ce passage dont l'action se situe en mai 1793, Lantenac vient de débarquer. Il est seul dans une nature déserte, pense que son débarquement a échappé à l'ennemi et il jouit de ce moment de répit. Mais quelque chose l'arrache à sa tranquillité, quelque chose qu'il voit sans l'entendre, à cause du vent : « *Aures habet, et non audiet* » annonce le titre du chapitre inspiré de la Bible, d'un passage où il est question de l'endurcissement du peuple hébreux, et d'un autre où l'on parle des idoles sans faculté de perception⁴. Il ne s'agit pas d'approfondir ici l'intérêt de ces sources bibliques, mais seulement de souligner l'impossibilité d'entendre. Lantenac a du tocsin une perception lacunaire qui le transforme en énigme, l'énigme étant entretenue par le report de l'identification, et par la métalepse (Hugo « fait entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit, ou l'accompagne, en est un adjoind, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte [...] » selon la définition de Fontanier⁵) : est décrit ce qui se voit, le clocher vide ou plein.

Tout à coup, il se dressa debout.
Son attention venait d'être brusquement réveillée ; il considéra l'horizon. Quelque chose donnait à son regard une fixité particulière.

4. Bernard LEUILLIOT donne les références bibliques : Psaume 110 et Isaïe, 6, 10 (*Quatrevingt-Treize*, éd. citée, p. 136).

5. Bernard FONTANIER, *Les Figures du discours*, introduction par G. Genette, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 127-128.

Ce qu'il regardait, c'était le clocher de Cormeray qu'il avait devant lui au fond de la plaine. On ne sait quoi d'extraordinaire se passait en effet dans ce clocher.

La silhouette de ce clocher se découpait nettement ; on voyait la tour surmontée de la pyramide, et, entre la tour et la pyramide, la cage de la cloche, carrée, à jour, sans abat-vent, et ouverte aux regards des quatre côtés, ce qui est la mode des clochers bretons.

Or cette cage apparaissait alternativement ouverte et fermée, à intervalles égaux ; sa haute fenêtre se dessinait toute blanche, puis toute noire ; on voyait le ciel à travers, puis on ne le voyait plus ; il y avait clarté, puis occultation, et l'ouverture et la fermeture se succédaient d'une seconde à l'autre avec la régularité du marteau sur l'enclume.

[...] Il regarda tous les clochers de l'horizon l'un après l'autre [...]. La cage de tous ces clochers était alternativement noire et blanche.

Qu'est-ce que cela voulait dire ?

Cela signifiait que toutes les cloches étaient en branle.

Il fallait, pour apparaître et disparaître ainsi, qu'elles fussent furieusement secouées.

Qu'était-ce donc ? évidemment le tocsin.

[...]

Toutes ces cloches forcenées appelant de toutes parts, et en même temps ce silence, rien de plus sinistre.

Le vieillard regardait et écoutait.

Il n'entendait pas le tocsin, et il le voyait. Voir le tocsin, sensation étrange.⁶

La formule « voir le tocsin », qui en rappelle une autre, « l'œil écoute », semble exprimer une synesthésie par l'association du visible et de l'audible ; mais elle pointe au contraire une dissociation des perceptions, une défaillance de l'ouïe, en somme une contre-synesthésie.

À partir de là émerge l'arrière-texte, qui a ses provinces.

6. *Quatrevingt-Treize*, éd. citée, p. 137-138.

Provinces de l'arrière-texte

Voir sans entendre

Il suffit de remonter l'analogie, de passer de l'usage métaphorique de l'expression « oreilles bouchées » à son sens littéral pour accéder à deux textes associés au précédent : un extrait de la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot, parue en 1751, et un extrait d'*À la recherche du temps perdu*.

Diderot dans son ouvrage développe une réflexion sur le langage : il s'interroge sur les inversions dans la langue française. Celle-ci tend à énoncer d'abord le mot désignant l'objet, et à exprimer ensuite la qualité de celui-ci, note-t-il ; or la perception de la qualité, dans l'ordre de l'expérience, est première, poursuit-il, ce qu'illustre à sa manière le passage de Hugo. D'où vient cette inversion ? Pour répondre à cette question, l'auteur réfléchit sur le langage par geste (il soulignera son influence dans l'élaboration du discours), et se tourne vers le théâtre. Il relate une expérience qu'il a « faite quelquefois » : il s'est, au spectacle, bouché les oreilles pour mieux « entendre », comme il le dit malicieusement, le jeu des comédiens.

Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter ; moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être [...]. Alors on n'y tenait plus, et les moins curieux hasardaient des questions auxquelles je répondais froidement « que chacun avait sa façon d'écouter, et que la mienne était de me boucher les

oreilles pour mieux entendre » ; riant en moi-même des propos que ma bizarrerie apparente ou réelle occasionnait.⁷

Certes, l'association par ressemblance dans les modalités de perception, lacunaire ou incomplète, amène aussitôt à pointer les différences entre les deux situations : dans la lettre, il n'y a aucun danger, il s'agit d'un spectacle ; la singularité de la situation, signifiée par le mot « bizarrerie » qui fait écho à l'adjectif « étrange » employé par Hugo, tient moins à la nature de l'expérience sensorielle faite par Diderot, qu'à l'effet produit sur l'entourage par son attitude, il y a donc un déplacement ; ce que Diderot perçoit, de plus, n'est pas pour lui énigmatique, sauf par instants (« je n'écoutais que quand j'étais dérouté ») : il connaît la pièce, il en connaît « le discours qu'[il se] rappelai[t] », et il ne cherche qu'à apprécier, voire à vérifier l'expressivité de la gestuelle ; enfin l'appréciation du visible passe par l'élimination volontaire de l'audible qui est en trop, alors qu'il manque à Lantenac : une rivalité apparaît entre la vue et l'ouïe dans le texte de Diderot, la seconde gênant la première.

C'est aussi de surdité d'abord volontaire qu'il est question dans l'extrait du *Côté de Guermantes* où le narrateur se trouve à Doncières, dans la chambre de Saint-Loup. Le narrateur fait des expériences sur les sons pour commencer, puis évoque le cas d'un malade « auquel on a hermétiquement bouché les oreilles [...] », et d'un sourd. Là non plus le son ne manque pas au sens où son absence n'est pas déplorée, au contraire, elle libère la poésie du quotidien, indissociable de la comparaison ou de la métaphore, non dénuées d'humour dans le choix de l'hyperbole et de l'hétéroclite (« le Seigneur arrêtant les flots » et « les prises électriques », l'« œuf » et la « crue »...) :

7. Denis DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, édité par M. HOBSON & S. HARVEY, Paris, Flammarion, « GF », 2000, p. 101.

Celui qui est devenu entièrement sourd ne peut même pas faire chauffer auprès de lui une bouillotte de lait sans devoir guetter des yeux, sur le couvercle ouvert, le reflet blanc, hyperboréen, pareil à celui d'une tempête de neige et qui est le signe prémonitoire auquel il est sage d'obéir en retirant, comme le Seigneur arrêtant les flots, les prises électriques ; car déjà l'œuf ascendant et spasmodique du lait qui bout accomplit sa crue en quelques soulèvements obliques, enfle, arrondit quelques voiles à demi chavirées qu'avait plissées la crème [...].⁸

Non seulement le silence métamorphose les choses les plus ordinaires, ou fournit les conditions d'une métamorphose qui tient au regard et au langage, mais il les rend délicieuses :

Et pour ce sourd total, comme la perte d'un sens ajoute autant de beauté au monde que ne fait son acquisition, c'est avec délices qu'il se promène maintenant sur une Terre presque édenique où le son n'a pas encore été créé.⁹

Il leur donne même un caractère magique comme on le voit avec les pages et les cartes qui semblent animées au « malade » :

Alors, que le malade lise, et les pages se tourneront silencieusement comme si elles étaient feuilletées par un dieu. [...] On fait des réussites avec des cartes qu'on n'entend pas, si bien qu'on croit ne pas les avoir remuées, qu'elles bougent d'elles-mêmes et, allant au-devant de notre désir de jouer avec elles, se sont mises à jouer avec nous.¹⁰

Le terme « magique » est d'ailleurs utilisé dans un passage postérieur qui brosse une petite scène :

8. Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, I (1920), dans *À la Recherche du temps perdu*, II, édit. de J.-Y. TADIÉ, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 376.

9. *Id.*

10. *Ibid.*, p. 374-375.

À d'autres moments dans la chambre magique, devant la porte fermée, une personne qui n'était pas là tout à l'heure a fait son apparition, c'est un visiteur qu'on n'a pas entendu entrer et qui fait seulement des gestes comme dans un de ces petits théâtres de marionnettes, si reposants pour ceux qui ont pris en dégoût le langage parlé.¹¹

Le « petit théâtre de marionnettes » dont il est question à titre de comparaison me renvoie, quant à lui, à un souvenir : celui d'une personne entrant brusquement dans ma chambre pour me réveiller, car je suis en retard ; la personne, habillée d'un peignoir chinois rouge, fait de grands gestes et ouvre la bouche sans que je l'entende, parce que j'ai les oreilles bouchées par des boules Quiès... Cette situation vécue, assez banale, trouve son expression presque exacte dans le passage de Proust qui met des mots sur une expérience qui m'avait marquée et en fait comprendre la drôlerie par la comparaison (la ressemblance avec une marionnette) ; ce souvenir se trouve donc pris lui aussi dans la nasse de l'arrière-texte.

Plus encore, cette petite scène renvoie au genre de la pantomime à laquelle Diderot s'est tant intéressé, et dans laquelle s'est notamment illustré le mime Debureau, joué par Jean-Louis Barreau dans *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné. S'impose alors la séquence où l'on voit Baptiste mimer le vol d'une montre dont Garance se trouve injustement accusée : en silence il joue, devant la foule elle-même silencieuse et ravie, émerveillée pourrait-on dire afin de renouer le fait de voir sans ouïr, cette fois par défaut volontaire de bruit, et le merveilleux, sinon la magie.

Mais ce sont aussi des textes évoquant des situations réciproques (entendre sans voir) qui se trouvent aimantés par l'extrait de *Quatrevingt-Treize*.

11. *Ibid.*, p. 376.

Entendre sans voir

Ces situations sont liées à la première par ressemblance, mais avec inversion, cas de figure pour lequel Proust fournit une transition facile puisqu'il commence, dans le passage cité, par parler de sons entendus, le tic-tac d'une montre, sans que soit vue la source du bruit :

J'entendais le tic-tac de la montre de Saint-Loup, laquelle ne devait pas être bien loin de moi. Ce tic-tac changeait de place à tout moment, car je ne voyais pas la montre ; il me semblait venir de derrière moi, de devant, d'à droite, d'à gauche, parfois s'éteindre comme s'il était très loin. Tout d'un coup je découvris la montre sur la table.¹²

On peut aussi l'aborder à partir de Hume et de ce qu'il dit de l'association d'idées, précisément, dans *l'Enquête sur l'entendement humain*¹³. Selon lui, elle repose sur trois principes : un principe de ressemblance, on y revient (« La vue d'un portrait nous fait naturellement penser à l'original¹⁴ »), de « contiguïté dans le temps ou l'espace¹⁵ » (« si on nous parle d'un appartement dans un immeuble, naturellement nous posons des questions sur les autres logements¹⁶ ») et de causalité, « Cause or Effect » (« et si nous pensons à une blessure, comment ne songerions-nous pas à

12. *Id.*, p. 374.

13. David HUME, *Enquête sur l'entendement humain (An enquiry concerning human understanding, 1748)*, édition bilingue de Michel Malherbe, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2008.

14. « A picture naturally leads our thoughts to the original », *ibid.*, p. 74-75.

15. « Contiguity in time or place », *id.*

16. « the mention of one apartment in a building naturally introduces an enquiry or discourse concerning the others », *id.*

la douleur qui l'accompagne ? »)¹⁷. Hume ajoute une note pour ramener à ces principes fondamentaux le « contraste » ou la « contrariété » :

Par exemple, le contraste, ou la contrariété, est un principe de liaison des idées ; mais on peut le considérer comme un mélange de causalité et de ressemblance. Quand deux objets sont contraires, l'un détruit l'autre, c'est-à-dire, est la cause de son annihilation ; et l'idée de l'annihilation d'un objet extérieur implique l'idée de son existence antérieure.¹⁸

Les situations où l'on entend sans voir sont bien associées aux précédentes par « contraste » ou « contrariété », ou par mélange de ressemblance et de causalité : le fait de la perception lacunaire caractérise les deux cas de figure, et le défaut d'ouïe « implique l'idée de son existence antérieure ».

Dans cette province de l'arrière-texte se trouve ainsi le souvenir d'une autre expérience vécue, au concert : trop haut placée, je voyais mal la scène et n'y avais aperçu que deux chanteurs adultes. Tout à coup, une voix s'est fait entendre qui ne pouvait être la leur, habitait toute la salle, semblait venir de nulle part. Cette voix fraîche, limpide, magnifique, m'a tellement déconcertée que j'en ai cherché au plafond et derrière moi l'origine. J'entendais, et je ne voyais pas. Je n'ai découvert qu'après coup la présence d'un enfant sur la scène.

Dans ce territoire, il y a aussi beaucoup de textes évoquant des écoutes indiscretes, des écoutes aux portes, situation

17. « and if we think of a wound, we can scarcely forbear reflecting on the pain which follows it », *id.*

18. *Ibid*, p. 74-77 («For instance, Contrast or Contrariety is also a connexion among Ideas; but it may, perhaps, be considered as a mixture of *Causation* and *Resemblance*. Where two objects are contrary, the one destroys the other, that is, the cause of its annihilation, and the idea of the annihilation of an object, implies the idea of its former existence”).

synthétiquement présente à mon esprit sous la forme d'une image tirée d'un album pour enfants : *L'Écoute-aux-portes*¹⁹ de Claude Ponti – l'esprit en jeu dans l'arrière-texte n'opère pas de tri, en effet, il n'a pas le sens des hiérarchies conventionnelles, il est « culturaliste » à sa manière, mais assurément il n'est pas insensible aux connotations morales *a priori* négatives de cette posture. Toutefois, la créature ainsi nommée dans l'album est charmante et drôle, elle est avide d'écouter les histoires que les parents racontent aux enfants, et elle a des oreilles en formes d'entonnoirs, énormes et cocasses. En revanche, la situation en question constitue un motif sérieux chez Hugo. Dans *Quatrevingt-Treize*, à Lantenac voyant sans entendre fait écho Laurent Basse entendant sans voir les « trois juges des Enfers », Robespierre, Danton et Marat, qui discutent de la situation politique et s'affrontent sur les mesures à prendre en fonction des dangers du moment, dans un « cabaret de la rue du Paon » :

À cette époque l'habitude des tribunes publiques semblait avoir créé le droit d'écouter. [...] Laurent Basse avait appliqué son oreille contre la porte de l'arrière-salle où étaient Danton, Marat et Robespierre.²⁰

Cette attitude, apparemment licite à l'époque écrit l'auteur (« le droit d'écouter »), suggère que la connaissance et l'écriture des faits historiques en général nécessitent l'indiscrétion, moyen de rendre public ce que d'autres voudraient garder caché. Elle peut être mise en rapport avec une formule frappante de *La Légende des siècles* : dans la préface de la partie médiévale, le poète déclare que celle-ci est de « l'histoire écoutée aux portes de la légende »²¹.

19. Claude PONTI, *L'Écoute-aux-portes*, Paris, L'École des loisirs, 1995.

20. *Quatrevingt-Treize*, éd. citée, deuxième partie, livre deuxième, chap. I : « Minos, Éaque et Rhadamante », p. 192.

21. Victor HUGO, *La Légende des siècles. Les Petites Épopées*, éd. de Claude MILLET, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 2000, p. 48.

Dans cette préface, toutefois, la formule est surprenante. On se demande en quoi au juste pourrait consister l'indiscrétion s'il s'agit de s'inspirer de textes accessibles à tous :

Ces deux poèmes [*le Mariage de Roland, Aymerillois*] jaillissent directement des livres de geste de la chevalerie.²²

Sans doute Hugo, pour signifier que le poète doit être réceptif aux versions légendaires de l'histoire, veut-il suggérer qu'il doit se situer dans les parages de ce qu'on pourrait appeler, en filant et orientant la métaphore, le château des légendes, qu'il se tient en dehors de lui, donc, mais suffisamment près pour en capter le contenu afin de le mêler à l'histoire.

Quoi qu'il en soit, l'écoute aux portes renvoie plutôt à des situations de la vie privée, souvent illustrées au théâtre. Ainsi figure également dans cette province une pièce de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, dont une scène parmi d'autres avec témoin caché correspond plus particulièrement au cas de figure envisagé (écouter indiscrètement, sans voir ni être vu) : il s'agit de la scène 6 de l'acte III, quoique l'indiscrétion y soit voulue par Camille qui dirige Rosette : « Rentre derrière ce rideau, tu n'auras qu'à prêter l'oreille et à venir quand je t'appellerai²³. »

Ann Gaylin, dans un livre intitulé *Eavesdropping in the novel from Austen to Proust*²⁴ (« *to eavesdrop* », c'est écouter de manière indiscrète), met en avant l'importance de ce genre de scènes au

22. *Id.*

23. Alfred DE MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour* (1834), édit. de B. MARCHAL, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2010, p. 111.

24. Ann GAYLIN, *Eavesdropping in the novel from Austen to Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Cet ouvrage est utilisé pour Balzac dans la thèse de Sandra JACQUEMOND-COLLET, *La Recherche d'une « phonographie ». Le traitement de la voix dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac*, thèse soutenue le 4 décembre 2009, sous la direction de Agnès SPIQUEL, à l'Université de Valenciennes et du Hainaut (p. 82 *et sq.*).

théâtre ; mais elle note aussi qu'elles sont très fréquentes dans le roman, depuis l'antiquité. Elle renvoie sur ce point à des pages d'*Esthétique et théorie du roman*, pages qui m'avaient, lors de la première lecture, particulièrement frappée. Bakhtine y développe l'idée que le roman s'intéresse essentiellement à la vie privée :

À la différence de la vie publique, la vie essentiellement privée qui a pénétré le roman, est, par nature, *fermée*. En fait, on ne peut que l'*épier* et lui prêter l'*oreille*.²⁵

L'auteur souligne ainsi, pour les origines du roman, les « oreilles immenses²⁶ » dont l'âne d'Apulée était doté, et il dégage des types de personnages particulièrement aptes à « surprendre la vie d'autrui » (les « figures du fripon, du valet, de l'aventurier, de la proxénète »²⁷) ; il évoque aussi un personnage de Smollett, dans *Peregrine Pickle*, personnage « complètement sourd [...] devant qui personne ne se gêne [...] ». Par la suite, on découvre que ce personnage n'est nullement atteint de surdité ; il a seulement mis un masque de sourd pour surprendre des secrets²⁸.»

Mais Smollett, dans mon arrière-texte, cède la place à Dumas, à un passage des *Trois Mousquetaires* où d'Artagnan s'est aménagé une « oreille de Denys » pour écouter ce qui se dit chez les Bonacieux dont l'appartement se trouve au-dessous du sien²⁹.

25. Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (1975), traduit du russe par Daria OLIVIER, préface de Michel AUCOUTURIER, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, 3^e étude : « Formes du temps et du chronotope dans le roman », p. 272.

26. *Ibid.*, p. 271. C'est une citation d'Apulée.

27. *Id.*

28. p. 275.

29. Alexandre DUMAS, (collab. MAQUET), *Les Trois Mousquetaires* (1844), éd. de J. STUFFLET, Paris, Flammarion, « GF », 1984, p. 212 : « D'Artagnan enleva les trois ou quatre carreaux qui faisaient de sa chambre une autre oreille de Denys, étendit un tapis à terre, se mit à

Sur cette « oreille de Denys », on trouve des éclaircissements dans *Le Spéronare*, récit d'un voyage en Sicile publié en 1842 qui, il est vrai, ramène aux enjeux publics, politiques, de l'écoute indiscreète tels que les montrait le roman historique de Hugo. Il est question, en effet, d'un dispositif qui permettait au tyran de surprendre les secrets de ceux qu'il détenait en réclusion :

[...] c'est dans ces latomies des Cordiers que se trouve la fameuse carrière intitulée l'Oreille de Denys. Je ne sais quel degré de parenté existait entre le roi Denys et le roi Midas ; mais j'en suis fâché pour le tyran de Syracuse, la carrière qui porte le nom de son appareil auditif a fort exactement la forme que l'on attribue généralement aux oreilles que le roi de Phrygie avait reçues de la munificence d'Apollon.

Ce qui a fait donner à cette carrière [...] le nom qu'elle porte, c'est la faculté de transmettre le moindre bruit qui se fait dans son intérieur, à un petit réduit pratiqué à l'extrémité supérieure de son ouverture. Ce réduit passe généralement pour le cabinet de Denys. Le tyran [...] venait écouter là les plaintes, les menaces et les projets de vengeance de ses prisonniers.³⁰

Ces oreilles débouchées, indiscreètes, amènent à d'autres oreilles, sinon indiscreètes, sans doute matricielles, celles d'Ulysse.

Les oreilles d'Ulysse

Dans le chant XII de l'*Odyssée* se trouve le fameux épisode des Sirènes. On sait qu'Ulysse, qui a bouché les oreilles de ses camarades avec de la cire, n'a pas bouché les siennes, mais qu'il a été, à sa demande, solidement attaché au mât du navire pour pouvoir écouter sans danger. Cette scène extraordinairement

genoux, et fit signe à Mme Bonacieux de se pencher, comme il le faisait, vers l'ouverture. »

³⁰ Alexandre DUMAS, *Le Spéronare*, éd. de Jean-Pierre POUGET, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2002, p. 284.

célèbre, familière, contient deux vers surprenants, presque étranges. Les Sirènes qui veulent attirer Ulysse lui disent :

Viens, Ulysse fameux [...] / arrête ton navire afin d'écouter
notre voix ! / Jamais aucun navire noir n'est passé là / sans
écouter de notre bouche de doux chants. / Puis on repart,
charmé, lourd d'un plus lourd trésor de science. / Nous savons
en effet tout ce qu'en la plaine de Troie / les Grecs et les
Troyens ont souffert par ordre des dieux [...].³¹

La surprise tient au fait que les Sirènes veulent attirer Ulysse en lui annonçant le récit de ce qu'il connaît, la guerre de Troie, et que, ce faisant, elles en proposent une version mortifère, car s'il se laisse tenter, il mourra : en ce lieu, l'épopée contient en puissance une contre-épopée (une contre-*Iliade*), mortelle pour l'auditeur. Le terme de « contre-épopée » du point de vue de l'effet se justifie d'autant plus que chez les Phéaciens, au chant VIII, Démodocos raconte des épisodes de la même guerre de Troie pour l'agrément des convives – si Ulysse pleure en l'écoutant, il sollicite encore l'aède lors du second festin, car il lui permet, selon H. Arendt, une expérience de *catharsis*³². Homère qui noue, au chant XII, le récit et la mort, y propose donc du désir de récit et de son écoute une version négative que l'on peut opposer aussi à celle des *Mille et une nuits* : susciter ce désir et raconter sauvent dans ce cas la vie de la narratrice.

De ce passage fameux, l'esprit glisse par ressemblance du modèle à son imitation (et non du modèle à l'original comme dans l'exemple de Hume) : une réécriture de Kafka intitulée « Le Silence des Sirènes ». L'auteur nous surprend en retournant complètement le texte originel : Ulysse « aux mille tours » est

31. HOMÈRE, *L'Odyssee*, traduction de Philippe JACCOTTET, Paris, Éditions la Découverte, 1982, p. 203.

32. Hannah ARENDT, *La Crise de la culture (Between Past and Future, 1954-1968)*, tr. de l'anglais sous la direction de P. LÉVY, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1972, p. 63.

maintenant naïf, il a les oreilles bouchées, les Sirènes se taisent, et il croit les avoir entendues...

Pour se préserver des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât. [...] Il se fit 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. [...]

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 distraitements 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].³³

Plus encore, feignant de suivre une version léguée par la tradition, Kafka introduit un doute sur le récit même qu'il vient de faire, et verse dans l'énigmatique, dont il a le génie : peut-être Ulysse (l'Ulysse rusé que nous connaissons, et reconnaissons cette fois) a-t-il fait semblant de se prémunir sérieusement contre leur chant et fait semblant de ne pas se rendre compte qu'elles se taisaient ; et cela, ajoute Kafka, le fait qu'il ait eu peut-être conscience du silence des Sirènes mais qu'il ait masqué cette

33. Franz KAFKA, *Le Silence des Sirènes* (*Das Schweigen der Sirenen*, 1931), traduction de Marthe Robert, dans *Œuvres complètes* II, édition présentée et annotée par Claude DAVID, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 542-543.

conscience pour duper celles-ci et les dieux, pour se protéger d'eux, on peut l'énoncer, mais on ne peut le comprendre ...

La tradition rapporte d'ailleurs un complément à cette version. Ulysse, dit-on, était si fertile en inventions, c'était un si rusé compère que la déesse de la Destinée elle-même ne pouvait lire dans son cœur. Il est possible – encore que l'intelligence humaine ne puisse plus le concevoir – qu'il ait réellement remarqué que les Sirènes se taisaient et qu'il n'ait usé de la feinte décrite ci-dessus que pour leur opposer, à elles et aux dieux, une espère de bouclier.³⁴

Le procédé du retournement sinon dans la réécriture narrative, du moins dans le commentaire au sein d'un essai, se trouve aussi exploité, pour le même passage de l'*Odyssée*, par Pascal Quignard dans *La Haine de la musique*. Dans cet ouvrage où l'auteur déplore qu'il n'y ait pas pour l'oreille d'équivalent de la paupière qui nous protège notamment de la musique que nous ne voudrions pas entendre, une autre interprétation de l'épisode des Sirènes est donnée :

Le simple fait d'inverser l'épisode me paraît lui donner son sens le plus sûr.

Des oiseaux attirent par un chant surnaturel des hommes dans le lieu jonchés d'or où ils gîtent : des hommes attirent par un chant artificiel des oiseaux dans le lieu jonché d'os où ils nichent.

34. *Id.* (« Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. 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 », *Das Schweigen der Sirenen, Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Max BROD, band V, New York, Schocken Books, 1946, p. 98).

Le chant artificiel propre à attirer les oiseaux se nomme un appeau. Les Sirènes sont la revanche des oiseaux sur les appeaux qui en font des victimes de leur propre chant. [...]

Alors la spéculation peut s'articuler de la sorte : le texte d'Homère reprend dans un épisode inversé un conte prototype sur l'origine de la musique selon lequel la première musique fut celle des sifflets-appeaux de la chasse. [...]

Les oreilles les mènent à la glu où leurs pattes s'entravent : la cire dans les oreilles les empêche d'entendre l'appelant.³⁵

Le principe de ressemblance se trouve donc, dans ces cas, franchement pris à rebours, non dans la constitution de l'arrière-texte, mais dans la réécriture ou l'interprétation de ce qui constitue peut-être le texte matriciel.

Il s'agirait maintenant de chercher le dénominateur commun à toutes les pièces du puzzle, en revenant au principe de ressemblance.

Les nœuds de la toile

Beaucoup de textes mettent en jeu la question de la connaissance, à commencer par ceux qui évoquent des écoutes aux portes, des cas d'indiscrétion exhibant la curiosité, le désir de savoir – et ce désir de savoir ce qui devrait rester privé, caché aux yeux extérieurs, constitue, d'après Bakhtine, le fond même du roman, et le ou un principe même de l'envie d'en lire, envie qui peut aussi relever du voyeurisme³⁶. Les Sirènes, si elles n'orientent pas le désir vers la vie privée, parlent elles-mêmes de

35. Pascal QUIGNARD, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, « Folio », 7^e traité « Le chant des Sirènes », p. 167-169. Je remercie V. Gély de m'avoir rappelé ce livre, d'abord oublié.

36. BAKHTINE évoque aussi le roman de LESAGE, *Le Diable boiteux* (*op. cit.*, p. 275).

ce qu'elles savent pour attirer Ulysse, et du « trésor de science » que ceux qui les écouteront emporteront. Bref, ces textes illustrent ou évoquent la *libido sciendi* (illicite parfois), fil rouge semi-conscient dans la constitution de l'arrière-texte, mais évident si l'on observe celui-ci.

Mais encore, les passages qui exposent des perceptions lacunaires ou des dissociations de la perception, voire ces contre-synesthésies qui inspirent en particulier les auteurs du XIX^e aussi bien que les « correspondances », mettent en valeur en l'isolant un organe plutôt qu'un autre : l'œil ou l'oreille. Or la vue et l'ouïe comme moyens d'accès à la vérité, au divin, sont deux facultés de premier plan dans la tradition judéo-chrétienne et dans la tradition grecque, en rivalité l'une avec l'autre : l'ouïe est fondamentale dans le premier cas (le titre de l'extrait de Hugo le rappelle par défaut), la vue l'emporte chez les Grecs (l'ouïe, en tout cas, est pleine de dangers pour Ulysse qui doit d'avance s'en prémunir). Dans un entretien avec David Cayley, Northrop Frye dit quelque chose de cette rivalité dans le domaine religieux : « la métaphore de l'oreille – la voix de Dieu, Dieu qui parle – suggère un Dieu invisible, qui néanmoins entre en vous et devient une partie de vous³⁷ ». Selon lui, le sens de la vue est davantage marqué par l'objectivité des choses, et « dans une religion polythéiste, comme la religion grecque, on doit avoir des symboles visuels, comme les statues, pour distinguer un dieu d'un autre³⁸ ». Cette nécessité disparaît dès lors qu'il n'y a qu'un Dieu, c'est même réduire Dieu que de « le voir comme un

37. “The metaphor of the ear – the voice of God, God speaking – suggests an invisible God who nevertheless enters into you and becomes a part of you” (David CAYLEY, *Northrop Frye in conversation*, Concord, Ontario, Anansi Press, 1992, p. 181). Je traduis.

38. *Ibid.*, p. 181-182 : “In a polytheistic religion, like the Greek one, you have to have visual symbols, like statues, in order to distinguish one god from an other”.

objet³⁹. » On peut penser qu'au cœur de mon intérêt pour ces extraits où l'on voit sans entendre, où l'on entend sans voir, œuvre une sensibilisation ancienne à cette problématique de l'oreille et de l'œil, de l'audible et du visible, dans leur rapport aux dieux, à Dieu, et à la vérité.

D'un autre côté, assurément, *Quatrevingt-Treize* montre plutôt la faiblesse d'un organe réduit à lui-même. La dissociation des perceptions alors illustre *a contrario* la problématique de la connaissance sous l'angle de l'ignorance, de l'incompréhension, de l'illusion, des méprises – la méprise se trouve précisément en jeu dans la version des Sirènes donnée par Kafka, où Ulysse se trompe sur ce qu'il voit et n'entend pas le silence, et où, de plus, le lecteur se voit réduit à la perplexité lui qui croyait connaître l'histoire et ne la reconnaît pas, et même réduit à l'ignorance puisqu'il ne peut « concevoir » non les Sirènes ni les dieux, mais les replis du cœur humain, celui d'Ulysse.

Les extraits illustrent également des aspects de la création littéraire et artistique. L'idée se dégage que la décomposition des apparences ou la rupture de l'unité des phénomènes, comme l'a souligné Anne Henry⁴⁰, en fait surgir l'intérêt, voire la beauté. Hugo déjà l'illustre, mais Proust surtout le montre. Que la création relève de la destruction, ou de la perte, du manque (peut-être du deuil), voilà l'idée forte à laquelle conduisent ces textes (tout comme l'art de la pantomime), ce qui les réunit. On se rappelle le commentaire de Proust :

Et pour ce sourd total, comme la perte d'un sens ajoute autant de beauté au monde que ne fait son acquisition, c'est avec délices qu'il se promène maintenant sur une Terre presque édénique.

39. "[...] it's a reduction of that God to see him as an object", *id.*

40. Anne HENRY, *Marcel Proust. Théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, voir les pages 294-298.

Qu'il y ait là une source spéciale de beauté se trouve confirmé par l'expérience du concert, plus radicale que celle du tic-tac de montre dont parle Proust. Ne pas voir, ne pas savoir d'où venait le chant a teinté de panique sa beauté : on peut parler de sublime⁴¹.

Prolongements

On peut s'interroger encore sur l'arrière-texte de l'arrière-texte, et mettre au jour, ce serait un autre élément fédérateur, mon intérêt plus général pour les oreilles, leur représentation. Dans *L'Art de connaître les hommes*⁴², le physiognomoniste Lavater s'intéresse à cette partie du corps, à sa valeur indiciaire – tout comme Morelli, historien d'art que C. Ginzburg a mis en valeur dans son célèbre article sur la trace⁴³. Lavater propose, dans son ouvrage, des images d'oreilles en série, de même qu'il propose des séries de nez, d'yeux etc. Et cette valeur physiognomonique n'est pas oubliée par l'écrivain contemporain Haruki Murakami qui en parle dans un entretien rapporté dans *Télérama*, à propos de son roman *La Course au mouton sauvage*⁴⁴ : « Les oreilles permettent d'accéder à la vérité des êtres⁴⁵ » déclare-t-il, le chapitre III de son livre mettant aussi en avant, on pouvait s'y attendre, la valeur érotique de celles-ci, chez la petite amie du

41. Ivan JABLONKA écrit : « [...] le beau émeut alors que le sublime déboussole » (dans *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Éditions du Seuil, « XX^e siècle », 2004, p. 200).

42. Johann Gaspard LAVATER, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, nouvelle édition augmentée par M. MOREAU (de la Sarthe), Paris, Depélafof, 5 vol., 1820.

43. Carlo GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces (Miti, emblemi, spie*, 1986), tr. de l'italien, Paris, Flammarion, 1989, p. 140.

44. Haruki MURAKAMI, *La Course au mouton sauvage (Hitsuji o meguru bōken*, 1982), tr. du japonais par P. DE VOS, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

45. *Télérama* n° 2948, 12 juillet 2006, p. 36.

narrateur. L'enchaînement des sous-titres du chapitre est drôle et significatif : « 1. Le pénis de la baleine, la fille aux trois métiers », « 2. De la libération des oreilles », « 3. De la libération des oreilles (suite) ». L'érotisme des oreilles, leur pouvoir de séduction (liée à une symbolique sexuelle) est aussi montrée, mais avec moins de succès pour le personnage, dans une nouvelle, antérieure, de Carson McCullers : *La Ballade du café triste* (*The Ballad of the Sad Café*, 1951⁴⁶). C'est un homme, un bossu, personnage faible que Miss Amelia a pris sous sa protection mais qui la trahit au profit d'un mauvais garçon, Marvin Macy, naguère l'époux de la jeune femme, qui déploie ou s'efforce de déployer aux yeux de ce dernier la séduction de ses oreilles, qu'il remue :

Il possédait un talent très particulier, dont il se servait quand il cherchait à gagner les bonnes grâces de quelqu'un. Il restait parfaitement immobile, se concentrait légèrement et parvenait à faire bouger ses grandes oreilles pâles avec une rapidité et une aisance surprenantes. Il faisait appel à ce talent chaque fois qu'il voulait obtenir quelque chose de Miss Amelia, car elle était incapable d'y résister. Il se tenait donc à l'angle du foyer, et ses oreilles dansaient furieusement des deux côtés de sa tête. Pourtant, ce n'est pas vers Miss Amelia qu'il était tourné mais vers Marvin Macy. Et il lui adressait un sourire suppliant, voisin du désespoir.⁴⁷

46. Je remercie Simon Blease de m'avoir fait naguère connaître ce texte.

47. "Cousin Lymon had a very peculiar accomplishment, which he used whenever he wished to ingratiate himself with someone. He would stand very still, and, with just a little concentration, he could wiggle his large pale ears with marvellous quickness and ease. This trick he always used when he wanted to get something special out of Miss Amelia, and to her it was irresistible. Now as he stood there the hunchback's ears were wiggling furiously on his head, but it was not Miss Amelia at whom he was looking this time. The hunchback was smiling at Marvin Macy with an entreaty that was near to desperation". (*The Ballad of the*

Mais l'érotisme se dissout lorsque H. Murakami, pour revenir à lui, poursuit son propos en disant à la journaliste de *Télérama* : « Vous ne les [vos oreilles] avez jamais vues de face, vous ne savez pas à quoi elles ressemblent. Si je les coupais et que je les posais sur la table, vous seriez surprise de voir ce qu'elles révèlent de vous⁴⁸... » S'ensuit, dans l'article, une référence à *Blue Velvet* de David Lynch, où il est question d'oreille coupée dans un contexte criminel. Cette évocation constitue pour moi un coup d'arrêt dans la constitution ou la reconnaissance de l'arrière-texte : si l'on parle d'oreilles coupées, j'ai mal aux oreilles, la douleur se mêle à la répulsion, et les associations cessent – ou plutôt, elles se réorientent. Car ce point d'arrêt devient un carrefour : une autre voie se dessine, qui mène aux autres textes, images etc. produisant un même effet de douleur, répulsion, déplaisir.

En somme, s'interroger sur son arrière-texte de lecteur même si l'on est un lecteur ordinaire peut constituer une voie d'accès à ce qui compte pour soi, et qui, pris dans la culture, peut aussi compter pour les autres, avoir du sens pour eux. Cela peut être de plus l'occasion de s'interroger sur la manière dont nous pensons sans y penser, sur la manière dont la toile des souvenirs existentiels, textuels et culturels se constitue. La constitution et la reconnaissance de cette toile passe par un travail d'association, essentiellement fondé en la circonstance sur la saisie des ressemblances. Ce travail d'association, un peu faussé par la reconstitution parce que je l'ai organisé, étoffé en réfléchissant sur lui, mais aussi intellectualisé et filtré en laissant de côté les données affectives trop personnelles (pour ces raisons, on est loin de l'association libre selon la psychanalyse) s'est trouvé corrélé à une démarche que je dirai analytique, tournée quant à

Sad Café, London, Penguin Books, « Penguin Modern Classics », 2001, p. 59).

48. *Télérama*, éd. citée.

elle vers la saisie des différences. Il s'est encore assorti d'un essai d'interprétation, de nouveau fondé sur la saisie des ressemblances mais à un degré plus grand de généralité par la recherche du dénominateur commun. Ce type de démarche interprétative trouve toutefois son autre chez Kafka ou Quignard qui pour réécrire ou comprendre un texte le retournent, le prennent à contre-sens, notion elle-même frôlée dans la démarche associative (la « contrariété », le « contraste »), et non dénuée de rapport avec celles de « contre-épopée », de « contre-synesthésie » : s'impose donc, pour finir, la force cognitive, heuristique et créatrice du contraire.

Régine Borderie
Université de Reims-Champagne-Ardenne
CRIMEL