

# Joyce et les sirènes

---

*Mary Mc Loughlin*

En écrivant *Ulysses*, James Joyce s'embarque dans un voyage linguistique qui durera huit ans et qui se terminera avec un chef-d'œuvre mondial. Sur les traces d'Homère, il raconte la vie ordinaire, comique et tragique de l'homme, sa quête existentielle, dérisoire et absurde ; la condition humaine du retour éternel et de l'éternel recommencement. Lire *Ulysses* est une expérience unique. Il s'agit d'un voyage interne et externe où l'on rencontre, si on l'accepte, une partie de soi méconnue. Il s'agit d'un exil où l'on est confronté à l'inquiétante étrangeté dans un langage que l'on connaît sans le savoir. Il s'agit d'une odyssée personnelle où chaque relecture prend un nouveau sens. L'écriture de Joyce confronte le sujet à un miroir dans lequel il se perd pour se retrouver. Elle montre une voie qui indique à chacun sa vérité.

Mais l'œuvre d'*Ulysses* est avant tout un défi personnel pour son auteur. C'est une quête langagière qui devient une conquête de mots et c'est dans le langage, en tant que l'Autre, que Joyce rencontre l'altérité. Exilé volontaire de son pays et de sa langue, il façonne, dans cette même langue, une langue étrangère qu'il fait sienne. Une langue créée par lui et qui pousse le lecteur au-delà des confins du lisible. Une langue où les limites, entre dedans et dehors, éclatent en mille morceaux : territoire dangereux où risque de manquer la *thin thin line* qui clôt l'univers.

*Ulysses* est une aventure linguistique qui change radicalement de direction à mi-chemin. C'est à partir du chapitre onze, *Sirens*, chapitre qui met en scène le mythe des Sirènes, que Joyce commence réellement à explorer les possibilités et les limites du langage. Le langage qu'il utilise ici

anticipe celui qu'il adoptera dans *Finnegans Wake*. Syntaxe, structure, son et style sont poussés, tordus, tortillés jusqu'au point où les mots, voire les lettres des mots prennent une vie indépendante, au-delà de leurs racines langagières.

Le thème de *Sirens* est le même que celui de *l'Odyssée* d'Homère : la puissance funeste de la séduction sonore. Pour Homère le danger trouve sa source dans le chant des deux sirènes penchées sur les rochers. Certes les deux serveuses chez Joyce, *Miss Douce* et *Miss Kennedy*, leur font écho, mais au-delà d'elles, c'est l'épisode tout entier qui se met à chanter. Le lecteur se trouve ensorcelé par le texte lui-même, et, comme Ulysse, a besoin d'attaches pour ne pas se perdre, pour ne pas succomber.

En m'appuyant sur les deux auteurs, Homère et Joyce, je tenterai avec eux d'emprunter le chemin qui mène aux sirènes : épreuve vocale où la voie et les voix sont chargées de danger.

## Les Sirènes

Écoute maintenant ce que je vais te dire, et qu'un dieu quelque jour t'en fasse souvenir ! Il vous faudra d'abord passer près des Sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment <sup>1</sup>...

Ainsi par cet avertissement, Circé prévient Ulysse d'un des dangers qui l'attendent sur la route du retour à Ithaque : l'épreuve des Sirènes, ces deux *femmes-oiseaux* qui, par leurs voix fatales, détruisent tout homme qui les croisent. Jamais aucun homme n'a pu résister à leur chant mortifère, « ... et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent... ».

« Passe sans t'arrêter ! ordonne Circé. Mais pétris de la cire à la douceur de miel et, de tes compagnons, bouche les deux oreilles : que pas un d'eux n'entende... » Seul Ulysse pourra « goûter le plaisir d'entendre la chanson », mais à condition d'être fixé au mat, « pieds et mains liés ». « Si tu les priais, si tu leur commandais de desserrer les nœuds, que tes gens aussitôt donnent un tour de plus ! »

Seul sur l'emplanture, les mains et les pieds attachés, Ulysse va connaître les délices qui s'écoulent des lèvres de ces Sirènes fabuleuses. Il écoute les louanges de sa personne et entend les promesses qui lui sont

---

1. *L'Odyssée, « poésie homérique »*, t. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1995, Chants vii-xv, p. 112.

adressées ; promesse du savoir immortel, d'assouvissement des désirs. Sous l'emprise de « leur voix ensorcelante », il implore ses compagnons de le délier. Mais plus il insiste, plus ces derniers s'acharnent à resserrer ses attaches. Le navire passe, emportant loin du danger les rameurs sourds et un Ulysse frémissant de désir, « ... et bientôt l'on n'entend plus les cris ni les chants des Sirènes ».

C'est ainsi qu'Ulysse, grâce à la ruse que lui souffle la déesse Circé, a réussi là où tout homme avant lui avait échoué. Son stratagème lui donne le plaisir d'écouter sans en payer le prix ; celui de sa vie. De cette manière, on peut dire qu'Ulysse a défié les lois de la condition humaine. Il a détourné le destin réservé aux simples mortels, et a percé les limites entre la vie et la mort. D'un geste audacieux il a donné rendez-vous à Éros et Thanatos, et a bravé leur courroux. Il a affronté la folie, côtoyé la mort, et survécu aux deux. Comme récompense, il a connu le plaisir *inouï*.

D'un tel exploit, on ne sort pas indemne !

Ce n'est pas le destin de Leopold Bloom. Bloom, lui, doit choisir. Simple mortel, unique dans sa médiocrité, Leopold Bloom n'a pas la prétention de son homologue homérique. Il ne connaît que trop bien son impuissance, sa mortalité, ses failles. Ce sont par elles d'ailleurs qu'il accède au statut de héros dans l'odyssée que Joyce lui fait entreprendre. Sa quête n'est pourtant pas moins grandiose. Il se trouve, comme son fils spirituel, Stephen Dedalus, engagé dans une lutte d'identité, d'authenticité et d'expression, dans un univers accablé par les forces hostiles des hommes, de la culture, et du langage.

Mais Bloom sait se protéger des sirènes. Il sait se boucher les oreilles. Il quitte leur domaine relativement indemne et c'est lui qui aura le dernier mot... ou plutôt le dernier son ! « ppprrpffrrppff » , symbole indéniable de « *what's behind* » !

L'épisode des sirènes de Joyce <sup>2</sup> a lieu dans l'hôtel Ormond où Bloom s'arrête en chemin pour manger. Il est quatre heures de l'après-midi, l'heure à laquelle Molly, sa femme, va le tromper avec Blazes Boylan. Et Bloom le sait. Non seulement il est au courant de son cocuage proche, mais il y est résigné. C'est d'ailleurs là que réside sa force. L'acceptation, et du coup le deuil, le laisse désirant et en vie (« envie »). Grâce à ses préoccupations avec Molly et Martha, Bloom garde toujours une place légèrement décalée. Contrairement à ses compagnons dans l'hôtel, il n'est jamais entièrement absorbé par la musique envahissante qui remplit le lieu. Son mono-

---

2. J. Joyce, *Ulysses*, Penguin Books, 1984, p. 254-290.

logue intérieur est à entendre en contrepoint des arabesques des « Sirènes » ; sa souffrance et ses fantasmes servent de défense contre leur emprise.

Bloom, *the conquered hero*, est ici, dans l'hôtel Ormond, confronté à son rival Boylan, *the conquering hero*. Ce dernier prend un verre au bar avant d'aller vers Molly, et le *jingle* de sa voiture qui s'en va rappelle le *jingle* du lit conjugal des Blooms. Le bar est tenu par deux serveuses aguichantes, *Miss Douce* et *Miss Kennedy*, qui, de diverses manières, tentent et enchantent leurs clients. Simon Dedalus et ses amis chantent et s'accompagnent au piano dans la pièce voisine. Leur musique a sur l'auditoire un effet de séduction. Leopold Bloom reste prudemment à écouter dans la salle à manger. Quoique sensible aux chansons, il ne se laisse jamais entièrement captiver. Il est également occupé par la lecture d'une lettre de Martha (sa maîtresse espérée), ainsi que par l'écriture de sa réponse. Son attention est partagée entre la musique, ses propres fantasmes, Molly et Martha.

Bloom est protégé. Il est protégé par sa religion. (Juif, il ne peut pas s'engager totalement dans la nostalgie des chansons révolutionnaires de ses camarades catholiques irlandais.) Il est protégé par une certaine androgynie inhérente à sa personnalité. (son rôle d'anti-héros, sa compassion humanisante). Et il est protégé par son pseudonyme (Henry Flower : celui qui se donne aux délices masochistes espérées avec Martha). Partagé entre différents mondes, il ne s'abandonne jamais totalement.

Leopold Bloom – comme avoue Joyce aussi dans une lettre à son ami (voir page 188) – finit par découvrir les *tricks* cachés derrière la musique. « Words ? Music ? No it's what's behind <sup>3</sup>. » En effet, l'épisode est conclu par *what's behind* : un pet persifleur.

Que représentent les sirènes pour Joyce ? Est-ce *Miss Douce* et *Miss Kennedy*, les deux *barmmaids* qui tentent leurs clients ? Est-ce la musique et les sons qui envahissent le texte ? Est-ce la sexualité qui déborde de chaque page ? Est-ce le texte lui-même qui nous fait « chanter », qui nous manipule ? Quels sont les dangers encourus, et par quel moyen peut-on les éviter ? Comment, et à quel moment faut-il se boucher les oreilles ?

*Sirens*, chapitre onze d'*Ulysses*, marque un changement dans le style linguistique et narratif de l'écriture de Joyce. Avec une manipulation très délibérée de la syntaxe et du vocabulaire, il va « au bout » de l'anglais. Un constant échange de rôles entre homme/femme, victime/bourreau, sujet/objet fait perdre au lecteur tous ses repères identitaires. L'univers

---

3. *Ibidem*, p. 273.

joycien est peuplé de gens coupés d'eux-mêmes : les lèvres parlent toutes seules, les yeux interrogent, le sexe pense. La phonétique renverse la sémantique (*A sail ! A veil awave upon the waves*). La syntaxe donne sens où le vocabulaire échoue (*red rose rose slowly sank red rose*). La captation visuelle, autant que sonore, s'impose dans les constructions lexiques telles *Diddleiddle addleaddle ooddleoddle*, et *carracarracarra*. *Oblique* se transforme en *liquor*, et *flow* en *flower*.

Les liens qui jouent un rôle si important pour l'Ulysse d'Homère commencent sérieusement à manquer ici. Les mots se délient et le langage se libère. Le lecteur est confronté à la puissance primaire d'une langue en révolte contre toute règle et convention linguistiques. Il assiste à chaque page à un débordement d'énergie libidinale. C'est le *ça* même du langage qui lui parle ; un langage dont la source n'est que sexuelle. Sous l'emprise d'une séduction visuelle et sonore, le lecteur devient témoin d'une scène primitive gigantesque. Le texte entier suit les mouvements de l'acte sexuel (*tap, tap, tap*) culminant dans un orgasme majestueux :

Bloom. Flood of warm jimjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow, invading. Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. Pores to dilate dilating. Tup. The joy the feel the warm the. Tup. To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrop. Now ! Language of love <sup>4</sup>.

Comme lecteur, on assiste à l'effondrement du sens en sons, au triomphe du signifiant lacanien. L'expérience est pour le moins déroutante !

Joyce lui-même a eu à se défendre, face aux réactions négatives suite à la première lecture du *Sirens*. Dans une lettre adressée à sa bienfaitrice Harriet Shaw Weaver, il écrit :

I understand that you may begin to regard the various styles of the episodes with dismay and prefer the initial style much as the wanderer did who longed for the rock of Ithaca. But in the compass of one day to compress all these wanderings and clothe them in the form of this day is for me possible only by such variation which, I beg you to believe, is not capricious <sup>5</sup>.

4. *Ibidem*, p. 273.

« Bloom. Un flot de chaud lolo lichelope-le secret s'épanchait pour s'épandre en musique, en désir, sombre à déguster, insinuant. La tâter, la tapoter, la tripoter, la tenir sous. Tiens ! Pores dilateurs qui se dilatent. Tiens ! Le jouir, le sentir, la tiédeur, le. Tiens ! Faire par-dessus les écluses gicler les jets. Flot, jet, flux, jet de joie, coup de bélier. Ça y est ! Langue de l'amour. »

5. J. Joyce, *Selected Letters*. Letter to Harriet Weaver, 6 août 1919. « Je me rends compte que vous commencez à être troublée devant la variété de styles des épisodes et que vous préférez le style initial, tout comme le voyageur avait la nostalgie du Rocher d'Ithaque. Mais la compression en l'espace d'une seule journée de toutes ces errances et leur coulée dans le moule de cette journée ne me sont possibles que grâce à une telle variété qui, je vous prie de le croire, n'a rien d'un caprice. »

## La séduction

Joyce a compris le pouvoir omnipotent de la musique et il l'a merveilleusement illustré. Après la rédaction de *Sirens*, il raconte à son ami Georges Borach :

I wrote this chapter with the technical resources of music. It is a fugue with all musical notations : piano, forte, rallentando, and so on... Since exploring the resources and artifices of music and employing them in this chapter, I haven't cared for music any more. I, the great friend of music, can no longer listen to it. I see through all the tricks and can't enjoy it anymore<sup>6</sup>.

Quelles sont ces *ressources et artifices* de la musique ?

Jean-Michel Rabaté résume, bien mieux que moi, l'extraordinaire virtuosité linguistique de Joyce :

On trouve donc des staccato (*Will ? You ? I. Want. You*), des appoggiatures (*Luring, ah, alluring*), des glissando (*Rain. Diddle, iddle, addle, oodle, oodle*), des notes tenues (*endlessnessnessness*), des récapitulations et reprises (*said before*), des augmentations (*in exquisite contrast, contrast in exquisite non exquisite*), et surtout une utilisation très systématique du leitmotif wagnérien (chaque personnage possède son thème propre, Boylan a son « jingle », le tintement de sa voiture, et un « cor » phallique récurrent « Have you the horn ? », Pat le serveur un peu sourd est doté d'un ricanement réitéré, etc.<sup>7</sup>).

Le texte de *Sirens* suit la structure musicale d'une fugue. La première partie, l'ouverture, est composée de 60 demi-phrases sur 63 lignes ; morceaux de mots, de musique et de sons qui annoncent les thèmes à venir. On a l'impression d'entendre l'orchestre qui se réchauffe et l'ensemble des instruments qui commencent à s'accorder, à s'animer. Les références musicales directes (*A husky fifenote blew ; Boomed crashing chords ; Throstle fluted*), les onomatopées (*Impertthnthn thnthnthn ; Rrrpe. Kraa. Kraandl ; My eppripff-taph. Be pfrwritt*), la juxtaposition phonologique (*By bronze, by gold, in ocean-green of shadow ; Little wind piped wee ; wound his round body round*), la répétition rythmique (*Warbling. Ah, lure ! Alluring ; Clock clacked ; One rapped, one tapped with a carra, with a cock*) convergent tous pour produire un véritable tour de force de musicalisation du langage.

- 
6. R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, 1983, p. 59.  
« J'ai terminé ces jours-ci le chapitre des *Sirènes*. Grosse affaire. Je l'ai écrit avec les ressources techniques de la musique. C'est une fugue avec toutes les notations musicales : *piano, forte, rallentando*, et ainsi de suite... Depuis que j'ai exploré les ressources et artifices de la musique et les ai utilisés dans ce chapitre, je n'éprouve plus aucun intérêt pour la musique. Moi, le grand ami de la musique, je ne peux plus l'écouter. J'en vois tous les trucs et ne puis plus jouir d'elle. »
7. J.-M. Rabaté, *Ce qui aurait montré le silence des Sirènes*, Éd. Du Lérot, 1991, p. 111.

*Sirens* contient également plusieurs références visuelles qui parodient la version homérique. *Miss Douce* et *Miss Kennedy* ne cessent de tenter les clients avec leur *seaweed hair*, leurs *coral lips*, la conque qu'elles tendent aux clients pour entendre *the splash of waves, a silent roar*. Comme elles sont mi-cachées derrière le bar, leur sexe de femme reste invisible ; rêvé, fantasmé, mais jamais vu, toujours *safe from eyes*. La sirène joycienne est indéniablement, à mon avis, une femme-poisson. L'accent irlandais ne différencie *barmaid* de *mermaid* que par la première lettre. Le chapitre entier est saturé en références marines. De l'affiche pour les cigarettes *mermaid* du début, jusqu'à la prostituée avec son *black straw sailor hat* de la fin, on est plongé dans la profondeur océanique, bercé dans les mouvements des vagues. *What are the wild waves saying ?*

*There's music everywhere.*

L'effet de la musique a, pour résultat, une confusion de sujet en objet, une dissolution d'identité, et une mutation de noms, de corps et de sexe. George Lidwell (un client) et Lydia Douce (la serveuse) font corps dans un *Lidlyidawell* ; Simon Dedalus devient *Simonlional* avec son interprétation de la chanson « M'appari » de Lionel ; et Bloom qui l'écoute se transforme en *Lionelleopold*. Les mots qui décrivent les choses deviennent les choses elles-mêmes. Leurs sons créent la musique et deviennent pure acoustique libidinale. Dans sa description du chant de Simon Dedalus, Joyce écrit :

Tenderness it welled : slow, swelling. Full it throbbed. That's the chat. Ha, give !  
Take ! Throb, a throb, a pulsing proud erect <sup>8</sup>.

Il n'est pas nécessaire, à mon avis, de comprendre la langue anglaise pour entendre l'érotisme que ces mots contiennent.

L'ambiance générale du bar, l'alcool, le nationalisme, participent ensemble à entraîner les gens dans une danse macabre de séduction, de désir et de jouissance. Le piano se transforme en cercueil. La mort n'est pas loin. La sexualité, l'érotisme, le désir : tout converge dans un chant symphonique, éloge de la mort, mortalité, et insignifiance de l'être ; cycle éternel de l'humanité, tragique, violent, comique, obscène. Le texte, les pages, les mots, dansent et rendent hommage à la pulsion de mort.

Le chapitre *Sirens* annonce l'abandon définitif du roman traditionnel. Ici, n'est-ce pas Joyce lui-même qui brave les Sirènes homériques ? Embarqué dans une aventure cosmique, comme Ulysse, il ose écouter leur chant et, comme lui, il en sort vainqueur. Le résultat dorénavant sera un univers

---

8. *Ulysses*, p. 273.

linguistique où les mots acquièrent une valeur propre au-delà de la réalité qu'ils sont censés représenter. Avec Joyce, les limites s'effondrent, et le lecteur se trouve confondu avec la lecture. Lit-il, ou est-il lu ? Qui écoute qui ? Où se trouve le mat ?

La séduction des Sirènes relève de deux propriétés : visuelle et auditive. L'image fantasmatique est toujours celle d'un visage et d'un demi-corps de femme dans un corps d'animal. Elle est inaccessible, intacte, *fingere* only, comme les serveuses dans l'hôtel Ormond. La vierge est intacte, sa sexualité en suspens. La sirène, elle, est hors sexe. Et puisqu'elle n'a pas de sexe, elle devient sexe. L'absence de ses organes sexuels ne fait d'elle qu'une incarnation de la sexualité féminine : mystérieuse, dangereuse, séduisante. Son pouvoir tient non à ce qui se voit, mais à ce qui ne se voit pas. Rêvée, désirée, fantasmée, elle sera toujours hors de portée, car reléguée aux profondeurs de l'inconscient ; signifiant du désir, perdu à jamais.

Que dit leur chant ? « Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le cœur du désir d'écouter <sup>9</sup>. » Ce *désir d'écouter* au-delà des mots symbolise, à mon avis, le pouvoir de la séduction par les sons. Ce ne sont pas les paroles proférées, mais la voix elle-même qui capte l'auditeur. Ce n'est pas le sens, mais le son qui le réduit à l'inertie, et lui fait lâcher le mat. N'est-ce pas là précisément que se trouve le génie de Joyce ? le pouvoir qu'il rend au langage, au-delà des mots qui le représentent. La voix se fait entendre en tant que telle, coupée de tout message, voire même de locuteur. Dans le mythe, les Sirènes n'étaient pas perçues elles-mêmes pendant l'émission de leurs voix. Elles sont voix pure.

« Toute séduction par l'autre est aussi séduction par soi-même au moyen de l'autre <sup>10</sup>. » Leopold Bloom l'avait bien compris. Ce que le voyageur entend dans le chant des Sirènes n'est que sa propre production imaginaire, son propre désir. Les sons de la mer que fournit la conque tendue par *Miss Douce* ne sont que les sons qui existent dans l'oreille qui l'écoute. *The sea they think they hear* <sup>11</sup>.

La musique dans l'hôtel Ormond est telle que même Pat, le serveur sourd, en est captivé. *It's in the silence you feel you hear*, observe Bloom. « *A silent roar* », écrit Joyce.

9. *L'Odyssée*, p. 119.

10. P.-L. Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix*, t. 1, Éd. Économica, 1995, p. 71.

11. *Ulysses*, p. 280.



## Conclusion

Quoique affichant ouvertement son mépris pour la psychanalyse, la quête de Joyce n'était pas si éloignée de celle de Freud. Il n'y avait pas que le sens commun de leur nom qu'ils partageaient. Tous deux travaillaient infatigablement avec le langage. Joyce, comme Freud, s'est appliqué à dévoiler les mystères et les pouvoirs cachés derrière les mots. Il a révélé une nouvelle réalité linguistique de la même manière que Freud a révélé une nouvelle réalité psychique. Le monologue intérieur, style joycien par excellence, est en somme la version écrite de la méthode de libre association. Tous deux écoutaient le langage *à la lettre*, afin d'entendre le savoir inconscient qu'il contient.

Tout est dans le mot. Si Joyce a choisi comme titre *Sirens*, et non *Mermaids*, ce n'est sûrement pas un hasard. Ambigu dans sa représentation visuelle, le mot évoque, au niveau auditif, un son perçant, pénétrant et intrusif. Mais il renvoie également à un signal d'alarme (pompiers, police...), à un état d'alerte. Le déplacement de « chant » en « faire chanter » et « chantage », ainsi que dans le mot anglais « enchanted » (ensorcelé), n'appelle-t-il pas aussi une mise en garde ? Dans les ruminations de Bloom sur la liaison entre Boylan et sa femme, « chanter » devient une métaphore du coït. « *They sing. Forgotten. I too* <sup>12</sup>. » Chanter ou écrire. Bloom choisit le dernier, et, par une inversion de lettre, « *sing* » devient « *sign* ».

La psychanalyse travaille avec l'inconscient du sujet, le lieu où *ça parle*. Joyce explore l'inconscient du langage, et *ça s'écrit*. Libéré des conventions grammaticales, Joyce a rendu au langage sa vitalité, sa sexualité et son pouvoir séductif. La religion, la sexualité, la mort sont toutes entremêlées dans un langage qui approche de plus en plus les caractéristiques d'une langue originaire universelle. Le langage de Joyce revendique sa propre autonomie et ce n'est plus l'homme qui parle : il est parlé. Le destin du sujet, fidèle à la thèse lacanienne, reste sous l'emprise du signifiant. L'écriture de Joyce est à appréhender par l'oreille et non par la tête. Et c'est par l'ouïe qu'elle exerce son pouvoir.

Les mots de Joyce ne sont-ils pas des sons qui ouvrent chez le lecteur le désir d'écouter : désir qui le touche au plus profond de ses fantasmes ? Joyce nous convoque à une véritable rencontre sirénique. À chacun de garder la *distance symbolique* pour que l'objet reste *au-delà*.

---

12. *Ulysses*, p. 276.

Entre le regard et l'ouïe, Bloom trouve un espace entre-deux. À l'hôtel Ormond, il choisit avec soin la salle à manger pour voir, sans être vu. *See, not be seen*. Plutôt que d'écouter la musique, il la regarde. *Nice that is. Look : look, look, look, look*. Quand il chante, il chante à la muette. *Bloom sang dumb*. Protégé de la vue, il peut entendre. Ne s'agit-il pas de la dimension non visuelle du dispositif de la cure ? À la manière d'un analyste, Bloom, *sujet divisé* entre la lecture, l'écriture et la pensée, écoute avec une *attention flottante*, afin de n'entendre que l'écho de l'objet perdu.

Du coup, il passe au travers.