

Performativity and urban living: sound itineraries in the context of global fragility

Gael Caignard
gaelcaignard@outlook.com

This article aims to weave the fields of performativity, sound and urban living through philosophical itineraries that follow two motifs: mourning and vulnerability. Through Bonnie Honig's rereading of Antigone, we will trace the characters of a performative Antigone, who hybridises the fields of phoné and logos in her lament. We will then consider the example of contemporary mourning as well as the problem of urban soundscape spread by an ubiquitous technophony. We will address the motif of vulnerability starting from the work and research of Brandon Labelle, who will accompany us on sound walks where listening will emerge as a performative practice. Listening to urban space confronts us with a global and generalised vulnerability. By combining mourning and vulnerability, we will finally express the need for a performativity of fragility in our global condition.

Keywords: performativity, soundscape, urbanisation, vulnerability, global condition

Performativité et habitation urbaine: itinéraires sonores dans la fragilité globale

Gael Caignard
gaelcaignard@outlook.com

Introduction

Dans l'époque contemporaine, l'urbanisation massive modifie de manière drastique les modalités d'habiter le monde. Pour la définir, le géographe Michel Lussault a utilisé, sur le modèle du mot « anthropocène », le terme « urbanocène¹ », qui indiquerait l'époque à laquelle l'urbanisation devient une manière généralisée de vivre sur la Terre, où les citadins dépassent la moitié de l'humanité et la spatialité urbaine prend en quelque sorte le rôle de paradigme utile à comprendre l'habitation humaine de la planète. Déjà au cours du XX^e siècle l'urbanisation massive avait été identifiée comme l'un des enjeux majeurs à venir et annoncée comme l'un des défis cruciaux du XXI^e siècle. Le géographe Olivier Dollfus, par exemple, lorsqu'il définissait la notion de « Système-Monde » en tant que « l'humanité dans l'ensemble de ses interactions spatiales généralisées² », attribuait une place prédominante aux nouveaux enjeux de la spatialité urbaine, en esquissant de fait l'un des traits du phénomène qui a pris le nom de « mondialisation ». Par exemple, dans sa caractérisation de la mondialisation, Dollfus évoque un « archipel mégapolitain global », dans lequel émergent des entités mégapolitaines, unies par des technologies de transport toujours plus performantes, mais également par des intérêts économiques, politiques et sociaux dépassant ceux d'une ville « classique », en transformant radicalement l'urbanité et l'habitation³. Les dernières vingt années ont ajouté à cela une

¹ M. Lussault, *L'anthropocène comme urbanocène*, in V. Disdier et M. Lussault (éd. par), *Néolithique-Anthropocène. Dialogue autour des 13 000 dernières années*, Éditions 205, Lyon 2021, pp. 85-94.

² « L'humanité dans l'ensemble de ses interactions spatiales généralisées constitue le système Monde, qui a un siècle d'existence environ », O. Dollfus, *Système Monde et système Terre*, in "L'Espace géographique", vol. 21, n. 3, 1992, p. 223-229. Voir également O. Dollfus, *Le Système Monde*, in R. Brunet et O. Dollfus, *Mondes Nouveaux*, coll. « Géographie universelle », Belin, Paris 2001 ; ainsi que O. Dollfus, *La mondialisation*, préface de J. Lévy, Presses de Sciences Po, Paris 2007.

³ Cf. la description de l'archipel mégapolitain mondial par O. Dollfus, *La mondialisation*, cit., p. 33-40.

constatation des flux de tout genre qui habitent et hantent les « lieux », qui deviennent, en suivant Lussault, des « hyper-lieux⁴ ».

C'est dans ce contexte d'urbanisation contemporaine de l'espace global que nous voulons interroger le poids et le rôle de la performativité, avec une attention particulière à la performativité sonore, dans les pratiques politiques et au sein des paysages urbains et sonores contemporains. Pour saisir la place centrale que revêt la sonorité dans nos villes, prenons l'exemple des confinements lors de la pandémie de covid-19, et les effets inattendus qu'ils ont produits. La « réappropriation » des villes de la part des animaux, les cris des mouettes durant des nuits entières, ces phénomènes, et bien d'autres sons que l'on considérait « naturels », émergeaient alors qu'une nouvelle habitude au silence s'était installée dans l'espace urbain, et surtout dans les grandes villes occidentales – dont le contrepoint étaient les manifestations sonores collectives à des heures précises, telles que les chants ou les applaudissements aux fenêtres. Dès les premiers jours de confinement en France, on soulignait comment l'*anthropophonie* et la *technophonie*, c'est-à-dire l'ensemble des sons produits par les êtres humains et par les objets technologiques, avaient cédé la place à une *biophonie*, l'ensemble des sons dus aux vivants non humains⁵. Si la séparation entre ces champs de la *phoné*, si l'idée d'une « réappropriation » de l'espace urbain par le monde non urbain risquent de reconduire à des oppositions entre naturel et culturel qui se sont révélées des obstacles pour une véritable compréhension écologique de l'habitation humaine et non humaine du monde⁶, ces constats nous montrent l'impact profond du son dans les manières contemporaines d'habitation urbaine. Un tel impact a des implications philosophiques au plus haut point.

Le but du présent article est de croiser le problème de l'espace urbain et de sa sonorité avec l'idée d'une performativité capable de nous donner une prise pratique sur le monde que nous habitons. Sans prétention d'exhaustivité, nous allons évoquer des formes de

⁴ Cela est particulièrement évident avec la numérisation : « En tout cas, la mobilité couplée à la numérisation constitue le vecteur privilégié de l'affirmation de l'*hyperspatialité des sociétés urbaines* mondialisée. Par hyperspatialité, je désigne le rôle inédit et crucial de la connectivité, de la systématisation de la possibilité de connexion : comme on passe d'un site internet à un autre, puis à un autre encore *ad libitum*, via des hyperliens, on peut lier tout espace à un autre, puis à un autre encore, par le truchement des réseaux mobiliers matériels et surtout le renfort d'instruments d'*hyperliaison* communicationnelle », M. Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Seuil, Paris 2017, p. 29-30.

⁵ Cf., par exemple, J. Sueur, « Dans le silence du virus : quels effets sur les êtres vivants ? », in "The conversation", March 24, 2020, en ligne, <https://theconversation.com/dans-le-silence-du-virus-quels-effets-sur-les-etres-vivants-134073> (consulté le 10 avril 2023).

⁶ Nous renvoyons aux classiques, P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005 et B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991.

performativité où le domaine urbain et le domaine sonore se croisent, et cela en convoquant deux motifs : la lamentation et la vulnérabilité.

La pratique de la lamentation, en tant que pratique performative d'expression d'un deuil, sera évoquée à travers une référence au mythe classique d'Antigone, à sa représentation tragique dans la pièce théâtrale de Sophocle et à des interprétations contemporaines qui en ont été dressées. Cette pratique de la lamentation concerne, comme nous allons le voir, le domaine de la sonorité, puisque c'est par la voix et les cris que prend chair la pratique performative. Pourtant, la question surviendra de savoir quel rapport subsiste entre la sonorité d'une voix qui crie au désespoir et les institutions et les espaces de la ville qui tendent à rationaliser la douleur et le deuil. À travers ces lignes de recherche, la lamentation apparaîtra non seulement comme outil d'une pratique funèbre, mais également comme productivité politique et création de stratégies sonores au sein même du milieu urbain.

Le motif de la vulnérabilité fait référence à la condition d'être sujet au *vulnus*, et dans la condition globale il indique une situation dans laquelle, face aux catastrophes annoncées, nous connaissons d'avance le risque d'en être touché, dans notre chair propre ou dans celle des autres en assistant à leurs blessures et à leur douleur. Cela est étroitement lié à une condition de fragilité, bien que les deux mots ne soient pas tout à fait superposables, puisque la fragilité semble indiquer plutôt le fond même de l'existence humaine, son caractère éphémère et fini⁷. Dans le cadre de notre enquête, la vulnérabilité indiquera ce fait même d'être investi par la sonorité du monde qui nous entoure, et de pouvoir agir et inventer à partir de cette condition. Les figures de la vulnérabilité seront présentées par l'exemple des travaux artistiques de Brandon Labelle concernant la spatialité urbaine, ainsi que par une théorisation plus ample du principe général de vulnérabilité qui préside à l'urbanisation massive, comme le montre Michel Lussault. En ce sens, l'espace urbain sera considéré non seulement comme le lieu de notre habitabilité commune du monde par la constitution de spatialités partagées, mais aussi comme la scène propre aux déploiements éthiques et politiques des actions humaines.

Le but est donc de soutenir la thèse selon laquelle une performativité de la vulnérabilité peut fournir des marges de compréhension de nos sociétés globalisées. Toutefois, il est

⁷ La notion de « vulnérabilité » peut être étudiée par exemple à la lumière des réflexions de Ricoeur et Levinas, cf. à titre d'exemple S. Galabru, « Paul Ricoeur et Emmanuel Levinas : vulnérabilité, mémoire et narration : Peut-on raconter la vulnérabilité ? », *Études ricœuriennes*, vol. 10, n. 1, 2019, p. 125-139.

utile de souligner que les itinéraires proposés, qui étayeront cette thèse et la façonneront, constituent déjà des itinéraires pratiques, voués à nous indiquer des pistes, encore à explorer, vers des stratégies d'action dans la condition globale.

La performativité sonore d'Antigone

Pour commencer cette analyse, nous allons évoquer la pièce bien connue de Sophocle, *Antigone*, en mettant les réflecteurs sur une thématique décrite par la philosophe Bonnie Honig dans son livre *Antigone, Interrupted*. Honig explique que la pièce de Sophocle « explore le conflit entre deux économies de la lamentation et de l'appartenance, mais finit en ne soutenant aucune des deux »⁸. D'une part, on trouve la lamentation homérique, qui s'insère dans une dynamique de la pitié familiale, mais également de la vengeance, se fondant sur la monstration excessive de la douleur, représentée, lors des rites funéraires, par les pleureuses et leurs cris. Pourtant, d'un point de vue politique, ce type de lamentation a été proscrite par Solon, lors de sa réglementation des pratiques funéraires dans la *poieis*, qui avait ensuite continué avec Clisthène et Périclès⁹. C'est ainsi qu'entre en jeu une autre économie de la lamentation : l'éloge démocratique, qui doit substituer la lamentation homérique, et dont l'exemple majeur est celui de l'oraison de Périclès en honneur des soldats morts pour la cité¹⁰ : la lamentation démocratique doit donc être privée, fondée sur la rationalité, et elle doit abandonner les excès et les appels à la vengeance. L'action de l'*Antigone* prend ainsi place au creux de la polarisation entre des lois anciennes et les lois de la cité, en évoquant en même temps le choix d'une appartenance, soit au domaine familial soit à celui de la ville, et la nécessité d'une manière expressive pour l'annoncer et la *performer*.

Ce qui nous intéresse ici est que le conflit entre les deux lamentations (homérique et démocratique) indique, selon l'analyse d'Honig, un passage de la *phonè* au *logos*. Le son indistinct du cri et de la douleur homérique se trouve mis de côté en faveur du discours rationnel ; la *phonè* doit être occultée et substituée par le *logos*, de manière à situer toute

⁸ B. Honig, *Antigone, Interrupted*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 117. Nous traduisons.

⁹ *Ivi*, p. 96, Honig cite D. K. Roselli, *Polyneices' Body and His Monument: Class, Social Status, and Funerary Commemoration in Sophocles' Antigone*, "Helios", 33 (Supplement), 2006, pp. 135-177.

¹⁰ Cf. Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, II, XLIII, 2, trad. par J. Romilly, Les Belles Lettres, Paris 2009 : « En donnant leur vie à la communauté, ils recevaient pour eux-mêmes l'éloge inaltérable et une sépulture qui est la plus insigne : elle n'est pas tant là où ils reposent que là où la gloire subsiste à jamais dans les mémoires, à chaque occasion qu'elle offre, indéfiniment, la parole ou l'action ». Pour une réflexion sur le deuil et sa signification politique à partir d'Antigone voir A. Papa, *Antigone. Il diritto di piangere. Fenomenologia del lutto femminile*, Vita e Pensiero, Milano 2019.

lamentation dans les frontières rationnelles de la cité, frontière produite par des lois et par des critères d'amitié et d'utilité¹¹. Cela nous montre alors une Antigone héroïne de ce qui ne peut être dit, des voix exclues et assouvies de ceux qui ne sont plus – puisque personne ne peut protéger les droits des morts, et son frère ne peut défendre seul la cause de sa sépulture.

Pourtant, la suite de l'analyse de Honig pousse à considérer plus à fond le sens du passage de la *phonè* au *logos*. En effet, Antigone ne demeure pas dans le domaine du cri indistinct, elle ne se déclare pas protectrice de tous les morts, comme on a pu souvent l'interpréter, mais plutôt elle décide ce qui ne peut être choisi : elle affirme qu'elle n'aurait pas agi de la même manière pour son mari ou pour ses enfants, car si elle avait perdu un mari elle aurait pu se remarier, si elle avait perdu un enfant elle aurait pu en faire un autre, mais elle n'aurait jamais pu avoir un autre frère en ayant perdu ses deux parents¹². Antigone semble opérer, dans cette lamentation, un choix particulier à travers le style performatif qu'elle met en scène, et qui concerne justement la manière dont le *logos* doit tenir en compte, en son sein, le domaine de la *phonè* : le *logos* pousse à décider ce qui ne peut être décidé, à trancher entre des options qui ne peuvent être tranchées : décider *qui* sauver par des critères rationnels. Honig explique en effet que ce propos d'Antigone est une référence que Sophocle fait à un récit d'Hérodote, bien connu du public athénien : l'histoire de la femme d'Intaphernès, dont toute la famille avait été condamnée à mort par l'empereur persan Darius. L'épouse d'Intaphernès avait pleuré pendant de longues journées à l'extérieur de la cour, jusqu'à ce que l'empereur envoie un messenger pour lui annoncer la possibilité de sauver un membre de sa famille. La femme choisit son frère et Darius, émerveillé, dépêche un autre messenger pour lui demander les raisons de son choix.

¹¹ Cette distinction entre *phonè* et *logos* se trouve explicitement évoquée par Aristote, dans la Politique, et elle lui permet d'établir une spécificité humaine face aux animaux : « Sans doute les sons de la voix (*phonè*) expriment-ils la douleur et le plaisir ; aussi la trouve-t-on chez les animaux en général : leur nature leur permet seulement de ressentir la douleur et le plaisir et de se les manifester entre eux. Mais la parole (*logos*), elle est faite pour exprimer l'utile et le nuisible et par suite aussi le juste et l'injuste. Tel est, en effet, le caractère distinctif de l'homme en face de tous les autres animaux : seul il perçoit le bien et le mal, le juste et l'injuste, et les autres valeurs », Aristote, *Politique. Livres I et II*, texte établi et traduit par J. Aubonnet, Les Belles Lettres, Paris 1960, I, 2, 1253a.

¹² « Mon mari mort je pourrais en avoir un autre, ou mon enfant, en avoir d'un autre. Mais ma mère et mon père une fois dans l'Hadès, il ne me naîtra plus jamais de frère. Voilà pour quelle loi je t'ai de préférence honoré, ô mon frère, bien qu'à Créon ce semble une faute et une terrible audace », Sophocle, *Antigone*, vv. 909-915, trad. par J. Grosjean, Gallimard, Paris 2011, p. 93-94.

La femme répond exactement comme le fera Antigone et l'empereur, fasciné par la réponse, lui accorde, en plus de la vie de son frère, aussi celle de son fils aîné¹³.

En suivant l'analyse d'Honig, on trouve dans cette histoire l'articulation du passage de la *phonè* d'une lamentation sans objet au *logos*. L'épouse d'Intaphernès exprime une douleur générale, en criant et pleurant, sans définir l'objet de son tourment et sans demander aucune grâce. Elle est dans l'expression inarticulée et prélogique, dans une expression pure de la douleur, proche de la souffrance homérique qui avait été jugée excessive par les ordonnateurs de la cité démocratique. Lorsque l'empereur demande de désigner quelqu'un pour le sauver, *il demande de choisir ce qui ne peut être choisi, de limiter une douleur indéfinissable en élaborant une délibération impossible*. Ainsi, la douleur est rationalisée par le langage : le *logos* a cette force de pouvoir trouver une stabilité dans le flux de l'insensé, mais pour ce faire il doit tracer une limite et oublier tout ce qui en est en dehors. La *phonè* et le sensible étaient ainsi évincés de la politique, mais, en performant ce choix de l'indécidable, Antigone réintroduit la douleur et la *phonè* dans l'enceinte de la cité, sans pour autant subvertir le domaine du *logos*.

Dans la lamentation d'Antigone, nous trouvons une forme de performativité qui montre l'horizon d'indécidabilité latent dans tout *logos*, et cela par la force même de la *phonè*. Antigone évoque une performativité située dans le *logos*, mais qui garderait quelque chose du domaine irréductible de la *phonè*. De ce fait, la tragédie ne tranche pas : les deux économies de la lamentation, homérique et démocratique, se révèlent toutes deux emmêlées l'une dans l'autre, et de fait inextricables même lorsqu'elles avaient été polarisées dans les deux figures de Antigone et de Créon. Après tout, Créon aussi aura à la fin de la pièce « l'occasion de dresser sa lamentation¹⁴ », ce qui rend le texte une fresque complexe, dont il serait impossible de fournir des visions unidirectionnelles ou polarisantes. Comme l'explique Honig, l'idée qui sous-tend toute cette analyse est de :

considérer la lamentation comme une forme de déclaration performative, de regarder ce qui est dit et fait par le biais de la lamentation : les malédictions proférées, les prises de position,

¹³ B. Honig, *Antigone, Interrupted*, cit., pp. 126-140.

¹⁴ « This is needed not just to give him his just deserts, as most readers might think, but because his mourning will either add another instance to the spectrum of possible mournings explored by the play, or it may topple the spectrum entirely », *Ivi*, p. 115. De fait, il est important de souligner que Honig évoque non seulement la lamentation de Antigone, mais également celles de Créon, d'Hémon et d'Eurydice.

les fidélités possédées, les vengeances réclamées, les appropriations performées, les conspirations mises en place avec d'autres et avec la langue¹⁵.

Il nous faut, à la lumière de cette relation entre *phonè* et *logos*, considérer la lamentation décrite ici comme une forme de performativité, produisant des effets politiques concrets : à l'intérieur de la pièce, comme chez les spectateurs qui assistaient à la représentation, et qui étaient bien conscients que la pièce parlait d'eux, de la ville dont l'existence même était en jeu dans les hésitations et les décisions indécidables à prendre dans le contexte d'une démocratie jeune et aux ressorts complexes¹⁶. Dans ce contexte, la performativité de la lamentation, qui unit la *phonè* et le *logos* dans le façonnement de lignes politiques concernant la guerre, l'ordre de la ville, mais aussi une biopolitique des corps, de la famille et de la mort, devient un enjeu politique fondamental.

Nous pouvons approfondir le sens d'une telle performativité si nous faisons référence à Judith Butler, qui a fourni une articulation conceptuelle de la manière dont le langage, les phrases, mais aussi les gestes et les actions, participent à la production d'identités¹⁷. En particulier, c'est le rapport entre corps et signification, entre « corps non signifié » d'une part – donc idéal du corps naturel, primordial et non culturel – et la « signification comme acte d'une conscience désincarnée, ou plutôt acte qui désincarne une conscience¹⁸ », qui peut nous intéresser pour comprendre la performativité évoquée par l'exemple d'Antigone, relu à la lumière de l'opposition entre *phonè* et *logos*. En effet, il ne s'agit même pas d'opposer ces deux domaines du discours et de la lamentation, mais il est plutôt question de comprendre que la différence entre corps non signifié et signification désincarnée, répétée comme principe au travers de la culture occidentale, occulte la force signifiante du corps et la matérialité corporelle de la signification. Butler démontre que les frontières du corps sont constamment tracées d'une manière culturelle,

¹⁵ Ivi, p. 89. Elle continue : « In part, the aim here is to highlight how much of the canonical text had to be sidelined or overlooked in order to secure the humanist/sentimental Antigone: universal lamenter of the dead or strident and unsubtle agonistic actor ».

¹⁶ Au sujet de l'*Antigone* comme pièce qui élabore un système de délibération complexe cf. M. Nussbaum, *La fragilité du bien : Fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecque*, trad. par G. Colonna d'Istria et R. Frapet, Éditions de l'éclat, Paris 2016 ; au sujet de l'horizon et des effets politiques de la tragédie grecque, voir C. Meier, *The Greek discovery of politics*, trans. by D. McLintock, Harvard University Press, Cambridge-London 1990.

¹⁷ J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. par É. Fassin, La Découverte, Paris 2006.

¹⁸ Ivi, p. 249.

« les valeurs culturelles résultent d’une inscription sur le corps¹⁹ ». Cela remet en question une identité de type substantialiste, mais montre en même temps une *performativité* du langage et du corps ensemble, non pas distingués mais entretissés dans l’acte performatif lui-même. Dans son livre sur Antigone, Butler avait analysé la manière dont l’action de la protagoniste s’insère dans un domaine éminemment politique – et non prépolitique comme les commentateurs ont parfois pu le soutenir ; et en effet nous trouvons, dans tout le déroulement de la pièce, une interrelation performative entre corps et langage, qui influence et façonne le domaine politique²⁰.

Antigone rationalise ce qui ne peut pas être rationalisé, elle parle pour quelqu’un qui n’est plus là, et qui ne peut pas parler, elle incarne, dans son souffle, la voix des morts, elle dit ce qui ne peut être dit. Elle utilise la loi du *logos*, les paroles, pour exprimer les cris d’une douleur indéfinissable, en créant, de fait, une stratégie politique pour récupérer une voix, et pour récupérer sa place dans le paysage sonore de la cité athénienne et dans le périmètre démocratique. Elle pose le problème du corps, et de ses frontières, mais aussi de la manière dont il peut être situé à l’intérieur de la ville, de son rôle, dans la vie comme dans la mort²¹. Et cela, en montrant l’ambiguïté fondamentale qui existe entre *phonè* et *logos*.

Arrivés à ce point, on peut se demander comment la représentation tragique littéraire de cette performativité phono-linguistique peut nous fournir des indications quant à notre action dans le champ social et politique, en particulier contemporain. Pour expliciter ce passage du domaine tragique et littéraire au domaine de l’action, nous pourrions faire appel aux indications de Paul Ricoeur qui indique, justement en évoquant Antigone, que « le tragique résiste à une “répétition” intégrale dans le discours de l’éthique et de la morale²² ». La tragédie engendre de fait une « aporie éthico-pratique », elle engendre « un écart entre sagesse tragique et sagesse pratique²³ » elle montre des conflits qui caractérisent de fait les comportements des humains dans leur rapport à autrui²⁴. Il s’agit

¹⁹ *Ivi*, p. 251.

²⁰ J. Butler, *Antigone : La parenté entre vie et mort*, trad. par G. Le Gaufey, Epel, Paris 2003.

²¹ À ce sujet voir également A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 17-62, qui analyse le rôle politique de la corporéité dans l’Antigone.

²² P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990, p. 281 ; il s’agit de l’interlude « La tragique dans l’action », *ivi.*, p. 281-290.

²³ *Ivi*, p. 288.

²⁴ Sur cela voir en particulier G. Steiner, *Les Antigones*, trad. fr. P. Blanchard, Gallimard, Paris 1986, cité aussi par Ricoeur.

de conflits qui découlent de l'unilatéralité des « *principes* moraux confrontés à la complexité de la vie²⁵ », mais surtout il s'agit de conflits sans solution évidente, où la destinée et le choix se mêlent au rapport avec des divinités nouvelles ou plus anciennes. Ainsi, le passage du tragique au pratique n'est jamais achevé, il requiert une « conversion du regard²⁶ » que le tragique a commencé mais qui devra continuer dans un discours éthique et moral autonome, ou bien il nécessite d'une transition « de la *catharsis* à la conviction », « une méditation sur la place inévitable du conflit dans la vie morale²⁷ ». En tout cas, la tragédie participe à la constitution d'un savoir éthique, et elle pourra nous indiquer des voies vers un savoir politique, fait probablement de stratégies qui mêlent le registre théorique et le registre pratique, en s'appuyant sur l'influence fondamentale que toute approche non-philosophique peut avoir sur l'interrogation philosophique elle-même, alors qu'« une résistance à la répétition intégrale », un écart, demeure toujours présent entre ces domaines.

De la performativité sonore dans l'espace de la ville

L'exemple d'Antigone, tel qu'il est interprété par Honig dans le sens d'une lamentation aux allures tout à fait politiques, et telle que nous l'interprétons en tant que pratique de performativité sonore, concerne également les lignes de démarcation de l'espace urbain et les possibilités d'action à l'intérieur de lui. N'y a-t-il pas, dans toute l'Antigone de Sophocle, une attention à la manière dont les espaces urbains et non urbains peuvent être utilisés, à la manière dont la loi atteint à la fois la cité et les lieux qui l'entourent ? La partition entre ami et ennemi, qui était posée par Créon pour attribuer valeur ou mépris aux deux fils d'Œdipe, traçait, au fond, les frontières de la ville. En même temps, il s'agissait de ramener dans l'espace urbain un domaine que la constitution de la *poleis* elle-même avait mis de côté, le domaine précédant la loi, précédant le *nomos* par lequel Cadmos avait fondé la ville de Thèbes. Ramener la lamentation et la *phonè* à l'intérieur du domaine étroit de la *poleis* signifie utiliser une performativité sonore dans la création d'un espace hybride, qui ne saurait être compris sous le signe d'une totalisation spatiale rationnelle. Avant de passer aux débouchées contemporaines de ces réflexions, il est utile de rappeler que malgré toutes les différences qui existent entre la ville de l'époque de

²⁵ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 290.

²⁶ *Ivi*, p. 286.

²⁷ *Ivi*, p. 288.

Sophocle et l'urbanité contemporaine, la constitution de l'espace politique que reflète la tragédie est utile pour interroger notre époque. Comme le rappelle Christian Meier, la tragédie grecque est étroitement liée au sens d'appartenance à une ville dont le destin était directement dans les mains de ses habitants : la délibération politique s'accompagnait de l'angoisse et de la responsabilité de prendre des décisions pour lesquelles la survivance matérielle de la ville était elle-même en jeu, et les conflits tragiques reproduisaient en partie ces formes de délibération²⁸. Cette ville, elle pouvait être vue d'un seul coup d'œil, et elle contenait des espaces de communauté comme l'agorà, qui permettaient le déploiement du *logos* politique, mais elle prévoyait, par exemple dans la fonction du théâtre, également des espaces où les conflits pouvaient être mis en scène publiquement. La pratique de l'utilisation de la lamentation, dans le sens que l'on a fourni ici, unissant de fait *phonè* et *logos*, peut constituer une prise de vue bien matérielle des possibilités de réappropriation de l'espace urbain ; elle dénonçait les risques que comportait la réduction au silence du domaine prélogique pour la survivance même de la ville. En outre, il faut se rappeler que, même si dans des proportions différentes par rapport à l'urbanisation contemporaine, les « civilisations grecque et romaine sont en effet de véritables “civilisations de l'urbain” » : cela ne veut pas dire oublier qu'il s'agissait tout de même de civilisations profondément rurales, mais souligner la présence d'une « culture urbaine », qui influencera longuement l'organisation des espaces européen²⁹.

De fait, des phénomènes où la subversion de la lamentation devient une stratégie de résistance prenant place dans les espaces publics existent à l'époque contemporaine. Nous pourrions mettre par exemple en résonance la performativité que nous avons vue à l'œuvre avec un exemple précis, fourni par Tripta Chandola, qui raconte l'histoire d'un groupe de modernes Antigones, dans un article au titre suggestif : « I wail, therefore I am », « je cris, donc je suis »³⁰. L'épisode se passe à Govindpuri, New Dehli, dans les

²⁸ C. Meier, *The Greek discovery of politics*, cit. Voir également l'exemple de la réorganisation politique des villes opérée par Clisthène *ivi*, p. 59-81.

²⁹ X. Lafon, J.-Y. Marc et M. Sartre, *La ville antique. Histoire de l'Europe urbaine. I*, sous la direction de J.L. Pinol, Seuil, Paris 2021, p. 19 pour la citation. Voir ce texte pour une reconstruction de l'histoire urbaine dans l'antiquité, ainsi que pour souligner une difficulté qui pourrait surgir aussi dans notre enquête : la confusion qui existe parfois – et cela au sein même des sources – « entre espace urbain et corps politique », avec une focalisation politique sur la question de la ville, *ivi*, p. 31. Il est clair que l'interprétation d'Antigone conduit inévitablement à une interprétation politique de l'espace urbain en tant que cité, corps politique, il faut toutefois être conscient de la limite de cette approche herméneutique.

³⁰ T. Chandola, *I Wail, Therefore I am*, in M. Gandy et B.J. Nilsen (éd. par), *The Acoustic City*, Jovis, Berlin 2014, p. 212-217.

bidonvilles aux portes de la ville, qui posent le problème de la profonde ambiguïté des grandes métropoles et des *smart-cities*, lesquelles promettent des formes de bien-être, tout en laissant aux marges, dans une occultation qui est aussi une silenciation, de larges parties de population³¹. Chandola raconte une atmosphère sonore dans laquelle règne « le bruit », et dans laquelle les femmes ont peu de possibilités de faire entendre leur voix. Pourtant, c'est une stratégie de prise de parole qui est racontée dans l'article, alors que, dans le contexte d'élections politiques, des femmes organisent une action qui a toute l'allure d'une pratique performative :

Un groupe de femmes veut bloquer un carrefour pour que la visite du candidat opposé dans les campements soit empêchée [...] Une femme mince, à l'aspect malade, habillée en blanc, est déposée au centre de la rue, sur une plaque en bambou qui est utilisée, d'habitude, pour transporter les morts au lieu de crémation. Elle est couverte d'un drap blanc, son visage est partiellement couvert. Le rôle qui a été assigné à la femme mince et à l'aspect malade est de jouer la morte. Et elle le fait de manière assez convaincante. Les autres femmes s'assemblent autour d'elles en bloquant complètement le carrefour. L'arrivée imminente du candidat opposé est anticipée, et les femmes qui entourent la femme non-morte commencent à pleurer collectivement, de manière synchronisée et sincère³².

Alors qu'Antigone parle pour ce qui ne peuvent pas parler, ici la stratégie politique est celle d'un équilibre entre le silence et la lamentation : une femme fait semblant d'être morte et elle reçoit donc les pleurs et les lamentations. Antigone agit au nom des morts, et donc de ceux qui ne peuvent avoir de voix, alors que dans cette histoire, une femme prétend d'être morte pour que les autres femmes, vivantes, puissent opérer une stratégie politique. Celles-ci participent au *logos* du politique par un façonnement de l'atmosphère sonore, en repositionnant la *phonè* comme pratique sociale à part entière. Ces femmes, exclues du façonnement du paysage sonore, ou y participant le plus souvent par leur silence, élèvent ainsi une voix performative, hybridée entre *phonè* et *logos*, par un jeu de silence et de bruit. On aperçoit une pratique performative, ayant lieu dans l'espace urbain, et finalisée à la réappropriation de celui-ci ; il s'agit d'une économie de la lamentation

³¹ Voir par exemple, T. Chandola, *Listening into Others: an Ethnographic Exploration in Govindpuri*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2020.

³² T. Chandola, *I Wail, Therefore I am*, cit., p. 214. Nous traduisons.

entendue comme performativité productrice dans le discours public³³. Cela veut dire encore une fois utiliser la lamentation dans une finalité politique, une politique qui ne devrait pas exclure le domaine de la douleur, des émotions et des affects, mais qui devrait plutôt comprendre leur rôle politique de premier plan³⁴. Par ces exemples nous trouvons des manières dont des pratiques performatives de la lamentation opèrent dans le champ politique pour rediscuter ses limites et ses frontières. Cette pratique performative prend place matériellement dans la ville, dans les rues et les carrefours, par une occupation de celle-ci par le corps même de ses habitants.

Qu'est-ce qui arrive toutefois lorsque nous ne prenons plus en considération seulement l'aspect matériel de la ville, mais également ses paysages sonores ? Dans le paysage sonore urbain des techniques de pouvoir se mettent en place, qu'il faut comprendre, et dans lesquels il faut réfléchir à des lignes de résistance. En particulier, le paysage sonore qui caractérise l'espace urbain contemporain semble dominé par une sorte de *technophonie*, que le contraste du silence des confinements avait révélé par son absence ou du moins par l'improvisé réduction de sa présence. Il s'agit de sons produits par des non-humains techniques, ou technologiques, façonnant des espaces sonores, et ayant des effets politiques majeurs. Un exemple pourrait être celui fourni par Nina Power qui a mis en évidence comment l'utilisation massive de voix féminines dans les espaces publics peut creuser des différences de genre : ces voix sans corps, presque des fantômes, deviennent des moyens de « soft coercion », cachant de profondes disparités, puisque le nombre de voix féminines utilisées dans certains lieux tels que les métros, les supermarchés, les ascenseurs, sont inversement proportionnels aux femmes présentes dans les places de pouvoir³⁵. Ici, on se trouve devant un être non-humain (une voix non-humaine qui agit par une technologie de composition de phrases) qui s'insinue dans les disparités sociales, tout en les creusant. Qu'en est-il de ces voix féminines enregistrées qui n'ont pas de corps, et qui pourtant ont aussi un impact politique ? Quelle lamentation

³³ Pour un exemple similaire voir, I. K. Budji, *Utilizing Sounds of Mourning as Protest and Activism: The 2019 Northwestern Women's Lamentation March Within the Anglophone Crisis in Cameroon*, "Resonance", 1 (4), 2020, pp. 443–461.

³⁴ Pour une prise en compte du rôle politique des émotions voir le livre de S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.

³⁵ N. Power, *Soft Coercion, the City, and the Recorded Female Voice*, in M. Gandy et B. J. Nilsen (éd. par), *The Acoustic City*, cit., pp. 23–26 : « their voices – albeit ghostly, disembodied, usually pre-recorded and extremely narrow in terms of origin, class, and pitch – are everywhere. This flooding of the commercial and transportation economy with female-sounding voices is inversely correlated to the number of women in parliament, with recorded female voices outnumbering male voices five to one ».

(ou quelle autre action politique) peut changer leur fonction dans l'ordre sonore de la ville mondialisée ?

La *technophonie* recouvre de fait la ville, elle s'hybride à l'*anthropophonie*. Si nous prenons la rue, celle-ci, comme l'explique Brandon Labelle, bien qu'elle demeure un idéal quasiment mythologique d'agrégation politique et sociale, est concrètement un lieu peuplé de voitures, un territoire acoustique dominé par le bruit et par des sonorités multiples³⁶ ; c'est également le lieu où l'on vit l'expérience sonore d'être dans une voiture, à savoir d'être clos dans une sorte d'enveloppe sonore, dans laquelle on transporte et on dégage des sonorités, qu'il s'agisse de musiques ou de bruits de moteurs³⁷. Comment se réapproprier de ces espaces à travers leur sonorité ? Pour mener plus à fond cette question, nous voulons interroger une autre forme de performativité sonore, qui n'est pas très éloignée de la lamentation. La lamentation était exposition d'un deuil, d'une souffrance, d'une douleur, par des cris qui n'appartenaient pas au langage rationnellement régulé. Cette exposition d'une douleur implique de se montrer dans sa vulnérabilité, dans la fragilité la plus intime de sa propre existence et de son action. C'est à partir de cette idée de vulnérabilité que nous voulons à présent indiquer une autre stratégie sonore, qui ne passerait pas par la production d'un son, mais, peut-être paradoxalement, par la mise à l'écoute, entendue comme forme de performativité.

Performativité et vulnérabilité dans le paysage urbain

Brandon Labelle a étudié, dans ses recherches comme dans ses œuvres et performances artistiques, quelle éthique et quelles stratégies politiques peuvent émerger de l'expérience sonore³⁸. En particulier, le travail de Labelle se concentre sur l'écoute en tant que fondement d'une activité insurrectionnelle, capable également de participer à la constitution d'une communauté sociale³⁹.

³⁶ « A site for the generative mixing and intermixing of disparity and difference, of interference, the street is an acoustical instrument for the propagation and diffusion of multiple sonorities, which the city itself comes to feedback », B. Labelle, *Acoustic Territories. Sound culture and everyday life*, Continuum, New-London 2010, p. 130.

³⁷ *Ivi*, pp. 132-133.

³⁸ B. Labelle, *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*, Goldsmiths Press, Cambridge (MA)-London 2018, p. 1.

³⁹ *Ivi*, p. 4.

Nous interprétons ses arguments dans le sens d'un caractère performatif de l'écoute, qui indique une profonde co-implication des domaines de l'activité et de la passivité⁴⁰. Écouter signifie en effet « se mettre à l'écoute », « se mettre dans la condition d'entendre » : alors que l'ouïr indique quelque chose qui nous arrive – un son qui nous investit – le fait de se mettre à l'écoute implique un renversement de cette passivité acoustique dans une activité intentionnelle, l'attente d'entendre un son, la recherche attentive du son, la résonance avec le son⁴¹. Comme l'enseigne Jean-Luc Nancy, le son opère par renvoi, il se propage pour ensuite revenir à moi, et ce renvoi, ce retentissement, fait en sorte que la mise à l'écoute soit une manière d'entrer dans un rapport à soi, mais qui ne serait ni rapport à un « moi » ni rapport au « soi » d'autrui : la mise à l'écoute, explique Nancy, dévoile « le *rapport en soi*, si je peux dire, tel qu'il forme un "soi" ou un "à soi" en général et si quelque chose de tel arrive jamais au terme de sa formation⁴² ». Ainsi, la résonance même du son est une réalité de la présence à soi, d'une présence sonore, un lieu sonore qui, d'une part « devient un sujet dans la mesure que le son y résonne⁴³ » et d'autre part d'un sens, qui émerge dans le silence, et auquel la mise à l'écoute est toujours tendue⁴⁴. Ainsi, la mise à l'écoute peut nous indiquer d'une part un sujet, qui en se mettant à l'écoute amorce un jeu de résonances dans lequel il est lui-même toujours aussi écouté, porteur d'une sonorité vibrante alors même qu'il écoute ; mais c'est aussi vers le sens que tend la mise à l'écoute, un sens qui envahit les corps par le jeu de résonances que l'écoute elle-même implique.

⁴⁰ On pense à Maurice Merleau-Ponty, qui dans son étude sur l'institution et la passivité, a démontré comment l'expressivité se situe dans une réversibilité constante entre le champ sédimenté du passé, la passivité, la tradition, et l'ouverture de la contingence de l'avenir, l'activité, la création, voir M. Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité. Notes de cours au collège de France (1954-1955)*, Belin, Paris 2003.

⁴¹ De ce point de vue, Jean-Luc Nancy a bien souligné que la philosophie a souvent oublié l'*écouter* pour se consacrer à l'*entendre*, un entendre qui est toujours un « comprendre » et un « entendre dire », pourtant « cela même, peut-être, est réversible : dans tout dire (et je veux dire, dans tout discours, dans toute chaîne de sens) il y a de l'entendre, et dans l'entendre lui-même, au fond de lui, une écoute ; cela voudrait dire : peut-être faut-il que le sens ne se contente pas de faire sens (ou d'être *logos*), mais en outre résonne », J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Galilée, Paris 2002, p. 19.

⁴² *Ivi*, p. 30.

⁴³ « Le lieu sonore, l'espace et le lieu – et l'avoir-lieu – *en tant que sonorité*, ce n'est donc pas un lieu où le sujet viendrait se faire entendre (comme la salle de concert ou le studio dans lequel entre le chanteur, l'instrumentiste), c'est au contraire un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne », *ivi*, p. 38.

⁴⁴ « L'oreille est tendue par ou selon du sens – peut-être faut-il dire que sa tension, déjà, est sens ou fait du sens, depuis les bruits et les cris qui signalent à l'animal le danger ou le sexe, jusqu'à l'écoute analytique [...] », *ivi*, p. 51.

Si nous revenons à Labelle, nous pouvons souligner qu'il dégage, dans sa pratique artistique et théorique, quatre « figures soniques », qui sont, en anglais, *the invisible*, *the overhead*, *the itinerant* et *the weak* : il s'agit de figures acoustiques qu'il considère « fondées sur des conditions ontologiques et matérielles particulières du son⁴⁵ » capables, si elles sont prises en compte dans une analyse philosophique et artistique, de participer à la production d'une « communauté de résistance⁴⁶ ».

En quoi ces « figures soniques » sont-elles liées à la question de l'urbanité ? Afin de comprendre cela, nous pouvons suivre Labelle dans l'une des « promenades » qui composent « Stranger Recordings ». Dans ce travail artistique, Labelle s'adonne à une série de « promenades », de « *walks* », dans plusieurs villes, en fournissant, sous la forme d'enregistrement sonores, des paysages acoustiques urbains aux aspects complexes, dans lesquels se mélangent les figures soniques évoquées plus haut. Nous pouvons lire dans la description de la performance : « à travers une série de promenades incertaines et hésitantes dans différentes villes, l'artiste tente de dégager des formes d'habitation cachées – un mode acousmatique de l'occupation façonné dans une écoute à partir d'en bas »⁴⁷. Cette habitation « acousmatique » de la ville se rapproche de la figure sonore de l'invisible, puisque l'acousmatique est justement le fait d'entendre quelque chose que l'on ne voit pas. Il s'agit de trouver des formes de subjectivation, écrit Labelle, à partir de ce qui manque, de ce qui est absent, de ce qui ne se donne pas à la vue et que l'on peut pourtant entendre⁴⁸. Cela pose le problème non seulement de quelles relations se forment avec les autres et avec ce qui nous est étranger, mais aussi de comment l'espace d'invisibilité entendue produit à son tour des formes de relation, les influence et les transforme. Dans ses promenades sonores, Labelle se met justement à l'écoute de la sonorité urbaine dans son pouvoir acousmatique, dans le fait qu'elle produit des relations impromptues, qu'elle devient une écoute performative, où l'on agit tout en étant investi par ce que l'on ne voit pas. Nous voyons ici la figure sonore de l'*overhead*, une forme

⁴⁵ B. Labelle, *Sonic Agency*, cit., p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ « Through a series of uncertain and hesitant walks taken in different cities, the artist attempts to carve out a form of hidden inhabitation – an acousmatic mode of occupation shaped by a listening from below », en ligne, <https://brandonlabelle.net/works/stranger-recordings/> (consulté le 10 avril 2023). Nous traduisons.

⁴⁸ B. Labelle, *Sonic Agency*, cit., p. 16-17. « The acousmatic, from my perspective, situates us within a complex space by which recognition is shaped less through visual identification and face-to-face relation, but rather through a concentrated appeal to the listening sense », *Ivi*, p. 33.

d'irruption créant toutefois une relation avec ce qui nous est étranger et qui pourtant nous entoure⁴⁹.

Ainsi, nous pouvons entendre, à la fin de la première promenade sonore, sur un fond de sonorités urbaines :

This body that pushes to the edge, that links up with another and become his own meandering line.

A line of bodies thrilling along the line of the city, peripheral bodies, occupying peripheries, peripheral lines, the distress of forgotten clothing [?] and broken hands.

I cannot find any community here, this is not about community, this is about edges, those who struggles on these edges, looking for way in [son de véhicule]⁵⁰

Cette référence à la marge, à la limite, au bord, par l'utilisation du mot « *edge* » nous rappelle la manière dont Maurice Merleau-Ponty entend l'invisible, comme une latence, comme quelque chose qui est toujours à la limite du regard, à la marge⁵¹. En même temps, la ligne « sinueuse » des corps « palpitations le long de la ligne de la ville, corps périphériques », sont des corps luttant sur les marges, les bords. Ici la promenade urbaine produit une fresque des sons se trouvant sur une ligne de la périphérie urbaine, des sons qui recèlent toujours quelque chose d'imprévu et d'imprévisible, des lignes périphériques qui envahissent des corps périphériques. L'acousmatique prend la forme de la technophonie, mais également des voix humaines, des bruits de chantiers, des cris d'animaux. Au milieu de tout cela, une pratique performative : l'écoute. La mise à l'écoute comme forme d'habitation et d'enquête sur le monde, visible ou invisible, et en même temps comme forme de création de relations complexes.

Les relations complexes nous encouragent à entreprendre une démarche politique. Elles témoignent de la possibilité de créer un lien social dans un espace périphérique et urbanisé, qui semble propulsé au dehors de la ville. La promenade sonore, la mise à l'écoute, ne met pas en présence de la communauté, dit Labelle, mais de bords, de

⁴⁹ *Ivi*, pp. 17-18.

⁵⁰ <https://vimeo.com/233962888> (consulté le 10 avril 2023), début 26'22, fin 27'49. Nous transcrivons.

⁵¹ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964 : par exemple dans une Note de Mai 1960 : « Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience à un "*punctum caecum*", que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit, – il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une *contradiction* – Il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible parfaitement défini comme en Soi un non-visible [...] Il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité », *ivi*, p. 300.

frontières, et « de ceux qui combattent sur ces bords », propulsés à l'extérieur et cherchant un chemin pour entrer, ou simplement demeurant dans ce combat.

Chez Antigone, nous trouvons une économie de l'intérieur et de l'extérieur de la ville qui n'est pas éloignée de ces propos. Un frère doit rester à l'intérieur et l'autre à l'extérieur des murs de la cité. Mais il n'est pas laissé complètement hors-ville, car des gardes de la cité s'assurent que personne ne lui donne une sépulture. Le territoire où se trouve Polynice est un territoire ambigu, hors de la ville, mais pas tout à fait à l'extérieur : c'est un territoire qui a toujours un lien avec la cité, régi par ses lois, même s'il sert comme lieu d'expulsion du corps non désiré de Polynice. Antigone agit et performe sur cette frontière, entre intérieur et extérieur de Thèbes, en remodulant par son corps même les frontières urbaines. Antigone remet en question les distinctions entre le centre et la périphérie, entre l'urbain et le non urbain, en même temps que celles plus classiques entre l'utile et l'inutile, l'ami et l'ennemi. La voix du *logos* (l'édit de Créon) expulse la voix du *phonè* (l'enterrement de Polynice), mais ne la lâche pas, continue à la contrôler. Et en même temps, la voix de la *phonè* demeure à l'intérieur de la ville, mais ne retombe pas dans le cri indistinct, elle s'hybride plutôt avec la voix du *logos*.

Dans la performativité de l'écoute que proposent ces promenades sonores, nous voyons d'anciennes fragilités revenir dans de nouvelles configurations. Cette exclusion que le paysage sonore représente si bien est de fait celle de la périphérisation. Michel Lussault considère cette dynamique comme une forme de « vulnérabilité liée à la configuration spatiale de l'habitat⁵² » et il affirme que « les formes générales (à l'échelle des aires urbanisées) et locales des organisations urbaines, accroissent, par leurs caractéristiques propres, la vulnérabilité de l'habitation humaine⁵³ ». Ces vulnérabilités sont centrales car elles constituent la condition contemporaine que Lussault a appelé « urbanocène⁵⁴ », une époque à laquelle l'urbain devient la modalité principale de vie dans l'humanité, mais surtout une époque dans laquelle l'urbanité devient le lieu même où se situent des vulnérabilités. Par exemple, dans la périphérisation : l'habitat prédateur et « l'idéal de la non-mitoyenneté des constructions » produisent des problèmes de consommation de ressources et d'énergie et mettent en place de fait « des environnements

⁵² M. Lussault, *L'avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*, Seuil, Paris 2013, p. 242.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ M. Lussault, *L'anthropocène comme urbanocène*, cit.

spatiaux non soutenables »⁵⁵. Mais ces vulnérabilités concernent également les lieux à haute densité de population, par exemple par rapport aux « catastrophes » naturelles ou technologiques, qui se multiplient avec la prolifération des réseaux et d'infrastructures de communication et de déplacement⁵⁶.

Nous comprenons dès lors que Lussault n'interprète pas la vulnérabilité des espaces urbains en la reliant seulement à la mondialisation. Il affirme que les espaces urbains « parce qu'ils sont des constructions spatiales complexes, des composés impurs et bricolés d'humanité, de société, de nature [...] s'avèrent être intrinsèquement “toujours-déjà” vulnérables »⁵⁷. La mondialisation exacerbe et augmente l'échelle de cette vulnérabilité, en établissant un « principe de vulnérabilité globalisé », et en même temps produit une condition culturelle où le catastrophisme est dominant, trait inéliminable de la pensée, de l'entreprise scientifique, des médias⁵⁸.

Le « *weak* », qui était l'une des figures sonores proposées par Labelle, consistait justement en un constat de vulnérabilité. Mais elle était également une pratique de mise à l'écoute, et cela même dans l'espace urbain, pour comprendre la fragilité de l'habitation humaine, ainsi que les limites et les frontières de cette urbanisation. Le bruit de la ville contemporaine est également le bruit des migrations, des déplacements, « l'*itinerant* », comme ultérieure figure sonore ; en même temps, la performativité de l'écoute est toujours une performativité de la fragilité, de la fragilité corporelle, qui peut à chaque instant être investie par l'inattendu, et par cet inattendu elle peut constituer des formes de relation nouvelles.

Conclusion.

Dans cet article, nous avons exploré la question du lien entre la performativité et une certaine *phonè* prélogique, illustrée à travers plusieurs exemples, et cela à l'intérieur même des frontières de la ville. Loin d'affirmer d'avoir ici porté à bout l'approfondissement de ces questions, nous avons plutôt fourni des itinéraires philosophiques concernant la performativité sonore.

⁵⁵ *Ivi*, p. 243.

⁵⁶ *Ivi*, p. 244.

⁵⁷ *Ivi*, p. 251.

⁵⁸ *Ivi.*, p. 245-253, en particulier p. 241 où Lussault après la description de plusieurs formes de catastrophisme propose un catastrophisme éclairé, inspiré de Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Seuil, Paris 2002.

La figure d'Antigone, relue à travers la perspective de Honig et de Butler, nous a permis de dégager les traits d'une performativité prenant la forme d'une hybridation entre *phonè* et *logos*, où la lamentation performée construirait de nouvelles frontières concernant la place des corps dans la cité, et bougerait les lignes de séparations politiques et sociales. Pourtant, c'est aussi une mise en écoute que nous avons indiquée comme une autre voie pour penser la sonorité de nos villes contemporaines. Et si nous unissions les deux pratiques ? Si la prise de parole par le son prélogique était aussi une mise à l'écoute par rapport à des sonorités que l'anthropophonie parfois cache ? Encore, Nancy nous rappelait que le corps à l'écoute était un corps vibrant de sonorité : se mettre à l'écoute ne serait pas une forme de prise de parole sans la parole, dans le silence bruyant d'une pratique performative ?

De fait, nous avons vu que les deux motifs de la lamentation et de la vulnérabilité n'étaient pas séparés, ils étaient plutôt unis, ensemble, dans une question commune sur les frontières, les marges, les bords, en somme, sur les limites de l'espace urbain et son utilisation sonore. Ainsi, les promenades sonores dans la périphérie urbaine nous ont aidé à saisir le sens d'une vulnérabilité propre à l'habitation humaine du monde, mais en même temps globalisée par la condition urbaine contemporaine. Une performativité de la *mise à l'écoute* est capable de révéler cette vulnérabilité.

Si des stratégies politiques peuvent déjà être décelées dans les exemples que nous avons fournis (dans l'occupation corporelle et sonore de l'espace public, dans des promenades sonores vouée à assumer tout le poids politique de la sonorité), nous voudrions conclure en soulignant l'importance politique et écologique que pourraient assumer de telles réflexions au sein des débats sur la notion d'Anthropocène, et qui pourraient constituer la piste de réflexions futures. Par l'exemple des confinements en période pandémique, nous avons évoqué l'opposition entre *anthropophonie*, *technophonie* et *biophonie*, mais ne faudrait-il pas ajouter à ces *phonie(s)* une *géophonie*, un ensemble des sons géologiques liés à l'événement complexe qu'est l'Anthropocène⁵⁹ ?

La condition anthropocène nous pose devant une condition similaire à celle d'Antigone. Nous devons choisir ce qui ne peut être choisi. Nous devons prendre en

⁵⁹ Cf. le dossier *A Sonic Anthropocene – Sound Practices in a Changing Environment*, “Cadernos de Arte e Antropologia”, vol. 1, n. 1 (I et II), et en particulier l'introduction I. Louro, M. Mendes, D. Paiva e I. Sánchez-Fuarros, *A Sonic Anthropocene. Sound Practices in a Changing Environment*, “Cadernos de Arte e Antropologia”, vol. 10, n. 1, p. 3-17.

considération, dans notre vie politique et collective, des temporalités telluriques, ce « temps des pierres » que nous ne pourrions jamais vraiment comprendre⁶⁰. Nous devons nous mettre à l'écoute de la sonorité géologique, qui est aussi un temps lent et incomparable à celui d'une vie humaine. En même temps, nous devons aussi dresser des rites funèbres, lorsque nous pensons à la sixième extinction de masse, à la réduction de la biodiversité, ou à notre propre extinction. Si la lamentation est un processus « important pour nous permettre d'apprendre et de surmonter les expériences de la perte », écrivent Thom van Dooren et Deborah Bird Rose « ce que requiert notre temps présent c'est une sincère prise en compte de nous même comme des agents de l'extinction de masse⁶¹ ».

Par d'autres exemples et d'autres itinéraires, nous pourrions poursuivre les présentes considérations pour rappeler ce besoin de performativité fragile lorsqu'il nous faut faire face aux mouvements pressants des connexions globales.

⁶⁰ D. Chakrabarty, *The Climate of History in a Planetary Age*, University of Chicago Press, Chicago-London 2021.

⁶¹ T. van Dooren et D. Bird Rose, *Keeping Faith with the Dead: Mourning and De-extinction*, "Australian zoologist", 38 (3), 2017, p. 375-378.