

L'expression littéraire des silences de la ville

Jean-Paul Thibaud

"La littérature tout entière est un effort pour rendre la vie réelle. Comme nous le savons tous, même quand nous agissons sans le savoir, la vie est absolument irréaliste dans sa réalité directe : les champs, les villes, les idées, sont des choses totalement fictives, nées de notre sensation complexe de nous-mêmes. Toutes nos impressions sont incommunicables, sauf si nous en faisons de la littérature."

Fernando Pessoa

1. LES RECITS DU SILENCE URBAIN

La ville est sans doute le lieu privilégié des grands récits du XX^{ème} siècle, au point où l'on associe souvent un écrivain à la métropole qu'il met en mots. Fernando Pessoa rêve Lisbonne à demi éveillé... James Joyce compose Dublin au cours d'une journée... Louis-Ferdinand Céline éructe Paris de son franc parler... Paul Auster se cherche dans New York sans jamais se trouver... Chacun des auteurs, avec le style qui lui est propre, offre une perception de la ville qui dépasse la pure subjectivité des personnages qui l'habitent. Comme le remarque Gilles Deleuze (1991), la force des grands récits consiste à proposer un "composé de percepts" indépendants de ceux qui les éprouvent. En traversant l'individualité de chacun sans la réduire à l'une d'entre elles, l'écriture littéraire raconte l'appréhension sensible de l'expérience partagée ; elle révèle la composante intersubjective de la vie urbaine. Des formes sensibles impersonnelles naissent ainsi des divers styles d'écriture. Loin de prétendre à une quelconque objectivité de la perception, la littérature combine le singulier au collectif sans que l'un de ces deux aspects prenne le pas sur l'autre. D'une manière ou d'une autre, l'évocation sonore des villes doit pouvoir être partagée par le narrateur, les personnages qu'il met en scène et le lecteur du récit.

En demandant à être déclinés au pluriel, les silences révèlent différentes manières d'appréhender le monde sonore urbain. Mieux, ils constituent un véritable analyseur de la perception sonore ordinaire. Plutôt que de postuler un espace-temps *a priori* qui servirait de cadre à notre audition, nous montrerons que celle-ci peut être plus ou moins attentive et qu'elle compose avec divers régimes spatio-temporels de la ville. A cet égard, les récits de la ville décrivent des situations où les silences interviennent non pas uniquement comme absence d'expression mais aussi comme condition de celle-ci. Nous traiterons donc moins du silence en ville que des silences de la ville. Mais si la littérature a sans doute beaucoup à nous apprendre des formes sensibles de la ville, une lecture sonore de celle-ci reste encore à faire. Au fil des romans, essais ou autobiographies, le lecteur est amené à prêter l'oreille et à vibrer au même rythme que ceux des mots qu'il découvre. Avec Virginia Woolf, les cloches de la grande horloge de Westminster scandent une journée ordinaire de *Mrs Dalloway* et mesurent le temps de la lecture selon l'heure de Londres. Au-delà de la cacophonie des métropoles mondiales émerge ainsi un univers sonore composé de bruits à peine perceptibles qui soulignent la teneur de l'activité citadine. En laissant transparaître ces rapports sonores infinitésimaux, murmure des voix ou bruissement des pas, la ville écrite cesse d'être assimilée à un milieu simplement bruyant sans qualité aucune. L'attention portée à ces "presque rien" phoniques introduit à un entendement des silences urbains qui se déclinent en autant de variations qu'existent de manières de les exprimer. Il nous faut donc apprendre à écouter les mots autant qu'à les comprendre afin de saisir la matérialité sonore des villes à travers celle du langage.

Le texte qui suit sera composé de trois parties principales. Nous questionnerons tout d'abord les modes d'émergence du sonore dans le récit. Le *premier passage* traitera des conditions d'apparition du silence et des modes de mobilisation de l'oreille. Quels sont les seuils d'émergence qui permettent aux écrivains de mettre le silence en mots ? Nous proposerons ensuite quelques pistes d'analyse relatives à la place du silence dans l'échange interpersonnel. Le *second passage* rendra compte des seuils de sociabilité et de l'efficacité du silence dans la mise en forme des interactions en public. Qu'est-ce que le silence nous offre en partage ? Enfin, nous tenterons de qualifier trois grands types de silence urbain en nous intéressant aux seuils de perception. Le *troisième passage* s'intéressera aux modes d'expression littéraires du silence. Comment parle-t-on du silence ?

2. SEUILS D'ÉMERGENCE ET TEMPORALITES URBAINES

2.1. Ouvertures au monde sonore : à partir de Pessoa

Le livre de *l'intranquillité* de Fernando Pessoa offre une magnifique introduction aux conditions de l'écriture sur le sonore. Bernardo Soares, hétéronyme de Fernando Pessoa lui-même, petit employé de bureau insignifiant, retrace Lisbonne en naviguant constamment entre le rêve et la réalité du monde. Emprisonné dans cette "intranquillité" fondamentale, ce mal de vivre que désigne le *desassossego*, le narrateur questionne à la fois la perception et l'altération des données de l'expérience. Évoquer les sons et les silences de la ville suppose d'y prêter une certaine attention, d'orienter temporairement son écoute vers la rumeur urbaine, d'"exprimer un point de vue sur le monde, sur le fond universel ou le sans-fond dont il provient" (Augoyard, 1989). Si la lecture du pseudo-journal de Pessoa nous donne une première impression de silence en continu, de rêve en sourdine clos sur lui-même, une lecture plus attentive permet de discerner progressivement des silences urbains qui marquent l'éveil du narrateur au monde sonore. De ce point de vue, le silence ne relève plus de la simple absence de sons mais offre une voie d'accès privilégiée à nos conduites perceptives, à nos modes d'orientation auditive.

Exprimer le sonore de façon explicite nécessite une prise de conscience de celui-ci. L'absence d'évocation sonore coïncide avec un émoussement de la conscience de ce qu'entend le narrateur. Si nous ne cessons pas d'ouïr, c'est-à-dire, à condition de n'être point sourd, de réceptionner des sons, ceux-ci peuvent rester indistincts et ne donner lieu qu'à une ambiance indifférenciée. C'est à partir du moment où nous exerçons une activité de sélection et de configuration de la matière sonore que nous pouvons en prendre conscience, que nous sommes aptes à en rendre compte. Les comptes rendus de perception de Fernando Pessoa nous aident ainsi à analyser les divers modes de passage entre ouïr et écouter, entre entendre et avoir conscience d'entendre.

"L'intensité des sensations a toujours été plus faible, chez moi, que l'intensité de la conscience que j'en avais."

Les cinq types d'ouverture à la ville sonore que nous avons relevés nous aident à qualifier les prises de conscience auditives du citoyen. En tant que phénomène transitoire, cette mise en éveil perceptif nous introduit aux différents régimes temporels du silence urbain. Il s'agit alors de considérer les formes d'évocation sonore comme l'expression des modes de mobilisation de l'oreille.

2.2. Référence rétrospective

A l'éveil perceptif du citoyen correspond celui de la ville elle-même. La modification progressive du fond sonore urbain, sa lente intensification, va de pair avec un changement d'attitude perceptive.

"Dans la brume légère de ce matin d'avant-printemps, la Ville Basse se réveille, encore engourdie, et le soleil se lève avec une sorte de lenteur. Il règne une gaieté paisible dans cet air où l'on sent encore une moitié de froid, et la vie, au souffle

léger de la brise qui n'existe pas, frissonne vaguement du froid qui est déjà passé - au souvenir du froid plus que du froid en soi, et par comparaison avec l'été proche plus qu'en raison du temps qu'il fait. Les boutiques ne sont pas encore ouvertes, sauf les petits cafés et les bistrotts, mais ce repos n'est point torpeur, comme celui du dimanche; il est simplement repos. Un blond vestige flotte en avant-garde dans l'air peu à peu révélé, et l'azur rosit à travers la brume qui s'effiloche. Un début de mouvement s'amenuise par les rues, on voit se détacher l'isolement de chaque piéton, et aux rares fenêtres ouvertes, tout là-haut, quelques lève-tôt surgissent aussi, fantomatiques. Les trams, à mi-hauteur, tracent leur sillon mobile, jaune et numéroté. Et de minute en minute, de façon sensible, les rues se dé-désertifient. (...) Je m'aperçois brusquement que le bruit est beaucoup plus fort, que beaucoup plus de monde existe."

L'éclosion de l'activité diurne annonce le début de la journée en même temps qu'elle marque la fin du sommeil auditif. Point de coupure ou d'agression entre le petit employé de bureau qui prend contact avec la rumeur urbaine et celle-ci qui inonde peu à peu son oreille. Toutefois, un décalage s'établit entre la longue description de la vie naissante de la rue et la brève remarque finale qui annonce la prise de conscience sonore. A la croissance continue et infinitésimale du fond sonore de la ville s'oppose la discontinuité de l'ouverture perceptible. Ne peut-on pas parler de "catastrophe auditive", au sens donné par René Thom au terme "catastrophe"¹? Dans ce cas, le silence se définit comme *un étalon des seuils d'émergence acoustique*. En train de disparaître, le silence semble perdurer jusqu'à ce qu'un niveau acoustique soit franchi ; il n'a d'existence que parce qu'il n'existe plus. La rémanence du silence fait de ce dernier un état sonore de référence - bien que tout à fait relatif - à partir duquel se construit la description/perception.

2.3. Anticipation et chute d'intensité

La diminution des intensités sonores participe aussi de la production du silence urbain. La fin de la journée s'accompagne bien sûr de la baisse des niveaux acoustiques mais d'autres manifestations sonores plus circonscrites relèvent de ce même phénomène.

"Puis un coin de lumière métallique, à travers la vaste salle, ouvre une brèche dans la quiétude des corps humains, et avec ce sursaut glacé, un caillou de son roula en se heurtant un peu partout, s'émettait en silences durcis. Le son de la pluie s'amointrait comme une voix plus légère. Le bruit de la rue s'est alors atténué de façon angoissante."

La lecture des verbes d'action sonore - émettre, amoindrir, atténuer - implique une dynamique temporelle du son plutôt que des objets sonores en soi. Cette dynamique s'applique d'ailleurs aussi bien à un bruit précis clairement défini (caillou de son) qu'à l'ensemble sonore (le bruit de la rue). La disparition progressive de sons jusqu'alors perceptibles et se diluant petit à petit dans le fond sonore laisse une impression de vacuité phonique qui conduit l'auditeur à attendre et anticiper ce qui va suivre. Cette décroissance peut prendre deux formes : soit par une baisse progressive d'intensité, soit par d'une baisse brusque et soudaine. Dans le second cas, on parle alors de "chute" ou de "coupure" qui provoque une situation d'expectative. Le silence opère alors une *différentiation des niveaux de bruit de fond* dans un laps de temps donné. Il ne désigne pas un état sonore mais un processus en cours ne pouvant être appréhendé que dans la durée. Notons au passage que dans le fragment en question, le silence de l'oreille va de pair avec l'intranquillité affective du sujet percevant. Loin d'être neutre émotionnellement, le silence demeure souvent chargé de multiples connotations et participe à bien des égards de la dramatisation du récit.

2.4. Actualité et distinctibilité

¹ Rendant compte de la théorie des catastrophes de René Thom, Jean Petitot-Cocorda (1977) la résume ainsi : "En faisant varier le contrôle de façon continue, il peut se faire que pour certaines valeurs de ce contrôle, une variation, aussi faible soit-elle, fasse brusquement bifurquer le système d'un état à un autre. On dit alors qu'il y a traversée catastrophique, ou encore que le système a subi une catastrophe."

En s'inscrivant dans la durée, le silence qualifie une ambiance urbaine possédant une certaine consistance. Celle-ci prend la forme de multiples bruits ténus qui s'enchaînent, se superposent ou se répondent avec parcimonie.

"Pas d'autre plaisir, au fond, que l'analyse de la douleur, pas d'autre volupté que le lent passage, liquide et morbide, des sensations qui s'effritent et se décomposent - pas légers dans l'ombre imprécise, doux à notre oreille, et l'on ne se retourne même pas pour savoir de qui sont ces pas ; chants vagues et lointains dont on ne cherche pas à saisir les paroles, mais qui nous bercent mieux encore par les mots indistincts qui vont être dits, et l'endroit incertain d'où ils nous parviennent ; fragiles secrets d'eaux pâlissantes, emplissant de lointains légers les espaces nocturnes ; sonnailleries de calèches résonnant au loin, revenant on ne sait d'où et emportant on ne sait quels rires, qu'on ne peut entendre d'ici, somnolents dans la torpeur tiède de l'après-midi où l'été s'alanguit en automne..."

Ici domine l'énumération et subsiste une ambiguïté quand à la composition sonore. La logique temporelle du récit - linéaire et unidimensionnelle - nous empêche de savoir si les sons évoqués se succèdent les uns aux autres (comme le suggère le fil de la lecture) ou se chevauchent entre eux. Dans le premier cas, nous serions proche du paysage sonore hi-fi tel que le définit Murray Schafer (1979), c'est-à-dire d'un environnement dont "les sons sont distinctement perçus, sans qu'il y ait encombrement ni effet de masque". Dans ces conditions, l'ouïe claire qui caractérise la capacité auditive du citoyen va de pair avec un maximum de distinctibilité des sons. Dans le second cas, la composition sonore serait plutôt d'ordre métabolique, "les éléments d'un ensemble entrant en rapport de permutations et de combinaisons hiérarchisées sans qu'aucune configuration ne soit durable" (Augoyard, 1990). Ici se pose la question des plans sonores et de leur degré de stabilité.

Quoi qu'il en soit, chaque son trouve sa place par rapport aux autres et participe de cette composition quasi-esthétique. La relation douce et modérée qui s'instaure entre l'individu et le collectif vient du juste équilibre momentanément trouvé entre la disponibilité de l'oreille et l'occurrence de sons discrets (au double sens de la retenue et d'unités distinctes). La permanence s'organise à partir d'une polyphonie composée d'éléments sonores à durée limitée. En outre, l'absence d'effort perceptif pour identifier et ordonner les sources sonores traduit bien ce paysage minimaliste composé de manière très soignée. Le silence se définit alors comme *un potentiel d'acuité auditive*. Et si les voix du lointain demeurent inintelligibles ce n'est pas par manque de clarté sonore mais plutôt par simple volupté de l'auditeur.

2.5. *Le suspens et la ponctuation*

Si le monde dans lequel nous vivons tend de plus en plus à produire un bourdonnement ininterrompu - vrombissement du trafic ou musique d'ameublement - des situations subsistent où le son se suspend momentanément et met l'écoute en attente. L'enchaînement des sons ménage ainsi des pauses qui redonnent un souffle à l'activité de l'oreille.

"Une carriole lancée à fond de train bouscula bien haut les bruits de la rue. Involontairement, le téléphone se mit à grelotter. Au lieu de retourner dans son bureau, le patron Vasques marcha vers l'appareil situé dans la grande salle. Il y eut un répit, un silence, et la pluie tombait comme en cauchemar."

La soudaine interruption d'un son particulièrement prégnant dans le paysage sonore structure le temps de l'audition en distinguant un avant et un après. Une dimension rythmique et articulatoire est alors introduite dans la perception sonore ainsi que dans la composition du récit. L'auditeur reste suspendu à la suite des événements tout comme le lecteur s'arrête au "silence" mis entre virgule avant de poursuivre la lecture. Cette ponctuation conduit à l'affinement de l'écoute, mobilise momentanément l'attention auditive et redonne à l'auditeur une conscience du temps sonore. Le silence se définit alors comme *la condition auditive de la conscience intervallaire*. L'intervalle, en tant que repos épisodique des sollicitations sensorielles est en effet nécessaire à la conscience du temps. Pour Gillo Dorfles (1984), "perdre l'intervalle (et surtout la conscience de l'intervalle) signifie émousser notre sensibilité temporelle et approcher de l'anéantissement de sa chronoesthésie : sa sensibilité au temps qui passe et à la discontinuité de sa fuite."

2.6. L'émergence de nouveauté

La prégnance de signaux sonores à forte charge sémantique mobilise et oriente l'activité de l'oreille. Sitôt qu'émerge du bruit de fond un son pourvu d'une signification évidente, nous ne pouvons pas ne pas l'entendre.

"J'entends sonner l'heure - huit coups sans doute, mais je n'ai pas compté - à un clocher ou une horloge publique. Je m'éveille de moi-même à cause de cette chose banale : l'heure, clôture monacale imposée par la vie sociale à la continuité du temps, frontière dans l'abstrait, limite dans l'inconnu."

Certains sons, comme ceux de la cloche, possèdent le pouvoir de s'imposer à l'oreille. Dans ce cas, ce n'est plus la modification de l'ensemble sonore qui est mise en jeu mais l'émergence d'un événement singulier porteur de sens dans un contexte donné. Toutefois, si point n'est besoin que le son soit particulièrement intense pour se faire remarquer, il ne doit pas être complètement masqué par le fond sonore ambiant. La sélection perceptive qui s'opère alors tend à valoriser l'événement sonore en évacuant de la conscience les éléments inutiles. Cela s'exprime dans le récit par l'absence d'évocation d'autres sources sonores.

"Ombre fugitive et obscure d'un arbre citadin, son léger de l'eau tombant dans un bassin plaintif, vert du gazon régulier-jardin public dans le semi-crêpuscule-, vous êtes en ce moment l'univers entier pour moi, car vous êtes le contenu plein et entier de ma sensation consciente."

En se focalisant sur un élément signifiant de l'ensemble sonore, l'oreille gomme les autres sons de la perception, les rend "muets". Le silence se définit alors comme *un instrument de discrimination sémantique de l'audible*. Comme l'exprime si bien Vladimir Jankélévitch (1983) : "Si le silence favorise la transmission d'un "message", c'est d'abord parce que la négation silencieuse supprime ou atténue le secteur le plus tapageur de l'expérience." Aussi pouvons nous dire que s'il n'est pas de silence auditif sans sons, il n'est pas non plus de sens sans silence.

Ces cinq modes de mobilisation de l'oreille peuvent être schématisés par le tableau suivant :

<i>Temporalité du silence</i>	<i>Seuil d'émergence</i>	<i>Efficace du silence</i>	<i>Activité perceptive</i>
Référence	Différentiel	Étalon des seuils	Mémoriser
rétrospective	d'intensité	d'émergence acoustique	
Anticipation et chute d'intensité	Différentiel d'intensité	Différenciation des niveaux de bruit de fond	Anticiper
Actualité et distinctibilité	Composition rythmique	Potentiel d'acuité auditive	Distribuer
Suspens et ponctuation	Interruption d'un événement	Condition sonore de la conscience intervallaire	Ponctuer
Émergence de nouveauté	Prégnance d'un événement	Instrument de discrimination sémantique de l'audible	Focaliser

3. SEUILS DE SOCIABILITE ET CONDUITES URBAINES

3.1. Liens sociaux à entendre : voix et piétinements

Nous avons considéré pour l'instant une audition essentiellement individuelle. Pourtant, les silences urbains participent d'une ambiance collective qui informe le rapport du citoyen à autrui. Les connotations du silence renvoient à trois aspects de la vie sociale urbaine.

Dans la plupart des cas - mais cela ne peut être généralisé - le narrateur utilise cet univers sémantique pour dramatiser le récit et les situations auxquelles sont confrontés les personnages. L'attitude de ces derniers est placée sous le signe de la méfiance et de la prudence, de la menace et de l'alerte. Les descriptions de *La peste* d'Albert Camus nous en offrent sans doute le plus bel exemple.

Deuxième aspect, une certaine retenue semble marquer l'expression sonore de la ville et de ses acteurs. L'association du silence au secret et à la discrétion indique une forme de vulnérabilité à laquelle les citoyens doivent s'accommoder. Dans la ville de silence il paraît hors de question de se laisser aller. *La ruelle au clair de lune* de Stefan Zweig est d'autant plus empreinte de cette modération que le visiteur la parcourt pour la première fois et de nuit.

Enfin, bien que soumis en permanence à l'oeil et à l'oreille d'autrui, tout se passe comme si le promeneur restait solitaire. Le silence des rues nocturnes désertes place le citoyen dans une retraite obligée qui se manifeste par une introspection quasi constante. Dans la *Cité de verre* de Paul Auster, Quinn se perd parfois dans des pensées muettes au point de douter de sa propre existence.

Ces traits dominants qui confondent l'ambiance du récit à celle de la ville sont loin d'être les seuls possibles compte tenu de la polysémie du "silence". Mieux encore, chacun d'eux se redouble selon les cas de leur contraire : la désinvolture remplace parfois la prudence, l'exubérance prend la place (rarement) de la retenue et l'empathie domine le sentiment d'isolement. Ces trois couples d'opposition caractérisent l'essentiel des situations urbaines silencieuses décrites dans les récits. Comme nous allons le voir, c'est à partir de ce contexte sensible que les relations interpersonnelles prennent sens et forme. Il s'agit alors de montrer comment les voix et bruits de pas instrumentent l'intersubjectivité sonore et articulent les actions et perceptions sonores du citoyen à celles d'autrui. En nous intéressant à quelques situations urbaines particulières, nous montrerons comment le silence participe de la mise en adéquation des conduites sonores avec le lieu et de la mise en forme de relations interpersonnelles dans l'espace public.

3.2. Synchronisation sonore

Le martèlement des pas sur la chaussée marque la présence sonore du marcheur dans la ville et l'assure de son existence. En permettant au marcheur d'entendre ses gestes sonores, le bruit de fond minimal participe de la réflexivité du monde audible. Le silence de la rue donne au passant le pouvoir d'entendre sa propre déambulation et de vérifier par là même l'adéquation de sa présence au monde et de la présence à soi. Il arrive toutefois que cette certitude soit perturbée par le bruit des pas d'autrui. Sans qu'aucune parole ne soit pourtant prononcée, un contact étroit s'établit entre deux inconnus. Chacun entend l'autre en même temps que soi-même ; le narrateur évoque alors "l'écho" ou "l'unisson". La situation devient d'autant plus problématique que les bruits de pas se confondent les uns aux autres et s'affranchissent de l'identité de leur producteur. Même si les manières de marcher des deux acteurs en présence possèdent des qualités sonores distinctives, la confusion subsiste dès lors que les pas s'accordent rythmiquement entre eux. Pour reprendre la belle expression de Paul Ricoeur, le marcheur s'entend "soi-même comme un autre".

Partons de trois descriptions de ce même phénomène.

"Les pas de Malcolm retentissaient dans son dos, il pouvait entendre sa respiration haletante, à la fois très lointaine et très proche, comme une menace ou une plainte dans le silence de places resplendissantes et vides, grandes places à colonnades, enfilades de vitrines où SES PAS ET CEUX DE MALCOM RESONNAIENT A L'UNISSON." (Munoz Molina)

"C'est à cet instant d'hésitation que je perçus pour la première fois dans mon dos le bruit de ses pas. On eût dit que c'était les miens, il s'y ajustaient avec une telle perfection qu'ILS SE CONFONDAIENT A MES PROPRES OREILLES AVEC LEUR ECHO." (Dürrenmatt)

"Et nos pas retentissaient sur le pavé, le sien glissant doucement et comme celui d'un vieillard, le mien intentionnellement ferme et brusque, pour échapper à ce monde malpropre, TOUS DEUX SE MELANT DANS UN ECHO CONFUS." (Zweig)

Dans les trois cas, le silence donne lieu à une expérience déstabilisante du rapport entre l'action et la perception sonores du marcheur. L'analyse de la structure narrative de ces différents fragments nous indique l'existence de deux invariants. D'une part, le personnage principal du récit perçoit toujours à un moment donné le bruit des pas d'autrui qui se distingue des siens (proposition soulignée). D'autre part, la fin de chaque fragment exprime l'indistinction sonore des pas des deux marcheurs (proposition en petites capitales). La prise de conscience de cette fusion sonore suppose qu'une des sources ait pu être appréhendée auparavant dans sa spécificité et son individualité. C'est à cette condition que peut s'opérer l'expérience de l'accord entre deux émissions sonores qui finissent par n'en former plus qu'une. La proposition finale rend bien compte de cette "harmonisation" en partant du pluriel ("ses pas et ceux de Malcom", "ils se...", "tous deux") pour finir au singulier ("à l'unisson", "leur écho", "un écho confus") et en employant des verbes à la forme pronominale pour exprimer le processus interne de la symbiose sonore (cf. les verbes s'ajuster, se confondre, se mêler).

Cette con-fusion des identités sonores semble particulièrement prononcée en situation acousmatique, quand autrui n'est pas perçu visuellement. Sans doute n'est-ce pas un hasard si dans tous les cas rencontrés, c'est la personne suivie ou poursuivie qui ressent ce sentiment d'étrangeté à soi-même. La mise à distance d'autrui par la vision n'opérant plus, le sonore devient le médium privilégié de l'intersubjectivité et trouve un terrain particulièrement propice à l'instabilité des limites du soi².

Enfin, chacun des fragments précise à sa manière les conditions d'apparition et les modalités d'accomplissement d'un tel phénomène. Le silence se dévoile ici en tant qu'opérateur d'intersubjectivité.

Le premier fragment met l'accent sur *la description du contexte spatio-phonique* : la réverbération des espaces vides et minéraux se traduit par des verbes tels que "résonner" ou "retentir". Que les deux démarches soient précisément en phase ou non, ce type de propagation tend à créer un chevauchement entre la perdurance du bruit d'un pas et l'irruption d'un autre. L'unisson désigne alors la synchronisation des deux piétinements tandis que l'écho indique soit la réverbération effective du son, soit le décalage dans le temps des pas des deux marcheurs. Ce jeu de dédoublement et de redoublement rythmiques favorise l'impression de superposition des occurrences sonores en limitant la perception claire de leur origine (au double sens de leur producteur et de leur début). Le silence a ici pour fonction de contextualiser l'indétermination de l'origine sonore.

Le deuxième fragment insiste sur *la spécificité rythmique de l'interaction sonore* (l'ajustement) et sur la fonction référentielle des pas ("on eût dit que c'était les miens"). Le type de silence mis en jeu ne relève ni de l'"interaction muette" définie comme échange de regards sans voix, ni du "suspens verbal" défini comme condition du tour de parole. Ici, nous parlerons plutôt d'un "échange de silence" dans la mesure où le lien interpersonnel s'établit sur la base d'une écoute minimale partagée. L'absence de masque et de parasite sonores favorise l'émergence exclusive du bruit des pas et intensifie la prégnance de l'interférence entre le piétinement du premier marcheur et celui du second. En articulant l'oreille et le pas à partir d'une rythmique sensori-motrice commune aux deux passants, ce

² Sur l'instabilité et la précarité des limites sonores du soi, se reporter à Edith Lecourt (1983).

silence autorise la réciprocité de l'échange qui était analysée jusqu'à présent comme le privilège de l'oeil (Simmel, 1981).

Le troisième fragment rend compte - par sa structure - *des changements d'orientation auditive* du personnage principal (moi-autrui-nous). Pour que la conscience de la synchronisation sonore s'opère, il est nécessaire que l'auditeur fasse préalablement l'expérience successive des deux émissions sonores. Ce parcours de l'oreille manifeste les "prises d'écoute" du sujet percevant et nous conduit à l'expérience du "Nous", à ce que Alfred Schütz (1984) appelle la "relation de syntonie". Le silence se donne alors comme l'instrument à partir duquel s'accomplit des renversements de position et d'écoute (de moi à autrui puis de chacun au "Nous"), il mobilise un déplacement progressif du foyer d'attention sonore et trouve son aboutissement dans la décentration auditive du sujet percevant.

3.3. Rituel d'ouverture

Le silence comme pause, comme articulation entre deux moments sonores, donne lieu à des ouvertures ou des ruptures de communication. Les transitions ainsi produites sont de l'ordre du renversement phono-situationnel dans la mesure où s'opère une redéfinition soudaine des conditions de coprésence sonore. La temporalité et la forme du contact interpersonnel s'actualisent à partir du jeu complexe qui se tisse entre le milieu sonore urbain et la parole. Ainsi est-il possible de s'interroger sur le contexte sonore d'apparition et de disparition de la parole, sur les conditions de son avènement et de son devenir.

Il arrive que nous soyons avec quelqu'un sans pour autant que la nécessité de la parole s'impose immédiatement. Se promener côte à côte, regarder ensemble le paysage, marcher à une même allure, permet de s'imprégner de la présence de l'autre et de laisser venir le moment où l'accord sera suffisant pour commencer à parler. Le silence se donne comme suspension de la parole, préalable et préambule à la conversation.

"En silence, ils marchèrent bras dessus, bras dessous, dans les rues peu fréquentées. Bientôt de petits jardins apparurent qui annonçaient le quartier des villas. La neige qui, quelques instants plus tôt, se transformait en boue triste sous leurs pas, scintillait maintenant dans les larges avenues qu'ils parcouraient. Enfin Paule l'interrogea." (Schmitzler)

Dans cet extrait, les deux personnages savent qu'ils ont une histoire à se raconter mais ne le font pas tout de suite. L'attente qualifie la relation, comme si un accord tacite était passé entre eux. L'ouverture au dialogue ne semble pouvoir se faire sans préalable, l'homme et la femme se préparent ensemble à ce qu'il ont à se dire. L'accent mis sur le calme du quartier et le paysage enneigé exprime l'importance de l'ambiance du lieu dans le déroulement de la situation. Les deux protagonistes paraissent avoir besoin d'un temps d'apaisement et d'approche mutuelle avant de commencer la discussion. Tout se passe comme si la transformation progressive du paysage allait de pair avec celle des personnages, comme si la marche préparait à l'acheminement de la parole. Le surgissement de la voix marque alors l'aboutissement du temps d'approche et le passage à un autre registre d'"être-ensemble". Au partage tacite d'une expérience sensori-motrice succède l'échange verbal explicite, à la contemplation paysagère fait suite l'expression langagière. La suspension se définit ainsi comme le temps de latence de la parole imprégné des facteurs climatiques du milieu urbain.

3.4. Embrayeurs de communication

La ville donne lieu à nombre d'événements sonores pouvant être perçus de différentes manières. L'attention des passants varie et fluctue en fonction de ce qui est donné à entendre. Alors qu'une musique de rue peut appeler momentanément une écoute paysagère et muette, certains signaux urbains suscitent au contraire la parole des citadins marchant ensemble.

"Ils longèrent Nassau Street et tournèrent dans Kildare Street. Non loin de l'entrée du cercle, un harpiste jouait sur la chaussée à un petit cercle d'auditeurs. (...) Les deux jeunes gens marchèrent sans rien dire, le son mélancolique les

accompagnait. Quand ils eurent atteint Stephen Green, ils traversèrent la rue. Ici, le bruit des trams, les lumières, la foule, leur firent rompre le silence. - La voilà, dit Corley." (Joyce)

Le silence du début se définit à la fois comme tranquillité du paysage urbain et absence de parole, les deux semblant aller de pair. Mais il suffit parfois d'un changement d'ambiance, d'une impulsion nouvelle et subite pour modifier le mode d'orientation auditive des promeneurs. A la rêverie distraite d'une musique écoutée ensemble succède l'éveil vocal soudain produit par la profusion de stimulations. Les événements urbains - sonores, mais aussi visuels - ont dans certains cas le pouvoir de déclencher la parole ; ils fonctionnent alors comme embrayeurs de communication. Pour aussi singulier que soit cet exemple, il révèle deux phénomènes trop souvent négligés. D'une part, il existe un lien étroit entre l'expression verbale et le rapport qu'entretient l'auditeur avec le milieu sonore. En particulier, la construction de la relation interpersonnelle relève, entre autres, de facteurs environnementaux qui modulent les formes et degrés d'engagement expressif. D'autre part, l'environnement sonore urbain n'est pas réductible à un bruit parasite qui limiterait la communication ; il se donne aussi comme ressource permettant de l'établir.

3.5. *L'occasion du contact*

Quand le citoyen marche seul en public, la relation qu'il entretient avec autrui passe rarement par le langage articulé. Cela ne signifie pas pour autant qu'il reste coupé des passants mais que d'autres médiations instrumentent l'échange interpersonnel. Le silence ne se réduit ni au mutisme de l'individu, ni au temps de latence précédant la conversation, il peut intervenir comme condition d'ouverture du contact.

"Stillman descendait la rue en vitesse, vingt ou trente mètres devant moi. Je marchais à la même allure, restant en arrière pour ne pas me faire remarquer, mais je ne le perdais pas de vue. (...) Un moment est arrivé où le seul bruit dans la rue a été celui de nos pas. Stillman a regardé derrière lui et m'a vu enfin." (Auster)

Sans doute sommes nous ici au degré zéro de la situation sonore, au moment où un passant prend conscience de la présence de l'autre. De la même manière que l'espace construit - avec ses murs, cloisons et parois opaques de toutes sortes - délimite l'accès visuel à autrui, l'espace acoustique - avec son bruit de fond plus ou moins intense - temporalise l'accès sonore. A cet égard, rentrer en contact avec autrui dans l'espace urbain n'engage pas seulement la présence physique mais aussi la capacité à manifester celle-ci. En favorisant l'émergence des événements sonores les plus ténus, le silence rend audible ce qui était jusqu'alors passé inaperçu, en l'occurrence le bruit des pas du narrateur. En deçà de l'être de parole (le "parlêtre" de Lacan), l'individu se manifeste en tant que "sonêtre", être sonnante et bruissant. Ce type de contact interpersonnel s'établit sur la base d'un indice sonore de présence qui ne peut apparaître que sous certaines conditions écologiques (absence de masque acoustique). Contrairement à l'exemple précédent, c'est la transition d'un espace sonore animé à un espace sonore minimal qui produit la possibilité du renversement phonosituationnel.

3.6. *Sous-entendu du mutisme*

Les sons de voix peuvent être appréhendés simultanément selon un double registre : en tant que manifestation d'une situation de communication et en tant que qualification d'une ambiance sonore. De même en est il pour le "silence-événement", celui qui provient d'un arrêt subit et volontaire de la parole, qui advient en fonction de l'activité passée immédiate.

"A l'intérieur résonnait toujours la même voix et plus limpide, à ce qu'il me parut. Je fus attiré par elle ; je poussai le loquet et j'entraî rapidement. Le dernier mot du chant tomba dans le silence, comme coupé par un couteau. Et je sentis, peureusement, un vide devant moi, le mutisme et l'hostilité, comme si j'avais brisé quelque chose." (Zweig)

Dans cet exemple, le silence ne précède pas le contact, il y fait suite, le prolonge et par là même le requalifie. Ici, ambiance et communication ne font qu'un. Le terme de "mutisme" s'avère particulièrement approprié dans la mesure où il ne se limite pas à rendre compte de l'absence de parole ; il indique plus précisément une résistance à la parole en même temps qu'une modification du mode de relation à autrui. Le silence se donne alors comme l'opérateur du renversement phono-situationnel : à la fois effet observable d'une présence incongrue (intrusion) et indice sensible d'un changement d'attitude collective (hostilité), instrument et manifestation du passage d'une situation de relâchement à une situation de tension. Il s'agit une fois de plus d'un silence "plein" c'est-à-dire d'un silence expressif qui se charge de sens au moment où il se réalise.

Ces cinq mises en formes silencieuses de l'interaction sociale peuvent être schématisés par le tableau suivant :

<i>Efficace social du silence</i>	<i>Support de l'échange</i>	<i>Seuils de sociabilité</i>
Synchronisation motrice	La démarche	Con-fusion
Rituel d'ouverture	La contemplation	Retenue
Embrayeur sonore	L'événement	Engagement
Occasion du contact	L'indice	Contact
Sous-entendu	Le mutisme	Opposition

4. SEUILS DE PERCEPTION ET ESPACE URBAIN

4.1. L'expression des seuils de l'audible

Évoquer le silence suppose paradoxalement une capacité à dire le sonore. En effet, l'un et l'autre ne sont pas contraire mais se construisent mutuellement. John Cage (1961) va jusqu'à dire que "le silence, comme la musique, est non existant. Il y a toujours des sons". S'il n'existe point de silence sans son, cela ne signifie pas pour autant que cette relation soit arbitraire. Le couple indissociable silence-son ne se comprend que si on le rapporte aux limites perceptives de l'auditeur. Il s'agit alors de montrer comment différents types de silence révèlent les modes d'émergence des sons qui passent habituellement inaperçus. Véritable outil pédagogique de l'écoute, les silences permettent un meilleur discernement de l'univers sonore urbain en donnant à entendre les seuils de l'audible. La question posée ici est moins de savoir où se situent les paysages sonores silencieux que d'analyser comment ces seuils instrumentent notre inscription dans l'espace-temps de la ville. Après avoir mis en évidence les différents régimes temporels du silence, nous cherchons maintenant à dégager des modes d'ancrage auditifs du citoyen c'est-à-dire des manières d'investir le territoire sonore. Là encore, plutôt que de rechercher systématiquement l'occurrence du terme "silence" dans les récits, nous travaillons à partir de comptes-rendus d'audition indicatifs d'une perception liminaire.

4.2. Le bruissement de soi-même

L'activité la plus infime bruit. Et si nous avons l'habitude d'entendre les sons produits par autrui, plus rares sont les occasions où nous prêtons l'oreille à nos propres actions sonores. A cet égard, la voix est sans doute la source qui mobilise le plus notre oreille. Mais même alors, dans la ville, il arrive que notre parole reste inaudible, masquée par le brouhaha de la circulation. Tout comme Franz Biberkopf dans *Berlin Alexanderplatz* qui chemine à travers les

rues de Berlin en recherche d'un espace protégé, nous sommes parfois à l'affût d'un lieu où porte enfin notre voix.

"C'était une cour étroite et sombre. Il s'arrêta devant la poubelle. Tout à coup, il se mit à chanter à gorge déployée. Son chant monta le long des murs. Il avait ôté son chapeau comme le font les joueurs d'orgue de barbarie. Les murs résonnaient. Il en était content. Sa voix remplissait ses oreilles." (Alfred Döblin) ³

Loin d'être un silence muet qui absorbe dans l'inconnu les événements sonores, ce silence de la cour favorise leur expressivité en les amplifiant. L'espace se met à sonner, entre en vibration et renvoie à l'oreille ce qui est en provenance de la bouche. La clôture relative du lieu autorise la rétroaction perceptible en même temps qu'elle délimite un microcosme sonore intégré à l'espace urbain. Les formes architecturales conditionnent dans une certaine mesure la présence sonore à soi-même et la circonscrivent à une portion d'espace précise. Ce silence délimité semble opérer à tout moment de la journée, il paraît échapper au temps sonore de la ville. Nous avons affaire ici à une bulle de silence quasi-intemporelle.

Dans d'autres cas plus nuancés certains quartiers anciens appréhendés le soir nous ramènent aussi à nous-mêmes. Il n'est pas besoin de donner de la voix pour s'entendre. La déambulation nocturne ouvre notre oreille aux deux sources principales de notre bruissement intime : le souffle et le pas. La *Prague* de Petr Kral semble particulièrement propice à ce type d'expérience qui nécessite l'accord de la marche à la respiration.

En même temps, c'est là qu'on touche le véritable secret des quartiers historiques : de cours en arcades, de passages cachés en obscurs escaliers, de façades lépreuses en angles barrés de poubelles, on n'y voit se nuancer - et se préciser - qu'une révélation muette. En serpentant avec les ruelles, un soir d'été, sous un ciel encore clair, on s'ouvre à la seule conscience de son propre souffle, pour mieux l'accorder aux accidents du chemin." (Petr Kral)

Cette description poétique d'une flânerie estivale relève sans doute de l'imaginaire du solitaire : "homme de l'appropriation des lieux, il sait se mettre à leur rythme" (Pessin et Torgue, 1980). Le flâneur ne recherche pas la protection, comme auparavant, mais plutôt la symbiose du corps sonore au milieu urbain. Mais le trajet et le moment du cheminement n'est pas choisi au hasard puisqu'il s'agit de trouver l'occasion (le soir) et le parcours (passages bien souvent couverts) qui conduiront à cette rêverie du murmure. C'est la conjonction de l'acoustique des lieux traversés et l'accalmie momentanée du bruit de fond urbain qui conditionne cette expérience. Au point silencieux de tout à l'heure se substitue la ligne. Nous avons affaire ici à un tracé de silence occasionnel.

La possibilité de s'entendre renforce la perception de l'acoustique des lieux et de la matérialité de l'espace sonore. Le modèle classique émetteur-médium-récepteur se réduit à une relation à deux termes où émetteur et récepteur ne font plus qu'un. Le silence permet ainsi de caractériser l'interface entre action et perception, il est "entre-deux". Plus précisément, il se donne comme la médiation sonore de soi à soi-même. Tout comme le miroir qui permet l'appréhension visuelle de nos propres expressions gestuelles, le silence est l'instrument à partir duquel nous sommes présents phoniquement à nous-mêmes. En absence de toute parole articulée, nous pouvons continuer à entretenir une relation réflexive - auto-position - qui éprouve la présence à soi. Toutefois, il ne s'agit pas pour autant d'une boucle fermée excluant les données du milieu urbain. Comme le remarque justement Mikel Dufrenne (1991) : "Présence au monde et présence à soi sont indissociables". Cette dimension réflexive de l'action/perception sonores ne s'actualise que dans la mesure où les conditions environnementales les permettent. Qu'il soit à l'échelle d'une cour ou à celle d'un quartier, ce *microcosme de silence* territorialise l'auditeur en reposant sur un espace physiquement délimité - permanent ou occasionnel - à partir duquel le passant peut s'entendre.

³ Nous avons pris la liberté de mettre en évidence certains passages du texte.

4.3. Le presque imperceptible

"Des souffles à peine perceptibles" nous raconte Bruno Schulz dans *Les boutiques de cannelle*. C'est bien de ce silence qu'il s'agit maintenant de parler. Des sons ténus dont on ne sait plus vraiment si nous les entendons ou si nous imaginons les entendre encore, entre réel et imaginaire. Ce seuil de l'audible fait de "presque rien" s'exprime de différentes manières dans les récits.

Les verbes d'action sonore sont soigneusement choisis de manière à sonner en accord avec le bruit évoqué. On "murmure", on "chuchote", on "palpite". En recherchant une concordance du signifiant et du signifié par l'allitération, le narrateur nous demande d'entendre ce que nous lisons autant que de le comprendre. Rapprochement d'avec la poésie. En outre, ces actions indiquent plus une production par frôlement que par choc. On "frémit", on "caresse". Peu de bruits d'impact ici, seulement des sons qui se devinent à fleur d'oreille. Il en va des modalités de production sonore qui laissent incertain le moment où commence et où se termine le bruissement en question.

La nature et la qualification des sons ne sont pas non plus arbitraire. Si les sources techniques participent de l'évocation au même titre que les sources naturelles ou humaines, elles se font entendre aussi à mi-voix. Au fil du récit, il nous est demandé d'entendre "la brise" ou "des souffles du vent", "une petite voix douce" ou "un piétinement", "un carillon rêveur" ou "le chant des fils télégraphiques". Tout se produit avec parcimonie, comme si l'on devait presque s'excuser d'entendre ce qui nous parvient à l'oreille. Des petits mots lancés au passage - à peine, que, sauf - en disent plus long que de vastes digressions. Ainsi en est-il de *La fête à Venise* de Philippe Sollers : "*Pas de bruit, sauf les sirènes des bateaux, (...) ; "à peine quelques voix, les mouettes, les claques de l'eau sur la pierre"* . Ou bien encore de *La faim* de Knut Hamsun : "*Je n'entendais que les lourds pas cliquetants d'un agent dans le bas de la rue Traversière"*.

Supposant une écoute attentive, condition nécessaire à l'aperception de cet univers liminaire, ces sons composent le "cadre audible" de la ville. Nous voulons dire par là qu'ils constituent les marqueurs spatio-temporels au-delà desquels subsiste l'inaudible. Vladimir Jankélévitch (1978) parle ainsi des "coulisses du silence" : "Au fur et à mesure que le silence s'établit, des bruits infinitésimaux, endormis dans les coulisses du silence, se réveillent et montent de ce tréfonds obscur". La difficulté à établir clairement quand ces sons commencent et quand ils s'arrêtent nous ramène aussi aux limites de l'espace d'audibilité. En effet, la faible intensité du bruit de fond autorise la perception de sources sonores lointaines. Plus précisément, elle questionne jusqu'où notre oreille va pouvoir se rendre pour chercher le son que l'on voudrait retenir. Comme l'expriment différents fragments, la disparition sonore révèle dans ce cas la portée de notre audition nocturne.

"Une fois même, il crut entendre des pas lointains, mais à une telle distance qu'ils se perdirent" raconte Friedrich Dürrenmatt dans *La ville* ; "*les rires devinrent lointains, et bientôt je n'entendis plus les soldats"* note Stefan Zweig dans *Une ruelle au clair de lune* ; "*devant le n° 2, une grande maison à trois étages, elles se retournèrent encore une fois, puis entrèrent. Je m'appuyai à un réverbère près de la fontaine et tendis l'oreille. Le bruit de leur pas dans l'escalier s'éteignit au premier étage"* remarque le personnage affamé de Knut Hamsun.

Alors qu'auparavant l'espace construit délimitait une zone ou un trajet de silence, nous assistons ici à un renversement du rapport de l'espace au son. Cette fois, c'est le son qui devient élément structurant de l'espace. En donnant à entendre les limites de l'audible, le silence laisse plus ou moins ouvert l'espace sonore de l'auditeur. Les seuils de l'oreille sont trouvés sitôt qu'un son jusqu'alors présent s'échappe de notre perception du fait de l'éloignement de la source. Nous avons affaire à une structuration temporelle de l'espace d'audibilité. Le temps sonore compose l'espace. Du silence réflexif et localisé nous passons au silence écologique et localisant ; à la mobilité du pas de tout à l'heure nous passons à la

mobilité de l'oreille. Fonction des degrés de propagation acoustique relative aux formes architecturées et de l'intensité des événements sonores urbains, ce *cadre de silence* définit le champ et les distances d'audibilité de l'oreille. Dans ce cas, il peut arriver qu'un bruit intense accède à peine à l'oreille du citadin, la distance entre la source sonore et l'auditeur étant particulièrement importante. Le champ d'audibilité se confond au moins partiellement à celui de la ville et dépasse pour le moins l'échelle du quartier.

4.4. *Le fond du sonore*

Les deux formes précédentes de silence - microcosme de silence et cadre de silence - ne prenaient de sens que par rapport au bruit de fond. Il en va autrement pour cette dernière forme qui traite du bruit de fond en tant que matière de silence. L'expression problématique de ce fond universel s'appuie sur des métaphores et des images qui cherchent à surmonter les frontières de l'indicible. La nuit urbaine donne accès au fond du sonore en même temps qu'elle permet de dépasser l'échelle perceptible de la ville. Tout ne se passe plus au ras du sol, l'ouverture vers le ciel devient prépondérante.

Une première description de Knut Hamsun oppose la tranquillité de la ville au bruissement des hauteurs cosmiques. Le calme qui envahit l'espace urbain de nuit se différencie du chant silencieux des planètes mais se prête par là même à l'appréhension de ce dernier.

"L'obscurité régnait autour de moi, tout était tranquille, tout. Mais dans les hauteurs bruissait le chant éternel de l'atmosphère, ce bourdonnement lointain, sans modulations, qui jamais ne se tait. Je prêtais si longtemps l'oreille à ce murmure sans fin, ce murmure morbide, qu'il commença à me troubler. C'étaient certainement les symphonies des mondes tournant dans l'espace au-dessus de moi, les étoiles qui entonnaient un hymne..."

Double positionnement perceptible simultané. L'être n'est plus seulement en ville mais dans l'univers. Le souffle de ce dernier est associé à un chant qui jamais ne s'arrête. Cette permanence sonore se décline sur le mode de l'unicité et de la continuité. La voix du ciel est perçue comme un bourdon incessant qui donne le ton du temps qui s'écoule.

Sur un autre registre, Bruno Schutz évoque le schème ascensionnel du silence universel. L'accent se porte alors sur la dilatation de l'espace sonore qui n'est plus contenu par les formes matérielles de la ville.

"Et tandis qu'au ras du sol tout se dissolvait et s'anéantissait dans le silence, dans la panique d'une décomposition rapide, là-haut tout durait encore, et montait sans cesse l'alarme muette du couchant, frémissante du pépiement d'un millier de sonnettes inaudibles, palpitante de l'envol d'un millier d'alouettes invisibles volant ensemble vers un seul infini immense et argenté. Puis c'était soudain la nuit - énorme, grossie encore des souffles du vent qui l'élargissaient de toutes parts."

Le silence de la nuit semble devenir un trou noir qui absorbe les sons sans jamais les envoyer en retour. Le fond du sonore se compose sur le mode de la multiplicité et renvoie à l'immensité de l'infini. L'absence de limites tangibles ouvre à l'espace sans fin et sans bornes numériques. Le "millier" invoqué n'est pas à prendre au pied de la lettre, il symbolise plutôt l'essence du multiple.

Nous trouvons une troisième tentative d'expression de l'inaudible avec Fernando Pessoa. Le souffle du vent établit le lien entre les bruits de la ville et ceux de l'atmosphère.

"Le vent se lève... C'était d'abord comme la voix d'un espace vide... L'espace soufflant à l'intérieur d'un trou, un manque dans le silence de l'air. Puis monte un sanglot, un sanglot du bout du monde, et l'on s'aperçoit que les vitres tremblaient et que c'était le vent. Puis cela résonne plus fort, un hurlement sourd, un hurlement dépourvu d'être, un grincement de choses diverses, une chute de petits morceaux, un atome de fin du monde."

La présence immédiate des sources sonores se superpose à un éloignement sonore quasi-métaphysique, les vitres qui tremblent transportent l'auditeur vers un ailleurs microscopique. Les sons de la ville et ceux du monde se fondent dans une discontinuité du

divers rapportée à l'infiniment petit. Paradoxalement, le monde entier se met à sonner à l'échelle de l'atome.

Que retenir de ces fragments qui paraissent après tout bien abstraits et métaphoriques ? Trois couples d'opposition se dégagent du fond du sonore. Premièrement, la permanence du temps s'exprime selon une continuité ou une discontinuité. Tout se passe comme si nous avions affaire à un bourdon invariant de silence ou au contraire à une composition métabolique de silence. Deuxièmement, l'absence de limites audibles est rapportée à l'infiniment petit ou au contraire à l'infiniment grand. Tout se passe comme si un pont était jeté entre ces deux extrêmes. Troisièmement, la diversité des émissions qui participent du fond sonore est appréhendé soit en terme d'unicité, soit en terme de pluralité. Faisant écho aux interrogations philosophiques qui ont traversées l'histoire, cette forme de silence paraît concilier l'inconciliable ; ou plutôt permet d'opérer un renversement des termes en question. Espace de tous les possibles, la vacuité sonore relie ainsi divers formats temporels et grandeurs spatiales bien souvent pensés comme antinomiques. Cet *horizon de silence* favorise une mise en perspective sonore de la ville en autorisant le passage d'une posture d'écoute à une autre.

Ces trois modes d'expression du silence peuvent être schématisés comme suit :

<i>Seuil de perception du silence</i>	<i>Dimension spatiale</i>	<i>Rapport espace/silence</i>	<i>Efficace spatio-perceptif du silence</i>
Le bruissement de soi-même	Microcosme	Silence spatialisé	Le silence fait sonner l'espace construit
Le presque imperceptible	Cadre	Silence spatialisant	Le silence révèle la portée de l'oreille
Le fond du sonore	Horizon	Silence incommensurable	Le silence questionne les limites de l'audition

5. LES BRUITS DE FOND DU SILENCE

Que retenir de ces analyses exploratoires ? Certainement pas que le silence constitue une entité en soi, univoque et définie une fois pour toutes. Il relève plutôt du pluriel, de l'intermédiaire, de l'indéterminé, du potentiel, du liminaire et du paradoxal. Ces six caractéristiques permettent de laisser ouverte son interprétation sans pour autant l'assimiler à un terme vide de sens ou à jamais insaisissable. A cet égard, en travaillant les mots du silence et en utilisant ceux-ci pour construire une intrigue, les récits littéraires donnent accès au potentiel d'expérience que recèle cette notion. Si le silence se manifeste toujours en fonction et à partir d'un contexte, la littérature permet d'établir des ponts entre la mise en mot et la mise en situation des silences urbains ; elle constitue un mode d'accès privilégié à la dimension langagière de l'expérience sensible. Plutôt que de chercher à circonscrire le silence et vouloir le réduire à une seule de ses composantes, il s'agit de mettre en évidence les liens qu'il opère entre les différents registres du vécu sonore. Les multiples connotations du silence - secret, solitude, retraite, réserve, discrétion, retenue, prudence, absence, etc. - traversent en effet les multiples dimensions de l'expérience humaine. De même, les membres de sa famille sémantique - mutisme, tranquillité, calme, etc. - mettent chacun l'accent sur un de ses aspects sans jamais les épuiser. Ainsi, nous avons essayé de montrer que le pouvoir configurant du silence permet d'établir à la fois le rapport entre moi et moi-même, moi et autrui, moi et le monde. Bref, le silence n'a d'existence que dans et par la conjonction. Non seulement il existe des types de silence, mais chacun d'eux ne trouve de sens qu'à condition de lui adjoindre un terme complémentaire qui dévoile une de ses potentialités.

Au niveau temporel, les *silences-intervalles* donnent forme et sens aux événements sonores en spécifiant des seuils d'émergence. Ces derniers constituent l'instance à partir de laquelle s'établit un avant et un après, ils infléchissent les modes de structuration de l'attention auditive (mémorisation, anticipation, distribution, ponctuation, focalisation). Ainsi, le silence possède un *pouvoir articulatoire*, au double sens de relier des séquences sonores et de donner forme à la dimension expressive du monde sonore. De ce point de vue, les différentes formes du silence urbain constituent autant de manières de doter le sonore de sa charge expressive.

Au niveau social, les *silences-actions* permettent de gérer le contact entre citoyens en fonctionnant comme support de l'échange. Ici intervient le *pouvoir instrumental* du silence permettant d'agencer le déroulement des interactions en public. L'intérêt du silence consiste alors à produire certaines situations limites qui révèlent des seuils de sociabilité. Ainsi nous avons distingué divers types de positionnements interpersonnels susceptibles de s'actualiser dans l'espace public urbain (con-fusion, retenue, engagement, contact, opposition).

Au niveau spatial, les *silences-échelles* opèrent le lien entre les différentes grandeurs sonores de la ville. Les paysages silencieux permettent ainsi de prendre la mesure de l'espace urbain en spécifiant des seuils de perception (microcosme, cadre, horizon). Ce *pouvoir territorialisant* du silence favorise le passage de l'ici à l'ailleurs, du proche au lointain, et transporte le citoyen dans des espaces qui ne sont pas forcément à portée de vue. L'auditeur de paysages silencieux a loisir de recomposer la ville en fonction de la posture d'écoute qu'il choisit.

Pour finir, l'analyse des diverses formes que prend le silence aide à caractériser les composantes et configurations du bruit de fond urbain. A une pensée largement dominée par la notion de bruit et de nuisance, nous nous acheminons ainsi à une problématique du *bruit de fond* qui permet de ressaisir qualitativement le passage entre les différents régimes de l'expérience sonore (temporel, social, spatial).

BIBLIOGRAPHIE

AUGOYARD, J.F. (1980) Répons pour voix discrètes et trois silences. *Traverses n° 20. La voix, l'écoute*. Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, pp. 134-141

AUGOYARD, J.F. (1989) Du lien social à entendre. *Le lien social. Actes du XIIIème Colloque de l' AISLF*. Genève, pp. 702-717

AUGOYARD, J.F. (1990) Culture sonore et identité urbaine. *Séminaire Développement local et identité*. Commission Nationale Suisse pour l'UNESCO, Berne, pp. 24-38

CAGE, J. (1961) *Silence*. Wesleyan University Press, Middleton

DELEUZE, G. (1991) *Qu'est-ce-que la philosophie ?* Minuit, Paris

DUFRENNE, M. (1991) *L'oeil et l'oreille*. Jean-Michel Place, Paris

JANKELEVITCH, V. (1978) *Quelque part dans l'inachevé*. Gallimard, Paris

JANKELEVITCH, V. (1983) *La Musique et l'Ineffable*. Seuil, Paris

LECOURT, E. (1983) Le sonore et les limites du soi. *Bulletin de Psychologie*. Tome XXXVI, n° 360, pp. 577-582

LEIPP, E. (1979) Le pouvoir séparateur temporel : paramètre informationnel capital du système auditif. *Revue d'acoustique*. n° 50, pp. 197-201

PESSIN, A. et TORGUE, H. (1980) *Villes imaginaires*. Champ urbain, Paris

PETITOT-COCORDA, J. (1977) Identité et catastrophes (topologie de la différence). *L'identité*. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, P.U.F., Paris, pp. 109-148

SCHAFFER, R. M. (1979) Le paysage sonore. Jean-Claude Lattès, Paris

SCHUTZ, A. (1984) Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*. n°1, Vol. 1, pp. 22-27

SIMMEL, G. (1981) Essai sur la sociologie des sens. *Sociologie et épistémologie*. Paris, Presses Universitaires de France

REFERENCES LITTERAIRES

ALFRED DOBLIN Berlin Alexanderplatz. Gallimard, NRF, Paris, 1961

PETR KRAL Prague. Champ Vallon, Seyssel, 1987

FERNANDO PESSOA Le livre de l'intranquillité. Christian Bourgeois, Paris, 1988

PETER HANDKE Les frelons. Gallimard, NRF, Paris, 1983

ELIAS CANETTI Les voix de Marrakech. Albin Michel, Paris, 1980

KNUT HAMSUN La faim. P.U.F., Quadrige, Paris, 1981

BRUNO SCHULZ Les boutiques de cannelle. Denoël, Paris, 1974

ANTONIO MUNOZ MOLINA Un hiver à Lisbonne. Actes Sud, Arles, 1990

PATRICK MODIANO Quartier perdu. Gallimard, NRF, Paris, 1984

STEFAN ZWEIG Une ruelle au clair de lune. Stock, Paris, 1990

ARTHUR SCHNITZLER Le lieutenant Gustel. Calmann-Lévy, Paris, 1983

PHILIPPE SOLLERS La fête à Venise. Gallimard, NRF, Paris, 1991

FRIEDRICH DURRENMATT La ville. Albin Michel, Paris, 1974

PAUL AUSTER Trilogie New Yorkaise. Actes Sud, Paris, 1987-88

VIRGINIA WOOLF Mrs Dalloway. Stock, Paris, 1990

JAMES JOYCE Gens de Dublin. Gallimard, NRF, Paris, 1974