

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE SILENCE COMME MODE D'ATTENTION :  
*UNE ALTERETHNOGRAPHIE CRÉATIVE*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

VINCENT POULIOT

MAI 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche, Magali Uhl. Merci d'avoir accepté de m'accompagner dans les méandres de ce parcours, de m'avoir laissé l'espace et le temps pour y naviguer et pour comprendre ce que je souhaitais explorer. Merci d'avoir été rassurante et rigoureuse pour me permettre d'aller au bout de cette démarche.

Je remercie les multiples personnes rencontrées en cours de route avec qui j'ai partagé mes questionnements, mes doutes et mon excitation. Je vous suis reconnaissant de votre intérêt et de votre écoute qui m'ont permis de poursuivre la réflexion et qui m'ont parfois redonné l'élan de motivation nécessaire pour continuer. Merci à toutes les participant-es qui ont bien voulu prendre part à cette recherche et qui ont accepté de me partager leurs réflexions et leurs écrits issus des ateliers. Ce mémoire n'aurait pas su voir le jour sans votre participation engagée. Votre énergie et vos mots m'ont accompagné ces derniers mois.

Un merci spécial à toutes les ami-es qui m'ont soutenu et offert temps et énergie d'une manière ou d'une autre ces trois dernières années. Justin pour nos discussions et ton implication pendant un atelier. Pauline pour ta présence et ton amitié malgré la distance. Dean pour la motivation pour terminer afin qu'on puisse se retrouver. Lulu pour ce feu qui t'habite et nos extravagances. Bilal, Will, Michael et Kevin pour de magnifiques moments de vulnérabilité et de partage.

Un merci spécial à mes parents et ma sœur pour leur soutien toutes ces années. Merci d'avoir accueilli mes multiples projets, d'avoir mis la main à la pâte à mille occasions. Maman, merci de m'avoir montré ce qu'est l'écoute attentive et bienveillante.

Sans compter toutes ces altérités visibles ou non qui m'ont accompagné tout au long du parcours.

Fabrice, je t'offre ces derniers remerciements. Merci pour ton immense soutien, ta patience et tes encouragements, pour les rires et l'écoute, pour ton appui à toutes les étapes de cette démarche.

Grâce à vous, ce mémoire peut exister. Je l'ai écrit avec vous.

## DÉDICACE

À ceux qui luttent et résistent pour qu'on les voie,  
les considère, les écoute.

Avec Mimi.

## TABLE DES MATIÈRES

|  |      |
|--|------|
| REMERCIEMENTS .....  | ii   |
| DÉDICACE .....   | iii  |
| LISTE DES FIGURES.....   | vii  |
| LISTE DES TABLEAUX .....   | viii |
| RÉSUMÉ.....  | ix   |
| ABSTRACT .....   | 10   |
| PRÉAMBULE.....   | 12   |
| INTRODUCTION CADRE THÉORIQUE, DÉMARCHE ET OBJET DE RECHERCHE .....                 | 1    |
| Définir une intention, un sujet .....  | 1    |
| Définir une problématique.....   | 2    |
| Revenir à l’expérience théâtrale .....   | 4    |
| Penser et expérimenter le silence avec d’autres .....                              | 5    |
| PREMIÈRE PARTIE RECUEILLIR.....  | 8    |
| CHAPITRE 1 DES SILENCES POLYSÉMIQUES .....   | 9    |
| 1.1 Entre culture du bruit et culture du silence .....                             | 9    |
| 1.2 Le social du silence.....  | 10   |
| 1.3 Le(s) regard(s) du silence .....   | 10   |
| 1.4 Le silence parle.....  | 11   |
| 1.5 ... notamment au théâtre.....  | 12   |
| 1.6 L’espace du silence.....   | 13   |
| 1.7 Les portes du silence : vers de nouveaux lieux (flous).....                    | 15   |
| 1.8 Faire attention.....   | 16   |
| 1.9 Un silence <i>avec</i> .....   | 18   |
| 1.10 De l’attention <i>à</i> vers une attention <i>avec</i> (le corps) .....       | 19   |
| CHAPITRE 2 MON EXPÉRIENCE DE DISPOSITIFS THÉÂTRAUX .....                           | 22   |
| [Listen°1–2021–Corpuspré-exploratoire : six œuvres théâtrales expérimentées] ..... | 22   |
| 2.1 <i>Dark Field Analysis</i> (2018).....   | 23   |
| 2.2 <i>Ainsi parlait</i> (2013).....   | 24   |

|  |  |    |
|--|--|----|
| 2.3  | <i>Le chien, la nuit et le couteau</i> (2017) .....                                    | 25 |
| 2.4  | <i>Leçon d'anatomie</i> (2020-2021) .....  | 25 |
| 2.5  | <i>L'amante anglaise</i> (2013).....   | 26 |
| 2.6  | <i>Selfie</i> (2015).....  | 27 |
| 2.7  | Six œuvres entre silence et attention : caractéristiques .....                         | 28 |
| 2.7.1  | Corps .....  | 29 |
| 2.7.2  | Fragment(ation)s .....   | 30 |
| 2.7.3  | Regard .....   | 31 |
| 2.7.4  | Répétition .....   | 32 |
| DEUXIÈME PARTIE DÉPLOYER.....                          |  | 34 |
| CHAPITRE 3 COMBINER L'ART ET L'ETHNOGRAPHIE.....       |  | 35 |
| 3.1  | Hypothèse de structure .....   | 35 |
| 3.2  | Hypothèse de relations .....   | 36 |
| 3.3  | Créer une utopique : faire attention <i>avec</i> .....                                 | 37 |
| 3.4  | S'inspirer de la recherche-création : répondre par le <i>faire</i> ethnographique..... | 38 |
| 3.5  | Créer des ateliers : faire advenir, puis discuter et « disputer nos silences ».....    | 40 |
| 3.6  | Ateliers et exercices .....  | 42 |
|  | [Listen°2–2023–Règles].....  | 44 |
| 3.7  | Discussion de groupe .....   | 45 |
| 3.8  | Journal de bord et cahiers.....  | 46 |
| 3.9  | Recruter des participant-es .....  | 46 |
| 3.10   | Travail préparatoire .....   | 47 |
| TROISIÈME PARTIE RESTITUER .....                       |  | 49 |
| CHAPITRE 4 ÉCRITURE .....                              |  | 51 |
| CHAPITRE 5 TENTER UNE ALTERETHNOGRAPHIE CRÉATIVE ..... |  | 55 |
| 5.1  | Un espace à habiter : aménager pour expérimenter.....                                  | 55 |
| 5.2  | Rendre compte des expériences sans les diminuer .....                                  | 60 |
|  | [Liste n°3–2023–Rendre compte des ateliers :ébauche] .....                             | 60 |
|  | [Liste n°4–2023–Des mots pour exprimer les expériences vécues] .....                   | 61 |
| 5.2.1  | Revenir au corps : sentir et faire.....  | 63 |
|  | [Collage n°1–2023–la sécheresse : être stone malgré la joie] .....                     | 65 |
| 5.2.2  | Transformer le regard : choisir et prendre conscience.....                             | 66 |
|  | [Collage n°2–2023–la neige : s'arrêter sur la rue Cherrier] .....                      | 68 |
| 5.2.3  | Lier les fragments : changer d'échelle .....   | 69 |
|  | [Collage n°3–2023–les petits fils : aérer le plein] .....                              | 72 |
| 5.2.4  | (Ne pas) avoir le temps : être guidé-e pour expérimenter.....                          | 73 |

|  |     |
|--|-----|
| [Collage n°4 – 2023 – la neige ii : fixer le temps].....                 | 75  |
| 5.2.5 Explorer la faille : être contraint-e et (se) faire confiance..... | 76  |
| [Collage n°5 – 2023 – les règles : être toutes celles que je veux].....  | 79  |
| 5.2.6 Partager une responsabilité : se lier sans se raconter.....        | 80  |
| [Collage n°6 – 2023 – le centre : préserver l’autre].....                | 82  |
| 5.2.7 Jouer au silence.....  | 83  |
| [Collage n°7 – 2023 – l’hélium : contenir une envie].....                | 86  |
| 5.2.8 Explorer la frontière.....   | 87  |
| [Collage n°8 – 2023 – la fenêtre : flouter la frontière].....            | 89  |
| 5.3 Convoquer (et être convoqué-e par) le non humain.....                | 90  |
| [Liste n°5 – 2023 : Cohabiter et se laisser affecter].....               | 90  |
| CHAPITRE 6 TISSER LES FILS.....  | 92  |
| 6.1 (Une manière de) faire avec le corps.....                            | 92  |
| 6.2 Se rendre disponible.....  | 93  |
| 6.3 Réunir les apories.....  | 95  |
| 6.4 Prendre le temps d’être présent-e.....                               | 96  |
| 6.5 Faire place à d’autres voi(x)es.....                                 | 97  |
| 6.6 (Se) lier sans (se) raconter.....                                    | 98  |
| 6.7 Ne pas se prendre au sérieux.....                                    | 100 |
| 6.8 Franchir le seuil.....   | 101 |
| 6.9 Suivre l’évidence : faire faire et se laisser faire.....             | 102 |
| CONCLUSION.....  | 105 |
| [Liste n°6 – 2023 : Indétermination].....                                | 110 |
| ANNEXE A NÉBULEUSE D’ŒUVRES.....   | 112 |
| ANNEXE B NUAGE DE MOTS.....  | 113 |
| ANNEXE C ATELIERS   DÉROULEMENT.....                                     | 114 |
| ANNEXE D GUIDE D’ENTRETIEN.....  | 117 |
| ANNEXE E GRILLE D’OBSERVATION.....                                       | 118 |
| ANNEXE F CERTIFICAT ÉTHIQUE.....   | 119 |
| ANNEXE G FORMULAIRE DE CONSENTEMENT.....                                 | 120 |
| BIBLIOGRAPHIE.....   | 124 |

## LISTE DES FIGURES

|   |    |
|---|----|
| Figure 5.1 15 janvier 2023. Vue gauche depuis la porte d'entrée du local.....               | 56 |
| Figure 5.2 15 janvier 2023. Vue générale depuis la porte d'entrée du local .....            | 57 |
| Figure 5.3 15 janvier 2023. Espace caché au fond de la salle, côté droit.....               | 57 |
| Figure 5.4 15 janvier 2023. Vue depuis le fond de la salle, coin gauche.....                | 58 |
| Figure 5.5 22 janvier 2023. Vue extérieure près du sofa, coin Cherrier et Saint-André ..... | 58 |
| Figure 5.6 22 janvier 2023. Vue d'une fenêtre du long mur, rue Saint-André.....             | 59 |



## LISTE DES TABLEAUX

|   |    |
|---|----|
| Tableau 2.1 Caractéristiques détaillées pour chaque œuvre analysée..... | 29 |
|---|----|

## RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les possibilités relationnelles du silence choisi comme mode d'attention au monde et à ce qui nous entoure et nous habite. Le silence nous ramène à notre corps et actualise notre regard sur le monde. Alors peut-il nous offrir une manière d'être en relation qui soit plus juste et bienveillante, qui respecte une éthique du *care*, avec attention et soin envers les altérités multiples qui composent nos mondes ? Pour expérimenter le silence choisi comme mode d'attention avec d'autres, j'ai organisé des ateliers avec des personnes issues des arts vivants.

Ce mémoire prend appui sur ce que nous avons vécu pendant ces ateliers. La première partie (« recueillir ») est consacrée aux réflexions et à l'analyse d'œuvres et de dispositifs théâtraux qui ont guidé ma démarche. La deuxième partie (« déployer ») présente le processus d'élaboration des exercices, de l'idéation des ateliers comme *utopique* inspirée des pratiques de recherche-crédation vers la mise en œuvre avec les participant-es. La dernière partie (« restituer ») rend compte de l'expérience de terrain sous forme d'une *alterethnographie créative* dans laquelle je tente d'offrir une juste place aux altérités qui m'ont accompagné pendant les ateliers. Cette alterethnographie met de l'avant les témoignages et réflexions des participant-es humain-es à propos de leur expérience de même que des collages poétiques créés à partir de nos écrits durant les exercices.

À partir de cette restitution alterethnographique, j'en viens à considérer que le silence mobilisé comme mode d'attention permet l'expérience de liens ouverts et mouvants qui respectent la complexité des altérités avec lesquelles nous sommes en relation.

Ma démarche, alliant outils et exercices pratiques du théâtre, de la danse et de l'ethnographie sensorielle, tente d'offrir une alternative aux logiques dominantes dans une culture du bruit afin d'expérimenter nos relations autrement et pour qu'elles incluent des altérités trop longtemps négligées et qui influencent, elles aussi, nos manières d'être et d'être en relation.

Mots clés : silence, attention, alterethnographie, relation, altérité, arts vivants

## ABSTRACT

This master's thesis focuses on the relational possibilities offered when we choose silence chosen as a mode of attention to what surrounds and inhabits us. Silence brings us back to our body and updates the way we look at the world. May it then be a more just and caring way to connect with the multiple Others which our worlds are made up of? To experience silence as a mode of attention with Others, I set up workshops with people practicing or familiar with performing arts.

This thesis is based on what we experienced during these workshops. Its first section ("gather") revolves around the reflections that guided my approach. It features a short analysis of theatrical artworks and devices that help me structure the workshops. The second section ("develop") sheds light on the process that brought the workshops to life, from their conceptualization as *situated utopias* inspired by research-creation practices to their implementation with participants. The last section ("render") presents our field experience. It is through a *creative alterethnography* that I bring forward the accounts and thoughts of the people who participated to the workshops. I also offer poetic collages created with what we wrote and drew during the exercises we did.

Based on this alterethnographic rendering, I suggest making use of and relying upon silence as a mode of attention enables the experience of open and swaying relationships without lessening the complexity of the Others we connect and relate with.

Combining practical exercises and tools used in theatre, dance and sensory ethnography, my approach wants to offer an alternative to the culture of noise's rationale and mindset so we can experience relationships in a way such that they include various Others which already influence and alter our ways of being and relating but have been neglected far too long.

Keywords : silence, attention/care, alterethnography, relations/relationship, otherness, performing arts

*Il y a du flou dans le réel.*

(Jean Baudrillard)

## PRÉAMBULE

Le silence a, d'aussi loin que je me souviens, occupé une place dans ma vie et ma qualité de présence au monde. Entre les blagues sarcastiques en famille sur le « trop de bruit » que je fais et les questionnements de mes ami-es me demandant si je vais bien puisque je suis très silencieux pendant nos moments ensemble, j'ai toujours senti ce décalage dans mon rapport au monde.

Cette recherche n'est pas une autoethnographie. Je ne m'attarderai donc pas sur les multiples occasions et situations qui ont participé à constituer le silence comme sujet d'intérêt pour moi. Je souhaite néanmoins offrir trois événements ayant marqué mon parcours ces trois dernières années et qui caractérisent, je pense, cet intérêt.

Été 2020. J'entamerai la maîtrise à l'automne. Contre toute attente (après des années à refuser d'y aller), je travaille comme cariste dans l'usine métallurgique aux grandes cheminées cracheuses de flammes de ma ville natale. Le niveau de décibels y est particulièrement élevé ; le bruit est omniprésent. Pourtant, tout près du fleuve – le site de l'usine borde le Saint-Laurent sur un kilomètre – je découvre des poches de silence (relatif). Le bruit s'y évanouit, en quelque sorte. L'espace de quelques petites secondes, j'oublie que je suis sur un plan industriel et que la machinerie lourde est à deux pas ; je plonge dans le fleuve, happé par sa présence ô combien silencieuse en comparaison à ce qui se trouve derrière moi. Cet événement m'a fait écrire une œuvre de théâtre audio par laquelle je souhaitais explorer les multiples couches de réalité sonore de cet environnement que je redécouvrais sous un nouveau jour.

Hiver 2021. Sans avoir d'idée exacte à ce stade de mon parcours, j'envisage une recherche-crédation sur/avec le théâtre pour questionner l'identité et les rapports de pouvoir. Je prends part à un séminaire qui explore la pensée de Jean Baudrillard. Y sont abordés, notamment, les concepts de singularité, d'écran total, de réel et de simulation. Dans l'une de mes notes de lecture, j'écris ceci :

Opposer la singularité, les singularités, à l'intégralité du réel. Opposer le silence de la photographie au bruit constant de la réalité intégrale ; créer des images donc pour sortir momentanément de l'hyperréalité et pour capturer ce qui disparaît. Créer l'inattendu. Rompre avec l'échange intégral généralisé et connecté, ouvrir une brèche grâce aux langues propres et singulières des images. Projet baudrillardien.

C'est dans ces termes que bourgeoine une réflexion (déjà entamée) sur la portée du silence dans nos vies, dans nos relations. Au terme du séminaire, j'envisage la théâtralité du silence comme puissance potentielle de rupture avec le simulacre, avec l'ordre actuel. Plusieurs questions émergent. Le silence permet-il de développer des alternatives à ce monde totalisant qui (m')étouffe ? Le silence offre-il une possibilité de lier, relationner, faire-monde, penser, vivre autrement ? Comment l'explorer ? Quelle place la théâtralité peut-elle occuper dans cette démarche ? Comment mobiliser le théâtre et ses outils (qui me sont familiers<sup>1</sup>) dans cette réflexion sur/avec le silence ?

Dès l'amorce de ce projet, j'ai clairement en tête que les silences imposés ne m'intéressent pas (bien qu'ils doivent être – et sont déjà – étudiés et questionnés). Je ne souhaite pas plonger dans la culture du silence ou dans la mort.

Hiver 2023. Ma grand-mère décède. L'événement survient deux semaines, jour pour jour, après la deuxième journée d'ateliers qui constituent mon terrain, mon espace d'expérimentation. Les 21 et 29 janvier, j'avais rassemblé des participant·es issu·es des milieux du théâtre, de l'art de la parole et de la danse pour explorer collectivement le silence comme mode d'attention à travers divers exercices (que je détaillerai plus loin). Le décès de ma grand-mère le 12 février contribue donc à repousser de quelques semaines l'écoute et l'analyse des données recueillies pendant ces ateliers.

Cet événement, qui peut apparaître comme le silence-absence ultime, se transforme en une autre forme de présence qui nous convoque parfois et que nous suscitons à d'autres moments. Ce mémoire n'explorera pas la mort (ou le deuil) ni la manière dont les mort·es peuvent activer les vivant·es ou la manière dont les vivant·es gardent leurs mort·es présent·es comme l'affirme Vinciane Despret (2023a, 2023b), mais les lectures, les réflexions et, forcément, l'expérience que j'ai vécue autour de ce décès ont teinté ma façon de penser le silence.

---

<sup>1</sup> Avant d'accéder à l'université, j'ai complété le programme de Scénographie | Set and Costume Design de l'École nationale de théâtre du Canada, en plus d'avoir pris part à quelques productions théâtrales dans des cadres professionnels, amateurs et scolaires (comme metteur en scène, concepteur et acteur).

D'une certaine manière, ma grand-mère m'a fait m'intéresser à des penseuses autrement. Elle m'a permis de considérer les altérités autrement, pas seulement dans la théorie, mais en pratique, à travers et avec mon corps et mes affects.

Ce mémoire témoigne d'un cheminement qui ne s'est pas fait seul, mais avec.

Dans le flou et l'indétermination.

## INTRODUCTION

### CADRE THÉORIQUE, DÉMARCHE ET OBJET DE RECHERCHE

#### Définir une intention, un sujet

Au commencement de mon parcours à la maîtrise, ce sont les récits<sup>2</sup> faits au théâtre – et la manière dont ils intégraient les idéologies dominantes, les reproduisaient ou tentaient d’y échapper – qui m’intéressaient. C’est ensuite vers la théâtralité que je me suis tourné avant que le silence ne s’immisce dans les recoins de ma pensée pour finir par y occuper une place prépondérante à la suite du séminaire sur la pensée de Jean Baudrillard que j’évoquais d’entrée de jeu en préambule.

Le théâtre, ma première discipline de formation, n’a pas quitté ma réflexion. J’aurais souhaité faire de la recherche-crédation, faire se rencontrer théâtre et sociologie de cette manière. Le cadre de formation et d’évaluation ne le permettant pas, il m’a fallu trouver des manières d’adapter les outils de la discipline à ce qui motivait la recherche. Encore fallait-il que je définisse ce motif.

Afin de mieux comprendre ce qui m’animait (avant même de définir le silence comme sujet de recherche), j’ai donc entrepris, à la recommandation de ma directrice de recherche, la réalisation d’une carte mentale de ce qui m’interpelait. J’ai assez rapidement été mené vers des œuvres théâtrales que j’avais vues et lues.

À l’été 2021, j’ai dressé une liste, non exhaustive, sous forme de schéma. J’y ai inscrit le titre des œuvres, puis j’ai constitué une nébuleuse des pièces lues et vues et les ai accompagnées de mots pour les décrire (voir annexe A). 25 pièces ainsi qu’un texte de Simone Weil y figurent. J’y reviendrai. J’ai par la suite transféré les mots-descriptifs dans un logiciel en ligne afin de produire un nuage d’idées, question d’y voir plus clair. Ce nuage (voir annexe B) a révélé les occurrences les plus présentes, notamment *parole*, *corps*, *intime*. Le *silence* y figure, tout près du centre d’importance, avec *dispositif*. Ces concepts traversent mon intention et ma démarche de recherche.

---

<sup>2</sup> Durant la rédaction de ce mémoire, j’ai moi-même été confronté à un récit : celui que je fais de mon parcours et de mes réflexions. L’écriture aura été ardue justement parce qu’en plus de nécessiter un recul exigé par une démarche académique, « [f]aire un récit de pratique c’est réconcilier et articuler les émotions ressenties et les actions déployées, c’est mettre à jour les façons dont on a agi et réagi au fil des circonstances » (Paquin, 2019 : 22). Je reviendrai sur mon choix d’écriture en seconde partie (déployer) de ce mémoire.



J'ai ensuite envisagé une recherche qui aurait visé à « interroger les raisons qui motivent le choix du silence dans la création d'œuvres qui exposent et travaillent les corps, ainsi que l'impact d'un tel choix sur leur compréhension et leur réception ». Bien que la recherche que j'ai choisi de réaliser s'éloigne de cette idée, la problématisation que j'en ai faite a grandement informé ma démarche.

C'est lors d'une rencontre avec ma directrice de recherche à l'automne 2021 que j'ai formulé mon sujet : le silence comme mode d'attention. Je m'éloignais du texte et de la parole ou, plutôt, j'allais chercher à plonger dans les interstices, les instants uniques (Evrard, 2012), les écarts (Aithamon, 2018) produits par le silence qui traverse nos corps (Lynch-White, 2021).

### **Définir une problématique**

« La modernité est l'avènement du bruit » écrivait le sociologue David Le Breton (1999 : 13) il y a plus de deux décennies. C'était avant l'avènement des médias sociaux, avant la généralisation des écrans dans nos vies, particulièrement propulsée depuis trois ans par la pandémie que nous avons éprouvée.

Nous portons l'héritage de la modernité du bruit dans de multiples espaces, publics comme intimes. Musique dans l'ascenseur et en attente au téléphone, messages audios dans le métro et l'autobus, radio diffusée dans certains centres-villes (comme celui de ma ville natale, Sorel-Tracy), appareils audio et écouteurs portables déployés jusque dans les bibliothèques et les musées – lieux emblématiques s'il en faut du silence ; le bruit se loge partout. La technologie, en plus de l'amplifier, permet de le multiplier infiniment. Or, sans un accès stable et suffisant au calme, le potentiel réflexif et créatif de l'individu ne s'en trouve-t-il pas fragilisé ? (*Manifesto for silence*, dans Ambrosio, 2015). L'injonction au bruit, caractérisant selon Aithamon (2018) la modernité, ne transforme-t-elle pas le lien social lui-même en altérant les structures qui le supportent ? Si, pour reprendre Baudrillard, « [l]e manque n'est jamais dramatique, c'est la saturation qui est fatale : elle crée en même temps une situation de tétanisation et d'inertie » (1983 : 2), la surenchère de bruit de et communication qui sert à perpétuer le monde ne nous cantonne-t-elle pas à la reproduction irréfléchie, inattentive ?

Nombreuses sont les réflexions qui interrogent une « économie de l'attention » reconfigurant certaines structures et logiques sociales (Citton, 2014). Si une telle économie n'est pas égalitaire et que certaines voix y sont considérées plus importantes que d'autres comme l'avance Laugier (2014), il (m')importe d'élaborer ou de prioriser d'autres modes d'attention qui court-circuiteront ou

contourneront ces logiques dominantes/de domination. D'autres caractérisent cette économie en parlant de « l'inattention », justement parce les structures (et technologies) sont mises en place pour rendre la consommation toujours plus fluide. D'après Claeys, « l'attention est devenue un frein à l'achat » ; il s'agit donc de l'abolir « par une technologie encourageant plutôt l'absence de soi que la culture du réflexif » (2020 : 11min45), à l'image de l'achat en un clic sur le site du géant Amazon. Économie de l'attention ou de l'inattention, ce que ces penseuses évoquent renvoie à l'idée que notre écoute attentive, active est en jeu.

Considérant que « *pour entendre ceci nous devons nous résoudre à ne pas entendre cela* » (Szendy, 2017 : 51), une telle situation a des conséquences. L'écoute nécessite des choix et implique donc une éthique. Mais quelle écoute priorise-t-on (et, surtout, qui/qu'écoute-t-on ?) et quelles en sont les répercussions sur nos relations ? Donna Haraway parle de relation comme unité d'analyse pour mettre en relief ce qui importe, ce à qui/quoi de l'importance est accordée. Elle écrit :

The relation is the smallest unit of analysis, and the relation is about significant otherness at every scale. That is the ethic, or perhaps better, mode of attention, with which we must approach the long cohabitations of people and dogs. (2003 : 24)

Je n'envisage certes pas une recherche approfondissant les liens humains-animaux. Néanmoins, la pensée d'Haraway, comme celle d'autres qui inspireront ma méthodologie, permet de mettre de l'avant et de considérer qu'il y a davantage que l'humain pour influencer nos relations.

Ma recherche vise donc l'exploration de certaines possibilités alternatives aux logiques dominantes, motivée par le questionnement suivant : **dans la modernité du bruit, peut-on mobiliser le silence pour expérimenter d'autres liens et relations, d'autres « associations », ce « type de connexion entre des choses qui ne sont pas elles-mêmes sociales »** (Latour, 2007 : 13) donc figées, assemblées d'avance, mais plutôt ouvertes aux possibilités constantes de réassemblage entre altérités ? Je considérerai donc le silence comme possible mode d'attention pour l'expérimentation de relations, d'associations avec des altérités, humaines ou non<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Dans la perspective que nos relations sont influencées par une multitude d'altérités, plusieurs formulations sont employées en sciences sociales pour visibiliser, attirer l'attention au-delà de l'humain (Price et Chao, 2023). Autre-qu'humain, plus-qu'humain, multi-espèces en sont des exemples, chacun comportant ses atouts et ses limitations. Je choisis ici d'employer non humain, d'ailleurs employé par Bruno Latour (2006) qui a inspiré ma question de

## Revenir à l'expérience théâtrale

La salle de théâtre constitue un lieu de rassemblement privilégiant une attention (relativement) silencieuse, mais certainement pas passive. À contre-courant de la logique/technique reproductive décrite par Le Breton (1999), mais également par d'autres dont Baudrillard (1983), les avancées techniques ont permis d'éteindre les lumières de la salle au théâtre, transition sensorielle entraînant aujourd'hui le silence du public par respect pour la convention établie depuis. Même si « le spectateur aussi agit, comme l'élève et le savant » (Rancière, 2008 : 19), l'objectif de la recherche n'est cependant pas de réfléchir le silence du point de vue du spectatorat, mais de le mettre en action, au centre.

À tous les niveaux de l'acte théâtral, le silence est mobilisé de multiples manières. Les actrices utilisent et expérimentent aussi le silence. Il en va de même du côté des dramaturges qui écrivent du théâtre, pensent des relations/associations entre les personnages et leurs altérités. Plusieurs textes dramatiques emploient le silence « pour faire entendre une voix personnelle, singulière, authentique » (Evrard, 2012 : 142). Ces textes utilisent le silence pour parler du corps et *le faire parler*, pour que s'exprime la richesse polysémique des non-dits ; ils permettent de problématiser le silence dans une société de parole et de bruit.

Car, si le silence – en tant que manifestation spatiale et articulation temporelle – est un langage au théâtre, c'est notamment parce qu'il est à l'intersection du corps et de la parole (Evrard, 2012). Le silence permet d'énoncer, de dire (Bakhtine, 1986), autrement. Comme langage, il est un mode de savoir particulier : il offre une possibilité dialectique en créant un écart « *dans l'expérience* » (Aithamon, 2018 : 28-29). Autrement dit, le silence nous donne à voir, à penser et à chercher autre chose, différemment. Sans parole, en l'absence de bruit externe, c'est le corps lui-même qui se manifeste, c'est lui qui parle (Le Breton, 1999). Quel impact une démarche théâtrale axée sur le corps d'actrice, plutôt qu'originant d'un texte dramatique, a-t-elle sur la prise de parole ? Qu'arrive-t-il lorsque les corps, plutôt que la parole, « font théâtre » ? Le « théâtre de la littéralité » qui montre les corps libère-t-il au lieu d'« endormir par

---

recherche. J'ai conscience de la binarité qu'elle reconduit entre l'humain et le reste sans permettre d'identifier ce non humain de manière indifférenciée, dichotomie que plusieurs (notamment Price et Chao, 2023 ; Wiart, 2022 ; Wolfe et Lafontaine, 2023) critiquent – à juste titre – en fonction de son usage. Avec cette recherche, je ne cherche pas à identifier spécifiquement comment nous relationnons avec chaque type d'altérité qui n'est pas humaine, mais plutôt à explorer les possibilités qu'offre le choix du silence comme mode d'attention pour expérimenter ces relations. J'opte donc pour la désignation d'altérité non humaine qui permet de nommer mon désir d'élargir la réflexion au-delà des relations inter-humaines.

des paroles », comme l'affirmait Jean Duvignaud (1999 : 571) ? Et, plus important, comment transposer ces expériences dans nos vies, hors du théâtre ?

### **Penser et expérimenter le silence avec d'autres**

En ébauchant ma précédente idée de projet de recherche à l'automne 2021, j'émettais l'hypothèse que le silence « comme expérience » (Dewey, 2010) favorise une réception- compréhension plus hétérogène, affective et intime de l'œuvre théâtrale. En tentant de sortir cette réflexion du milieu théâtral, cette intuition m'a conduit à envisager le silence comme mode d'*attention* qui, d'après Duchesneau, « a l'avantage de convoquer et considérer à la fois la dimension perceptuelle, sensible, sensorielle (la vision, l'ouïe, le toucher, etc.) de la relation à l'"autre" – que cet-te autre soit humain-e ou non – et le soin ou le souci porté à cet-te autre. » (2021 : 63) Du silence comme langage, donc comme mode de communication, je me dirige vers le silence comme mode d'attention. Dans les deux cas, le silence est relationnel : il implique un être et une altérité avec laquelle on (s')engage, s'associe, se lie (même momentanément) sensiblement et sensoriellement. Ce projet de recherche vise ainsi l'exploration de ce « social ».

Puisqu'il est relationnel, j'ai choisi d'expérimenter le silence avec d'autres. Pour y parvenir, j'ai mis en place des ateliers constitués d'une série d'exercices inspirés du théâtre et de l'ethnographie ainsi que des discussions de groupe pour favoriser le partage de nos expériences. Réalisés les 21 et 29 janvier 2023 avec des personnes issues des milieux du théâtre, de l'art de la parole et de la danse, ces ateliers ont constitué mon terrain de recherche et ont été mon espace pour recueillir des données (sur ma propre expérience ainsi que sur les expériences des participant-es). C'est à partir de nos vécus collectifs et individuels que j'ai exploré et approfondi certaines des possibilités qu'offre le silence comme mode d'attention dans l'émergence et l'expérimentation de relations avec diverses altérités.

Ce mémoire est donc divisé en trois parties.

La première partie (recueillir) rend compte de la démarche, plus classiquement académique, m'ayant conduit à penser autrement la mise en œuvre de la recherche que j'envisageais à partir du silence. La deuxième partie (déployer) détaille la méthodologie créative et le terrain expérimental qui constituent le cœur de cette recherche. La troisième partie (restituer) offre une restitution des expériences vécues durant les ateliers.

D'abord, je délimiterai le cadre théorique qui m'a permis de déployer la recherche et de mieux penser le silence. J'explorerai la polysémie des silences en me laissant guider par certaines questions : comment le silence affecte-t-il nos sens, comment transforme-t-il notre expérience et notre regard sur le monde ? J'approfondirai également les liens entre le silence, le corps et l'attention, ce qui me permettra plus tard d'articuler ma recherche autour de – avec – ces notions.

Puis, je plongerai dans diverses expériences que j'ai vécues en lien avec le théâtre. De ces expériences de dispositifs théâtraux, je ferai émerger des caractéristiques afin de comprendre comment le silence a pu affecter, justement, mon expérience. Ces caractéristiques issues de cette analyse deviendront des outils pour penser le terrain de recherche, c'est-à-dire les ateliers d'exploration du silence comme mode d'attention)

Ensuite, je présenterai la méthodologie que j'ai déployée pour réaliser la recherche. Je détaillerai le processus d'élaboration des ateliers et des exercices qui les ont composés. J'explicitai mon choix de combiner l'art et l'ethnographie afin d'élaborer une *utopique* (les ateliers), c'est-à-dire une expérience qui « engage l'imagination de dispositifs d'attention et de relation » (Duchesneau, 2023 : 247), expérience qui aura permis d'explorer le silence choisi comme mode d'attention tout en respectant l'indétermination et les flous que ce voyage implique.

Par la suite, j'aborderai l'importance du rapport à l'écriture dans la restitution des expériences et des réflexions que le terrain aura fait émerger. J'explicitai les réflexions qui ont influencé la manière par laquelle j'ai choisi de les présenter.

Alors, je procéderai à la restitution, non seulement de mon expérience personnelle, mais aussi de celles des participant-es aux ateliers mis en place. C'est en prenant le parti d'une *alterethnographie* que je tenterai de rester fidèle aux altérités qui ont façonné avec moi ce parcours pour penser avec elles les possibilités relationnelles du silence. Alternant entre réflexions explicitées et collages poétiques, cette restitution du terrain fera à la fois office de présentation et d'expérimentation dans la poursuite de la démarche visant à sortir des logiques dominantes.

Enfin, je reprendrai les thématiques développées dans la restitution et proposerai, à partir de celles-ci, une interprétation de ce que nous avons expérimenté durant les ateliers. Je tisserai des fils à partir des

témoignages et des collages pour faire sens de ce que notre exploration du silence comme mode d'attention m'aura permis d'entrevoir et de penser.

Je conclurai en offrant quelques réflexions complémentaires, notamment pour nuancer et situer les savoirs ayant émergés de cette recherche. J'offrirai également certains questionnements supplémentaires et d'autres pistes d'explorations envisageables en considérant le silence comme mode d'attention pour expérimenter des relations avec de multiples altérités.

**PREMIÈRE PARTIE**

**RECUEILLIR**

## CHAPITRE 1

### DES SILENCES POLYSÉMIQUES

#### 1.1 Entre culture du bruit et culture du silence

Dans notre société de la communication et des techniques, la parole occupe une place prépondérante. La prise de parole, la communication permet de répondre aux exigences contemporaines de transparence en plus d'assurer l'ordre, particulièrement dans une société marquée par les atrocités commises par les régimes totalitaires. Ainsi, David Le Breton avance que « l'information s'oppose au désordre, [que] la communication est un remède à l'entropie qui travaille le monde. » (1997 : 13) Le silence, écrit Le Breton, serait quant à lui perçu comme une faille dans cet enchevêtrement technico-communicationnel, cette culture du bruit.

Si la prise de parole peut maintenir l'organisation du monde, elle peut également s'activer à le bouleverser, à critiquer son agencement pour le refaçonner. Ainsi, les mouvements sociaux, dont #MeToo constitue un exemple probant, utilisent la parole publique pour revendiquer des transformations sociales, tant au niveau des relations interpersonnelles qu'au sein des institutions. Les victimes (aussi nommées *survivantes*) « brisent » le silence, se libèrent d'un certain poids par la parole.

Dans un élan similaire de bris du silence, les lanceuses d'alerte sont aujourd'hui saluées pour leur courage et la nécessité de leur prise de parole. La prise de parole est ici défendue comme lutte contre la culture du silence. Autrement dit, dans une culture où le bruit et la parole sont associés au progrès et à la démocratie, et où plusieurs luttent contre une culture du silence qui, en parallèle au bruit dominant, maintient des rapports inégalitaires, le silence peut être pensé comme complice de pratiques antidémocratiques et abusives.

Dans la foulée de #MeToo, plusieurs réclament néanmoins leur droit au silence comme choix personnel et intime de ne pas raconter leur histoire, de composer autrement avec la blessure. Simmel (1991) défend ce « droit au secret » dans nos relations interpersonnelles, non pas pour taire des violences, mais bien pour pouvoir choisir ce qu'on révèle de soi, ce qu'on partage avec autrui. Pour Simmel, ce droit au secret, qui est une forme de silence, est « important pour les interactions humaines » et « permet un élargissement de la vie » (1991 : 41-42) puisqu'il laisse un espace pour que d'autres contenus puissent se manifester.



Mon intérêt pour le silence se situe ailleurs, dans le relationnel et l'inter-altérité, quand il ne relève pas d'une culture qui invite à (se) taire, cacher ou garder pour soi, mais bien lorsqu'il relève d'un choix tourné vers l'altérité, celui de porter attention autrement.

Pour cette recherche sur le silence comme mode d'attention, je me suis particulièrement attardé au silence volontaire, choisi et libre. Le silence qui m'intéresse s'apparente à l'espace fécond d'une attention qui ne cherche pas à reconduire le bruit, mais à laisser (une) place à l'altérité.

## 1.2 Le social du silence

Le silence au sens littéral n'existe pas. Même dans une chambre anéchoïque parfaitement insonorisée, les mouvements et les sons internes du corps se manifestent. « Il y a toujours quelque chose à écouter », écrivait Samuel Beckett<sup>4</sup>. Le silence n'est donc pas pureté dans un monde foisonnant de bruits ; « il développe les bruits infinitésimaux de la multiprésence universelle. » (Jankélévitch, 1983 : 187) Il est « une modalité du sens, un sentiment qui saisit l'individu » et qui « désoriente les repères » (Le Breton, 1999 : 12, 20). Le silence peut se manifester par la transformation réelle de notre univers sonore ou alors par une transformation perçue, c'est-à-dire par un changement d'écoute, de perception. Dans les deux cas, cette modification offre une nouvelle prise sur le monde qui nous entoure.

Ainsi, le silence apparaît comme une modalité de la perception, de l'attention d'un être en relation au monde. Puisque les sens sont culturels (Laurentin & al, 2013), certes dans la manière de les vivre, mais également dans leur conceptualisation et leur hiérarchisation, et puisque le silence est lié à la sensorialité, il est lui-même lié au culturel et au « social ». Les sciences et savoirs occidentaux, par leurs méthodes et classifications, ne reconnaissent par exemple que cinq sens, distincts les uns des autres, la vue étant considérée « source privilégiée de connaissances légitimes » en Occident (Culhane, 2021a : 14).

## 1.3 Le(s) regard(s) du silence

Le silence renvoie parfois à l'inquiétude puisqu'il brouille les cartes, déplace les repères et défait le sens préconçu : il redonne un pouvoir de perception et d'interprétation à l'individu qui peut dès lors se confronter à une « métaphysique du lieu ou de la présence de l'autre. » (Le Breton, 1999 : 18) Comme phénomène, comme perception, le silence est une fulgurance. D'après Yoann Moreau, dramaturge et

---

<sup>4</sup> « There is always something to listen to. » (Beckett, cité dans Bu, 2020 : 39)

anthropologue des catastrophes, le silence renvoie notamment à un « moment d'attention, [...] de contemplation *active*<sup>5</sup>, dynamique, d'une ré- intrication de ce qui avait été séparé » (2019 : 7min55). Selon lui, le silence est un moment fulgurant qui permet d'« ainsi-ter », de constater que « c'est ainsi », non pas comme fatalité, mais comme regard nouveau, éclairé sur une situation.

Donc le silence se perçoit, se vit. Il transforme le regard puisqu'il nous fait nous situer dans l'espace et le temps, nous permet de constater ce qui est là (et ce qui n'y est pas). Comme phénomène, il correspond ainsi à une certaine suspension : d'un son, d'un regard, d'un mouvement, du temps. Mais cette suspension est forcément temporaire, justement parce qu'elle entraîne et éveille une prise de conscience. Ainsi, le silence « est retrouvailles avec le sens, il restaure le sentiment de la présence au monde. » (Le Breton, 1999 : 17) Ces retrouvailles ne signifient pas que le sens avait été perdu, mais que l'on renoue avec lui, qu'on en reprend conscience, qu'on l'actualise. Si, « à l'image d'une bulle de savon qui serait invisible si ce n'était pour la lumière qu'il reflète, le silence est l'écho du monde qui l'entoure » (Aithamon, 2018 : 28), c'est bien parce qu'il nous fait remarquer ce qui était déjà présent, mais qui passait jusque-là inaperçu.

Bref, le silence offre à voir autrement, permet d'adopter un autre regard. Rendre visible ce qui ne l'était pas, c'est faciliter les retrouvailles et le tissage de liens. Dans les termes de l'anthropologue Yoann Moreau (2019), il s'agit d'adhérer à de nouvelles propositions, à de nouvelles visions de ce qui est. Renouer se fait silencieusement, car une pause, un moment de suspension est nécessaire pour adhérer à l'idée, au constat que « c'est ainsi ». Le silence crée des sensations, des fulgurances, il jette une lueur sur le monde, l'éclaire autrement.

#### 1.4 Le silence parle

En tant que fulgurance qui fait « ainsi-ter » (voir que c'est ainsi), le silence est lié à l'expression. Il n'est pas vide au sens littéral, mais parfois un vide relatif, c'est-à-dire perçu comme tel. S'il n'a pas de sens à proprement parler, il peut néanmoins en être vecteur dans la mesure où, en révélant ce qui n'était pas perçu, il fait cohabiter des réalités diverses, parfois opposées. Le silence unit ce qui ne l'était pas (du moins, pas visiblement, consciemment). C'est cette actualisation de notre perception qui est sens

---

<sup>5</sup> Je souligne.

dans la mesure où le sens, « c'est réunir les apories, c'est réunir ce qui normalement s'oppose, c'est tout travail avec l'altérité » pour reprendre Yoann Moreau (2019 : 15 min).

À l'instar de la parole qui, elle aussi, bien qu'en apparence plus explicite, peut cacher un sous-texte, un non-dit, le silence porte l'implicite. Dans un monde de la communication, il appelle à être déchiffré alors même qu'il a le « pouvoir ambigu de traduire mille choses à la fois. » (Le Breton, 1999 : 22) Le silence parle, il « exprime un rapport au monde » (Petric, 2019 : 4min30). Lorsqu'il signifie (se) taire, il n'est pas nécessairement absence de parole, mais peut agir comme réponse (refus ou acquiescement silencieux). En ce sens, il est une modalité d'expression et il (se) nourrit (de) la parole en créant une certaine tension, en ponctuant le rythme de manière active et signifiante (Lynch-White, 2021).

Pour David Le Breton, le silence est un souffle, il participe donc au flux de l'échange. Cet échange, il me semble, peut être interpersonnel (à travers une conversation, un dialogue) ou entre soi et le monde qui nous entoure : il rend possible la « circulation du sens » (2015 : 25).

### 1.5 ... notamment au théâtre

La portée du silence comme langage fait l'objet de nombreuses réflexions dans le milieu artistique, plus particulièrement en lien avec le théâtre<sup>6</sup>. De grands dramaturges du vingtième siècle ont déployé le silence dans leurs pièces pour témoigner de leur époque et de la difficulté de dire. Dans le silence se trouvent les craquelures, l'accident, mais surtout des moments uniques « où le silence (et ses points de *suspension*) qui advient fait entendre une parole et une émotion singulières. » (Evrard, 2012 : 136) Les personnages peuvent se développer et se dévoiler dans ces silences, pauses et moments de suspension qui témoignent de leur état, de leur situation.

Dans son étude du théâtre de Jean Giraudoux, Skaff rend compte de ce pouvoir du silence à « décoder des messages de plus en plus complexes » (2011 : 84), à transmettre ce que les mots ne parviendraient pas adéquatement à véhiculer. Lynch-White (2021) écrit que, pour les Taoïstes, c'est dans le silence que réside la vérité. Si cette affirmation renvoie à l'idée, à laquelle j'adhère, que la vérité n'est pas que logocentrique, intellectuelle, mais bien plus complexe, il me semble donc que dans le silence réside les

---

<sup>6</sup> C'est par le théâtre que j'en suis venu à m'intéresser au silence. Je m'outillerai par ailleurs à même cette discipline pour établir ma méthode de recherche.

nuances – et donc la possibilité de les exprimer – qui permettent de penser et de voir le monde autrement, de faire monde autrement (Escobar, 2018).

Ainsi, plutôt qu’une simple suspension figée qui arrêterait le flux de l’échange, le silence peut – et doit, selon la metteuse en scène Catherine Vidal citée par Lynch-White (2021) – agir comme une loupe et révéler, hors de la distraction des mots, les dynamiques souterraines. Le regard en loupe qu’ouvre le silence au théâtre transforme la communication. Le silence permet d’accéder à « l’immensément petit » (Chartier, 2013) dont les codes d’interprétation nous manquent, faute de familiarité culturelle. Il s’agit là d’une grande difficulté à laquelle nous confronte le silence en Occident. Si la démocratie exige la transparence et la prise de parole, si les technologies modernes reposent sur le bruit et si le silence est interprété comme une défaillance, un bris ou un rapport de domination comme l’affirme Le Breton (1999), alors nous ne sommes pas bien outillé-es pour l’interpréter et en percevoir les nuances. Chartier, qui a tenté d’analyser la musicalité du Nord à travers un corpus littéraire, constate en effet que l’idée « selon laquelle l’Occidental sera[it] en quelque sorte analphabète du silence, incapable d’en saisir la signification et la richesse » est fréquente dans son corpus d’étude (2013 : 28).

Peut-être existe-il donc une langue du silence qu’il faudrait apprivoiser afin de mieux cerner ce qu’elle peut nous dire, nous apprendre, nous faire voir et vivre. Peut-être faut-il accepter de nous insérer dans ces espaces et écouter, « car tout reste à dire, à entendre, même si tant a déjà été dit. Car il y a une grande différence entre parler des choses de sa vie et, selon l’expression de Gantheret, “se laisser parler” ». (Larose-Cuddihy, 2009 : 38) Se laisser parler, c’est-à-dire relâcher un certain contrôle, éviter la saturation qui crée la « tétanisation » et « peut se lire dans la désertification du temps, du corps, du territoire » (Baudrillard, 1983 : 2), et faire place aux mouvements du silence.

## 1.6 L’espace du silence

S’il est comme cette bulle de savon que la lumière révèle, c’est également parce qu’il donne à voir dans l’espace-même de la bulle qu’il crée au moyen d’un déplacement du regard. Le silence peut aussi, à l’instar du vide qui a la capacité de tout contenir, offrir une place au mouvement. Le silence ainsi perçu n’est plus un manque, mais plutôt un support, un lieu qui peut accueillir le mouvement et l’écriture (Pavis, 2000). C’est cet espace, ce support que je souhaite investir afin d’en explorer les possibilités relationnelles.

Dans l'écriture, le silence est marqué par des espaces blancs, des sauts de ligne, des points de suspension ou littéralement par des indications (par exemple les didascalies au théâtre) comme « pause », « un temps » et « silence » dont chacune peut avoir une signification propre (Lynch- White, 2021). Dans la prise de parole, il sera l'espace entre les mots, le souffle entre les phrases ou encore des moments d'hésitation et de réflexion. Les espaces du silence rythment l'échange, permettent d'en saisir le message et ses nuances. Il faut un temps entre l'affirmation, la question et la réponse ; cet écart permet de forger le sens. Dans la saturation, la « profusion de l'information », cet écart s'amenuise et, s'il est entièrement rempli, risque de mener à la « rupture du sens, mais aussi de la parole. » (Hernandez, 2007 : 217). En tant que phénomène, le silence produit donc un écart « entre notre présence et le monde ». (Aithamon, 2018 : 28) Il décale la perception, donne un espace et un temps de recul, ce qui nous permet de dire que « c'est ainsi ».

Le silence offre également du temps, un temps où, puisque la sollicitation externe peut être amoindrie, il est plus facile d'approfondir et d'explorer nos pensées (Sontag, 1967). Dans son *Manifesto for Silence*, Stuart Sim affirme que le silence est nécessaire à la pensée, à la création. Selon lui,

The ability to think, to reflect and to create are all to a significant degree dependent on our being to access silence and quiet on a regular, and reasonably predictable, basis, as is sleep, an absolute necessity of existence, which the trend towards a 24/7 society is rendering more and more difficult for many of the population. (Sim, 2007 : 1-2)

En plus du calme favorable au repos et au contrôle du stress, c'est le recul qu'offre le silence qui semble favoriser la réflexion. Sans espace, dans la saturation, quelle place reste-t-il pour le mouvement et la remise en question ? Si cet espace du silence articule les composantes soit du discours, soit du monde qui nous entoure, il crée également une tension et un déséquilibre avec lequel il nous appartient, en nous abandonnant à lui, de (re)composer. Puisqu'il nous confronte à ce qui était jusque-là invisibilisé ou à ce que nous n'attendions pas, à l'inhabituel, le silence peut être un lieu vaste et inconfortable, « possiblement un lieu de danger, d'insécurité et de déséquilibre » (Lynch-White, 2021 : 23). Le silence renvoie à une certaine permanence du monde, à ce qui est là, caché, à l'immensément petit certes, mais également au plus grand que soi. Le silence nous déséquilibre, mais il est équilibre, *équilibre instable* et redoutable par le fait-même (Aithamon, 2018). Le silence, particulièrement celui auquel nous n'avons pas l'habitude, en supprimant ou en transformant nos repères, crée un espace que nous cherchons à combler. D'après Gilles Deleuze, c'est dans ce vide qu'est le sens, c'est par l'absence à laquelle nous confronte le silence que nous remarquons une autre présence (Skaff, 2011).

Plutôt qu'à la mort, une absence souvent présentée en Occident comme définitive à laquelle il pourrait nous renvoyer, il me semble que le silence devrait être associé à l'« espace même de la vie » (Petit, 1999 : 4), espace incertain et fragile, mais en constant mouvement et dont la durée est imprévisible. C'est cet espace que le silence engendre qui m'intéresse parce qu'il permet certes un nouveau regard et une nouvelle expression, mais ouvre surtout à de nouvelles possibilités : « there is power in the silence which becomes productive space. » (Weagle, 2002 : 254)

### 1.7 Les portes du silence : vers de nouveaux lieux (flous)

Nombreuses sont les auteures à employer la métaphore d'une ouverture pour décrire le silence. Cette ouverture est une « porte d'entrée vers un monde de possibles » (Lynch-White, 2021 : 21), ou encore la porte « vers autre chose » (de Saint-Maurice, 2012 : 99-100) comme un « monde jusque-là occulte » (Chartier, 2013 : 26). Le silence peut alors être envisagé comme « ce qui nous permet d'entendre *une autre voix*, une voix parlant *une autre langue*, une voix venue *d'ailleurs...* » (Jankélévitch, 1983 : 185) Ce sont ces possibles cachés que je souhaite expérimenter.

Pour Aithamon (2018), c'est le caractère irréel du silence, autrement dit le déséquilibre et le flou qu'il engendre, qui crée cette possibilité. Ce flou correspond à la fin de l'illusion d'un monde en parfaite continuité que nous renvoie le bruit technique incessant (Jankélévitch, 1983 ; Le Breton, 1999). Le flou signe la fin de l'illusion des écrans – ceux-là même qui aplanissent le monde et lui dérobent, en apparence, sa profondeur – et des appareils qui nous font croire que, d'après Flach (2012), nous maîtrisons la réalité alors qu'elle nous échappe constamment dans ses nuances et ses turbulences.

Les turbulences du silence sortent de l'ordinaire. Elles ne sont pas nécessairement sonores ; dans certains endroits, notamment ceux de culte, on peut expérimenter un silence dont la turbulence sera davantage d'ordre métaphysique (Ambrosio, 2015 ; de Saint-Maurice, 2012 ; Le Breton, 1999). C'est parce que le silence peut renvoyer au sacré, le faire entrer en jeu. C'est également parce que le silence peut s'apparenter à la mort. En ce qu'il rend possible le doute et la remise en question, le silence est une zone d'ambivalence, d'ambiguïté. Il renvoie l'humain à sa finitude, à sa présence ici et maintenant tout en lui permettant de (se) questionner. L'espace et le regard ainsi créés, nous l'avons vu, permettent d'accéder à d'autres lieux, d'autres sensations, d'autres expériences.

Pour d'autres auteurices encore, le silence « ouvre à de nouveaux espaces, aux représentations que se fait l'esprit » (Régy cité dans Lynch-White, 2021 : 41), notamment chez le spectateur de théâtre. En effet, comme modalité du sens, le silence renvoie nécessairement à la personne qui le perçoit, à ce qui l'habite : cette dernière explore donc, à partir de ses propres expériences sociales et culturelles, de nouveaux horizons. Dans des contextes autres que théâtraux, cette prise d'initiative n'est toutefois possible qu'avec les bonnes ressources symboliques (Le Breton, 1999), à défaut de quoi la peur peut prendre le dessus. En effet, puisque le silence nous fait entendre autre chose, les présences et les sons inhabituels vers lesquels notre attention est désormais tournée peuvent alimenter des fantasmes : un bruit comme un craquement de branche ou de feuille alors qu'on croit être seul-e et notre imaginaire est stimulé.

Puisqu'il « libère ainsi la puissance contenue » des choses (Le Breton, 1999 : 21), le silence est générateur de possibles. Comme « dialectique de l'expérience » (Aithamon, 2018), il devrait permettre de nouvelles voies d'accès à la connaissance, montrer des devenirs possibles, les faire émerger. Le silence m'intéresse parce qu'il propose une forme, non pas de rupture franche ou de continuité, mais permet de (re)faire pour (re)voir, (re)penser, vivre autrement, avec les outils déjà à notre disposition. À travers ces expériences, il me semble que des singularités pourront émerger, celles-là même qui apparaissent chez les dramaturges du vingtième siècle travaillant à dépasser l'ordre dominant en cultivant « l'accident, la faille, le trou de mémoire, l'instant unique et irremplaçable » (Evrard, 2012 : 136).

Si le silence montre une voie vers des possibles, encore faut-il faire le choix d'ouvrir la porte (ou de se préparer à son ouverture) et d'en passer le seuil : faire un pas devant, créer l'« écart *dans* l'expérience vers des possibles » (Aithamon, 2018 : 28-29) et assumer le potentiel déséquilibre qu'une attention nouvelle – une tension dirigée vers quelque chose ou quelqu'un-e d'autre – engendrera. Les ateliers que j'ai entrepris de réaliser ont nécessité que j'accepte cette incertitude, que j'exerce ma capacité à « savoir laisser » (Bouchaud & al., 2020 : 173) pour que d'autres (humain-es ou non) influent sur la prise de décision et le déroulement de la recherche.

## 1.8 Faire attention

Le silence déstabilise le regard, c'est-à-dire qu'il transforme l'attention : dans le silence, et grâce à lui, nous pouvons percevoir autre chose et choisir de nous y attarder. Le silence rend visible ce qui était déjà présent en l'amplifiant (Chartier, 2013).

Bien que « le silence existe en tant que choix » artistique (Sontag, 1967, IV), il ne sera pourtant jamais littéral pour le public qui le reçoit puisque, justement, ce public perçoit quelque chose, ces sons que le silence amplifie. En musique, si le silence (qu'il soit prolongé comme dans la pièce 4'33 de John Cage ou qu'il ne consiste qu'en pauses et mouvements) peut se manifester comme absence (toujours temporaire), c'est parce que nous n'entendons plus ce que nous projetions entendre. Cette absence est due au fait que nous n'avons pas encore conscience des autres sons qui nous entourent et auxquels nous ne portons pas attention (Bu, 2020). Dans *Sound as Silence*, une analyse du rôle du silence chez Anton Webern et John Cage, Chenyu Bu parvient à la conclusion que le silence relatif (par opposition au silence absolu qui n'existe pas) correspond au moment où nous n'arrivons pas encore à faire sens de notre expérience sonore dans un tout plus grand.

The notion of relative silence, therefore, describes sounds that we are unaware of, all of which characterized by the absence of a perceivable relation to the sound- space whereby they manifest themselves as silence in our auditory experience. Note that any sound categorized as relative silence always has the potential, given that we are able to adjust our expectation and actively hear it, to become sound to our ears with its own relation to the total soundspace. (Bu, 2020 : 39-40)

Autrement dit, les sons volants et désorganisés qui nous entourent, du moment que nous ajustons nos attentes et que nous leur portons activement attention, peuvent s'intégrer, s'articuler à notre expérience. C'est donc le regard que l'on choisit de porter sur ce phénomène, notre qualité d'écoute (Le Breton, 1999) qui nous permet de faire sens et de rendre vivant l'espace de ce silence. C'est le regard porté vers ce silence qui permet de renouer.

Le silence, puisqu'il déplace notre regard, est un potentiel : il invite à modifier comment et à quoi nous portons attention. C'est d'ailleurs ce qui est à l'œuvre dans le travail cinématographique de Susan Sontag qui, en quête d'une « non-conformité avec la sensibilité dominante » (Renard, 2019 : 21 min), développe de nouveaux modes d'attention, une attention à ce qui se fait discret. Le silence est donc une présence – ou plutôt, il est une manière d'être en présence – il permet d'expérimenter une autre forme de présence, plus fine et profonde (Lynch-White, 2021). Bref, le silence transforme le processus d'attention.

Dans *La Musique et l'Ineffable*, Jankélévitch affirmait que « le silence favorise la concentration attentive » (1983 : 185). Grâce à cette qualité attentive, il me semble que le silence pourrait être un outil pour approfondir et déployer une éthique du *care* qui, comme l'affirme Sandra Laugier,



appelle ainsi notre attention sur ce qui est juste sous nos yeux mais que nous ne voyons pas, par manque d'attention. C'est pour cela que l'éthique du care peut aussi se définir, si l'on veut traduire le terme, comme éthique de l'attention, au sens à la fois de faire attention à et d'attirer l'attention sur une réalité ordinaire [...]. (2015 : 128-129)

Faire attention. Attirer l'attention. Sur l'ordinaire, le petit, l'éphémère (Bruneau & Villeneuve, 2007), le mineur (Manning, 2019). Je tenterai, avec les participant·es qui entreprendront la recherche avec moi, **d'adopter cette posture attentive et bienveillante pour expérimenter les possibilités du silence déstabilisant, c'est-à-dire du silence comme moteur de déplacement et de transformation de l'expérience avec d'autres.**

Le silence comme choix et comme action s'acquiert, s'exerce. Le silence, en bouleversant nos perceptions, peut motiver l'action. Il est une activité consciente (Bilmes & July, 1996) ; on peut l'accueillir lorsqu'il se présente ou l'initier. Pour ce faire, il faut développer notre disponibilité, notre écoute, tâcher de s'accoutumer au flou, au trouble pour reprendre Duchesneau (2021) à la suite notamment de Donna Haraway (2016), qu'il jette sur notre perception pour pouvoir aller au-delà de ces premières turbulences, plus en profondeur. Cette disponibilité nécessite une concentration (Barsalou, 2010), c'est-à-dire la convergence de notre regard (pas seulement au sens de vision oculaire) vers et avec ce qui manifeste son importance dans l'espace du silence.

### 1.9 Un silence *avec*

Le silence, même s'il peut d'abord être perçu comme une absence temporaire, est toujours avec : silence avec soi-même, avec l'autre qui se tait, avec l'appareil qui fait défaut ou s'éteint, avec les « résidus » sonores mis en évidence par la disparition d'un bruit prédominant, résidus qui sont des altérités qui nous invitent à leur prêter attention.

L'expérience du silence implique un être et une altérité avec laquelle on (s')engage, s'associe, se lie (même momentanément) sensiblement et sensoriellement. Cette expérience est relationnelle, elle active une rencontre (Barsalou, 2010) avec ce qui se situe dans nos angles morts soudainement exposés (Lynch-White, 2021). **En plus de révéler ce à qui ou à quoi on choisit d'accorder moins d'importance, l'expérience du silence nous révèle (à nous-mêmes, aux autres) en nous renvoyant à nos valeurs, à nos choix d'attention et d'écoute, à notre rapport et notre attitude face au monde.**

D'après Barsalou, un silence partagé entre personnes manifeste « la reconnaissance réciproque de la présence de l'autre » (2010 : 106), il est « une figure de la complicité » (Le Breton, 1999 : 16), il crée un « moment de communion, de communauté » (Rébecca Déraspe citée dans Lynch-White, 2021 : 43). Le silence partagé implique notre vulnérabilité. Partagé entre soi et une altérité non humaine, il témoigne, à tout le moins, de notre reconnaissance envers cette altérité avec laquelle le décentrement qu'ouvre le silence permet d'être consciemment et attentivement en contact. C'est donc le statut, l'importance qu'on accorde à ce avec qui ou quoi on partage le silence qui peut nous faire nous sentir « ensemble » et « ajusté[·e]s » (Peter Brook cité dans Lynch-White, 2021).

Puisque le silence est à la fois personnel et intersubjectif et puisqu'il n'a pas de signification en soi, l'anthropologue Yoann Moreau semble viser juste quand il affirme que « la meilleure façon de parler du silence, c'est d'être plusieurs autour, de disputer nos silences, de faire friction comme dirait Anna Tsing de nos silences parce que c'est comme ça qu'on arrive à les évoquer sous toutes leurs coutures. » (2019 : 29 min)

Cette idée de rencontre est cruciale dans la démarche de recherche que je souhaite entreprendre avec d'autres. Le silence est rencontre et c'est dans la rencontre de nos expériences, voire dans leur entremêlement, que nous pouvons mieux le comprendre. Pour ce faire, il faut accepter d'être déstabilisé-e, se laisser toucher par le silence (Barsalou, 2010) et par ce qu'il fait émerger. Si l'on fait du silence ce qu'on est » (De Smedt cité dans Lynch-White, 2021 : 10), on le fait *avec* l'autre et *avec* notre corps.

#### 1.10 De l'attention à vers une attention *avec* (le corps)

Il s'agit donc d'accueillir le bouleversement que représente cette « modalité du sens » qu'est le silence, de se laisser toucher<sup>7</sup>. Se laisser toucher, c'est diriger notre attention vers les sensations qui (sur)viennent en nous, c'est créer un pont entre soi et le monde. « Attention to a bodily sensation can thus become a mode of attending to the intersubjective milieu that give rise to that sensation. Thus, one is paying attention with one's body. » (Csordas, 1993 : 138) Il n'est plus seulement question de faire

---

<sup>7</sup> J'emploie délibérément, à la suite de Barsalou (2010) qui ne l'explique pas, le terme toucher parce qu'il renvoie à la fois à l'idée de contact physique (donc au corps) et à l'effet sensible, émotionnel, être touché-e, affecté-e.

attention à, mais de faire attention *avec*. Cette idée traverse de manière déterminante la forme et la méthodologie que j'adopterai pour la réalisation de ma recherche.

Similairement, dans une réflexion sur les liens entre *savoir* et *corps*, Philippe Hert avance, reprenant Michel Henry, que la phénoménologie de la chair postule le corps comme « principe même de toute expérience possible » (2014 : 37). C'est notre corps qui voit, entend, sent, goûte, éprouve. Si « dans l'écoute nous sommes toujours en train de faire l'expérience de notre finitude » (Szendy, 2017 : 64), c'est notamment parce que l'écoute nous confronte, nous met en contact (ou, plutôt, *révèle* un contact dont la potentialité était latente) avec ce que nous percevons comme extérieur à soi. De même, l'expérience du silence à travers le corps brouille les frontières, les redéfinit. En effet, cette expérience est une question de perception, de rencontre à la limite. Percevoir, c'est prendre par le corps, c'est habiter l'entre-deux, la jonction trouble et poreuse entre l'extérieur et l'intérieur, entre le soi et l'autre dans le monde. Percevoir, c'est se savoir et s'actualiser dans le monde, avec lui.

Se laisser toucher, c'est aussi s'abandonner, refuser de tout contrôler et accepter d'être mené-e par l'autre. Comme l'a remarqué Debbie Lynch-White dans sa recherche, les espaces que créaient le silence dans les textes dramatiques qu'elle a écrits « obligeaient une grande qualité d'abandon », un « acte de présence » incarnée, une attention aux « sensations et limitations » (2021 : 36, 22). À cette condition seulement, me semble-t-il, arriverai-je à réaliser ma recherche.

Puisqu'il implique nécessairement un passage par le corps, il m'apparaît donc que le silence a la potentialité, du moment que nous y prêtons notre attention (c'est-à-dire que nous nous *laissions toucher* par lui), de transformer notre relation au monde et, par le fait-même, de le transformer avec nous. Il me semble que cette attention portée à la limite, au « milieu intersubjectif » de l'expérience, est une condition essentielle au renouvellement de l'éthique de nos relations dans et avec le monde. Si, comme l'avancent Brian Massumi et Erin Manning, « [a]tteindre la limite, c'est franchir le seuil qualitatif d'une nouvelle forme de vie collective présentant de nouveaux types d'activité » (2018 : 81), alors il m'importe d'en tenir compte dans l'élaboration de ma recherche sur le silence comme mode d'attention afin d'en expérimenter les possibilités qui permettraient de « multiplier notre monde » (Viveiros de Castro, 2009) pour, possiblement, alimenter sa transformation.

\* \* \*

Bref, dans les termes de Susan Sontag, « [s]ilence keep things “open.” » (1967 : XIII) Le silence, en plus de donner accès à autre chose, refuse un sens fixe, figé, immuable. Tenter une description du silence est une tâche colossale dès lors qu'on constate qu'il s'agit d'un phénomène renvoyant à notre attitude, notre posture dans notre corps face à ce monde qui nous entoure (Le Breton, 2015), un phénomène qui (se) révèle comme il peut opacifier. Le silence dans toute cette pluralité n'est donc ni bon ni mauvais (Marzano, 2012), mais les deux tout à la fois : seuls ses usages et leur interprétation peuvent en décider. Décrire le silence dans ses moindres détails reviendrait, pour reprendre une métaphore de l'anthropologue Yoann Moreau (2019), à entreprendre une cartographie des nuages : « ça bougerait tout le temps. » Il me faudra impérativement tenir compte de cette qualité du silence lorsque viendra le temps d'élaborer et de choisir une méthodologie de recherche, mais aussi a posteriori, quand je voudrai rendre compte des expériences vécues.

C'est d'ailleurs ce monde de possibles – nécessairement situés – qui m'intéresse dans le silence comme phénomène relationnel. Il me semble que les réflexions d'autres sur ce qu'est, ce que constitue et ce que fait le silence permettent d'entrevoir sa potentialité comme outil de transformation de nos modes d'attention, comme révélateur de ce qu'on choisit (consciemment ou non) d'ignorer, mais à quoi on pourrait accorder plus d'importance si l'on espère créer des lieux de rencontre et de communauté, de tissage de liens qui passeront inévitablement par une plongée dans nos corps, ceux-là même qui nous permettent de (nous) percevoir (avec) l'autre. Entrer dans son corps, c'est entrer en soi-même.

Nous n'avons pas un corps, nous sommes un corps qui nous permet d'éprouver le monde. Nous sommes ce corps qui nous ancre dans le monde et nous y ramène. En ce sens il peut être source de tension lorsque nos représentations ne collent pas avec ce que nous expérimentons. (Hert, 2014 : 34)

Sans qu'il s'agisse d'une mise en garde, cette réflexion de Philippe Hert m'invite à adopter une posture d'ouverture face à ce que j'expérimenterai et à ne pas chercher, comme le souhaitait Duchesneau, « à gommer les aspérités et complexités dans le cours de la recherche. » (2021 : 38)

## CHAPITRE 2

### MON EXPÉRIENCE DE DISPOSITIFS THÉÂTRAUX

À la lumière de cette plongée dans les réflexions plurielles d'autres penseuses sur le silence, ce qu'il (nous) fait et ce qu'il agite et bouleverse, des questions d'ordre pratique se posent. Comment parvenir à expérimenter les possibilités du silence ? Quels outils employer pour faire advenir quels types de rencontre ? Comment déployer les expériences et les apprentissages du théâtre de la littéralité hors de l'espace proprement théâtral pour élaborer une recherche qui explorerait ce que le silence et la présence des corps peuvent nous permettre d'expérimenter comme relations ?

Pour alimenter ma réflexion, je suis retourné à ma cartographie-recension d'expériences théâtrales marquantes. L'objectif (ou la démarche) était d'ancrer la recherche à travers mon vécu, optant dès le départ pour une posture féministe d'« incorporation » et de « savoirs situés » (Haraway, 2007), qui transparaîtrait également dans la méthodologie. Je souhaitais partir de mon expérience pour réfléchir et apprendre ; autrement dit, « ne plus séparer expérience de vie et d'apprentissage », ainsi que le formulait Rozier (2010 : 23) en référence à la pédagogie de John Dewey.

Parmi les 26 œuvres recensées, quatre pièces (vues) m'ont d'abord semblé primordiales dans mes réflexions et mes expériences du silence au théâtre ; j'ai par la suite ajouté deux autres œuvres à cette liste.

\* ~ \*

#### [Listen°1–2021–Corpus pré-exploratoire : six œuvres théâtrales expérimentées]

*Dark Field Analysis* [2018<sup>8</sup>]  
chor. Jeffta van Dinther

*Ainsi parlait* [2013]  
m.e.s. Étienne Lepage & Frédérick Gravel

---

<sup>8</sup> Les années renvoient au(x) moments où j'ai assisté, lu et/ou participé à une œuvre ; « chor. » signifie chorégraphie ; « m.e.s », mise en scène.

*Le chien, la nuit et le couteau* [2017]  
texte Marius von Mayenburg  
m.e.s. Louis Arène

*Leçon d'anatomie* [2020-2021]  
texte Larry Tremblay

*L'amante anglaise* [2013]  
texte Marguerite Duras  
m.e.s. Nathalie Piette

*Selfie* [2015]  
texte Sarah Berthiaume  
m.e.s. Philippe Cyr (& Mélanie Demers)

\* ~ \*

Ces productions artistiques agissent ainsi comme point de départ rétrospectif d'une réflexion autour du (ou avec le) silence. Afin de problématiser (une partie de) ce que le silence rend possible, il m'est apparu judicieux de dresser une analyse de ces six œuvres dont plusieurs perpétuent des caractéristiques du « théâtre de la littéralité » dont parlait Duvignaud, ce théâtre qui montre les corps et « cherche à exciter chez lui une énergie latente qui est une forme de la liberté collective. » (1999 : 571) Sans être spécifiquement approfondies, ces premières analyses-descriptions (qui sont les miennes, constituées principalement à partir de la mémoire que j'avais des performances) visent à faire ressortir d'une part les dispositifs qui conditionnent l'expérience des œuvres, et d'autre part l'expérience elle-même (la mienne) et ce qu'elle met de l'avant, particulièrement en lien avec le silence.

Même si je n'allais pas créer une œuvre (recherche-crédation), je souhaitais m'inspirer de mes expériences théâtrales pour concevoir ma recherche. Ces analyses-descriptions, réalisées en 2022, m'ont ainsi permis d'établir des caractéristiques qui ont guidé l'élaboration d'un dispositif. Mes lectures et réflexions ont nourri la conception de ce dispositif que j'ai mis en place comme terrain de recherche.

## 2.1 *Dark Field Analysis* (2018)

Cette première pièce renvoie à un silence en continuelle transformation, jamais figé : un silence porteur, générateur de possibilités.

Deux hommes nus sur un tapis se rencontrent. Cet événement est l'occasion d'une plongée à l'intérieur du corps. Le titre et l'idée d'un échange autour du sang émanent d'une technique d'analyse microscopique, *dark field analysis*, qui permet d'observer différemment les éléments vivants du sang en inversant le noir et le blanc. Cette méthode d'inversion offre, d'après van Dinther, une vision plus claire (Centre Pompidou, 2018). Le même processus se produit durant la pièce, notamment par un recours limité à la parole, ce qui porte l'attention sur le corps, la répétition et l'espace. Mon attention est dirigée sur scène, mais également hors scène, vers le reste du public qui est disposé des quatre côtés de la scène, ce qui me permet de prendre conscience de notre position active au sein du spectatorat qui voit et qui est vu en silence. L'élaboration de l'œuvre a permis au chorégraphe et aux interprètes d'explorer divers « modes de présence » (*Ibid* : 4min50), particulièrement à travers une improvisation gestuelle, dont la liberté personnelle se ressent sur scène. « Through that, it's not scientific anymore. It's experiential. » (*Ibid* : 14min10)

*Dark Field Analysis* est loin d'être une pièce sans voix ni sons : le silence y transpire et la traverse. Les deux interprètes discutent (d'ailleurs beaucoup moins que ce que van Dinther avait anticipé), leurs voix s'élèvent même en chant. L'univers sonore de l'œuvre est riche et très efficace, notamment parce qu'il opère par rythmes et répétitions qui me ramènent, comme spectateur, à mon propre corps, ma respiration et mes pulsations cardiaques.

Au final, la performance absorbe et conditionne la concentration, sans pour autant permettre de définitivement saisir ce qui arrive, ce qui (se) passe. Chaque interprète « contamine » (*Ibid* : 12min30) et déborde avec et sur l'autre interprète : rien n'est figé, tout est mutation, comme à l'intérieur du corps (du sang) que *Dark Field Analysis* offre à observer, mais aussi comme lorsque l'on tente d'attraper le silence qui se transforme ou s'évanouit.

## 2.2 *Ainsi parlait* (2013)

*Ainsi parlait* montre, explore le silence des interstices entre les mots et les gestes, ceux qu'on itère, réitère, modifie pour (re)voir et (re)penser à travers le(s) lien(s).

Il s'agit, il me semble, de la première pièce à laquelle j'ai assisté qui n'est pas construite selon une structure narrative relativement linéaire : il n'y a en fait pas d'« histoire » à proprement parler. Quatre personnages sont sur une scène dénudée : on voit les murs du théâtre, les fils des micros, le dispositif d'éclairage. L'œuvre,

qui résulte de la collaboration d'un auteur, Étienne Lepage, et d'un chorégraphe, Frédérick Gravel, est présentée en fragments où corps et parole s'entre-mêlent, se répondent et s'allient.

Le silence n'est pas celui d'une absence de parole ou de son, mais celui des mouvements, des transitions, de la répétition, des espaces laissés au travers des mots scandés. La pièce, en créant des tableaux qui juxtaposent deux langages (parole et mouvement), permet un regard critique mais bienveillant. Les personnages *nous* parlent, partagent avec nous l'espace commun qu'est le théâtre, créent une conversation, bien que le public demeure silencieux – ou plutôt, sans parole. Et la répétitivité de certains codes et surtout de certains gestes offre à penser et voir différemment, comme si le décalage, l'écart (dont le silence est une forme) permettait éventuellement un rapprochement.

### 2.3 *Le chien, la nuit et le couteau* (2017)

Un silence pèse dans cette pièce. Il permet de révéler des détails qui seraient autrement passés sous le radar. Ce silence présent dans l'œuvre est également palpable dans l'espace physique où se déroule la représentation.

Silence de la nuit, de la mort qui menace, de la perte et de la disparition. Un jeune se réveille (ou cauchemarde-t-il ?) dans une ruelle qu'il ne connaît pas. Ombres et personnages inquiétants habitent cet espace dans lequel ce jeune doit tenter de survivre. Le sang est présent et ajoute à l'inconfort et l'incertitude qui émanent de la curieuse apparence similaire des personnages de cet espace-temps.

Tandis que la scène est encadrée d'un public bi-frontal permettant de voir et d'être vu-e, le narratif oscille à travers la brutalité et les non-dits. Nombreux sont les repères spatio-temporels qui, donnant au départ l'impression de me permettre de m'accrocher et de parcourir le fil de l'œuvre, sont mis à mal tout au long de la performance, imposant doutes et remises en question, mais surtout offrant matière à l'attention. Les détails comptent et les fluctuations dans le rythme (la respiration, les espaces, le silence) permettent de les saisir, au moins assez pour suivre la danse qui se joue devant nous.

### 2.4 *Leçon d'anatomie* (2020-2021)

Cette pièce explore le silence libérateur, celui qui crée de l'espace pour l'exploration (et l'affirmation) de soi, de sa singularité.



Je n'ai pas assisté à la *Leçon d'anatomie*, mais j'ai lu à deux reprises le texte publié chez Lansman. L'auteur propose une pièce à deux personnages, dont l'un d'entre eux est mort. Martha a tué Pierre, son mari. Martha explore sa relation de couple, son amour, son propre meurtre à travers l'amour de Pierre dit-elle, le cadavre de Pierre près d'elle. Cette *Leçon d'anatomie* plonge dans le corps, mais surtout dans le cœur et dans l'esprit. Tremblay nous fait explorer les contours et limites de nos relations avec les autres. L'auteur interroge ce que l'on peut connaître de l'altérité.

Martha, s'éloignant désormais du silence<sup>9</sup>, pratique une autopsie inusitée, prend la parole, son mari maintenant silencieux à ses côtés. Et c'est probablement ce silence, œuvre assassine de Martha, qui lui permet de s'ouvrir, de se (dé)livrer, mais surtout qui met un terme à la relation telle qu'elle la vivait. Au-delà de la frontière parole-silence s'opère un bouleversement irréversible qui offre néanmoins à Martha une certaine connaissance. La gravité du silence engage une (re)connexion à soi, une (re)découverte qui, dans l'espace créé, peut servir de terrain pour aller vers l'autre, un autre désormais autrement présent.

## 2.5 *L'amante anglaise* (2013)

Le silence de *L'amante* est celui de l'attention : d'un côté précaution de ne pas trop dire et de l'autre, écoute des autres pour pouvoir s'orienter.

Lors de ma formation collégiale, j'ai pris part à une production de *L'amante anglaise* de Marguerite Duras. En plus d'avoir co-conçu les costumes, il m'a fallu (comme mes camarades) écrire une courte scène à intégrer à l'œuvre. De nos scènes a surgi un personnage, Khalid, qui a intégré le texte original de Duras. La metteuse en scène a organisé les répliques en dupliquant les personnages (dont les deux, voire trois versions cohabitaient simultanément dans l'espace théâtral), créant de nombreuses occasions pour des répétitions, pour des écarts, mais aussi pour des silences attentifs.

Claire, l'amante anglaise, a tué sa cousine sourde et muette, découpé son corps et jeté les parties dans des trains pour dissimuler le meurtre. La pièce prend la forme d'un interrogatoire, d'une part celui de Claire, d'autre part celui de Pierre, son mari. Entre les non-dits de son mari et ce qui semble être

---

<sup>9</sup> S'il me semblait qu'elle s'éloignait du silence au moment de faire cette analyse, je suis maintenant tenté de dire qu'elle plonge dans le silence, dans les interstices, dans la mort de Pierre engendrée par sa propre mort (symbolique) avant le meurtre pour y faire jaillir une parole.

l'incompréhension de Claire devant son geste, la pièce navigue dans une forme de toujours-plus-petit, de secret et de dévoilement par bribes.

La mise en scène prenait également le parti d'offrir, en parallèle de l'interrogatoire, une vision de la vie du couple et de la cousine avant le meurtre ; Khalid, quant à lui, naviguait silencieusement entre ces deux espace-temps. Pour la seconde moitié de la performance, j'interprétais Khalid, silencieux donc, mais présent et affectant l'espace (notamment par le déplacement de plusieurs accessoires qui délimitaient l'espace et à travers une « performance- dans-la-performance » qui consistait à peindre sur les murs de l'espace-interrogatoire).

Khalid m'a permis d'expérimenter et d'expérimenter une autre présence au théâtre. À l'exception d'une réplique, il s'agissait pour moi d'être à l'écoute (particulièrement sonore puisque je regardais la plupart du temps le coin de mur que je peignais, sans voir l'action se dérouler) et d'incarner un personnage et ses intentions sans recours à la parole. Il s'agissait aussi d'être attentif d'une part aux éléments à déplacer et à réorganiser, et d'autre part au personnage de Claire, que je devais physiquement sauver/retenir près d'un pont. *L'amante anglaise* m'a permis d'explorer le silence sur scène comme acteur plutôt que dans les gradins, comme spectateur. Cette expérience du silence sur scène avec d'autres, grâce au rôle muet de Khalid, met de l'avant les liens entre silence et nécessaire attention active.

## 2.6 *Selfie* (2015)

Le prologue de *Selfie* rejoint le théâtre de la littéralité. Le silence y met de l'avant une énergie, source potentielle de liberté et de possibles qui engage chaque corps en scène dans une relation en construction avec les autres.

Quatre artistes sur scène dans une œuvre qui interroge notre rapport à soi, au corps, aux autres et à la satisfaction. *Selfie* débute avec une longue, très longue danse entre sensualité et transe où les quatre corps, nus, captent l'attention avec leur mouvement silencieux. Puis les tableaux s'enchaînent, entre intervention chirurgicale, figures historiques et questionnement sur les égoportraits, en passant par la pornographie (diffusée durant le spectacle, qui était le premier événement théâtral censuré pour les personnes mineures auquel j'ai assisté).

À la fin de la représentation, j'ai gardé le silence. Je crois me souvenir ne pas avoir applaudi, trop happé par l'expérience. *Selfie* venait de m'offrir un plongeon intérieur réflexif à coups de corps et d'images. L'œuvre investit le public et le privé, la dualité entre l'intime et le rapport aux autres. L'expérience a, il me semble, profondément transformé mes relations avec les autres dans la journée qui a suivi (voire plus longtemps, mais certainement cette journée-là).

Les enchaînements par tableaux fragmentés et parfois visuellement chargés se construisent à partir du silence physiquement agité du prologue de *Selfie*, engageant chacun-e dans une expérience personnelle et collective. Le silence y favorise le contact, puis la mise en relation.

## 2.7 Six œuvres entre silence et attention : caractéristiques

De ces analyses-descriptions du corpus, j'ai ressorti quatre caractéristiques issues de mon expérience « entre silence et attention » : corps, fragment(ation)s, regard et répétition. Si chacune de ces caractéristiques correspond à mon vécu singulier, il n'en demeure pas moins qu'elles engagent également plusieurs altérités : ensemble de l'assistance, actrices et acteurs sur scène, lumière, son, fumée, etc. Les détailler m'a ainsi permis de réfléchir aux manières dont je pouvais, à travers la recherche, expérimenter le silence comme mode d'attention avec d'autres.

Tableau 2.1 Caractéristiques détaillées pour chaque œuvre analysée

| Œuvres  | Corps                           | Fragment(ation)s                         | Regard/Dispositif            | Répétition     |
|---|---------------------------------|--|------------------------------|----------------|
| <i>Dark Field Analysis</i> (2018)             | Auscultation, mouvement, nudité | Rupture rythmique                        | Quadri-frontal               | Gestuelle, son |
| <i>Ainsi parlait</i> (2013)                   | Mouvement                       | Non-linéarité, rupture rythmique         | Sans habillage <sup>10</sup> | Gestuelle      |
| <i>Le chien, la nuit et le couteau</i> (2017) | Auscultation                    | Rupture rythmique                        | Bi-frontal                   | _____          |
| <i>Leçon d'anatomie</i> (2020-2021)           | Découpage                       | Reconstitution mémorielle                | _____                        | _____          |
| <i>L'amante anglaise</i> (2013)               | Découpage                       | Non-linéarité, reconstitution mémorielle | Proximité                    | Dédoublement   |
| <i>Selfie</i> (2015)                          | Auscultation, mouvement, nudité | Non-linéarité, rupture rythmique         | Proximité, sans habillage    | Gestuelle      |

### 2.7.1 Corps

Mon analyse abonde dans le même sens que mes lectures : le corps occupe une place importante dans l'expérience du silence. Plusieurs des pièces analysées offrent un univers assez violent (pour le corps) ou sombre, même parfois jusque dans la conception lumière. En effet, toutes plongent *dans* le corps -- sauf (de mémoire) *Ainsi parlait*, qui l'utilise tout de même comme un langage à part entière --, abordant soit sa transformation, sa constitution, voire le mettant à nu et le mutilant. Que les événements soient portés sur scène ou qu'ils soient relatés, évoqués, l'accent mis sur le corps opère à travers plusieurs non-dits, dans la respiration, l'hésitation, la répétition, l'évasion.

Je considère, à la suite du philosophe et musicologue Peter Szendy, ce regard porté sur et *dans* le corps comme une forme d'attention, d'écoute. « On pourrait dire, affirme-t-il, que l'écoute est toujours une auscultation (le verbe "écouter", en français, vient d'ailleurs du latin *auscultare*). Ausculter, c'est sonder un espace, un corps, l'intérieur d'un corps. » (Szendy, 2017 : 70-71) Chaque pièce du corpus est liée à la corporéité. Alors qu'*Ainsi parlait* fragmente le corps principalement à travers la gestuelle et le mouvement, les cinq autres pièces procèdent à une fragmentation *réelle* : découpage de corps avec

<sup>10</sup> Sans habillage signifie ici que le matériel technique (micros, projecteurs, ampoules, fils) était délibérément laissé à vue dans une esthétique plus dépouillée qui brise le quatrième mur, renvoie le spectateur au fait qu'il regarde une représentation.

*L'amante anglaise*, leçon d'anatomie dans l'œuvre éponyme, incision et intrusion avec *Dark Field Analysis*, *Selfie* et *Le chien (...)*. Regarder le corps, l'écouter, c'est lui prêter attention. Le corps pouvait donc être un élément à explorer dans la recherche.

Chacune des œuvres offre, à sa façon et parfois indirectement, un point de vue sur le corps, sa relation à l'espace et à l'altérité. Le silence (encore une fois, non pas absence de son ou de parole, mais espace, écart) y joue pour beaucoup. Il permet, me semble-t-il, la possibilité d'un regard autrement orienté, donc d'une perception (et d'une expérience) différente, probablement puisque « [c]omme la voix et le rythme, pour citer Evrard, le silence semble se situer à la croisée du corps et de la parole. » (2012 : 144)

### 2.7.2 Fragment(ation)s

Dans les œuvres analysées, il y a une double fragmentation : d'une part fragmentation corporelle et d'autre part, fragmentation narrative, c'est-à-dire rupture de la linéarité.

À l'exception de la *Leçon d'anatomie* (bien qu'il m'apparaît possible de la considérer aussi sous cet angle à travers le parcours de reconstruction mémorielle de Martha), les œuvres listées opèrent par fragment(ation)s narratives, que ce soit sous forme de tableaux à prime abord déconnectés (bien que liés à travers la performance) ou par les ruptures dans la rythmique corporelle. La fragmentation ponctuant les œuvres remplit une fonction semblable au silence dans le langage qui offre l'espace et le souffle nécessaires à la mise en relation, à l'association. Cette non-linéarité, qui n'est cependant pas une « déconnexion » entre les fragments, permet la rencontre de l'altérité. Dans les mots de la philosophe Hélène L'Heuillet,

on rencontre aussi l'altérité en soi-même, dans ce qui n'est pas forcément [...] une lenteur ou une déconnexion, mais [lorsqu'il] y a possibilité de laisser des espaces, que tout ne soit pas compact dans le temps, parce que bizarrement la rencontre avec le monde, avec les choses, avec les autres, elle a besoin que le monde ne soit pas trop compact, qu'on puisse respirer un peu, qu'il y ait des interstices. (Gesbert, 2020 : 26min30)

Ces « interstices » sont à la fois ceux du silence, mais aussi ceux des espaces transitoires entre les fragments théâtraux. Sa réflexion, L'Heuillet l'oriente autour du retard, qui déclenche une « attente » : attente de l'autre en retard, qui devrait arriver, attente qui dirige notre attention vers l'autre et qui fait qu'on l'accueille. Au même titre que la surprenante (parce qu'inattendue, accidentelle) variation spatio-temporelle que représente le retard transforme le regard, la fragmentation narrative des œuvres

décrites réorientent l'attention. Pour reprendre Le Breton, ces espaces s'opposent à la « saturation » de la communication moderne qui vise à « manifester la continuité du monde » (1997 : 15) sur le mode du spectacle, de la « séduction spectaculaire » : ils permettent une présence consciente dans le lieu, dans l'expérience théâtrale (Duchesneau, 2021 : 27). D'après Erin Manning et Brian Massumi, qui ont réfléchi et expérimenté l'écologie de l'événement par la recherche-création :

Le flou des conditions initiales de l'événement lui permet d'advenir pleinement à lui-même, de moduler de façon émergente sa forme dynamique à mesure qu'il traverse les phases de sa propre occurrence. L'auto-modulation de l'événement-en-train-de-se-faire in-forme une individuation occurrente. [...] Le chaos créatif est l'auto-description d'une ligne abstraite pure et simple qui s'étend de la plénitude commotionnelle d'un impossible « et si ? » jusqu'à l'« ici et maintenant » [...]. (2018 : 69)

Certes, les représentations décrites ne sont pas l'événement tel que discuté par le duo ni en elles-mêmes un « chaos créatif » puisqu'elles sont représentées, mais pour le spectateur, les modulations que constituent les fragment(at)ions du narratif opèrent similairement : bien que les œuvres ne soient pas improvisées devant public, ce dernier vit une expérience « en-train-de-se-faire ». Son attention peut être ramenée à l'« ici et maintenant » notamment grâce à la fracture de la linéarité narrative.

### 2.7.3 Regard

Ces deux types de morcellement impactent l'expérience théâtrale. L'une des conséquences des deux premiers aspects évoqués (corps, fragment(at)ion-s) consiste en un déplacement du regard ou, devrais-je dire, en une prise de conscience de la position située spécifique du regard et de l'expérience. Sans entrer dans les théories du « spectateur » (Abassi, 2021 ; Gendron-Langevin, 2015 ; Haentjens, 1981), il demeure néanmoins possible d'affirmer que le mouvement ainsi institué au regard suscite une certaine forme d'action comme spectataire. En effet, puisque « porter attention, regarder, c'est déjà être actif » (Duchesneau, 2021 : 265), j'avance que les pièces analysées, en ce qu'elles sont fragmentées, favorisent l'attention du spectateur, voire du corps d'acteurs qui demeurent alertes et doivent se réorienter ponctuellement. Bref, ce mouvement du regard transforme les associations possibles et celles en-train-de-se-faire.

Par ailleurs, le regard (de même que l'expérience) est modifié par le dispositif scénique lui-même de plusieurs des œuvres présentées. La disposition bi-frontale du *Chien (...)* ou quadri-frontale de *Dark Field Analysis* renvoie le public à sa propre position d'observation puisqu'il lui est possible de se voir dans

d'autres (en tant que public) en train de regarder. Cette conscience modifie l'attention d'une part, mais également la posture ou la participation d'autre part puisque l'on a conscience de la réciprocité du processus : je peux voir le reste du public et donc le reste du public peut me voir et m'observer. Le mode d'attention privilégié par ces dispositifs en est un de « proximité », pour poursuivre avec Duchesneau, « où les un-e-s et les autres peuvent voir et être vu-e-s, observer et être observé-e-s. » (2021 : 133) donc, d'une certaine manière, être en relation.

#### 2.7.4 Répétition

Autre caractéristique ressortant du corpus présenté, la répétition participe à la fois du silence, mais aussi de l'attention. Motif présent dans la plupart des œuvres du corpus, la répétition s'ancre particulièrement dans quatre d'entre elles, et de manières différentes. Avec *Dark Field Analysis*, elle se présente notamment à travers le traitement sonore. David Kiers, à la création sonore, explique :

These two songs that we have used allow for a certain repetitive quality, they are compositionally, harmonically quite minimal and simple, so I could use them as both a basis for a sound world and let them grow into a more expressive, together with their voices. So it is about those repetitive qualities that lent them what you said, transe-like or hallucination-like state. (Centre Pompidou, 2018 : 11min11)

Comme motif, la répétition permet donc d'appuyer, de réitérer pour moduler l'attention. Kiers évoque notamment celle des acteurs qui donnent l'impression d'entrer en « transe » (et, quant à moi, de nous amener avec eux dans ce voyage à l'intérieur du corps).

Cette répétition se traduit également dans la qualité de mouvement déployé sur scène. Plusieurs gestes, sans être nécessairement reproduits à l'identique, sont des explorations renouvelées et en transformation, sans pour autant qu'elles ne laissent quelque chose derrière ; au contraire, elles m'apparaissent comme des itérations modifiées, mais génératrices, « une répétition créatrice, en variation » (Duchesneau, 2021 : 74). Un rapport semblable au mouvement traverse *Ainsi parlait*, dans laquelle des séries de gestes et même des paroles sont répétées. Je pense notamment à un moment où un acteur simulait à répétition une recherche sur Google en tapant dans les airs sur un clavier fictif, ce qui permettait de mettre l'accent, d'abord sur la proposition, ensuite d'attirer l'attention sur la variabilité qu'induisait la répétition. Cette dynamique était particulièrement à l'œuvre à l'amorce de *Selfie* durant laquelle les quatre actrices posent, corps nus, immobiles, « avant de commencer à s'agiter, à frémir, à trembloter, mais toujours en silence. » (Girard, 2015) Les corps répètent donc des secousses mouvantes et mutantes, l'un à côté de

l'autre, permettant au bout d'un temps de modifier le regard. « Parce qu'il y a répétition, ainsi que l'exprime Duchesneau en décrivant l'une de ses expériences d'observatrice, mon attention se relâche, s'épuise, et à la fois s'aiguise. » (2021 : 143).

La répétition permet de révéler le singulier, la divergence, la nuance. En faisant le choix de dédoubler les personnages de *L'amante anglaise*, la metteuse en scène cherchait à explorer les zones d'ombre des personnages, leurs non-dits, leurs silences, ce qu'ils taisent, voire (se) cachent (à elleux-mêmes). Porter sur scène deux Claire, deux Pierre et trois inspectrices, c'était multiplier les possibilités d'investigation et d'expression, multiplier les regards et donc l'attention. Ainsi, la répétition affecte l'attention.

Comme le silence à travers la parole, ces six œuvres, par leurs chorégraphies (narratives et physiques) permettent, certes, de déplacer l'attention, mais également d'en prendre conscience en renvoyant à soi comme spectateur, ou même comme acteur dans le cas de mon expérience d'interprétation de Khalid dans *L'amante anglaise*. Cette conscience en déplacement traduit une relation modulée par l'expérience. Mon expérience témoigne de l'imbrication du corps, du rythme et du silence ainsi que de l'impact de leurs agencements, surtout par fragment(at)ions, sur le regard et l'expérience.

En bref, ces six œuvres mettent de l'avant certaines manières par lesquelles la prééminence des corps oriente autrement l'attention. Elles révèlent aussi l'importance de la fragmentation et des interstices pour rencontrer l'altérité, en plus de jouer un rôle dans le déplacement du regard. Les pièces montrent également que la répétition agit sur l'attention. Ces quatre caractéristiques permettent d'envisager des manières concrètes d'expérimenter le silence comme mode d'attention avec d'autres. Elles ont servi d'assises à l'élaboration de la méthodologie de recherche.



## **DEUXIÈME PARTIE**

### **DÉPLOYER**

## CHAPITRE 3

### COMBINER L'ART ET L'ETHNOGRAPHIE

Choisir une méthodologie, c'est penser un dispositif qui permet de répondre à la question de recherche. C'est également considérer les meilleures manières par lesquelles il serait possible de vérifier certaines hypothèses.

**Ma recherche vise ultimement l'expérimentation, par le silence, de modes d'attention à l'écart des logiques dominantes de la modernité du bruit et recentrés sur la vigilance et le soin.** Pour y parvenir, je m'inspire de pratiques théâtrales qui renvoient au silence et au corps. Mais davantage que l'expérimentation, l'objectif est également de nommer les relations, associations et expériences que ces modes d'attention permettent pour en rendre compte et, bien plus que l'expliquer, « multiplier notre monde » pour, possiblement, participer à sa transformation, en activer un levier.

#### 3.1 Hypothèse de structure

Expérimenter le silence comme mode d'attention, c'est risquer l'ennui, le désintérêt. C'est non seulement ce que m'indique mon expérience personnelle, mais également la littérature et une majorité de personnes avec qui il m'a été donné l'occasion de discuter de cette recherche. Si le silence parle, il parle une langue qui nécessite d'autres outils, d'autres méthodes pour mieux le saisir dans sa fugacité au risque, justement, de l'interpréter comme un vide sans intérêt ou à combler.

Ce que mon expérience personnelle m'indique, c'est que le choix du silence permet de questionner nos manières de relationner. Que ce soit parce que cette posture génère un inconfort ou une incompréhension ou parce qu'elle peut être consciemment adoptée, je constate qu'elle constitue une manière d'être à la fois *dans* et à *l'écart*, donc de tisser de nouveaux liens à travers ce mouvement dans l'entre-deux. Mais suffit-il de choisir le silence pour expérimenter d'autres relations ?

D'après Sarah Troche, philosophe de l'art, « la structure est la condition d'apparition à la conscience des sons, des bruits et des silences, qui interfèrent sans nécessité. » (2021 : 104) En choisissant le silence comme mode d'attention, il me semble que c'est en même temps une structure, un regard, un *dispositif* que nous choisissons pour être dans le monde. En élaborant cette recherche, j'é mets l'hypothèse que les ateliers mis en place – dont je discuterai plus loin – rempliront cette fonction structurante. Je crois aussi

que les exercices théâtraux et ceux proposés dans *Réinventer l'ethnographie* (2021) – que je détaillerai plus loin – sauront activer l'expérimentation d'associations et de relations inattendues et singulières qui m'affecteront et qui affecteront les participant-es.

### 3.2 Hypothèse de relations

Si cette première hypothèse est vérifiée, la recherche m'aura permis d'activer des relations et des associations nouvelles. Il me faudra alors trouver le moyen de les faire ressortir pour les nommer. Je tenterai d'y parvenir en élaborant un journal de bord et en réalisant des discussions de groupe avec les participant-es.

J'estime que diverses relations (qu'elles soient avec des altérités humaines ou non humaines) pourront être vécues durant les ateliers. J'émetts cependant l'hypothèse qu'il sera plus ardu de faire ressortir celles vécues avec des altérités non humaines. Bien que certains exercices orienteront davantage l'attention sur celles-ci, je pense que les participant-es partageront davantage leur expérience avec les autres participant-es humain-es et moi-même.

Puisque le *focus-group* permet de tenir compte du relationnel, des interactions, j'émetts l'hypothèse que les témoignages, le(s) récit(s) qui en émergeront porteront plutôt sur ces interactions inter-humaines que les participant-es auront vécues entre elleux. Cette intuition me conduit à penser que les exercices où la présence des autres participant-es sera moins prégnante se traduiront par une plus riche expérimentation d'associations qui dépassent les relations humaines.

La méthodologie que j'ai envisagée prend appui principalement sur trois références qui posent la recherche comme un processus créatif et postulent la participation active et transformatrice de la personne pensant et effectuant la recherche. Je m'appuie d'abord sur la démarche des autrices de *Réinventer l'ethnographie* (2021) qui élaborent des méthodes pour recenser d'autres expériences et formes de connaissance et « écrire avec le monde, et non au sujet du monde. » (Elliott, 2021 : 51) Les autrices du recueil y présentent non seulement leurs réflexions en envisageant une méthodologie collaborative, incarnée et expérimentale, mais elles proposent en plus une série d'exercices concrets (performance, marche, dessin, etc.) pour explorer et mettre en pratique leurs idées. J'ai d'ailleurs intégré certaines de leurs propositions à mon terrain. Le second ouvrage qui inspire ma démarche est *Pensée en acte*, de Manning et Massumi (2018), qui proposent un outil radical de recherche-crédation comme écologie de

l'expérience. Enfin, ma méthodologie repose également sur l'élaboration que fait Duchesneau (2021) de l'« utopique » comme méthode d'expérimentation.

### 3.3 Créer une utopique : faire attention *avec*

Comme ce qui m'intéresse est le type d'attention que peut permettre (et que requiert) le silence et ce que cette attention offre comme possibilités et expérimentations de relation, l'utopique pensée par Duchesneau (2021) m'apparaît féconde. Elle définit cette utopique comme « la pratique ou l'expérimentation d'autres modes d'« attention » – au double sens de vigilance sensible ou sensorielle à des altérités humaines ou non, et de soin ou souci de l'autre – et dans la foulée d'autres possibles incorporés, situés, en relation » (*Ibid* : 4). Cette méthode (qui me semble également être une posture) permet selon Duchesneau « d'expérimenter le social en train de se faire, ou de se vivre » (*Ibid* : 289), donc d'être au plus près des expériences, des singularités pouvant émerger.

L'utopique, donc, mais comment ? Duchesneau élabore bien ses intentions autour de cette vision qu'elle rapproche d'une « anti-méthode » et qui nécessite une remise en question de « l'échafaudage hiérarchique de la connaissance » (*Ibid* : 20). Si je veux m'engager dans cette voie, il me faut être attentif et vigilant, non seulement pendant la recherche, mais tout autant (voire davantage) durant l'élaboration de la recherche et de la méthodologie si je souhaite réellement laisser leur place aux « savoirs mineurs (parce que non institués, parce qu'en expérimentation) » (*Ibid* : 14). Pendant ma recherche, je dois donc tenter « d'écouter les intuitions, questionnements, expérimentations, découvertes, fictions, errances, tâtonnements, accidents des artistes rencontrés » comme le souhaite Duchesneau (*Ibid* : 20). Cette posture implique d'accepter l'imprévu, de laisser aller (ou laisser venir, advenir) les potentialités contenues dans le terrain que je mettrai en place avec d'autres.

Étant donné que le silence lui-même est relationnel, qu'il implique un « avec », la méthodologie employée doit, il me semble, également être *avec*. Il me faut donc déterminer avec qui ou quoi je souhaite l'expérimenter. Dès le départ, il est clair que je ne souhaite pas expérimenter un silence *humainement*

seul, mais bien avec d'autres êtres humains. Ce ne sont pas mes silences *individuels*<sup>11</sup> qui m'intéressent, mais ceux vécus à plusieurs, les silences *pluriels*.

Au fil de la démarche, je réaliserai assez vite que je ne pourrai pas choisir l'entièreté de ce qui constituera cette expérience justement puisque l'environnement ou l'écosystème dans et à partir duquel j'expérimenterai sera habité d'altérités (non humaines comme humaines) que je ne contrôlerai pas. Il me fallait néanmoins établir certains paramètres. J'y reviendrai.

### 3.4 S'inspirer de la recherche-crédation : répondre par le *faire* ethnographique

Poursuivre une démarche relevant en partie des principes de la recherche-crédation était non seulement un désir, mais une intuition confirmée par mes lectures. J'allais m'improviser metteur en scène ou chorégraphe en quelque sorte, puisque ma recherche « engage[rait] l'imagination de dispositifs d'attention et de relation », c'est-à-dire une utopique (Duchesneau, 2021 : 247).

Pour « répondre par le faire » (Paquin, 2019 : 6), j'ai choisi de mettre en place des ateliers d'expérimentation du silence. Ce choix me permettait d'investir l'entre-deux (Hert, 2014 ; Jankélévitch, 1983 ; Manning et Massumi, 2019), cet espace qui brouille les frontières « entre le savoir de la science et l'expérience humaine » et qui peut faire advenir le *co-savoir*. (Hert, 2014 : 33, 35) par la « pratique partagée ».

Ces ateliers pour faire advenir le silence, lui prêter attention, le vivre, me semblaient tout désignés parce que, comme me l'ont fait réaliser mes lectures et des discussions avec une autre chercheuse, ma recherche aurait très bien pu prendre cadre dans les théories et pratiques de l'*habiter*. « Les pratiques éprouvées du lieu (pratiques de l'habiter, relations à l'environnement), écrit Hert, forment également des savoirs qu'il s'agit d'éprouver pour les comprendre. » (2014 : 35) Ainsi en va-t-il du silence qui, puisqu'il est contextuel et relationnel, peut s'appréhender par l'expérimentation, c'est-à-dire en faisant, en le vivant.

---

<sup>11</sup> La lecture de Duchesneau (2021) et mes recherches et lectures à propos du silence me font réaliser la difficulté de discuter de mon silence. S'il est relationnel, comment un silence peut-il être expérimenté seul ? De qui parlé- je ici ? Quelles altérités (invisibles et invisibilisées) sont effacées par cette formulation ? Il est clair qu'elle affirme la primauté accordée aux relations entre humains ou animaux en reléguant à un arrière-plan le monde végétal, la lumière et le vent, par exemple.

C'est donc la mise en place d'un cadre pour l'expérimentation du silence que j'ai envisagée comme lieu et espace d'observation. À défaut de m'immiscer dans des lieux ou des groupes pour vivre *mon* silence (ce que je ne souhaitais pas), j'allais former des groupes qui vivraient avec moi *notre, nos* silences. Ce faisant, j'allais refuser de me mettre à l'extérieur, en retrait. Dans l'optique de la « recherche pauvre » proposée par Jean-Luc Moriceau et Isabela Paes, j'allais chercher à « [m]'approcher, [m]'exposer, tenter de faire l'expérience ou d'entendre une expérience. » (2019 : 164)

J'adhère au cadre méthodologique décrit dans *Réinventer l'ethnographie* puisqu'il

s'appuie sur des approches théoriques qui supposent que le savoir ethnographique naît non pas d'une observation détachée, mais de conversations et d'échanges très divers entre des personnes qui interagissent dans différentes zones d'enchevêtrement. C'est ce qu'on [les autrices] veut dire quand on fait référence à l'ethnographie en tant que méthodologie d'enquête portant sur l'élaboration « collaborative » ou « cocreative » de savoirs. (Culhane, 2021a : 3-4)

Dans le cadre d'une recherche-crédation issue d'une pratique artistique, « [l]a pratique devient l'espace d'observation, de réflexion, car c'est dans cette pratique que se manifeste le phénomène qui intéresse le chercheur » (Bruneau & Villeneuve, 2007 : 71). Pour la présente recherche, ce n'était pas tant la pratique du silence que sa mise en œuvre ou sa recherche qui allait servir de point d'exploration. En invitant avec moi d'autres personnes qui auraient des expériences et des définitions multiples du silence (qu'il ne me fallait surtout pas gommer et lisser), je me créais un terrain propice au déploiement d'outils de l'ethnographie : un « lieu unique » où je deviendrais participant observateur.<sup>12</sup>

Quoiqu'il en soit, emprunter à la recherche-crédation et à l'ethnographie impliquait nécessairement une méthodologie hybride qui m'obligeait à « supporter l'incertitude et [à] vivre confortablement avec cette réalité. » (Bruneau & Villeneuve, 2007 : 87) Cette posture correspond à ce que le silence nous invite à faire : nous laisser aller pour accueillir ce qu'une écoute nouvelle peut faire advenir.

---

<sup>12</sup> Je préfère ici la dénomination de participation observante à celle d'observation participante principalement à cause de l'importance prédominante que j'ai accordée à « l'implication interactionnelle et subjective » plutôt qu'à « l'observation objective » (Soulé, 2007 : 131). Bien que l'opposition entre implication subjective et observation objective m'apparait dépassée, il n'en demeure parce moins que, durant les ateliers, j'ai préconisé la participation active, le laisser-aller, à l'observation – que j'ai réalisée ponctuellement pendant l'expérience, mais également a posteriori.

En optant pour des ateliers auxquels je participerais, j'allais donc refuser de tout contrôler. En me dirigeant vers « une recherche pauvre, où le corps, la réflexivité et l'expérience du chercheur sont au cœur de l'exigent [sic] parcours de constitution d'une voix » (Moriceau & Paes, 2019 : 161), j'ai souhaité limiter autant que possible le dispositif d'ateliers, sans pour autant tomber dans le piège de l'absence de contraintes. Ce qui ne veut certainement pas dire de « laisser les choses “se faire d'elles-mêmes” » comme l'affirment Manning et Massumi dans leur *Vingt propositions pour la recherche-crédation*. En effet, à l'issue de ses propres expérimentations de recherche, le duo nous invite à considérer le cadre comme contenant un potentiel créateur, du moment qu'il laisse place à l'improvisation, à l'imprévu.

Cela nous amena à mettre en relief une certaine notion d'improvisation structurée élaborée à partir de contraintes encapacitantes : « encapacitantes » en ce qu'une contrainte, en elle-même, n'engendre pas nécessairement des techniques processuelles, et “contraintes” en ce que l'ouverture, en elle-même, ne crée pas les conditions d'une exploration collaborative. (Manning & Massumi, 2018 : 48)

Je devais donc concevoir des ateliers dont le cadre donnerait l'impulsion nécessaire à l'exploration à plusieurs, mais qui feraient également place à l'improvisation, la mienne comme celle des participant-es, résultant ainsi d'un événement qui serait nôtre plutôt que seulement mien.

Venir « pauvres » au terrain, adopter une posture de participation observante, accepter de ne pas tout contrôler : j'essayais de revenir à l'utopique par laquelle Duchesneau nous enjoint à ne pas « superposer des super-savoirs (sociologiques, scientifiques, académiques) [...] à ceux des acteur-ric-e-s, qui participent pourtant tout autant à la recherche. » (2021 : 20) Cette essentielle réflexion serait utile pendant les ateliers, mais également lors de la rédaction de ce mémoire.

### 3.5 Créer des ateliers : faire advenir, puis discuter et « disputer nos silences »

Maintenant, comment y parvenir ?

Puisque le corps est central à l'attention et à l'écoute, donc à l'expérience du silence, il (m')importait de toujours y retourner. La relecture du mémoire de Debbie Lynch-White a fait émerger des pistes de réflexion que j'ai pu croiser avec celles des autrices de *Réinventer l'ethnographie*. Dans son mémoire sur *L'écriture du silence au théâtre*, Lynch-White se demande « comment et de quelles manières la disposition du texte, des didascalies, des virgules, des points de suspension ou des espaces blancs traversent le corps des interprètes » (2021 :51). Plus largement, il me semble qu'elle interroge les manières

dont les pistes possibles d'interprétation et d'action – les espaces de liberté que sont les indications de silence dans le texte – agissent sur notre expérience sensorielle. Reprenant ce sillon, j'ai pu formuler d'autres questions. **Comment le silence traverse-t-il nos corps ? Comment élaborer des dispositifs, créer des expériences qui me permettront d'en rendre compte ?** Lesquels ? Avec quels outils ? Comment m'assurer de ne pas (trop) contraindre l'expérience, de la laisser ouverte ?

Les exercices pratiques proposés dans *Réinventer l'ethnographie* m'ont inspiré. Dans son chapitre intitulé *Sens*, Dara Culhane (2021b) suggère des exercices concrets pour ouvrir l'attention à des expériences sensorielles et multi ou polysensorielles, pour décentrer l'attention de la vue qui prévaut dans la conception générale de ce qu'est l'observation. Ce faisant, elle propose des manières simples d'entrer dans nos corps pour expérimenter nos sens autrement. Je m'en suis servi comme manières de faire advenir des silences ou, formulé sans la prétention divine-créatrice, comme manières de faciliter un mode d'attention qui passe notamment par le corps pour explorer le silence.

J'ai également plongé dans mes souvenirs pour reprendre des exercices de théâtre et de danse que j'ai vécus en plus de fouiller çà et là sur internet pour glaner d'autres idées que j'ai adaptées (voir Rivoire, 2019).

En plus de réaliser des exercices (auxquels j'allais participer), j'ai décidé de terminer les ateliers par des discussions de groupe. Puisque la connaissance demeure incomplète, voire fautive, si elle s'élabore à partir d'une théorie et d'un angle unique qui prétend « rendre compte de la totalité d'un objet en tant qu'explication unitaire ou totale » (Uhl, 2008 : 99), il m'apparaissait crucial d'impliquer la réflexion et la connaissance située d'autres qui participeraient à la recherche et pourraient à leur tour elleux-mêmes se l'approprier d'une certaine manière. Je souhaitais donc nous permettre de discuter de nos expériences respectives, de « disputer nos silences » à plusieurs afin d'en avoir un portrait plus élaboré, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité des possibilités ou à la généralisation universelle. J'ai aussi envisagé des entretiens semi-dirigés individuels, auxquels j'ai par la suite renoncé, d'une part en raison de la charge de travail impliquée, mais surtout parce qu'il semblait que le matériel issu des ateliers et des discussions de groupe, s'il était bien collecté, serait suffisamment riche pour la présente recherche.

Mon terrain se composait donc de journées d'ateliers constituées d'exercices, puis de discussions de groupe avec les personnes participantes. À travers ce parcours, je réaliserais également une sorte de journal ou de compte-rendu pour conserver des traces de mes expériences, affects et réflexions sur le terrain. Le journal me permettrait d'avoir une trace de mes choix, « car, pour hésitants qu'ils soient, ils



n'en sont pas moins déterminants pour le déroulement et les conclusions de l'enquête. » (Chauvin & Jounin, 2012 : 154)

### 3.6 Ateliers et exercices

J'ai donc élaboré des ateliers. Puis, étant donné que je souhaitais participer aux exercices et me *laisser aller*, j'ai confié le déroulement des exercices et la garde du temps à une autre personne. J'ai donc réalisé un bref guide (voir annexe C) pour les maîtres d'ateliers avec quelques précisions sur les exercices ainsi que leur durée.

Pour concevoir la structure et la teneur des ateliers, j'ai dressé une liste d'exercices possibles. J'y ai inclus des exercices d'écriture, de marche, de silence et d'échange (pas nécessairement verbal), de dessin et d'activité avec des objets. Pour poursuivre avec la caractéristique de fragmentation ressortie de mes analyses d'œuvres, j'ai choisi de faire alterner des exercices plus individuels et d'autres de groupes. J'ai aussi décidé de construire l'atelier comme une progression, un approfondissement de plus en plus long du silence plutôt que de nous plonger dès le départ dans de longs moments de silence dans un souci de limiter les inconforts et de multiplier les moments et les occasions de rencontres et de relations. Les temps de silence « libre » ont ainsi été de 2, 7, puis 10 minutes<sup>13</sup>.

Pour ne pas drainer l'énergie des volontaires et pour nous permettre de discuter collectivement en fin de journée, le temps des ateliers a été limité à environ 135 minutes (2h15), incluant deux pauses de dix à quinze minutes. J'ai ensuite déterminé l'ordre et la durée de chacun des exercices pour permettre 1) la progression, 2) l'alternance et la modulation, 3) une durée raisonnable entre chaque pause (50 minutes maximum) et 4) des périodes d'écriture du début à la fin. De petits ajustements quant aux durées ont été faits avec le premier maître d'atelier avant de débiter, puis au fil de la première journée d'atelier afin de permettre une certaine adaptation en réaction à ce qui advenait durant les exercices (allonger ou raccourcir certains moments). J'ai rédigé une description relativement détaillée du déroulement des deux journées d'ateliers sous forme de compte-rendu.

---

<sup>13</sup> Bien qu'il puisse y avoir d'autres manières de les envisager (par leur durée ou par le nombre de personnes regroupées notamment), les exercices peuvent selon moi être divisés en deux types : dirigés et libres. Les exercices libres consistaient en des moments à durée déterminée de silence tandis que les exercices dirigés invitaient à suivre (ou non) une consigne supplémentaire. La discussion avec les participant·es abonde en ce sens : l'expérience différait entre ces deux types de moments.

Avant de débiter les exercices, j'ai remis à chaque personne un cahier pour consigner leurs émotions, impressions, désirs tout au long de leur participation. Je leur ai dit que je souhaitais les conserver par la suite s'ils le souhaitaient, mais que ce n'était pas une obligation. J'ai pu récupérer tous les cahiers après les ateliers.

Le premier exercice est repris de la proposition de Culhane qui invite à « prêter attention à la manière dont vous vivez un moment dans le temps et dans l'espace avec vos cinq sens. » (2021b : 67) Voici comment l'exercice a été présenté par les maîtres d'ateliers :

- Écrivez ce que vous voyez (1 min)
- Écrivez ce que vous entendez (1 min)
- Écrivez ce que vous sentez (1 min)
- Écrivez ce que vous goûtez (1 min)
- Écrivez ce que vous touchez et ce qui vous touche (1 min)

La répétition de l'exercice d'écriture à différents moments avait pour objectif de nous rappeler (aux personnes participantes et à moi) de varier nos manières de prêter notre attention à notre entourage. L'écriture (ainsi que le dessin) était également une trace du cheminement et des états d'attention à certains moments durant l'atelier.

La marche dans l'espace, exercice que j'ai fait tant au théâtre qu'en danse, suivie d'un temps de silence, avait pour objectif de doucement plonger dans nos corps et de nous permettre d'appivoiser l'espace avant de commencer le travail collectif (même si le fait d'être dans l'espace et d'avoir échangé avant les exercices constituait le vrai commencement d'un engagement collectif informel). Les moments de marche subséquents (marche commentée, interrompue, par alternance, avec des balles) visaient à déplacer l'attention et à explorer des manières diverses de relationner avec notre entourage<sup>14</sup>.

L'exercice suivant, avec des ballons de fête, est inspiré de l'œuvre de Catherine Lavoie- Marcuse *La Canopée*, que Duchesneau décrit en épilogue de sa recherche sur l'utopique située.

---

<sup>14</sup> Pour le détail sur chacun des exercices, voir le guide fourni aux maîtres d'ateliers (annexe C).

La Canopée prend forme à travers des gestes réalisés avec des papiers de soie : tenir la feuille de papier, marcher avec la feuille, la lancer et se coucher au sol, sous elle, avant qu'elle ne retombe, la lancer derrière soi, l'échanger avec la feuille d'une autre personne, pousser collectivement tous les papiers de soie au-dessus de nos têtes, en un centre, et soutenir sans relâche cette canopée de feuilles, en repoussant vers le haut celles qui redescendent inévitablement avec la gravité. (2021 : 324)

J'ai repris cet exercice en remplaçant la soie par des ballons de fête qu'il s'agissait de maintenir en l'air en groupe. Aucune conséquence n'a été annoncée en cas de contact entre le ballon et le sol. Une durée a été fixée pour l'exercice, d'abord en permettant la parole, puis en demandant d'être en silence et, enfin, en tentant de s'amuser en compliquant la tâche aux autres.

Tout au long de la journée, malgré la présence et les consignes du maître d'atelier, j'ai souhaité que les participant-es auto-gèrent elleux-mêmes les moments en groupe. Je ne désirais pas avoir une personne micro-gérant les interactions, les tours d'échange, le mouvement. Le maître d'atelier était là pour garder le temps (et donc me permettre de participer plus librement) et nous amener au bout de l'atelier vers la discussion de groupe. Puisque j'étais à la fois observateur et participant, la présence du maître d'atelier visait donc à la fois à me permettre de me « faire oublier » pour mieux me fondre dans le groupe et à « saisir ce qui ne se dit pas » (Chauvin & Jounin, 2012 : 145).

En écrivant le guide, suivant l'avis de Manning et Massumi, il m'a semblé nécessaire de fixer un certain cadre, certaines consignes générales. J'ai donc défini 4 règles avant d'en ajouter une cinquième spontanément durant la première journée d'atelier.

\* ~ \*

### **[Listen°2–2023–Règles]**

Règle 1 : S'écouter et se retirer ou prendre des pauses individuelles au besoin.

Règle 2 : Accueillir ses émotions et celles des autres dans la bienveillance et le respect. Ne pas réprimer ce qui nous vient, même un rire sonore.

Règle 3 : Écrire, dessiner, noter les émotions, remarques, impressions, désirs, ...

Règle 4 : Ne pas trop se prendre au sérieux.

Règle 5 : Toutes les règles peuvent être brisées.

\* ~ \*

Avec la quatrième règle, je m'invitais moi-même à me laisser aller, à ne pas chercher à tout contrôler. Avec la cinquième règle spontanée, je voulais réaffirmer l'importance de la quatrième règle et, surtout, rappeler que les ateliers étaient un espace, oui de recherche académique, mais également d'exploration et donc, ouverts à la dérive, au flottement, au flou, à l'écart, à ce que nous ressentons parfois comme des « erreurs ». Il n'y avait pas d'erreurs possibles à proprement parler puisque je souhaitais, comme le souligne la deuxième règle, rendre visible ce qui nous vient (ce qui nécessite de ne pas le réprimer même si le désir va à l'encontre d'une consigne d'exercice). Avec cette règle spontanée, je souhaitais permettre « l'occurrence singulière du nouveau » grâce à une flexibilité dans l'organisation proposée (Manning & Massumi, 2018 : 41). Je voulais naviguer entre le *processus complexe émergent* et l'*organisation programmée* que Manning et Massumi décrivent en élaborant leur concept de contraintes encapacitantes.

### 3.7 Discussion de groupe

Les ateliers structurés et élaborés, il me fallait alors planifier la discussion de groupe post-atelier avec les personnes participantes. J'ai rédigé un guide d'entretien (voir annexe D) pour m'assurer d'aborder les points qui importaient à la recherche et d'avoir une certaine constante entre chaque journée de terrain.

Ce *focus-group* visait à partager nos vécus individuels et collectifs pour en faire, d'une certaine manière, un récit collectif ou une courtepoinette dont tous les éléments n'avaient pas à faire consensus (pour laisser place aux variations singulières que le silence comme mode d'attention pouvait avoir permis d'expérimenter), mais surtout un récit, un savoir dont l'écriture fondée sur le processus encourage aussi la création d'histoires partielles, fragmentées, et reconnaît les produits inachevés comme étant représentatifs de la vie elle-même » (Elliott, 2021 : 47) Avec le *focus-group*, j'espérais explorer et révéler autrement les dynamiques de groupe, les associations et relations en considérant le « caractère relationnel du social. » (van Campenhoudt et al, 2009 : 11)

Comme j'allais participer aux ateliers, j'ai fait le choix de prendre part aux discussions. J'agissais donc comme facilitateur en posant les questions, relançant la discussion et en m'assurant que chaque

personne ait des occasions d'expression équitables, mais aussi comme participant en offrant mes propres réponses (fondées sur mes expériences ce jour-là) au fil de l'échange.

J'ai construit le guide d'entretien de sorte que la discussion soit orientée du plus général (l'expérience globale, les ressentis et impressions) vers le plus spécifique (relations, compréhension et définition du silence).

Les *focus-group* ont duré environ 90 minutes chacun. Ils ont été enregistrés, puis je les ai retranscrits. J'ai ensuite utilisé NVivo pour relire les propos recueillis et faire ressortir certaines thématiques. Si certaines viennent de mes analyses d'œuvres et d'autres de ma revue de littérature, mes réflexions post-atelier et la relecture m'ont aussi permis d'ouvrir quelques voies à aborder.

### 3.8 Journal de bord et cahiers

Pendant les ateliers, j'ai consigné des réflexions, remarques, observations. Comme les autres personnes participantes, j'ai aussi rempli un cahier durant les exercices lorsque demandé. Ce cahier devait servir à rendre compte de la manière dont ces ateliers comme utopique m'affectait, me faisait éprouver le silence comme mode d'attention.

J'ai également utilisé les pauses (entre les exercices et avant la discussion de groupe) pour prendre des notes. Le compte-rendu réalisé a posteriori sert aussi de journal de bord puisqu'il rapporte ce que j'ai observé, vécu, pensé durant les ateliers... et qui m'a accompagné au moins un mois après le terrain puisque je l'ai rédigé en mars.

### 3.9 Recruter des participant-es

Pour réaliser ma recherche et expérimenter le silence avec d'autres personnes, j'ai fait un appel à participation.

Les participant-es devaient être majeur-es. Leur sélection tenait compte de leur proximité avec les milieux du théâtre, de la danse ou des arts de la scène. L'objectif était d'assurer un certain bagage (voire de faciliter l'élaboration d'un langage) commun. En effet, vu la courte durée des ateliers, réunir des personnes ayant un parcours (une formation ou une pratique) lié à l'interprétation en arts vivants me semblait une manière de plonger plus rapidement dans les exercices, certains leur étant peut-être déjà familiers. Advenant

toutefois qu'aucun exercice ne leur soit familier, leur bagage comme actrices, acteurs, danseuses, danseurs, chorégraphes (par exemple) leur conférerait à priori une certaine familiarité avec les prémisses théâtrales et corporelles de la démarche que j'envisageais.

À l'automne 2022, après avoir obtenu la certification éthique, en plus de partager l'appel à participation via mon profil Facebook, je l'ai fait publier dans les groupes *Étudiant-e-s et diplômé-e-s de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM* et *Association étudiante ÉNT/Student union NTS*, l'équivalent pour l'École nationale de théâtre du Canada. L'appel à participation a aussi été mis en ligne sur le babillard du Regroupement québécois de la danse. À ma connaissance, seule la publication dans le groupe de l'ÉNT n'a pas permis de recruter de participant-es.

J'ai reçu près d'une quinzaine de candidatures, tant par Facebook Messenger que par courriel. Une participante a également tenu à parler au téléphone avec moi pour mieux comprendre la démarche. Aux personnes candidates, j'ai fait parvenir un sondage afin de déterminer les meilleures dates pour tenir les ateliers.

Comme la plupart avait un parcours en danse, entre deux journées où autant de personnes étaient disponibles, j'ai priorisé la présence de celles ayant une expérience en théâtre ou en art de la parole. En fonction des disponibilités des 13 personnes ayant répondu au sondage, j'ai déterminé que les 22 et 29 janvier 2023 permettaient de réunir le plus grand nombre de personnes venant d'horizons différents.

Une participante n'a finalement pas pu se présenter à la première journée d'atelier. J'ai donc pu compter sur la participation de 10 personnes, soit 5 personnes pour chaque journée d'atelier en plus de moi-même.

Si je n'ai pas demandé aux participant-es de me fournir des données socio-démographiques, j'ai cependant une idée de leur parcours puisque chaque personne que je ne connaissais pas m'a contacté en mentionnant, d'une manière ou d'une autre, une partie de son parcours.

### 3.10 Travail préparatoire

Pour permettre aux participant-es d'avoir un bagage commun à propos du silence, et m'inspirant de Manning et Massumi (2018), j'envisageais partager quelques ressources sur le silence en amont des ateliers.

Après le recrutement et le choix des dates pour la tenue des ateliers, j'ai cependant choisi de m'en tenir à une seule source, soit la conférence de Yoann Moreau sur *Les muscles du silence* (2019), disponible en ligne sur la plateforme Soundcloud. Le format audio m'apparaissait plus convivial que des lectures plutôt académiques et denses. Certes, la conférence de Moreau a été adressée lors d'un colloque et peut être ardue, mais le ton employé correspondait à mon désir de bouleverser les attentes des participant·es qui choisiraient de l'écouter avant les ateliers.

L'objectif n'était pas d'alourdir la participation, mais d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion et de partager une partie des réflexions qui m'influencent et m'accompagnent dans mon cheminement. L'écoute a donc été présentée comme une suggestion : à ma connaissance, une seule participante l'a suivie.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **RESTITUER**



*J'ai cherché à tisser les fils, mais ils se sont échappés  
pour rester sans ancrage, impermanents et libres.*

(Kim Thúy, Em)

## CHAPITRE 4

### ÉCRITURE

Dans la première partie (recueillir), j'ai retracé le parcours et les lectures qui m'ont permis de problématiser ma recherche. La démarche est somme toute classique : problématisation, revue de littérature, corpus pour penser et articuler un sujet et une question de recherche qualitative.

Dans la seconde partie (déployer), j'ai présenté ce qui a constitué ma méthodologie, mais également ce qui m'a fait choisir cette méthode de recherche. J'en suis venu à mélanger des éléments d'expérimentation artistique et l'ethnographie sensorielle pour réaliser mon terrain. Ce que je suis allé chercher, ce que j'ai obtenu à travers mon expérience et les entretiens que j'ai tenus m'a conduit vers une forme de restitution moins classique.

Cette troisième partie (restituer) prendra la forme de ce que l'on pourrait qualifier d'alterethnographie (Ericsson et Kostera, 2020). Ce chapitre présente ce qui, dans mon processus d'écriture et de réflexion, m'a conduit à tenter cette démarche alterethnographique.

\* \* \*

Automne 2023. L'expérience terrain est réalisée. La méthodologie est établie. La rédaction de ma première tentative de restitution de mon (notre) expérience achève. Vient maintenant le moment de faire un pas de côté pour lier les trois moments de la recherche : recueillir, déployer et restituer.

Octobre 2023. La restitution achevée, je m'attèle à expliciter le processus de déploiement. Puisque ma recherche s'intéresse aux relations possibles avec des altérités par le biais du silence choisi comme mode d'attention, il m'importait d'accorder une place à ces altérités qui m'aidaient à faire la recherche. Ne souhaitant pas parler seul, il m'a semblé nécessaire de faire le récit de nos expériences du silence en convoquant les paroles d'autres qui m'ont accompagné dans la démarche.

À la relecture de ma première ébauche de restitution (qui deviendra éventuellement le chapitre qui suit, « tenter une alterethnographie »), j'arrive à un constat : je ne vais pas au bout de la démarche. Alors que je souhaite penser avec les autres et laisser une place significative aux altérités qui nous ont fait

expérimenter le silence, l'écriture demeure plutôt classique : des citations, une part d'analyse et quelques références utilisées dans la revue de littérature pour lier et penser le tout tel que l'exercice académique m'invite à le faire. Ce tout est lui-même divisé en 8 grandes thématiques-idées. Les citations des autres participant-es sont majoritairement tirées des entretiens de groupe que nous avons réalisés après les exercices. Si ces réflexions sont pertinentes, le discours est en partie intellectualisé et s'éloigne donc de la spontanéité de l'ainsi-ter que nous fait expérimenter le silence. Comment rendre vivantes les réflexions qui ont émergé ? Quels outils ou méthodes mobiliser pour retrouver le sentiment vif (et lent) des ateliers ? Comment ne pas « contraindre l'interprétation de ce qui est advenu », mais « diversifier les perspectives de façon à susciter de nouvelles interprétations, des interprétations inattendues » ? (Paquin, 2019 : 20) Rendre compte de ces expériences sans lisser les incertitudes, les questionnements, les sensations et les désirs ayant émergés pendant les ateliers nécessitait une autre source de données que j'avais peu utilisées : les cahiers, sorte de journaux de bord. Mais qu'en faire ?

Relire sur l'ethnographie (et découvrir l'alterethnographie) m'a rapproché de mon désir initial de recherche-création. « New ethnography, écrivent Ericsson et Kostera, therefore includes literary, poetic, conversational and co-created texts, blurring the boundaries between genres, and the same holds true for reflexive ethnographies. » (2020 : 1406) La création pourrait donc me permettre de laisser une plus grande place à ces autres voix, à ces altérités qui m'accompagnaient pendant les ateliers. En relisant Ericsson et Kostera, je me suis souvenu m'être fait la réflexion que plusieurs passages des cahiers remplis par les participant-es (que j'avais lus, mais qu'elleux-mêmes avaient partagé au fil des ateliers et de la discussion de groupe) étaient poétiques et émouvants. J'ai eu envie de reprendre les témoignages des participant-es et d'en ponctuer ma restitution, ce qui serait ma version des « literary, poetic, conversational and co-created texts ».

J'ai donc entrepris de dresser une première liste des passages qui m'apparaissaient les plus évocateurs parmi les écrits des cahiers que les participant-es avaient accepté de me laisser. Chaque passage pris individuellement ne me semblait cependant pas suffisant pour transmettre les expériences que nous avons vécues. Il me semblait qu'il aurait fallu les contextualiser dans l'espace et le temps (les lier aux exercices qui avaient précédé leur écriture, par exemple) et je sentais que cette démarche risquait d'aplatir leur(s) sens et la charge qu'ils portaient tout en offrant trop d'importance à la rationalisation que je pourrais en faire. Or, je souhaitais parvenir à convoquer les mots des participant-es sans chercher à y « superposer des super-savoirs », ce qui en réduirait la portée. La liste d'extraits constituée, j'ai constaté que plusieurs d'entre eux

résonnaient ensemble, abordaient les mêmes thématiques – celle du corps m’est apparue la première. En les rassemblant, des parallèles et des divergences ont émergé. Pris ensemble, dans une certaine accumulation d’images et de réflexions, leur portée s’élargissait. C’est ainsi que j’ai choisi d’en faire des collages poétiques.

Un tel processus d’écriture, en plus de produire de nouvelles données, a posteriori, m’offre un nouvel accès aux expériences vécues (Dubé, 2016) et me permet donc « d’entretenir un nouveau rapport au savoir » (Bruneau & Villeneuve, 2007 : 30) pour conserver « l’inexprimable fécond de la vie » (Jankélévitch, 1983 : 92) et « dépasser les clivages entre le vécu et le formulable. » (Hert, 2014 : 42) Il ne s’agit alors pas d’une autoethnographie classique (Denshire, 2014 ; Dubé, 2016 ; Ellis et Bochner, 2000). D’abord parce que je ne raconte pas littéralement ce qui est arrivé, mais aussi parce que je ne parle pas seulement de mon point de vue. Je convoque les autres participant·es à travers la restitution. Cette présence, dans la restitution, de plusieurs voix témoignant de nos expériences des exercices en ateliers se rapproche d’une *multivoiced autoethnography* parce qu’elle relate « how multiple participants felt, moved, related and remembered » (Ellis et al., 2018 : 119). Bien que je me sois éloigné de cette forme de récit en entreprenant la composition des collages poétiques – ils ne racontent pas directement nos expériences, mais tentent d’en transposer les sensations et d’en explorer les flous sans nécessairement chercher à les clarifier –, je partage néanmoins le désir d’Ellis de rester près de l’expérience dans la restitution, d’en rendre compte d’une manière qui puisse être aussi « experience-near » que possible en mettant de l’avant l’introspection, l’empathie et le ressenti des participant·es (*ibid* : 119-120).

Même si je ne poursuivais pas une démarche fondamentalement ethnographique et que je ne souhaitais pas étudier un groupe, mais plutôt appréhender et expérimenter un phénomène (le silence) avec d’autres, je rejoins la volonté exprimée par Daniel Ericsson et Monika Kostera d’inviter la contamination dans leur écriture. Cette contamination, écrivent-ils, suit « the radical imperative to encounter the Other and otherness, acquired by personal immersion », un projet d’alterethnographie qu’ils qualifient ainsi :

ethnography with a focus on otherness, to emphasize that it is not just a matter of research interest but a commitment to transgressing the boundaries of the ego as much as possible within the research endeavor and strive for a mode of writing invoking the presence of the setting de-egoized [...]. (2020 : 1404)

Sans prétendre parvenir à une telle écriture totalement décentrée du soi, le souci du respect des altérités – voire une conscience de la responsabilité qu’implique ma posture dans le processus de recherche et

d'écriture-restitution – m'habite. À travers ma restitution, j'ai donc opté pour une écriture qui utilise le vocabulaire, les observations et réflexions d'autres participant·es (ce qui est notamment visible dans la liste n°4) pour offrir un récit convaincant (Cunliffe, 2010) de nos expériences collectives. Certaines réflexions se lient entre elles et me permettent concrètement de tisser des fils, même si plusieurs de ces fils révélés, notamment par les collages poétiques, demeurent « impermanents et libres », comme autant de pistes à explorer, de questions à poser (Thúy, 2020). Comme Ericsson et Kostera le proposent,

*In alterethnographic texts, as we envision them, the author thus speaks in the first person singular. But s/he does not state facts. S/he asks questions, s/he makes guesses, s/he invokes the presence of the Other. S/he is the pretext for, or, if you prefer, the catalyst for, the Other's otherness, by her- or himself carrying and otherness as a person and as a social role (of the ethnographer). (2020 : 1412)*

En plus d'offrir à penser autrement et de laisser certaines interrogations ouvertes, reprendre les expressions utilisées par les autres me permet de rendre compte des multiples manières dont nous avons chacun·e (et collectivement) éprouvé et fait sens des moments de silence en évitant de généraliser les vécus ou d'en gommer les singularités.

C'est accompagné de ce désir que j'ai plongé dans les cahiers des participant·es pour extraire des réflexions, dessins, pensées et images que j'ai fini par lier aux huit thématiques-idées qui étaient ressorties à ma première tentative de restitution. Chacun des huit collages ayant émergé du processus a été inséré à la suite de la thématique-idée qui a guidé son assemblage. J'ai donc opté pour une « écriture polyvocale » au sens où Paquin (2019) l'envisage, c'est-à-dire faisant coexister divers niveaux et moments d'écriture, mais également au sens littéral : les collages poétiques juxtaposent et entremêlent les voix des participant·es. Je parviens à éviter d'octroyer à mes réflexions toute la place en conservant une forme de dialogue entre nos expériences, préservant ainsi un peu de la complexité des relations qui les ont composées.

Le prochain chapitre (tenter une alterethnographie créative) est donc à lire comme une tentative de restituer le terrain, ce qui l'a constitué et ce qui en ressort.

## CHAPITRE 5

### TENTER UNE ALTERETHNOGRAPHIE CRÉATIVE

Les expériences vécues ont été riches, diverses. Vient le moment d'en rendre compte et, surtout, de les organiser pour qu'elles soient intelligibles pour d'autres n'ayant pas pris part aux ateliers. Pour ce faire, je dois plonger dans les discussions, les écrits et les dessins issus des ateliers. Il me faut continuer, accompagné de ces témoins de ce qu'ont vécu les participant-es sans les laisser de côté. Un extrait du compte-rendu détaillé que j'ai fait des ateliers illustre bien cet aller-retour qui caractérise l'alterethnographie qui suit.

Je me promène un peu, regarde ce qui arrive. À un moment, je vais m'installer au coin repos en retrait, derrière les rideaux. J'y reste tout au plus deux minutes parce que, même si la lumière tamisée et le retrait m'apaise, je ne peux pas bien observer ce que les autres font depuis cet endroit retiré. (Vincent, compte-rendu)

Faire *avec*. Ne pas me retirer, mais savoir (m')accompagner. Comme il m'a fallu le faire en tant que participant observateur durant les ateliers, j'ai la responsabilité de ne pas seulement prêter attention à mon expérience. Pour restituer nos expériences multiples (individuelles et collectives) en en réduisant le moins possible la richesse, il me faut convoquer les altérités avec lesquelles elles ont été vécues. Je dois poursuivre la démarche entreprise avec elleux.

J'aborderai cette alterethnographie créative en présentant l'espace qui a accueilli les ateliers. Je décrirai comment (et pourquoi) je l'ai aménagé. Je proposerai ensuite une restitution des ateliers. Cette restitution sera constituée d'une alternance entre des réflexions plus formelles par thématique et des collages poétiques polyvocaux composés à partir d'extraits des cahiers que nous, les participant-es et moi, avons remplis durant les exercices. Ces collages me permettent de décentrer ma voix et de laisser aux altérités qui m'ont accompagné une place plus juste dans cette restitution.

#### 5.1 Un espace à habiter : aménager pour expérimenter

Les ateliers se sont déroulés les dimanche 22 et 29 janvier 2023. Les participant-es ont été convié-es vers 12h45 pour être en mesure de débiter à 13h, après un bref accueil et quelques explications sur le déroulement de l'après-midi. La discussion de groupe post-atelier devait terminer vers 17h.

J'ai communiqué par courriel avec le département de danse de l'UQAM au retour du congé des fêtes, début janvier. En fonction des disponibilités des participant-es potentiel·les, j'ai réservé un local au pavillon situé au 840, rue Cherrier à Montréal. La fin de semaine précédant la première journée d'atelier, je suis allé voir l'espace qui m'avait été alloué pour avoir une meilleure idée de la manière dont je souhaitais l'aménager.

Dès mon entrée dans l'espace, je m'y suis bien senti. Les rideaux enveloppants, le plancher de bois, les larges fenêtres donnant sur la rue et le plafond haut contribuaient à l'atmosphère que j'ai trouvée accueillante.

Après avoir observé l'endroit, déplacé quelques rideaux et marché dans l'espace, j'ai pris des photos pour accompagner ma réflexion. J'ai également capturé la vue depuis deux des fenêtres donnant sur la rue Saint-André avant le premier atelier, le 22 janvier 2023.

Figure 5.1 25 janvier 2023. Vue gauche depuis la porte d'entrée du local



Figure 5.3 15 janvier 2023. Vue générale depuis la porte d'entrée du local



Figure 5.4 15 janvier 2023. Espace caché au fond de la salle, côté droit





Figure 5.5 15 janvier 2023. Vue depuis le fond de la salle, coin gauche



Figure 5.6 22 janvier 2023. Vue extérieure près du sofa, coin Cherrier et Saint-André



Figure 5.7 22 janvier 2023. Vue d'une fenêtre du long mur, rue Saint-André



Il m'importait d'aménager l'espace pour les ateliers. L'objectif n'était pas de transformer radicalement le lieu ni d'en faire un espace qui semblerait « décoré », mais bien de transmettre autant que possible l'intention bienveillante de la démarche. Les réflexions de Manning et Massumi ont influencé ce choix. Dans *Pensée en acte*, on peut lire

L'organisation de l'entrée initiale et plus particulièrement l'agencement physique et la tonalité affective de l'espace dans lequel pénètrent les participants influencent les postures adoptées. Le type d'accueil et l'impression initiale produits par l'espace de participation sont des rouages essentiels de la machine de l'événement, et non des accessoires neutres. (Manning & Massumi, 2018 : 48)

Ainsi, je voulais m'assurer que les participant-es seraient à l'aise dès leur entrée. Puisque l'espace était vaste, j'ai choisi d'installer un sofa et des chaises non loin de la porte, visibles dès l'entrée. J'ai également disposé diverses chaises et des pupitres çà et là dans les pourtours du local. Je souhaitais considérer leurs besoins, notamment physiologiques.

L'attention vacille. Le corps fatigue. L'estomac gargouille. [...] Il était important pour nous de nous occuper de ces contraintes et de les intégrer à chaque événement [...]. Les participants pouvaient gérer leur propre rythme de retrait et de rentrée dans les opérations sans s'absenter entièrement. (*Ibid* : 50)

En plus du sofa, j'ai mis deux « coins repos » à la disposition de toustes : j'ai utilisé des matelas de sol présents dans le local que j'ai empilés et recouverts de couvertures et de coussins que j'avais apportés. L'un des coins repos était dans le coin gauche près de la porte ; l'autre était dans le recoin caché derrière les rideaux dans le coin droit au fond de la salle. J'ai également fourni des collations (viennoiseries et fruits) ainsi que des breuvages (jus, cruche d'eau) que chacun·e était libre de prendre à sa guise. Les collations et breuvages étaient sur une table à côté de la porte, à droite en entrant dans le local. J'ai également fourni des serviettes de table, lingettes, mouchoirs, masques et du désinfectant pour qui aurait souhaité en utiliser.

C'est pour respecter le rythme de chaque participant·e que j'ai instauré la première règle (s'écouter et se retirer ou prendre des pauses individuelles au besoin). Une telle liberté m'importait par principe, d'abord, mais aussi parce que de celle-ci pouvait émerger d'autres expériences : je voulais laisser la place aux réactions possibles, positives ou négatives (s'il faut réellement leur accoler une étiquette reflétant un jugement), sachant que le silence, particulièrement avec des personnes inconnues, peut être confrontant et inconfortable. Certaines personnes sont d'ailleurs sorties pendant certains exercices (individuels) pour aller à la toilette ou boire de l'eau, notamment.

## 5.2 Rendre compte des expériences sans les diminuer

Plusieurs mois après avoir tenu les ateliers (et les discussions de groupe), puis plusieurs mois après en avoir rédigé le verbatim, j'ai replongé dans ce matériel crucial pour ma recherche. J'ai commencé par rassembler ce que chaque personne avait dit pour avoir un fil conducteur individuel, au besoin. J'ai ensuite relu tout ce que j'ai enregistré en tentant de regrouper par thématique les propos pour trouver une manière d'en rendre compte.

\* ~ \*

### [Liste n°3 – 2023 – Rendre compte des ateliers : ébauche]

Silence complet – vrai

Temporalité

Corps

Rêverie – pensée

Contraste

Faire, activité

Les autres

Jeu, ludique

Présence, plein

Regard

Intuition, impulsion

Confiance, laisser aller

\* ~ \*

En revenant à cette liste, il m'est apparu que certaines thématiques s'entrecoupaient ou se répondaient. Certains mots viennent des participant·es, mais plusieurs sont également une tentative de réunir ou de créer des associations entre expériences à mon sens similaires ou se répondant. Je suis retourné aux propos enregistrés et j'ai tenté de bonifier la liste, de l'enrichir des mots des participant·es dans l'espoir d'éviter de « *superposer* des super-savoirs (sociologiques, scientifiques, académiques) [...] à ceux des acteur·rice·s, qui participent pourtant tout autant à la recherche. » (Duchesneau, 2021 : 20)

\* ~ \*

**[Liste n°4 – 2023 – Des mots pour exprimer les expériences vécues]**

Corps, sens, mouvement, rythme

Regard, chargé, élargissement

## Répétition<sup>15</sup>

Fragmentation, focus, attention

Faible, contrainte, liberté, intuition, impulsion, confiance, laisser aller

Lien, relationnel

Responsabilité, réciproque, complicité, tendresse, écosystème

Présence, entierond

Jouer, ludique

Temps, temporalité

Frontière, entre-deux, contraste

\* ~ \*

Ces mots sont donc les miens et ceux des participant-es. J'ai tout de même effectué un travail d'organisation en regroupant ce qui m'apparaissait lié. J'ai commencé avec quatre mots (corps, regard, répétition, fragmentation) auxquels certain-es participant-es ont ajouté ceux qui correspondaient à leur expérience. Nombre de ces mots ont été nommés à plusieurs reprises par plus d'une personne. « Entierond » est une adaptation du terme « entirond » qui a été inventé pendant la discussion par une participante pour décrire son rapport à l'espace et au temps cette journée-là. C'est ce vocabulaire collectif qui me permettra de déplier nos expériences du silence comme mode d'attention pour mieux en rendre compte.

---

<sup>15</sup> En parcourant à nouveau le verbatim des entretiens pour organiser ces mots en caractéristiques, j'ai réalisé que l'idée de répétition importait dans l'élaboration du dispositif, mais qu'elle ne ressort pas dans le récit que nous faisons de l'expérience vécue en atelier. Elle transparaît aussi dans les exercices d'écriture répétés qui peuvent témoigner d'une transformation de l'attention.

Relire les discussions de groupe à travers la lunette de ce vocabulaire m'a conduit à organiser la suite de ce chapitre en huit thématiques pour rendre compte de manières d'être et de modes de relation qui ont été expérimentés à travers le silence dans ces ateliers.

### 5.2.1 Revenir au corps : sentir et faire

Le corps reçoit, participe et transforme l'expérience. Il (res)sent, interprète, fait. Puisque «[n]ous sommes ce corps qui nous ancre dans le monde et nous y ramène » (Hert, 2014 : 34), le corps occupe une place primordiale dans nos expériences du silence.

« Je me sentais plus dans mon corps. » C'est ainsi que Félix<sup>16</sup> exprimait son ressenti durant la discussion de groupe. J'ai également noté des remarques semblables lors des deux journées dans mes cahiers de notes. Pour Martine, « le silence, c'est comme un voyage à l'intérieur de nous », expression que j'utilisais pour décrire ce que proposait l'œuvre *Dark Field Analysis*. Les ateliers composés d'exercices physiques et de moments d'arrêt<sup>17</sup> ont donc ramené plusieurs participant-es *dans* leur corps. Autrement dit, effectuer les exercices nous a permis de (re)prendre conscience de ce corps, de le sentir et d'y porter attention.

D'autres participantes parlent davantage de leurs sens(atons) ou de ressentis. Tandis que Karine était « vraiment dans [ses] sens », Anna expérimentait « moins d'intellect, puis plus de sensations, d'ouverture aux sens autres ». Quand j'ai présenté les quatre mots (corps, regard, répétition, fragmentation) qui avaient guidé la construction des ateliers, Anna a remarqué que, pour elle qui avait l'habitude de travailler avec son corps, le concept de *corps* était moins approprié pour définir son expérience : elle jugeait la notion de *sens* plus adéquate.

Cette attention particulière portée au corps se reflète également dans l'évocation des besoins plus physiques. Après l'exercice avec les ballons de fête inspiré de *La Canopée*, nous avons écrit comment nous nous sentions. Dans leur cahier de notes, plusieurs participant-es mentionnent – comme je l'ai fait – leur soif et la chaleur, ce qui peut être attendu à la suite d'un tel exercice physique. Dans un même ordre d'idées, Lucille, Marie et Andréa affirment avoir ressenti la fatigue dans les moments plus calmes de silence.

---

<sup>16</sup> Les prénoms utilisés ont été modifiés par souci de confidentialité.

<sup>17</sup> Le fait de prendre une pause ou de ne pas avoir de consigne d'action spécifique n'est pas en soi un arrêt. Le mouvement et la pensée continuent. Dans le ressenti, c'est tout de même la notion qui semble s'imposer, par contraste avec les moments plus visiblement actifs.

Parlant de son attention durant les temps de silence libres, Andréa explique que « c'est comme si ça avait *shifté* sur [ses] besoins. Très physique, très prenant. »

Cette alternance, ce contraste entre *faire* et *ne pas faire* ou *faire peu*, entre les moments dirigés et ceux libres (davantage associés au silence) contribue, aux dires de certain-es participant-es, à cette qualité d'attention. Il a semblé à Karine que « le silence était lié, entre guillemets, à ne rien faire », même si elle précise que nous avons fait beaucoup. Pour Lucille, il s'agissait plutôt « de ne pas trop faire quelque chose [même si elle avait] le droit de faire des choses aussi ». Les temps libres ont activé son « *daydreaming* » : elle rêvassait donc en regardant à l'extérieur, en bougeant son corps ou en jouant avec ses mains. Elle compare son expérience à des pratiques de « *doing nothing* » auxquelles elle a participé à l'Université Concordia et avec lesquelles elle fait un lien qu'elle dit ne pas tout à fait saisir. « La sensation est tellement similaire », dit-elle : ne rien faire et le silence ne sont pas la même chose, mais « c'est comme des cousins ».

Poursuivant sur cette voie dans la discussion, Karine (qui participait à l'atelier le même jour que Lucille), propose une réflexion intéressante comme retour sur son expérience en silence : « pour moi, dit-elle, il y a comme cette idée-là que le silence, c'est peut-être comme une *manière de faire*<sup>18</sup> une chose plutôt que de rien faire. »

Sentir et faire, en silence, avec le corps.

---

<sup>18</sup> Je souligne.

\* ~ \*

[Collage n°1 – 2023 – la sécheresse : être stone malgré la joie]

(1)

*Je sens mon corps  
Je sens bien mon corps*

*haleine du temps et de la soif  
pâteux légèrement, âcre-doux au fond  
pâte à dents. Salive*

(2)

*l'intérieur de ma bouche  
la surface de mes dents  
biscuit au gingembre et chocolat presque oublié*

(3)

*Je me sens essoufflée. J'ai la gorge qui brûle.  
Sèche. Très sèche. En profondeur.  
La sécheresse.*

*Je bois et déglutis.*

*Un temps*

*Comment je me sens ?*

(1)

*j'ai chaud. j'ai soif. je me sens bien et essoufflé  
mes côtes me dérangent au sol. j'ai chaud*

*Un temps (avec)*

*être stone malgré la joie*

\* ~ \*



### 5.2.2 Transformer le regard : choisir et prendre conscience

En tant que fulgurance, le silence transforme le regard, il fait voir que « c'est ainsi » (Moreau, 2019). Il révèle, jette une lumière sur ce qu'autrement nous ne percevons pas. Il transforme l'expérience, l'enrichit.

Choisir de faire en silence, c'est choisir de regarder, d'écouter autrement et plus largement. Pour Andréa, ce « *shift* d'attention, c'est vraiment un endroit spécial dans le corps [où elle se met] à écouter de façon plus vaste. » Selon elle, les exercices d'écriture avec les sens – particulièrement en sortant de la vue et de l'ouïe prédominantes – invitaient à cette attention large et inhabituelle.

Les participant-es emploient un vocabulaire évocateur pour référer à cette transformation du regard comme posture, comme choix volontaire. Pour Félix, « le silence est plus une forme d'élargissement » qui rend les choses plus lisibles et intéressantes. Pour Marie, « c'est juste comment tu décides d'être là », « *switcher* son regard », ce qui permet de voir et d'apprécier autrement. Une telle attitude implique, dans les mots de Lucille, « un genre de flotter avec qu'est-ce qui opère dans le lieu, [...] accepter ce qui est là puis qu'est-ce qui se passe. » Andréa affirme quant à elle être arrivée en silence, ce qu'elle décrit ainsi : « pas de bruit dans ma tête, disponible. Ouverte à ne pas savoir, donc réceptive. Pas d'attente, pas de jugement. Mais c'est ça, c'est comme un état de réceptivité. » Karine exprime être arrivée « déchargée, donc dans l'ouverture puis la disponibilité, la curiosité. »

Cet état de disponibilité, ce regard attentif permet d'élargir la palette d'altérités rencontrées et visibilisées. « Accepter ce qui est là » réfère à davantage qu'à ce que nous voyons et entendons. Lucille mentionne par exemple qu'après le premier exercice d'écriture avec les sens, elle sentait son chandail, « la laine, comme le truc synthétique et puis l'odeur de [sa] lessive ». De mon côté, à ce qui me touche et que je touche, j'ai indiqué ceci dans mon cahier de notes : « mes vêtements. mon chandail me coince. mes chaussettes. j'ai eu chaud. » Lucille et moi aurions pu nous laisser distraire<sup>19</sup> par nos vêtements – les

---

<sup>19</sup> En relisant ce passage, je réalise que la notion de distraction que j'emploie illustre un biais : selon cette formulation, les vêtements sont des altérités qui pourraient distraire (avec une connotation péjorative) d'autres altérités qui vaudraient donc davantage la peine d'être côtoyées, reconnues. Je propose ainsi une reformulation : Lucille et moi aurions pu choisir de porter à attention à nos vêtements (ou, mieux encore : nous aurions pu nous laisser affecter et guider par nos vêtements), choix qui nous aurait conduit à passer à côté d'autres altérités.

miens sont d'ailleurs assurément revenus manifester leur présence au cours de la journée – et ainsi passer à côté d'autres éléments de notre environnement.

Nos pensées peuvent également troubler cette disponibilité. En ce sens, alors qu'elle affirmait être arrivée en silence et sans bruit dans sa tête, Andréa a pris conscience de l'espace occupé par ses pensées pendant l'atelier. Lors d'un exercice où il fallait dans un premier temps marcher dans l'espace en nommant ce que nous percevions avant de poursuivre en portant attention aux détails mentionnés par les autres, plusieurs participant-es ont été déstabilisé-es à l'annonce de la consigne de la deuxième partie et avaient peu d'éléments à partir desquels explorer de nouveau l'espace. Jay et moi, qui connaissions cette consigne, avons pu choisir d'écouter ce que les autres nommaient. Le reste des participant-es quant à elleux ont été pris-es de court. Andréa, qui nommait ce qu'elle se dit habituellement dans sa tête, a ainsi réalisé que « [le] bruit dans [sa] tête [l]'empêche littéralement d'être attentive aux autres ».

Une attention telle que les ateliers la requerraient est exigeante. Dans son cahier de notes, Lucille indique laisser aller son regard lors d'un exercice tout en craignant que ce soit mal interprété par la personne qui l'accompagne. « C'est juste moi qui dégourdis mon attention », écrit-elle. Ainsi, expérimenter le silence comme mode d'attention implique une conscience de l'impact possible de notre choix de regard sur les altérités en présence.

\* ~ \*

[Collage n°2 – 2023 – la neige : s'arrêter sur la rue Cherrier]

(1)

*Je suis moins présent parce que j'anticipe. Moins de nouveau. J'ai des attentes.*

*(N'est-ce pas plutôt mon regard qui confond répéter et refaire ?)*

*Sylvestre s'occupe avec le cahier.*

*Respiration.*

*Je suis davantage dans le moment présent.*

*Que pensent les autres ?*

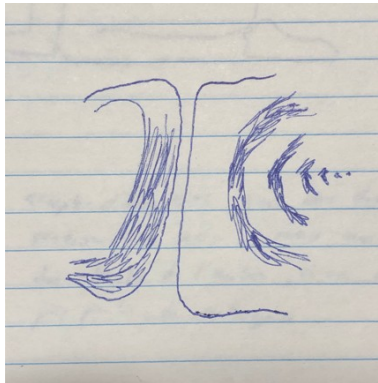
(2)

*Souvenirs confus, remise en perspective, doutes*

(3)

*Qu'est-ce qui motive ma marche ?*

*Dessin libre*



*ce que je ressens  
côtoyer quelqu'un  
je me demande comment les autres se sentent*

*le silence me rend disponible et éveillé*

(2)

*Le monsieur qui a arrêté sa voiture en plein milieu  
de la rue Cherrier pour... la déneiger ???*

\* ~ \*

### 5.2.3 Lier les fragments : changer d'échelle

En présentant aux participant·es les quatre caractéristiques ressorties de l'analyse du corpus d'œuvres, le terme de fragmentation est assurément celui qui a le plus suscité de questionnement et de remise en question : il ne correspondait pas au récit qu'ils se faisaient à priori de l'expérience. Après leur avoir expliqué, à leur demande, que la fragmentation correspondait pour moi au cadre des ateliers et qu'elle provenait du constat que les œuvres analysées se présentaient en rompant d'une manière ou d'une autre la linéarité du récit, des réflexions ont émergé.

Cette idée de fragmentation a particulièrement été associée à la temporalité, ce qui rappelle que le temps est une dimension de nos vies éminemment liée à la linéarité : dans notre conception occidentale populaire, le temps avance, son fil se déroule sans retour en arrière ou bond en avant. Jay voit la fragmentation « dans le fait d'avoir des moments courts, puis denses », ce qu'Andréa qualifierait davantage de focus ou d'attention :

Pour moi, silence dans ce cas-là, c'est focus. Ça peut être très court, ça peut être rapide, comme quand on faisait le ballon dans le silence. Par bouts, on était capable de faire quelque chose de rapide, mais de garder le silence aussi, mais parce qu'on avait un niveau d'attention qui était total.

Cette idée d'attention totale me rappelle le besoin qu'a éprouvé Lucille de « dégourdir » son attention. L'idée résonne aussi fortement avec l'expérience que j'ai faite de ce moment avec les ballons. Je me suis laissé porter, voire emporter, par le jeu. Cet exercice a été un de ceux, sinon celui durant lequel j'ai l'impression de m'être davantage engagé. Ce moment d'attention totale est l'un de ceux qui m'a le plus permis de me sentir en relation avec les autres et avec ce que le silence révélait, d'apprendre à les apprivoiser, pour reprendre un terme utilisé par Andréa, Sylvestre, Martine et Annie-Pier et qui me semble également approprié pour décrire mon expérience.

L'attention totale implique par ailleurs un changement d'échelle : entre macro et micro. Fragmenter les ateliers en multiples exercices variés et de durées diverses a permis de multiplier les regards. Un des exercices consistait à prêter attention à un élément qui nous attirait. Plusieurs ont été attiré·es par le petit. Andréa a par exemple passé du temps avec une poussière au sol à laquelle elle s'est dit « scotchée ». Annie-Pier affirme quant à elle avoir été « dans la micro-expérience » avec la barre de ballet en bois. Pour Félix, qui se dit « très familier dans faire l'expérience des objets » à travers sa pratique de la danse, l'exercice lui permet de « développer un aspect [...] relationnel avec les matériaux, les matières. » Il

plonge et se promène telle « une petite fourmi [...] dans quelque chose qui est immense ». Il est donc question de se situer à travers ces échelles et d'avoir conscience, à travers notre présence silencieuse, de notre position pour entrer en relation autrement. Cette idée reviendra dans la partie sur la responsabilité.

Étant donné que le silence nous révèle ce qui était déjà là – qu'il nous est alors possible de choisir d'appivoiser –, fragmenter l'expérience en de nombreux moments courts implique la possibilité d'« une frustration de se dire qu'on n'a pas pu aller au bout de notre émotion, de notre ressenti » pour reprendre les mots de Jay. Ce sentiment est d'autant plus vrai que les transitions entre les fragments sont prédéfinies et qu'elles s'imposent. Pendant l'exercice avec des « tours » de marche, j'ai senti quelque chose « qui était en train de se construire » entre Félix et Sylvestre, pour reprendre les mots de ce dernier. Ils étaient à une extrémité de la salle et je ressentais ce lien émergent. J'ai souhaité, comme j'avais pu le faire lorsque Jay tenait le temps la semaine précédente, faire signe au maître du temps qui était près d'eux pour repousser la fin de l'exercice : je ne voulais cependant pas attirer l'attention et risquer d'interrompre ou d'influencer le moment en bougeant ou en parlant. L'exercice a été interrompu comme prévu et, « quand ça a arrêté, ça a comme cassé quelque chose », comme l'exprimait Sylvestre.

En tant que manière d'être au monde, dans le monde et avec le monde, ce choix du silence comme mode d'attention par fragments peut donc faire entrer en relation. La réflexion de Lucille montre bien la complexité de ce que permet le silence et qu'il est difficile de définir.

Je reviens sur fragmentation. Je pense aussi... Dans ce que t'es en train de décrire, il y a quelque chose, il y a un rapport avec le temps, puis quand j'essayais de matcher ça, c'était quoi le rapport avec le temps que je viens de vivre ? C'était comme une sphère ou un espace rond. Où l'attention voyageait beaucoup. Oui, ça passait, mais c'est tout dans l'intérieur de quelque chose d'assez complet, d'assez entier dans l'expérience qui est assez spécial au silence aussi, je trouve. Je suis à l'écoute de tous les sens, puis des gens autour de moi qui se déploient, de l'espace. Ouais, je n'ai pas un mot pour toi, mais mon expérience de l'espace et du temps était très entière.

Cette réflexion comporte, à mon sens, trois éléments importants. D'abord, elle réaffirme l'idée exprimée par Andréa selon laquelle la fragmentation se traduit par un focus en déplacement, une attention qui voyage. Ce faisant, elle devient donc une manière d'être à l'écoute de ce qui existe, se déploie avec et autour de nous. Enfin, elle peut alimenter le sentiment de participer, de faire partie d'un ensemble avec lequel nous relationnons en silence.

« Sphère », « espace rond », la réflexion de Lucille témoigne d'un rapport singulier à l'espace et au temps produite par un silence fragmenté qui nous renvoie à notre place et nous invite à faire des « scans », à « ainsi-ter » où nous sommes dans un tout immense comme le dit Félix, un tout plus grand que soi sur lequel je reviendrai.

\* ~ \*

[Collage n°3 – 2023 – les petits fils : aérer le plein]

(1)  
*Corps délié  
Se passer des mots fait grand bien  
Ce silence-là est plein parce que recherché*

(2)  
*tout est simple en apparence  
mais devient compliqué sous la surface*

(1)  
*Impression d'être très près de moi et de l'autre au même moment  
J'ai des mots dans chacun de mes doigts, dans mes talons aussi, mes cuisses*

(3)  
*Nous sommes ensemble, mais je suis plein.  
Mal au bras d'écrire. La pensée va plus vite que l'écrit.*

*Reniflements. Jus de pomme en bouche. Des pas.  
Le sol sous moi. Mal de bras. Toux. Soif. Soif.*

*Mon ventre gargouille alors que j'essaie de sentir.  
Papier froissé*

(1)  
*Couverture de laine ? rose pleine de petits fils qui se redressent  
Le bruit de la ventilation est fort à ma droite*

(2)  
*le vent  
les stalactites  
ouverture. sens*

(1)  
*Être entourée  
Coupée de la lumière, mais pas des autres personnes  
J'y serais restée longtemps*

\* ~ \*

#### 5.2.4 (Ne pas) avoir le temps : être guidé-e pour expérimenter

Cette fragmentation de l'attention, ou devrais-je dire cette mobilité de l'attention qui est portée sur un élément puis sur un autre, peut nécessiter un changement de rythme. Le silence rompt le rythme habituel des choses, il s'insère, écarte, rend visible : ce faisant, son expérience implique une adaptation pour qui souhaite plonger en profondeur. Ainsi en témoigne Félix :

Je pense que si je referais [sic] l'atelier, j'essaierais de plonger plus rapidement dans mon écoute du silence parce que là, j'ai l'impression que vu que c'est des petites étapes, des fois, je ne focussais pas mon attention à rapidement écouter. C'était comme mon temps naturel d'adaptation.

La disponibilité que requiert le silence est exigeante : lui ne s'adapte pas, il s'introduit ou se laisse introduire, accompagné d'inconnu-es que nous pouvons choisir d'accueillir avec lui. Bien entendu, un « temps naturel d'adaptation » n'est pas une mauvaise ou une bonne réalité : il ne s'agit pas d'y associer une connotation, un jugement.

Lors de la deuxième journée d'atelier, j'ai commencé les exercices en étant ailleurs mentalement, c'est-à-dire que j'étais dans l'anticipation plutôt que dans le temps présent, et j'ai eu un sentiment de manque, d'être passé à côté de quelque chose. « Je suis moins présent parce que j'anticipe. Moins de nouveau. J'ai des attentes. Mes pensées sont occupées », ai-je noté dans mon cahier. Je ne me laissais pas guider, j'anticipais, je voulais aller au-devant, contrôler. Tout le contraire du laisser-aller que je souhaitais manifester.

Plusieurs participant-es semblent s'accorder à dire qu'en silence (choisi comme mode d'attention), le temps importe. La durée induit la qualité d'attention. Il faut se laisser guider par la temporalité du silence. Comme l'affirme Lucille, « si on te dit t'as une minute pour écouter tes sensations, je vais être beaucoup plus directe, puis si on me dit t'as un moment... » Elle a d'ailleurs mentionné qu'elle aurait préféré ne pas connaître la durée des très courts exercices. Karine se sentait rassurée par ce cadre même si « ça brisait beaucoup ». Pour Andréa, cette information est cruciale. « C'est important, je pense. C'est comme de savoir qu'on va mourir, en fait. Vraiment, vraiment. C'est-à-dire que tu sais que ça va finir, puis du coup c'est *now*, c'est maintenant. » Autrement dit, connaître la durée permet de changer de rythme, de s'adapter, d'habiter le silence et d'en être habité différemment, par choix, qu'on apprécie cette différence qualitative ou non. Si Lucille aurait préféré l'ignorance, elle reconnaît que c'est « le cadre qui permet aussi de rentrer dedans », de plonger.



En choisissant le silence comme mode d'attention, il est possible de choisir une durée qui transformera l'expérience. Puisque le cadre était préétabli (malgré la possibilité de transgresser les règles), il semble plus facile pour certain-es de se laisser guider. Si savoir qu'il y a une fin (comme en parle Andréa) permet de plonger, savoir qu'il n'y a pas d'autres obligations avant cette fin, qu'il y a de l'espace et du temps pour simplement être et être guidé-e par le silence est nécessaire pour certaines participantes. Lorsqu'elles sont chez elles, Karine et Lucille se fixent des moments à durée spécifique pour se laisser aller dans ces zones méditatives, rêveuses. « Les moments de *daydreaming* à la maison qui sont possibles c'est seulement si je sais qu'il n'y a rien après ou [si] je sais que là, j'ai une heure où est-ce que *I don't have to think* », raconte Lucille.

Dans ces temps longs, l'expérience est différente. La multiplicité des temps courts suppose de relier les moments entre eux comme en témoignent Lucille en se questionnant sur le rapport au temps qu'elle vivait et Jay quand il affirme qu'il retrouvait, à d'autres moments ultérieurs, les émotions et ressentis qui avaient été interrompus. Le temps plus long avec le silence offre une relation différente avec l'entourage, mais il semble surtout s'écouler plus rapidement malgré (ou est-ce à cause d') une certaine immobilité (en comparaison au mouvement actif d'autres exercices plus courts et dirigés, les « *taste testers* » qui montraient des options, comme les appelait Lucille).

Plusieurs participant-es ont aussi signifié qu'ils auraient pu poursuivre les derniers temps longs de silence sans consigne spécifique. Les temps de 7 et 10 minutes, alors qu'ils représentaient les plus longs exercices ininterrompus des journées d'atelier, m'ont d'ailleurs paru bien courts. Dans mon cahier de notes, j'indique que « ne pas choisir quand on interrompt le silence est un peu frustrant. » À la fin de la deuxième journée, j'ai ignoré le maître du temps pour continuer d'écrire pendant quelques secondes : j'aurais souhaité que le moment dure plus longtemps pour explorer plus en profondeur. « J'ai fermé les yeux, puis le 7 minutes a passé » disait Karine. Plusieurs témoignages vont en ce sens. Nos expériences de la temporalité du silence choisi comme mode d'attention ont varié en fonction de la qualité des exercices et de leur durée.

« Le silence est une sensation, pas un temps fixe. »

\* ~ \*

[Collage n°4 – 2023 – la neige ii : fixer le temps]

(1)

*Plaisir de me laisser diriger sans avoir à réfléchir*

(2)

*7 minutes is enough for starting to daydream*

(1)

*ça aurait pu durer  
deux minutes c'est court*

(2)

*Je passe à travers ce temps peu défini en matière  
mais très codifié par le minuteur.  
Chronométré.  
Pourtant, le silence est une sensation  
pas un temps fixe.*

(3)

*je veux que ça dure  
ajouter cinq minutes*

*j'ai envie d'une pause, mais aussi de continuer  
manque de temps*

(1)

*envie de mieux connaître cette personne  
et en même temps  
ça suffit*

(2)

*faire du silence un samedi c'est  
autre chose qu'un  
dimanche*

*et si la neige nous tombait dessus ?*

\* ~ \*

### 5.2.5 Explorer la faille : être contraint·e et (se) faire confiance

S'il importe de se laisser guider par le cadre et les contraintes, donc de faire confiance, il faut également suivre son intuition, autrement dit se faire confiance.

Choisir le silence, c'est aussi s'offrir, à travers les contraintes encapacitantes, la possibilité de transformer notre expérience : c'est m'offrir « la liberté d'attirer mon attention sur autre chose » exprimais-je avec un groupe de participant·es en janvier 2023. Plusieurs participant·es mentionnent cette latitude relative au cadre. Martine évoque la liberté, l'absence de contrainte. Lucille parle de « mariage parfait » qui lui permettait d'aller là où elle le voulait. Durant un moment d'échange, elle a d'ailleurs mentionné chercher la faille dans les consignes, la manière de les contourner pour expérimenter autrement. Marie nomme quant à elle son choix (longuement disputé avec elle-même) d'interrompre un exercice pour répondre à un besoin. Alors qu'elle craignait engendrer une rupture dans son expérience, elle a réalisé que ce n'était pas nécessairement le cas. « Ça fait juste emmener l'exercice ailleurs où je n'avais pas pensé », explique-t-elle. Ainsi, en se faisant confiance à travers son attention silencieuse et en se laissant appeler par les chaussettes qui l'interpelaient, elle a pu transformer son expérience.

Andréa et Karine ont quant à elles vécu un moment particulier ensemble auquel nous avons assisté<sup>20</sup>. Après l'exercice en tandem, elles ont choisi de rester ensemble pour les 7 minutes de silence libre. Karine, qui était légèrement blessée à la cheville (ce qu'elle n'avait dit à personne et que je n'avais d'ailleurs remarqué dans sa manière de se déplacer, d'être dans l'espace – est-ce par défaut d'attention ?), raconte cette décision :

On était libre de faire ce qu'on veut, puis ben je ne sais pas, c'était comme évident. Pour moi en tout cas, je... c'est intéressant les évidences, aussi [...] C'est comme si les corps se sont installés de cette manière-là, puis son toucher était directement là où j'en avais besoin.

En effet, Andréa a passé les 7 minutes avec les mains posées sur les chevilles endolories de Karine. Quelque chose s'est installé, quelque chose qu'on ne souhaitait pas perturber durant ces 7 minutes, certain·es participant·es et moi. J'y reviendrai dans la partie sur la responsabilité commune. Cette idée d'évidence, d'intuition si forte qu'elle est incontournable caractérise bien l'expérience de plusieurs

---

<sup>20</sup> Puisqu'Andréa, comme je le mentionne plus loin, avait conscience de présences en dehors de leur duo, peut-on considérer que nous avons seulement assisté à ce moment ou faut-il plutôt envisager notre présence en périphérie comme une forme de participation ? Loin de dicter des divisions franches, le silence m'invite continuellement à penser l'entre-deux, le flou.

participant-es, que ce soit Andréa et Karine qui restent unies, Martine qui choisit d'aller se reposer sur le sofa ou encore Annie-Pier qui s'enroule dans le lourd rideau de velours pour cacher la lumière dérangeante et se créer une bulle à travers laquelle elle se sent quand même liée aux autres.

\* \* \*

Si, comme nous l'avons vu plus haut, le cadre offre une latitude, la présence d'autres personnes a aussi parfois été vécue comme une marge de manœuvre. Annie-Pier l'exprime ainsi :

savoir que les autres participaient aux mêmes exercices, moi, ça me donnait comme une marge de manœuvre, puis de liberté encore plus grande pour faire ce que je voulais parce qu'il y avait d'autres personnes qui, au même moment, se donnaient la permission d'expérimenter aussi.

Reconnaître qu'il y a un lien entre ce que les personnes présentes font la libérait donc d'un poids. Elle s'est d'ailleurs permis, pendant la dernière partie de l'exercice avec les ballons où il fallait compliquer la tâche aux autres, de frapper des ballons vers les participant-es. Annie- Pier affirme s'être interrogée sur la limite à ne pas franchir : elle craignait que son geste soit perçu comme une agression, mais, sentant « qu'il y avait quelque chose de très ludique qui était installé », elle a choisi de continuer. Il y a d'ailleurs eu des rires de la part de participant-es pendant ce moment de l'exercice.

Si elle peut être libératrice, cette présence d'altérités humaines est toutefois aussi contraignante et limitante. Quelques participant-es ont évoqué une pression dans ce silence à certains moments. Dans un exercice en groupe, Anna et Félix ont visiblement retenu des rires. Quand je leur ai demandé durant la discussion s'ils voulaient en parler, les deux ont nommé un désir de respecter ce qui était établi par les autres.

Je luttais parce que personne riait. Là je voulais pas justement briser ce qui s'était installé de très posé. J'avais un petit peu envie de rire, mais je sentais que je ne pouvais pas. Il n'y a rien qui me disait que je ne pouvais pas. Mais je sentais que je ne pouvais pas, donc ça me faisait encore plus rire. (Anna)

Félix, quant à lui, s'est permis de « sourire un petit peu », sans trop rire pour « respecter [mon] travail » et l'état du groupe. Cette négociation de notre désir, de ce qui nous porte et de notre sentiment de responsabilité envers les autres montre les deux côtés d'une même médaille, celle de la confiance, ce que Lucille exprimait clairement ainsi :

Il y a quelque chose dans la conscience des autres, puis dans la relation que tu décrivais qui est très... puis aussi de savoir c'est quoi ton impulsion, ton intuition, puis d'y aller, mais un petit peu par une porte par le côté [accord sonore du groupe]. J'ai senti une version de cette forme d'attention, je pense. [...] C'est comme une forme d'écoute, mais j'ai l'impression que ça prend aussi une sorte de confiance. [...] Juste avoir confiance que ça va aller, que moi je ne vais pas vous déranger, que les choses que les autres font aussi ne vont pas me déranger.

La « porte par le côté » montre l'émergence de limites : cette faille, ce contournement d'une contrainte encapacitante qui nous invite à expérimenter autrement à cause des autres et avec elleux, en leur présence. « C'est ce que je veux », disait Lucille. « J'y vais comme un petit peu indirect. Puis c'est ça qui, pour moi au moins, me permet d'être dans une posture de continuer de tenir le silence qui est en train de se développer. » La négociation entre notre désir et ce que nous percevons du désir des autres implique de s'écouter et de (se) faire confiance.

\* ~ \*

[Collage n°5 – 2023 – les règles : être toutes celles que je veux]

(1)  
*Hypnose de mes propres envies  
Our sounds  
concentrated at one end  
of a long space*

(2)  
*J'aime trop les règles mais  
je voudrais les casser*

(1)  
*Chercher les trous dans les consignes  
Si je regarde par la fenêtre, est-ce que ça vous donne la permission  
de tricher la tâche ?*

(2)  
*Se demander en le faisant si mes attaques avec les ballons  
ont été perçues comme agressantes  
  
les poursuivre malgré tout*

(1)  
*Mon regard passe à travers  
les sensations et la connexion d'Andréa et de Karine  
Douceur  
comment faire et défaire mon propre moment tout  
en restant dans l'accueil  
du leur ?*

(2)  
*Dans le silence  
je peux être celle que je veux  
  
Toutes celles que je veux*

\* ~ \*

### 5.2.6 Partager une responsabilité : se lier sans se raconter

La notion de responsabilité traverse ma démarche. Si le silence partagé peut être, comme je l'envisageais, un outil pour déployer une éthique du *care*, il implique une certaine réciprocité. Pendant les ateliers, je sentais que j'avais une responsabilité : être présent, participer et observer, accueillir ce qui vient, aller jusqu'au bout et respecter les autres en le faisant. J'ai cependant senti, particulièrement pendant les pauses, que la responsabilité était partagée, qu'elle dépassait le soi. Au fil des discussions en groupe, d'autres participant·es ont exprimé, de diverses manières, une idée similaire.

Ce plus grand que soi, Karine l'a notamment ressenti dans le moment qu'elle a passé avec Andréa. Elle a reçu « quelque chose de plus grand que nous » qui lui semblait « un peu divin » et une évidence s'est imposée : rester avec sa partenaire d'exercice malgré la liberté énoncée de bouger. Andréa décrit ce moment comme « une attention double » : « c'est de l'attention à une autre personne et c'est aussi un état d'attention de soi, rester en ouverture » qui se situe ailleurs sans qu'elle ne sache identifier où.

Cette responsabilité, ce souci des altérités en présence se manifeste notamment dans l'envie de ne pas déranger, de ne pas briser ce qui existe, s'élabore et se crée autour de nous. Dans les temps longs, « on n'avait pas d'obligation autre que de respecter le silence des autres », affirme Lucille qui s'est d'ailleurs déplacée à un moment parce qu'elle s'entendait mâcher une clémentine et qu'elle ne voulait pas troubler le moment entre Andréa et Karine. Le silence à plusieurs, probablement comme dans une bibliothèque, a engendré chez des participant·es un sentiment de responsabilité qui a débordé des exercices et s'est étendu aux temps de pauses qui ont été particulièrement silencieux et calmes. Comme l'explique Annie-Pier,

Sans se le dire, puis sans que ça soit une consigne, on est presque tous restés en silence. Il n'y a rien qui nous disait, personne ne nous a dit pendant la pause, s'il vous plaît, gardez ce silence-là. On l'a fait comme un peu spontanément, très, très peu parler. Pis je ne sais pas, je l'ai ressenti comme l'idée qu'il y avait quelque chose de précieux qui avait été créé puis qu'on voulait que ça reste là, même si on était en pause.

On peut considérer que le fait de ne pas connaître les autres participant·es a à voir avec ce choix de maintenir le silence pendant les pauses à cause d'une certaine distance. Néanmoins, avant le début des ateliers, mais surtout durant la dernière pause entre la fin de l'atelier et le début de la discussion, davantage d'échanges ont eu lieu lors des deux journées, ce qui m'invite à adhérer à l'idée d'Annie-Pier selon laquelle « quelque chose de précieux » était là, entre nos mains, dans nos corps et dans l'air, et que nous

sentions une certaine responsabilité de ne pas le briser. Demeurer dans cet état d'attention par le silence me semblait aussi (même si j'interagissais – au minimum possible – avec les maîtres du temps pour assurer le bon déroulement des ateliers) une condition nécessaire au retour rapide aux exercices pour rester plus près du rythme établi. Ne pas (trop) parler permettait de maintenir une certaine attention, de préserver une certaine qualité de lien.



\* ~ \*

[Collage n°6 – 2023 – le centre : préserver l'autre]

(1)

*Une envie  
préserver ce lieu intime  
lieu précieux, rare, chaud et confortable*

(2)

*Je me sens connectée, quelqu'un est  
ici maintenant avec moi  
à travers qui le plus grand traverse et nous lie*

(3)

*je n'aime pas être au centre d'un groupe social  
j'ai un penchant*

*pour disparaître*

(4)

*I am touched by the mundane  
which isn't foreign to me  
but which has more breathing room  
when all that is expected of me is  
presence*

(5)

*j'ai l'impression de mieux connaître la personne devant moi  
un lien de confiance s'est créé*

(6)

*je ne suis pas le centre*

(4)

*all that is expected of  
me is  
presence*

\* ~ \*

### 5.2.7 Jouer au silence

Revenir au jeu a un certain sens : c'est à partir du théâtre, un art où les interprètes *jouent*, que j'ai envisagé le silence comme mode d'attention et élaboré la recherche. Les exercices que j'ai glanés sur internet pour m'inspirer sont des exercices de *jeu* où le silence est choisi. Le silence que nous avons expérimenté était lui aussi choisi : la participation aux ateliers était volontaire. Il ne s'agissait pas d'être tu ou silencié-e, mais de décider de participer au monde par le silence, à plusieurs.

Toutes les participant-es à l'exception de Sylvestre ont employé (ou acquiescé à l'emploi de) la comparaison au jeu. Que ce soit en le nommant explicitement ou en référant au caractère ludique des exercices, la notion de jeu est revenue à maintes reprises dans les discussions. Il semble que cette impression, à laquelle j'adhère, soit largement partagée. « On joue au silence », « tout le monde se prend au jeu du silence », « au roi du silence entre guillemets ». « Je trouvais qu'il y avait quelque chose de très ludique qui était installé », « como cuando estaba jugando a la escuela<sup>21</sup>. » Nous avons *joué* au silence.

En complémentarité à cette notion de jeu s'ajoute toutefois un constat : de certains exercices et de certains moments, parmi ceux plus statiques, émanait une sorte de neutralité émotionnelle, une distance. Alors que nous nous regardions l'un-e après l'autre face au groupe et qu'Anna et Félix avaient envie de rire, iels se sont retenus pour préserver le ton « posé » qui semblait s'être imposé au groupe, comme le nomme Anna. « Je me suis demandé pourquoi le silence dictait une neutralité émotive », écrivait Félix dans son cahier de notes. Il l'a d'ailleurs nommé dans la discussion de groupe.

Dans cet exercice-là, justement, le silence était vraiment avec une neutralité émotionnelle. J'ai envie de vous sourire, avoir plus une complicité, mais je sentais qu'avec ce qui s'était installé dans l'exercice d'être très neutre et de regarder une personne à la fois, je me disais, je ne voulais pas trop briser le code du groupe non plus.

Entre les moments de jeu – le temps avec les ballons et les balles me viennent spontanément en tête –, il semble que des moments plus « sérieux » se soient immiscés, des moments qui laissaient place à une autre forme de relation, autrement complice. Si, justement, un code s'était imposé, c'est qu'une certaine

---

<sup>21</sup> « Comme quand je jouais à l'école ».

entente existait entre une partie des participant-es. Aux dires d'Anna et de Félix cependant, cette entente n'était pas unanimement désirée.

La semaine précédente, au contraire, cet exercice s'était déroulé plus rondement. Les participant-es semblaient plus enclin-es à briser les règles dès les premiers exercices et l'autogestion des tours face au groupe a davantage été prise en charge au point où nous n'avons pas suivi le chronomètre. Voici ce que j'ai inscrit à mon compte-rendu :

Un peu plus d'une minute passe, la sonnerie n'a pas retenti. Une autre participante, Lucille, se déplace. Nous la suivons du regard. Elle va s'asseoir sur le rebord d'une fenêtre (les rebords sont profonds) et regarde dehors, vers la rue Saint-André. Je vois son reflet dans la fenêtre et la regarde de cette manière, un peu comme si elle nous faisait face.

La sonnerie retenti. Le premier deux minutes est écoulé, Lucille a bougé avant la consigne. Je regarde Jay (à ma gauche, je pense), il arrête la sonnerie et je lui fais signe de laisser aller le cours de l'exercice et d'ignorer cette sonnerie.

D'abord, Lucille a déplacé la consigne en plus de ne pas avoir suivi le temps prévu par individu. Je ne sais pas si une telle attitude, plus encline à la transgression et à l'essai intuitif, facilite la complicité ou si, à l'inverse, une entente préalable a créé un espace plus propice à l'exploration ou encore si les deux se nourrissent mutuellement sans avoir à décider qui de la poule ou de l'œuf vient avant. Je sais cependant que j'ai ressenti une plus profonde, une plus dense connexion entre et avec les participant-es de la première journée d'atelier qui semble se traduire dans cet exercice de regard. Après le regard en tandem avec Marie, j'ai néanmoins inscrit dans mon cahier que je me sentais « sur le neutre » alors même que j'y mentionne sentir des larmes monter.

J'associe cette neutralité à une sorte de mise à distance. Être près et loin à la fois, un peu comme Annie-Pier qui, enroulée dans le grand rideau, pouvait « apprécier [sa] solitude » tout en sentant qu'elle n'était pas seule. Ces moments de neutralité semblent être ceux pendant lesquels il y a une sorte de conscience de soi face aux autres, donc une conscience d'une certaine forme de relation à travers l'attention silencieuse. Annie-Pier face au groupe hors du rideau. Moi face à Marie. Félix face au groupe puis à lui-même, comme il l'exprimait pendant la discussion :

Plus ça avançait dans le temps, plus je me sentais conscient de mes choix justement, à qui j'accorde le regard, combien de temps. Puis au début, j'étais très à l'aise, puis tranquillement, je me suis comme retrouvé plus face à moi-même. [...] Ce n'était pas inconfortable, mais ça

m'a vraiment comme ramené à mon intérieur, comme si ce que vous regardiez était à distance de ce que moi j'étais.

D'un côté, Félix et Anna auraient souhaité une autre complicité, plus fluide et spontanée à travers le sourire et les rires, ce qui n'a pas empêché le premier d'être « plongé dans du relationnel » dans ce jeu de regard. De l'autre côté, les participant-es du premier atelier n'ont pas suivi les règles, mais ont trouvé un terrain d'entente ailleurs, ce qui a d'ailleurs surpris Karine.

Ça ne faisait pas longtemps qu'on était dans le même espace. [...] La fluidité a été vraiment étonnante. J'en ai fait souvent, ce genre de truc-là où sans se parler, ensemble, qui y va... ben là c'est comme, je ne sais pas. [Aujourd'hui,] il n'y a pas eu de questions. En tous cas, je n'ai pas senti. Ça s'est passé, là. C'est très, très, très fluide.

Cette confiance que j'abordais plus haut peut aussi être pensée comme une forme de jeu auquel on s'adonne. « Je décide de jouer à faire confiance », expliquait Andréa en décrivant son expérience de la communication en duo sans la parole. Faire confiance qu'on peut comprendre – même si c'est autrement, par fragment. Avoir confiance en nos capacités à nous lier. Jouer à « on a des super pouvoirs » pour poursuivre avec l'idée d'Andréa. Ces pouvoirs, se sont nos autres sens, sorte de « pouvoir magique » comme le disait Marie, qui peuvent s'activer lorsque nous choisissons le silence comme mode d'attention.

\* ~ \*

[Collage n°7 – 2023 – l'hélium : contenir une envie]

(1)  
*Retour à l'enfance  
qui fait du bien*

(2)  
*Envie de bouger, de faire du bruit, de déranger  
de faire pipi... encore  
Envie de jouer, de faire des bêtises, de taquiner, d'agacer*

(3)  
*je me sentais comme une enfant  
légère, tannante*

(4)  
*Rendre la tâche difficile aux autres m'a ennuyé*

(5)  
*Les ballons seuls, c'est plus dur*

(4)  
*C'était vite chiant*

(6)  
*joie / jeu / détente / j'ai chaud*

*face au groupe  
je me suis demandé pourquoi le silence dictait  
une neutralité émotive*

(5)  
*se sentir sur le neutre*

(7)  
*comme un peu stone de détente intérieure*

(6)  
*j'avais envie de rire pour briser  
la tension*

\* ~ \*

### 5.2.8 Explorer la frontière

Si la notion de frontière est riche, c'est notamment parce que la frontière caractérise à la fois ce qui sépare et ce qui lie : un espace entre-deux, un lieu de (re)définition et d'interactions, d'échanges. En ce sens, la frontière et le silence partagent des similitudes.

L'idée de frontière, d'entre-deux s'est manifestée à travers plusieurs pistes de réflexions et expériences partagées par les participant-es et dont j'ai rendu compte dans ce chapitre, notamment le plus grand que soi transcendant et l'alternance entre faire et ne rien faire. Puisque je m'intéresse aux relations que le silence comme mode d'attention peut nous faire expérimenter, je souhaite poursuivre cette présentation diffracteuse des résultats des ateliers sur cette notion de frontière, qui m'apparaît cruciale dans l'expérience du silence et de relations.

Annie-Pier définit son expérience notamment par l'exploration de la frontière :

J'avais l'impression que l'espace de la salle, ici, était à la fois dehors et dedans. Et on dirait que moi, pendant la journée, j'ai beaucoup exploré la frontière entre dehors-dedans, seule, avec les autres, le silence, pas nécessairement tant la parole parce qu'on n'a pas beaucoup parlé, mais les autres bruits environnants, les tout petits bruits de craquement de plancher, tout ça.

L'écoute que requiert le silence nous invite à nous positionner, à nous situer, ce qui implique d'être à l'affût des altérités qui partagent notre présence dans le temps et l'espace. C'est cette (re)connaissance de notre positionnement qui marque et floute simultanément la frontière entre soi et l'autre, entre le bruit et le silence, entre le dehors et le dedans ; en « ainsitant » les multiples présences qui nous affectent et que nous affectons, nous visibilisons les liens, les relations et les co-affectations qui sont des marques du trouble et de la « constante hybridation » (Duchesneau, 2021 : 300) qui redéfinit les frontières. Comme Andréa l'affirme, « il y a quelque chose dans le silence qui a à voir pour moi avec le fait d'être altéré [...] et d'altérer l'autre. »

En ce sens, on peut, comme l'ont fait certain-es participant-es, considérer le silence comme un lieu. Qu'il soit perçu « comme un vide [...] qui n'existe pas », comme c'est le cas pour Marie, ou tel « quelque chose qui s'insère, [...] quelque chose de très palpable qui a une épaisseur, une densité, qui n'est pas du tout rigide ni fixe, mais quelque chose qui est plus ou moins étendu, qui est très dynamique aussi », pour reprendre les mots d'Annie-Pier, le silence est à la fois ce qui occupe, prend place et ce que nous habitons et dans

lequel nous prenons place avec des altérités. J'adhère à la formulation d'Andréa qui parle de son expérience du silence comme mode d'attention à plusieurs comme d'une cohabitation en écosystème. Alors que Lucille (avec sa clémentine) et moi (avec mon croissant) avons craint de déranger, Andréa affirme qu'au contraire, l'écoute et l'attention peuvent permettre une expérience harmonieuse :

Puis la clémentine, je l'ai vue ou je l'ai entendue. Mais en tous cas, tu me dis tu manges une clémentine, dans ma tête ça fait comme « ouais, je sais ». Et c'était juste pas du tout gênant. En fait, ça pouvait vraiment cohabiter, c'est-à-dire que c'est un état d'attention qui permet que tout le reste cohabite en fait. Il n'y avait pas de « c'est gênant » ou « ça risque de gâcher le moment ». Non, non, c'est comme une cohabitation, un écosystème qui s'organise de façon très harmonieuse.

Cet écosystème dont on prend conscience est une autre manière de nommer le plus grand que soi qui redéfinit la frontière, l'élargit et, surtout il me semble, déplace l'attention vers les relations entre les altérités plutôt que sur les altérités elles-mêmes. Puisqu'il nous situe à la frontière, en plus d'être lui-même frontière, le silence nous permet de déterminer comment « on s'organise par rapport aux entités en présence, [...] comment on se relie », ainsi que le pose Andréa. Cette cohabitation a donné l'impression à plusieurs participant-es – ainsi qu'à moi-même, par moment – d'être dans une « bulle » (pour Annie-Pier et Félix), dans un « cube de protection » (pour Anna) dans lesquels nous interagissions. Karine utilise la notion de lien rhizomique pour parler de ces relations invisibles entre les participant-es, renforçant l'idée d'une connexion, de relations sous-jacentes. Cet écosystème est cependant davantage étendu qu'il ne le paraît. Ainsi, quand j'ai demandé aux participant-es ce qui les avait affecté-es durant les ateliers, notamment pour élargir la réflexion en tenant compte des altérités non humaines, plusieurs ont mentionné des éléments à l'extérieur de la salle dans laquelle nous étions.

Affecté positivement, je dirais l'extérieur [accord d'Annie-Pier], les sons qui venaient et il y a la radio de Michel [le gardien de sécurité], il y a les gens qui descendaient de l'escalier que j'entendais, les gens qui marchaient dehors, la neige dehors. Je trouvais que ça ajoutait beaucoup à ce qu'on vivait à l'intérieur. [...] Je trouvais que ça affectait quand même ce qui se passait. Puis je l'ai noté souvent dans mes observations.

L'écosystème (aux frontières floues) qu'a expérimenté Anna à travers ces exercices avec et par le silence inclut une variété d'altérités (humaines ou non) qui, sans qu'on puisse les identifier précisément, ont transformé son expérience et celle d'autres participant-es.

\* ~ \*

[Collage n°8 – 2023 – la fenêtre : flouter la frontière]

(1)  
*exercice de danse classique (équidistant)  
vincent qui écrit au loin*

*un grondement doux qui vient de l'extérieur*

(2)  
*Un camion dehors ?  
Du bruit à l'étage*

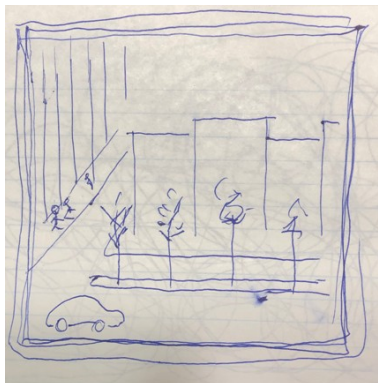
(3)  
*près d'elle et en même temps  
étrangère*

*connecté mais aussi dans mon monde  
j'ai erré, j'étais  
ici et ailleurs*

(4)  
*Dans ma bulle,  
je sens la présence des autres  
J'aime qu'ils soient aussi dans  
leur bulle*

(5)  
*dans un cube*

(4)  
*À la fenêtre  
Voir dehors et la salle  
en même temps*



\* ~ \*



### 5.3 Convoquer (et être convoqué-e par) le non humain

À travers les collages et en entremêlant les mots des participant-es et les miens, j'ai souhaité rendre compte de la variété des manières dont les ateliers nous ont permis d'explorer le silence comme mode d'attention. L'alterethnographie, comme la proposent Ericsson et Kostera, se soucie des entités qui participent à l'expérience et l'affectent, qui « appear on stage and [...] alter the magnetic field of the social situation. » (2020 : 1412)

Pour conclure cette restitution, j'aimerais donc convoquer certaines des altérités non humaines qui ont accompagné et affecté nos expériences et que je n'ai pas laissées, il me semble, prendre suffisamment de place jusqu'ici.

\* ~ \*

#### **[Liste n°5 – 2023 : Cohabiter et se laisser affecter]**

Vêtements  
(chandail, chaussettes, lunettes...)

Couverture de laine

Sofa

Ballon

Bois

Neige

Air sec

Nourriture  
(clémentine, croissant, jus de pomme,  
biscuit au gingembre et chocolat)

Lessive

Dentifrice

Barre de ballet (en bois)

Petit étui rouge

Serrure

Poussière

Vent

Stalactites

Lumière

Rideau de velours

\* ~ \*

## CHAPITRE 6

### TISSER LES FILS

La restitution achevée, vient le temps d'interpréter ce que nous avons vécu. À travers nos mots, nos écrits et nos dessins, j'ai tenté de rendre compte des multiples manières dont le choix du silence comme mode d'attention nous a fait expérimenter des liens avec d'autres altérités. Cet ultime chapitre sera organisé autour de neuf thématiques.

J'ai choisi de reprendre les huit thématiques précédentes et de les présenter dans le même ordre. J'ai ajouté, comme neuvième et dernière thématique, une réflexion sur la *voix moyenne* comme manière de penser et de rendre compte de nos expériences avec le silence. Dans l'alterethnographie créative tout juste présentée, les huit thématiques étaient nommées à partir de constats issus des données recueillies. Dans ce qui suit, je les ai renommées pour refléter l'interprétation à laquelle la restitution me conduit.

#### 6.1 (Une manière de) faire avec le corps

Le corps (souvent en mouvement) a occupé une place importante dans notre expérience. Comme suggéré par plusieurs participant-es, il semble en effet que le silence que je leur ai proposé d'explorer durant les ateliers était majoritairement lié à un *faire*. Cette mise en action et en mouvement nous a permis de (re)prendre conscience de notre corps (à travers nos sens) et de lui porter attention.

Je vois deux raisons à mon choix de proposer des exercices davantage dirigés (donc liés à un *faire*) : probablement en partie par crainte de causer un inconfort en proposant de trop longs temps de silences libres ou en groupe, mais aussi par manque de temps (un après-midi étant relativement court) pour explorer diverses manières d'être en silence ensemble, ce qui m'a conduit à multiplier les propositions d'exercices dirigés. Annie-Pier offre une piste de réflexion intéressante en ce sens lorsqu'elle décrit son expérience :

Le silence qu'il y a eu cet après-midi, qu'il soit individuel ou collectif, a beaucoup été associé au mouvement. Puis je ne sais pas si ce n'est pas quelque chose qui fait que ce silence-là avait une qualité particulièrement belle pour moi parce qu'il est associé à un mouvement... lequel mouvement me permettait une rencontre avec l'environnement, avec les autres, puis avec moi-même. Puis je serais curieuse d'un atelier semblable, mais avec très, très, très peu de mouvements, puis avec quelque chose qui est plus dans l'immobilité.

Hormis les temps libres, il est vrai que la vaste majorité du programme était constituée d'exercices impliquant un mouvement (ballons de fête, lancers de balle, marche dans l'espace par exemple). Existe-il une différence qualitative entre le silence expérimenté en mouvement et le silence dans l'immobilité ? Quelle est-elle ? Comment définir ces moments de mouvement et d'immobilité, comment les distinguer alors même que d'autres participantes affirment à la fois avoir fait beaucoup et avoir fait peu ?

La curiosité d'Annie-Pier soulève une interrogation qui me permet, avec les vécus partagés par les participant-es, d'approfondir la réflexion sur les possibilités du silence comme mode d'attention pour tisser des liens et des relations. Faire beaucoup, faire peu, faire en mouvement ou faire en étant immobile ont un élément en commun : *faire*. En avoir ou en prendre conscience. Le silence, comme l'exprimait Lucille, n'est donc pas un « *doing nothing* » : il implique une écoute, une prise de conscience active.

Si le silence s'avère être une « manière de faire » comme le propose Karine, et que le mouvement a permis à Annie-Pier de rencontrer son « environnement » constitué d'altérités (humaines et non humaines<sup>22</sup>), choisir de faire (et pas seulement d'être) en silence semble être porteur de possibilités de relations autres. Autrement dit, en tant que manière de faire avec le corps, le silence peut aussi être un mode de relation avec d'autres altérités auxquelles on fait attention.

## 6.2 Se rendre disponible

S'il nous fait *faire* autrement, le silence implique également de « *switcher* son regard » comme le disait Marie. Cette transformation, cette prise de conscience, ne peut pas opérer à travers la saturation : il faut faire de la place pour accueillir ce qui est déjà là et que le silence amplifie (Chartier, 2013).

Il s'agit donc de *se rendre* disponible à ce qui vient à nous et vers qui/quoi on peut choisir d'aller, à qui/quoi on peut choisir de prêter l'oreille et d'offrir notre attention. Faire de la place implique de se décharger, de laisser quelque chose de côté pour qu'autre chose puisse être révélé et nous toucher. « Écouter, affirme Szendy, veut toujours dire choisir ceci plutôt que cela, diriger son attention en laissant

---

<sup>22</sup> Au fil de la discussion de groupe, elle mentionne notamment les autres participant-es, le rideau de velours, les ballons, la barre de ballet, les vitres et l'air froid provenant des fenêtres ainsi que le plancher et ses craquements – plancher dont elle dit qu'il fut son « ami toute la journée ».

tomber un aspect ou une région du sonore pour en choisir une autre. Écouter, ce n'est donc pas capter ou laisser venir *tout* ce qui résonne au-dehors. » (Szendy, 2017 : 63)

Cette attention va cependant au-delà du sonore, de l'ouïe. L'exercice d'écriture à partir des sens montre bien cette possibilité de diriger l'attention. Il illustre également la complexité de multiplier les manières d'être attentif-ve : plusieurs participant-es mentionnaient la difficulté qu'ils avaient à décrire leur expérience immédiate à partir de l'odorat et du goût, par exemple. J'ai eu la même expérience. Je ne suis pas exercé à être disponible à ce que je goûte dans un contexte (comme celui des ateliers) qui n'a rien à voir avec la nourriture. Se rendre disponible ne va pas de soi et nécessite un travail et une attention différente que peut permettre le silence et grâce auquel peuvent émerger des altérités invisibilisées. Comme Jankélévitch l'écrivait, « [l']effacement d'un sens est toujours l'avènement, parfois l'avivement d'un autre : il y a alternance et déplacement de la plénitude » (1983 : 170). Autrement dit, choisir le silence comme mode d'attention permet, en se rendant disponible, de rendre (plus) présent ce qui l'était (moins), de visibiliser ce qui était déjà là.

Si le silence élargit l'éventail de ce qu'on se dispose à recevoir, il le fait par remplacement : « ceci plutôt que cela ». Puisqu'on ne peut pas porter attention à tout, partout, tout à la fois, l'attention doit être située. Comme je l'écrivais dans le précédent chapitre, choisir de me concentrer sur mes vêtements qui me gênaient (ou me laisser « distraire » par eux) aurait diminué ma disponibilité à d'autres expériences et altérités. J'ai choisi de reconnaître cette sensation, mais de me rendre disponible à autre chose, notamment pour explorer les multiples possibilités que m'offraient les ateliers pour cette recherche, mais aussi parce que je souhaitais me concentrer sur des sensations plus agréables et parce qu'il m'apparaissait impossible de faire les deux simultanément. Ou alors il m'aurait fallu un niveau d'attention très élevé (une attention totale, comme disait Andréa ?), ce qui aurait été très exigeant, voire intenable sur toute la durée des ateliers. Notamment parce qu'il faut parfois se reposer, « dégourdir » son attention ainsi que le formulait Lucille.

Si « l'attention vacille », et s'il est donc impensable d'avoir toujours le même niveau d'attention, le choix du regard – de ce à qui/quoi on se rend disponible – est d'autant plus important et constitue réellement une décision éthique qui influence les relations que nous pouvons expérimenter en choisissant le silence comme mode d'attention.

### 6.3 Réunir les apories

Reprenant une caractéristique relevée par l'analyse des œuvres au chapitre deux, les ateliers ont été conçus par fragments : une succession d'exercices de courte durée en solo et à plusieurs, ce qui me permettait de multiplier les possibilités expérimentées avec les participant-es en peu de temps. L'expérience a toutefois été vécue comme un tout, en groupe. Comme « retrouvailles avec le sens » (Le Breton, 1999 : 17), le silence a pu agir comme liant et rassembler ce qui était séparé, fragmenté.

Comme discuté plus haut, la posture, le choix du silence comme mode d'attention semble favoriser la prise de conscience – de ce qui était déjà là, de ce qui nous habite et nous entoure. Quand Lucille affirme qu'elle avait « des petites consciences de soi qui n'étaient pas majeures du tout, qui n'étaient pas des épiphanies » mais que l'ensemble était « cohérent parce qu'[elle avait] fait un scan qui reste avec [elle] puis qui se fait renforcer avec le temps », il me semble qu'elle s'approche de l'ainsi-ter dont parle Yoann Moreau. Ce « c'est comme ça » que permet le silence, cette actualisation de ce que l'on sait et expérimente, peut impliquer de changer d'échelle (comme la fourmi de Félix dans l'immensité qu'elle parcourt) pour parvenir à composer d'autres récits qui lient entre eux les fragments que l'on expérimente, que nous habitons et qui nous habitent.<sup>23</sup> Comme « travail avec l'altérité » et par les relations que le silence comme mode d'attention permet, il me semble qu'il offre la possibilité de « réunir les apories », pour reprendre Moreau (2019).

Lorsqu'avec les participant-es nous avons discuté des multiples passages (chronométrés) d'un exercice à un autre, iels parlaient notamment de frustration (pour Jay) ou de cassure dans ce qui se créait (pour Sylvestre). Aller au bout, poursuivre l'exploration, l'apprivoisement peut donc être compliqué par le dispositif et par le manque de contrôle qui auraient pu freiner l'expérience ou la fragmenter en morceaux distincts et difficilement agencables. Mais ce qui n'est pas entièrement expérimenté est-il perdu ? Garde-t-on des traces de ces possibilités de nouvelles relations en développement ? Ces connexions sont-elles de facto éphémères et passées ou nous suivent-elles ? D'après Jay, « on [les] retrouve ailleurs dans le processus. » On renoue, comme suggérerait Moreau (2019).

---

<sup>23</sup> Il me semble d'ailleurs que je change moi-même d'échelle et que j'actualise continuellement ma compréhension du silence lorsque j'alterne entre mon vécu lors des ateliers, le co-savoir produit durant l'échange de groupe et la restitution de ces expériences par l'écriture de ce mémoire.

Ce qui laisse croire que même dans la fragmentation de l'expérience du silence comme mode d'attention il peut y avoir quelque chose qui perdure et qui se transforme. Des apories qui s'unissent. Des relations qui s'expérimentent et se construisent.

#### 6.4 Prendre le temps d'être présent·e

Pour réunir ces apories, pour situer la fourmi dans l'immensité qu'elle explore et habite, être disponible n'est cependant pas suffisant. Il faut s'adapter au rythme du silence.

C'est ce que nous disait Félix lorsqu'il exprimait qu'il « essaierai[t] de plonger plus rapidement dans [s]on écoute du silence » s'il avait à refaire l'atelier. Sa réflexion montre que le silence peut se présenter dans un temps court qui exige de nous (qui souhaitons l'accueillir pleinement, avec les altérités qui l'habitent) de nous adapter, de nous laisser guider par son rythme. Dans ce temps court, un sentiment de perte ou de manque, celui de ne pas avoir expérimenté toutes les possibilités de ce que le silence nous offrait, résulte d'un manque d'adaptation de rythme, ce qui rejoint la frustration dont témoignait Jay.

Ce pourrait donc être une certaine difficulté à changer rapidement de qualité d'attention silencieuse, transition vécue parfois comme une précipitation ou un inconfort, qui pourrait expliquer que des participant·es (et moi) ont perçu que certains exercices courts duraient plus longtemps que d'autres exercices plus longs. N'est-ce pas ce qu'Annie-Pier affirme lorsqu'elle explique que les deux minutes face au groupe étaient plus longues que les deux minutes à regarder une autre personne faire face au groupe ? « Ce n'est pas le même deux minutes », dit-elle. L'un est en effet plus long et déstabilisant que l'autre. Notre rythme d'adaptation, notre capacité de « *shifter* notre attention » et de passer d'un mode de concentration attentive à un autre impacte les relations qui nous expérimentons dans un cadre comme celui des ateliers.

Être présent·e en silence requiert de prendre du temps ; il faut certes se rendre disponible, mais aussi prendre le temps de nous adapter au silence choisi. Bref, l'expérience diffère selon le temps que nous accordons et que nous prenons. La durée et la qualité de notre disponibilité transformera notre rapport à ce qui nous entoure, mais aussi au temps lui-même. La temporalité du silence choisi comme mode d'attention et de présence est variable et son expérience l'est tout autant.

## 6.5 Faire place à d'autres voi(x)es

Expérimenter le silence comme faille (fissure, espace) permet de s'ouvrir aux possibilités qu'il offre. Si, comme le propose Baudrillard, « le manque n'est jamais dramatique, c'est la saturation qui est fatale » (1983 : 2), alors choisir d'explorer le silence comme faille offre un espace de liberté.

J'avais initialement intitulé la thématique correspondante de l'alterethnographie « trouver la faille » plutôt qu'« explorer la faille ». En rédigeant, j'ai réalisé et me suis rappelé que la posture du silence comme mode d'attention n'invite pas seulement à activement chercher (et trouver) la faille, mais aussi à s'y laisser déplacer, parfois inconsciemment. Une telle posture offre alors aux altérités la possibilité d'attirer notre attention, de la guider<sup>24</sup>. C'est par la faille, l'écart produit par le silence que l'attention peut être attirée. Cette faille qu'évoquait Lucille et qui pourrait être interprétée comme défaut ou lacune aurait avantage à être considérée comme discontinuité<sup>25</sup> ou déplacement (du terrain, de l'expérience, du regard) et donc comme possible à explorer. Lorsque Karine partage sa réalisation qu'il existe une différence entre faire et « faire, mais ne rien faire », elle touche cette idée de déplacement. Ce « faire, mais ne rien faire », ces choses « anodines » qui sont pour elle des silences,

sont là pour une seule chose, c'est de nous lier ensemble dans le silence, dans l'attention. Puis pour moi, il y a vraiment un silence là. De manger mon croissant pendant le 10 minutes et non pendant la pause. Étrangement, petite nuance, mais énorme quand même.

J'ai éprouvé un sentiment similaire en mangeant près de la fenêtre pendant un exercice. Karine exprime bien ce déplacement, cette nuance dans l'expérience, en apparence petite, mais grande dans le ressenti. Elle mange un croissant, suit son désir de le faire à ce moment-là. Choisir de le manger pendant un exercice plutôt qu'à la pause (moment privilégié pour répondre à nos besoins dans certains contextes plus normatifs) transforme son attention et donc la qualité du moment. Dans cette faille, Karine se lie autrement à ce qu'elle fait et à ce qui l'entoure. De l'attention silencieuse peut donc émerger une nouvelle connaissance – issue d'une intuition (ou d'un désir) qui devient une évidence – qui peut nous guider vers d'autres expériences, d'autres relations.

---

<sup>24</sup> Pour mieux élaborer ce type de relations, il me semble que l'usage de la voix moyenne, en plus des voix active et passive, a un riche potentiel. J'y reviendrai dans la neuvième thématique de ce chapitre.

<sup>25</sup> Puisque la faille (perçue comme discontinuité ou rupture) a une connotation péjorative dans la culture du bruit qui préfère la reproduction (jusqu'à saturation), il me semble justement qu'elle a le potentiel de faire advenir d'autres relations.



Il faut pour cela (se) faire confiance. S'écouter. Écouter les altérités qui nous entourent. Écouter cette petite voix intérieure « qu'il est impossible de localiser quelque part, une voix qui ne vient ni de l'extérieur, ni d'un point précis à l'intérieur du corps » d'après Pierre Szendy (2017 : 37), cette voix qui émerge avec le silence et qui peut nous guider et déplacer notre expérience.

Faire place à d'autres *voix* parlant d'autres langues, comme l'écrit Jankélévitch (1983), les laisser s'infiltrer dans les failles pour explorer d'autres *voies*. Se faire confiance. Faire confiance aux autres. Avoir l'intuition que des limites s'établiront par une conscience, une écoute attentive qui permettra de se lier.

## 6.6 (Se) lier sans (se) raconter

« Je résumerais la journée avec ça, c'est le lien. Vraiment le lien. » (Andréa)

Dans la liste n°4 constituée de nos mots de participant-es aux ateliers, *lien* et *relationnel* m'intéressent particulièrement parce que les personnes qui les ont verbalisés ont insisté à plusieurs occasions sur leur importance dans leur expérience. D'autres termes utilisés par d'autres participant-es comme *réciproque*, *complicité*, *tendresse* ou *écosystème* renvoient également à une forme ou une autre d'échange, d'association entre les altérités en présence, mais en qualifiant ou en imageant d'une manière ou d'une autre ces relations.

S'il y a responsabilité partagée telle que j'en discutais dans la restitution, c'est qu'il y a un lien – qui n'a pas forcément à être défini par ailleurs. Comme Félix, j'ai éprouvé, dans le silence que nous avons expérimenté, « l'impression d'avoir une proximité émotionnelle plus proche des gens, de mieux comprendre les gens. » Cette compréhension n'a cependant pas à voir avec une réduction par le langage de la complexité de l'autre, elle se situe ailleurs ; nous comprenons autrement. Dans mes notes, après une présentation gestuelle en duo, j'ai noté un « sentiment de se comprendre ou d'accepter qu'on comprend aussi à notre manière et que c'est correct », autrement dit que quelque chose échappe, qu'il n'y a pas de clarté certaine, à l'image du flou dans le réel que le silence révèle, actualise.

En début d'atelier, j'ai choisi de ne pas initier de présentations entre les participant-es. Je suivais la proposition de Manning et Massumi et souhaitais sortir des « rituels habituels de présentation et de positionnement de soi sur la base de la réputation bien établies ou d'une certaine stature disciplinaire »

(2018 : 48) afin de faciliter d'autres relations. Lors de la seconde journée, Annie-Pier a cependant demandé une brève introduction entre chacun-e, ce qui a été fait, sans plus, afin de ne pas rompre avec cette « aliénation bienveillante » proposée par Manning et Massumi que je visais. Si ce choix a déstabilisé certaines personnes, il permet cependant de tenter de voir s'il est possible d'entrer autrement en relation (notamment par le silence), ce qui était l'un des objectifs premiers de la recherche. La réflexion d'Andréa m'apparaît riche pour rendre compte de cette posture.

C'est extrêmement pertinent [de ne pas se présenter formellement] parce que ça permet d'appréhender ou d'expérimenter la capacité d'avoir un lien intime avec les autres. Ce qui s'est produit, là. Sans nécessairement que l'intime veuille dire raconter son histoire. Ça, je trouve ça vraiment pertinent. Et puis ce que ça amène aussi, c'est un respect nécessaire de la complexité de l'autre, de l'autonomie de l'autre. C'est comme un monde. Puis on est tous d'accord dès le départ que chacun est un monde auquel on n'a pas accès.

Je préciserais cependant qu'il s'agit de mondes auxquels nous n'avons pas accès comme nous en avons l'habitude, c'est-à-dire par le récit de soi. Cette précision me semble nécessaire puisque les témoignages des participant-es montrent des échanges, des relations qui impliquent une certaine connaissance de l'autre, même fragmentée et fragmentaire. D'après Vinciane Despret, « en fonction de ce que vous allez voir, ce à quoi vous allez prêter attention, vous allez créer un certain type d'histoire » (2019a : 22min30). Si l'autre ne se raconte pas par les mots, il n'empêche que sa présence, ses actions et notre attention (ici avec le silence) nous permettent tout de même de nous raconter un récit, d'avoir une certaine compréhension. Bien qu'incomplète, il me semble qu'on peut l'envisager comme l'une des faces d'une altérité illustrée dans un tableau cubiste : chacune est vraie sans pouvoir représenter à elle seule la totalité de ladite altérité.

Savoir que tout ne sera pas dit, que tout n'a pas à être énoncé et compris – c'est-à-dire savoir que le silence est suffisant – déplace les attentes. Tandis que la prise de parole peut générer une certaine pression (voire une peur), le silence est plus « confortable », « plaisant » pour quelques participant-es : le silence agit pour certain-es comme « une genre de bulle pour exister » et permet d'enlever les attentes, donc de relationner plus aisément avec les autres.

Dans les mots d'Andréa, « le silence, ça permet [...] d'être en lien vraiment avec la personne, la regarder vraiment. Et puis la regarder presque sans les yeux, la rencontrer. » Il y a un partage dans cette rencontre qui crée autre chose et qui nous guide, il y a un plus grand que soi du silence à préserver et dont la

responsabilité est collective. Il y a une forme de cohabitation consciente où l'autre s'immisce tout en gardant une distance.

#### 6.7 Ne pas se prendre au sérieux

Le jeu décrit (en partie) l'expérience que nous avons faite du silence. Bien que certains moments aient été plus « sérieux » ou vécus dans une « neutralité émotionnelle », j'ai eu beaucoup de plaisir ; les rires des participant-es (de même que leurs témoignages) m'incitent à croire qu'eux aussi.

L'exercice (le jeu) des ballons a aisément agi comme brise-glace : il a permis, il me semble, d'entrer rapidement en relation, d'avoir un esprit de groupe dépassant nos individualités agencées collectivement. Aurait-il été possible d'expérimenter une connexion, des liens similaires en ne passant pas par le jeu ? De même que le mouvement a transformé notre expérience du silence comme mode d'attention, il me semble que le fait d'aborder les exercices à partir d'un prisme ludique – où l'exploration et le non-respect des règles faisait (paradoxalement) partie intégrante des règles – a teinté le déroulement des ateliers et donc les relations que nous avons pu entrevoir et vivre.

Si jouer teinte l'expérience du silence, il semble toutefois plus intéressant de le faire *avec* les autres et pas *contre* eux. En témoigne le Collage n°7 :

(4)  
*Rendre la tâche difficile aux autres m'a ennuyé*  
(5)  
*Les ballons seuls, c'est plus dur*  
(4)  
*C'était vite chiant*

Même quand Annie-Pier propulsait les ballons sur les autres, elle paraissait le faire *avec* : tout le monde réussissait (ou non) ensemble... et nous avons ri ensemble à ce moment-là. Au-delà du simple plaisir, la coopération (ludique, certes) en silence, celle qui permet de se lier sans se raconter, a été un moyen efficace d'établir certains liens.

Mais faut-il accepter de jouer – avec les règles, notamment – pour mieux être complice dans le silence ? Cette complicité a-t-elle à voir avec l'intuition, avec la confiance et avec une certaine légèreté que le jeu requiert ? Les rires brisent-ils la qualité du silence et de l'écoute ou confirment-ils, au contraire, une

certaine forme d'attention ? Que serait-il arrivé si Félix et Anna avaient choisi d'exprimer leur rire au lieu de le réfréner pour suivre l'attitude que le groupe semblait dicter ? Quel impact cette transgression du cadre instauré aurait-elle eu sur l'expérience de relations ? Peut-être que les rires auraient pu en déclencher d'autres et qu'une autre forme de complicité aurait pu se forger et nous permettre de replonger autrement dans le silence.

Le jeu, qui requiert une certaine qualité d'écoute (Ringel, 2014), est donc une piste intéressante à investir et investiguer pour explorer le silence. Ne pas trop se prendre au sérieux tout en reconnaissant l'importance de notre présence et des altérités en présence. Jouer pour mieux sortir des sentiers, pour déplacer le cadre. Se laisser porter, dévier, jouer comme manière d'enrichir nos relations dans le silence.

## 6.8 Franchir le seuil

Le silence est relationnel. Il n'a pas à voir avec l'isolement, mais, au contraire, avec l'accompagnement, la co-présence. D'après Jankélévitch,

Les présences coexistent dans l'espace ; mais dans la succession sonore les bruits simultanés se gênent réciproquement comme se gênent des voix discordantes : ils exigent soit la synchronisation polyphonique, soit la précaution silencieuse qui du jassement des conversations isolera la musique. (1983 : 172)

C'est dire que le silence permet de s'agencer avec des altérités avec lesquelles, autrement, nous sommes en discordance ou auxquelles nous ne pouvons pas porter attention. Donc que le silence nous fait franchir le seuil vers un monde non pas esseulant, mais de plénitude, de relations autres. Même lorsque Marie associe son expérience du silence en forêt au vide, elle précise qu'il s'agit de « son rapport au vide, [...] quasiment comme quand on est deux ». Cette prise de conscience du silence, cet ainsi-ter lui fait se demander ce que ce « rien-là » lui apporte, quelle relation elle crée avec lui. La profondeur ou la qualité du silence expérimenté variera en fonction de cette relation mise à jour et en évidence.

Si j'ai envie de suivre Andréa lorsqu'elle affirme que « le silence ne peut arriver que quand on se sent relié à quelqu'un d'autre ou à autre chose [...] dans un rapport réciproque », je reformulerais ainsi : le silence ne peut arriver que quand on *met en évidence* un lien (nouveau, renouvelé, en transformation, en déclin, échu) avec une altérité. C'est dans l'attention (et pas seulement dans le ressenti) que le silence peut advenir et faire advenir. Et c'est pour cette raison qu'il est non seulement « un endroit spécial dans le corps » comme le dit Andréa, mais un lieu d'attention *avec* le corps, à sa frontière (poreuse) avec les altérités avec

lesquelles nous nous lions. Autrement dit, le silence nous permet d'expérimenter des relations en nous imposant de nous positionner à la frontière (dans et hors de soi) avec attention. Frontière vers et dans laquelle il importe de se laisser guider.

Dans les mots d'Annie-Pier, « la particularité [de l'atelier] d'aujourd'hui, c'était justement, encore je reviens à mon idée de frontière, d'être en soi, être à l'extérieur de soi, être seul-e, être avec les autres, être dehors, être dedans. » En choisissant le silence comme mode d'attention, nous avons donc pu être en relation, autrement, en atteignant (ou, à tout le moins, en nous approchant) de la « limite » à partir de laquelle nous pouvons « franchir le seuil qualitatif d'une nouvelle forme de vie collective présentant de nouveaux types d'activité » (Manning & Massumi, 2018 : 81).

#### 6.9 Suivre l'évidence : faire faire et se laisser faire

Pour tenter de lier les idées tout juste développées, je souhaite revenir sur la notion d'évidence évoquée explicitement par Karine et Marie, mais également par d'autres, notamment lorsqu'ils parlent d'intuition et d'impulsion. J'aimerais la lier à la notion de voix moyenne, utilisée entre autres par Isabelle Stengers, Bruno Latour et Vinciane Despret pour exprimer l'entre-deux, la jonction, le *faire faire* (Pignarre, 2023 ; Stengers, 2021 ; Despret, 2019a, 2019b, 2023c).

Implicite à cette idée de geste ou de désir *évident*, l'interdépendance semble caractériser de multiples manières les expériences vécues par les participant-es. Que ce soit Lucille et moi qui ne souhaitons pas déranger les autres (Andréa et Karine, particulièrement) avec nos collations et avons donc déployé nos désirs différemment ou que ce soit les objets (et la poussière côtoyée par Andréa) qui nous ont accompagné-es, ou encore l'air sec sortant de la ventilation et la neige à l'extérieur qui ont attiré notre attention et convoqué nos sens, les exemples d'interdépendance – c'est-à-dire des moments où le résultat dépend de l'association, éphémère ou non, de plusieurs altérités – sont nombreux. Évidemment, ces interdépendances sont continues et existent sans le silence. Néanmoins, le type d'attention que permet le silence est propice à la révélation de certaines de ces interdépendances que Vinciane Despret (2023c) qualifie de « souples » parce qu'elles ne sont pas vitales. Qu'une association éphémère s'amenuise ou cesse ne pose pas de danger dans la mesure où une multitude d'autres interdépendances permettent de pallier ce qui peut tout de même être perçu comme une perte ou un manque. C'est ce mouvement d'interdépendances que le silence peut exacerber en modifiant notre attention et en convoquant nos

sens ou, formulé autrement, en nous invitant à tourner notre attention vers d'autres altérités et à entrer en relation avec elles.

« C'est comme si les corps se sont installés de cette manière-là », disait Karine. Ce « comme si » marque une hésitation, une incertitude que la voix moyenne permet d'exprimer. Les corps se sont-ils d'eux-mêmes installés-là ? Andréa et Karine ont-elles consciemment (et, surtout indépendamment) choisi d'être là, ensemble ? N'y a-t-il pas une force qui a œuvré pour les inciter à rester près l'une de l'autre ? Le « comme si » de Karine, placé avant sa proposition (les corps se sont activement installés là), marque le questionnement suscité. Entre – ou à côté de – la voix active et la voix passive (recevoir, subir l'action) se trouve une alternative : la voix moyenne. Despret (2023c) relève d'ailleurs que la langue française contient déjà un vocabulaire varié qu'on peut associer à la voix moyenne et qui permet de nommer certaines forces à l'œuvre dans ces interdépendances. On peut notamment penser à *faire faire*, *inviter*, *mobiliser*, *inciter*, *convoquer*, *attirer*, *diriger*, *guider*, *susciter*. Ce vocabulaire témoigne d'une forme d'incertitude, de difficulté à attribuer l'agentivité à une entité puisque certaines situations nécessitent une répartition de cette puissance d'agir entre diverses entités à l'œuvre. J'ai moi-même employé ce vocabulaire en préparant les ateliers, par exemple en invitant les participant·es à aller vers ou à dessiner ce qui les attire.

L'idée de *faire faire*, ou encore de *se laisser aller*, est également présente dans la première partie (recueillir) de ma recherche. En élaborant mon terrain, je souhaitais déjà abandonner un certain contrôle, savoir laisser, reconnaître que l'on peut se laisser parler, toucher, diriger, guider par ce qui émerge et se présente à nous, par ce qui nous habite et nous meut. Il me semblait qu'une telle attitude, je l'ai longuement exposé, était nécessaire pour réellement plonger et accueillir ce que le silence comme mode d'attention peut nous offrir comme expériences.

Si le silence lui-même n'est pas toujours ce qui nous *fait faire* tout ce que nous faisons, la qualité d'attention qu'il nécessite (et convoque) et les sensations qu'il peut déclencher nous font faire, voir, regarder et expérimenter autrement. C'est pourquoi il faut (se) faire confiance, se laisser guider pour naviguer la frontière entre une agentivité « pure » mais somme toute solitaire et une interdépendance souple mais riche de relations qui impliquent toujours une certaine responsabilité partagée, notamment en ce qui concerne le soin et l'écoute, mais aussi la visibilisation.

\* \* \*

Bref, choisir le silence comme mode d'attention nous a conduit dans nos corps, ce qui a suscité nos sens par l'écoute et l'écriture, mais également par un *faire*. C'est en nous laissant faire, en acceptant que d'autres nous fassent faire, en nous rendant disponibles (et donc, possiblement, en laissant quelque chose de côté pour mieux accueillir ce qui vient) que nous sommes parvenu-es à tisser des liens, des relations de durée et de profondeur diverses. C'est à la frontière – où s'entrechoquent et s'hybrident les entités et les forces – que nous avons pu faire ces expériences.

C'est pourquoi la voix moyenne m'apparaît être un outil nécessaire pour bien rendre compte des relations que nous avons vécues en choisissant le silence comme mode d'attention : elle laisse place à l'incertitude, à l'hybridation et au travail commun, au partage de l'agentivité, de la puissance d'agir et de transformer nos expériences. La voix moyenne témoigne du travail collectif à l'œuvre dans le silence et des multiples entités impliquées.

De ce « voyage à l'intérieur de nous » dont parlait Martine, nous ressortons avec d'autres (altérités, liens, relations, réflexions). Ce fut pour plusieurs une expérience que j'aimerais qualifier d'*entiéronde*, pour rester au plus près des mots que notre expérience a fait émerger. Une expérience entiéronde, c'est-à-dire globale, à la fois dans le corps, l'affect, l'espace, le temps. Une expérience qui nous dépasse et nous plonge dans un plus grand que soi... avec d'autres qui ont pris (et avec lesquelles nous avons co-créé) leur place.

## CONCLUSION

La recherche que j'ai entreprise s'intéressait au silence. Portée par des questionnements sur la place du silence dans nos mondes et sur les puissances qu'il contient pour les transformer collectivement par l'expérimentation de relations et d'associations nouvelles, elle avait pour objectif d'étudier et d'explorer le silence choisi comme mode d'attention. La question qui a orienté la démarche était la suivante : ***dans la modernité du bruit, peut-on mobiliser le silence pour expérimenter d'autres liens et relations, d'autres « associations », ce « type de connexion entre des choses qui ne sont pas elles-mêmes sociales » (Latour, 2007 : 13) donc figées, assemblées d'avance, mais plutôt ouvertes aux possibilités constantes de réassemblage entre altérités ?***

La revue de littérature et la réflexion sur mon expérience de dispositifs théâtraux m'ont offert des pistes pour envisager un terrain à partir duquel expérimenter et penser. En considérant le silence choisi comme dispositif structurant l'expérience et le regard, j'espérais pouvoir vivre et observer des relations singulières. J'émettais alors l'hypothèse que le silence choisi (combiné à des exercices théâtraux et inspirés de l'ethnographie sensorielle) activerait des relations entre les participant-es et d'autres altérités qui les affecteraient. En prenant en compte la multitude et la diversité d'altérités (humaines et non humaines) qui participeraient à l'exploration, j'envisageais cependant qu'il serait moins aisé de visibiliser les relations avec le non humain d'une part et, d'autre part, d'en rendre compte. Je pensais que le niveau d'implication des humain-es d'exercices en exercices influencerait les relations mises en évidence. Ainsi, je pensais que les entretiens de groupe feraient davantage émerger des récits sur les relations inter-humaines expérimentées et que les exercices moins orientés sur l'interaction entre humain-es permettraient d'expérimenter davantage de relations avec le non humain.

J'ai divisé ce mémoire en trois parties – recueillir, déployer et restituer – qui marquent trois temps de la démarche. La première, davantage classique, établissant un sujet et définissant une problématique. La seconde, orientée sur la pratique avec la méthodologie. La troisième présentant une réflexion sur la manière de raconter l'expérience de terrain avant, justement, de la relater, puis de l'interpréter.

Dans le premier chapitre, je me suis attelé à présenter la polysémie des silences. J'ai tenté de montrer, accompagné des réflexions d'autres auteurices et chercheuses, que le silence visibilise ce à quoi l'on prête peu attention et qu'il suspend et déplace nos repères, nous faisant prendre conscience, en



transformant notre attention, de ce qui était déjà là. Il nous révèle ainsi à nous-mêmes en nous renvoyant à nos valeurs, à ce qui compte suffisamment pour que nous y soyons attentif-ves. À partir de ce constat, j'ai formulé l'idée que cette qualité d'attention du silence pourrait intervenir dans le développement d'une éthique du *care* qui permet de renverser les logiques dominantes et de laisser une place et une importance dans nos mondes à de multiples altérités dont le silence nous invite à reconnaître l'existence.

J'ai ensuite abordé les possibilités du silence au théâtre, notamment comme manière de « faire entendre une parole et une émotion singulières » (Evrard, 2012 : 136). J'ai poursuivi en exposant le manque d'outils dont la culture occidentale, qui carbure à la saturation, dispose pour apprécier et percevoir la pluralité et les nuances du silence.

Puis, j'ai proposé de considérer le silence comme permettant d'éviter la saturation et offrant ainsi un espace, un lieu et un temps nécessaire à la pensée et à l'émergence de puissances contenues dans ce qui nous entoure... du moment que l'on se laisse toucher (au double sens d'être en contact physique et d'être affecté-e) et que, refusant de tout contrôler, l'on accepte le déséquilibre, l'incertitude et le flou propres au silence.

Dans le deuxième chapitre, j'ai présenté une réflexion-analyse de six dispositifs théâtraux (voir liste n°1 et figure 2.1) que j'ai expérimentés qui m'ont particulièrement marqué et à partir desquels je souhaitais réfléchir la manière dont mon expérience du silence pouvait être affectée. De cette réflexion-analyse « entre silence et attention », j'ai fait ressortir quatre caractéristiques : le corps comme élément à partir duquel explorer, les fragment(ation)s comme dispositifs de transformation de l'expérience et de déplacement du regard, le regard en tant que rapport à l'espace (notamment entre voir et être vu-e) ainsi que la répétition comme mécanisme de révélation du singulier et de la nuance à travers la visibilisation de ce qui reste et de ce qui se transforme d'itération en itération. C'est entre autres à partir de ces quatre notions que j'ai pensé le terrain sous forme d'ateliers.

Dans le troisième chapitre, j'ai détaillé la méthodologie choisie pour réfléchir, élaborer et déployer la recherche terrain. J'ai mis de l'avant les trois principales sources d'inspiration ayant motivé mon choix de combiner l'art et l'ethnographie sensorielle pour mettre en place une méthodologie collaborative, incarnée et expérimentale. J'ai présenté la notion d'*utopique* que Catherine Duchesneau conçoit comme « la pratique ou l'expérimentation d'autres modes d'attention – au double sens de vigilance sensible ou sensorielle à des altérités humaines ou non, et de soin ou souci de l'autre – et dans la foulée d'autres

possibles incorporés, situés, en relation » (2021 : 4). J'ai ensuite convoqué les idées et pratiques que les autrices de *Réinventer l'ethnographie : pratiques imaginatives et méthodologies créatives* proposent et parmi lesquelles j'ai puisé pour élaborer les exercices que j'ai expérimenté comme participant observateur avec les autres participant-es. J'ai également mobilisé le concept de contrainte encapacitante présenté dans *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-crédation* par Erin Manning et Brian Massumi qui m'encourageait à mettre en place un dispositif à la fois contraignant pour donner une impulsion à l'expérience et souple pour permettre l'improvisation et l'émergence (et l'accueil) d'imprévu.

Par la suite, j'ai décrit les ateliers et les exercices choisis. J'ai présenté le déroulement et l'angle adopté pour les discussions de groupe, de même que le journal de bord (et les cahiers remplis par les participant-es durant les exercices). J'ai achevé ce chapitre en présentant le processus de recrutement pour le terrain avec les 10 autres participant-es ainsi que la conférence de Yoann Moreau sur *Les muscles du silence* que je leur ai proposée d'écouter avant les ateliers.

Dans le quatrième chapitre, j'ai abordé mon rapport à l'écriture et mon désir de laisser une réelle place aux autres qui m'ont accompagné sur le terrain. J'y ai explicité, rétrospectivement, la manière dont le terrain et les données produites et rassemblées m'ont amené à opter pour une restitution sous forme d'alterethnographie, alliant réflexions avec les autres participant-es (et quelques auteurices) et création sous forme de collages poétiques. Autrement dit, j'ai tenté d'exprimer comment la recherche s'intéresse aussi à la manière de raconter le terrain mis en place.

Dans le cinquième chapitre, j'ai offert une restitution de l'expérience de terrain qui a été menée. J'ai débuté par présenter l'espace dans lesquels les ateliers et les entretiens de groupe ont été tenus ainsi que la manière dont je l'ai aménagé. J'ai par la suite dressé un portrait divisé en huit thématiques de ce qui a été expérimenté par les participant-es (m'incluant) en naviguant avec nos réflexions et nos mots à toustes : le corps (sentir et faire), le regard (choisir et prendre conscience), le lien (changer d'échelle), le temps (être guidé-e), la faille (être contraint-e et avoir confiance), la responsabilité partagée, le jeu et la frontière. Afin de décentrer ma voix et d'offrir une place plus juste aux altérités qui m'ont accompagné pendant le terrain, j'ai aussi proposé des collages poétiques polyvocaux constitués d'extraits des cahiers de participant-es à raison d'un collage par thématique.

Enfin, dans le sixième chapitre, j'ai proposé une interprétation des expériences que nous avons vécues. J'ai d'abord repris, en les renommant, les huit thématiques développées au cinquième chapitre pour penser à partir d'elles. J'ai par la suite approfondi la réflexion sur la contrainte et la confiance en abordant la notion de *voix moyenne* (faire faire et se laisser faire) qui permet de tisser des liens entre les huit thématiques.

Je souhaite insister sur le caractère *choisi* du silence dont nous avons fait l'expérience. Les analyses et réflexions proposées dans ce mémoire découlent d'expérimentations faites dans un cadre dans lequel nous, participant-es, avons librement et volontairement décidé de nous positionner. L'idée que le silence puisse contenir des puissances s'applique à un tel contexte et ne doit en aucun cas être amalgamée à des formes de domination liées, notamment, à la culture du silence qui poussent des personnes subissant des injustices ou des violences à se taire pour de multiples raisons. Le désir sous-tendant la recherche et la démarche est de penser de silence comme outil potentiellement émancipateur et créateur, certainement pas de cautionner la culture du silence.

Ainsi, après avoir mis en place et expérimenté un terrain suivant une démarche qui peut s'apparenter à une utopie en ce qu'elle « engage[ait] l'imagination de dispositifs d'attention et de relation » (Duchesneau, 2021 : 247), je propose (accompagné des altérités qui ont habité et affecté la recherche) que le silence peut être mobilisé comme mode d'attention pour expérimenter des relations et des liens qui peuvent demeurer ouvertes et mouvantes. Il semble que le type de *faire* que nous choisissons impacte le type d'altérités avec lesquelles nous relationnons. En effet, tandis que les exercices à plusieurs humain-es ont davantage été discutés du point de vue des relations inter-humaines, les moments de silence libre et les temps d'écriture attentive aux sens ont davantage mis en évidence des liens avec des altérités non humaines. Les cahiers d'écriture et de dessin se sont d'ailleurs révélés de bonnes sources d'accès à certaines relations que les discussions de groupe ont fait ressortir avec moins de force.

J'estime que le choix du silence comme mode d'attention peut participer à une éthique du *care*. D'abord, tant la revue de littérature que l'expérience terrain ont montré l'inséparabilité du silence et du corps. Le silence nous renvoie à notre corps, dirige notre attention vers ce qu'il vit avec ce qui l'habite et ce qui l'entoure. Si cette « attention portée au corps permet de rendre compte [...] de capacités à l'empathie, que nous avons tous[tes] » (Hert, 2014 : 41), alors le silence peut mobiliser ce souci et cette reconnaissance de l'autre sous-tendus par une éthique du *care*. Qui plus est, puisque le « corps résiste à la réduction de l'altérité à un discours » (*Ibid* : 43), le choix du silence peut contribuer à visibiliser les

altérités avec lesquelles nous relationnons sans (trop ?) les simplifier, sans en gommer les particularités, c'est-à-dire en les respectant dans leur complexité.

Si le silence, « c'est comme le négatif, c'est comme le blanc » comme l'affirmait Marie, il peut nous permettre de déployer une autre logique. Comme le silence de l'image à propos duquel Baudrillard (2004) écrivait, le silence comme mode d'attention révèle l'envers du décor et met de l'avant, dans l'instantanéité éphémère, ce que nous cachons, évitons, oublions, invisibilisons trop souvent. En colorimétrie, le blanc renferme toutes les couleurs en les amalgamant, en effaçant les singularités. En considérant le silence comme outil de diffraction, c'est-à-dire comme créateur de différence, plutôt que comme simple outil de réflexion du même par la réflexivité (Puig de La Bellacasa, 2017), nous pouvons envisager qu'il participe à constituer des alternatives dans les failles, aux frontières, par la porte de côté vers d'autres mondes plus attentifs.

Les conclusions de ce mémoire sont évidemment à situer dans le contexte du terrain. Multiplier les ateliers, élargir le bassin de participation et le diversifier<sup>26</sup> (notamment vis-à-vis des parcours de vie), prolonger les exercices dans la durée (sur la journée, une semaine), proposer une série de rencontres avec les mêmes participant-es et sortir du cadre du studio (pour, par exemple, choisir le silence comme mode d'attention un samedi après-midi de juillet dehors dans un parc) ne constituent que quelques exemples de modalités d'expérimentation qui pourraient révéler d'autres singularités, d'autres vécus dans le silence, mettre en évidence d'autres relations et altérités avec lesquelles nous nous engageons (je pense notamment à la faune et la flore d'un parc). Cette recherche n'avait aucune visée représentative de la totalité des possibilités du silence choisi ; sa pertinence réside plutôt dans « son caractère particulier, celui d'un "milieu" situé dans le temps, l'espace physique et social, la concrétude d'un réseau d'interconnaissance. » (Chauvin & Jounin, 2012 : 151-152) Caractère particulier que revêt également le silence comme phénomène.

Plusieurs questions connexes demeurent en suspens. Certaines ont été soulevées pendant les discussions ou grâce aux cahiers d'écriture et d'autres ont émergé au fil du parcours et de la rédaction de ce mémoire. L'utopique telle que la conçoit Duchesneau étant « un mouvement qui met en doute les limites,

---

<sup>26</sup> Je rappelle que les participant-es recrutées avaient un lien avec les milieux de la danse, du théâtre ou, plus largement, des arts de la scène et qu'aucune personne n'a manifesté, il me semble, de grandes difficultés liées au mouvement, à la vue ou à l'ouïe, ce qui affecte évidemment l'expérience des exercices réalisés et donc du silence comme mode d'attention dans ce contexte.

catégories établies, pour penser avec l'indétermination » (2021 : 320), je propose, en guise d'ultime liste, quelques-uns de ces questionnements et pistes d'exploration future.

\* ~ \*

### **[Liste n°6–2023 : Indétermination]**

Que serait une expérience du silence  
moins centrée sur le mouvement, voire en immobilité ?

Comment (mieux) visibiliser les relations avec le non humain ?

Quels outils permettraient de mieux rendre compte des liens expérimentés  
en en conservant la poésie, l'indétermination, le flou ?

Qu'est-ce qui reste de ces liens dans la durée ?

Qu'est-ce qui indique une relation avec l'autre  
quand on partage un même espace ?

C'est quoi, se côtoyer ?

\* ~ \*

La beauté et la puissance du silence résident entre autres dans son caractère éphémère, insaisissable, indéfini, flou. Puisqu'il est relationnel, chaque expérience en sera singulière. À nous d'en explorer les recoins, d'en libérer les puissances. À nous de nourrir les conditions qui permettent d'en expérimenter le déséquilibre avec soin.

Cette recherche, en combinant l'art et l'ethnographie, se voulait une invitation à l'étude et, surtout, l'expérimentation d'autres modes de relations, hors des logiques dominantes contemporaines du bruit. Penser et choisir le silence comme mode d'attention est la voie que j'ai empruntée – avec d'autres, il est nécessaire de le rappeler – parce qu'il convoque nos corps et qu'il implique que nous liions sa présence au(x) monde(s).

Habité « par l'espoir d'un futur plus désirable, dont la recherche est un travail toujours en cours, en processus, jamais arrêté » (Duchesneau, 2021 : 290), j'ai désiré, à travers une utopie située, explorer une manière d'aborder les phénomènes sociaux par la présence, le faire et l'écoute, dans une optique d'éthique du *care*. Chemin faisant, j'ai été invité à mesurer ma responsabilité à l'égard des altérités qui

co-construisaient l'expérience et les savoirs que j'ai tenté de restituer dans ce mémoire. La recherche est également devenue, comme une nécessité qui s'imposait, une invitation à questionner comment nous rendons compte de ce qui se vit et s'expérimente dans une perspective située, mais également décentrée, c'est-à-dire qui laisse place aux altérités qui nous accompagnent. J'espère qu'elles y occupent, malgré la difficulté qu'une telle envie a pu représenter, une juste place.

Participer au(x) monde(s), l'habiter en passant par le silence est un moyen de le(s) multiplier, d'en déployer les possibles. À nous d'investir les failles, d'explorer et de nous tenir aux frontières pour les ouvrir avec soin. Ensemble.







## ANNEXE C

### ATELIERS | DÉROULEMENT

#### ACCUEIL

**12h30** : Accueil des participant-es. Lecture et signature des formulaires de consentement. Distribution du matériel pour écrire (écrire ce à quoi vous associez le silence, ce qu'il représente pour vous). Explication du déroulement des ateliers et des « règles ». Présentation de l'espace (coin collation, espaces repos-retrait, toilettes et abreuvoir).

Règle 1 : S'écouter et se retirer ou prendre des pauses individuelles au besoin.

Règle 2 : Accueillir ses émotions et celles de autres dans la bienveillance et le respect. Ne pas réprimer ce qui nous vient, même un rire sonore.

Règle 3 : Écrire, dessiner, noter les émotions, remarques, impressions, désirs, ...

Règle 4 : Ne pas trop se prendre au sérieux.

#### DÉBUT DES ATELIERS

##### **13h00 : Écriture (5 min)**

Vous pouvez vous installer à l'endroit de votre choix pour écrire.

- Écrivez ce que vous voyez (1 min)
- Écrivez ce que vous entendez (1 min)
- Écrivez ce que vous sentez (1 min)
- Écrivez ce que vous goûtez (1 min)
- Écrivez ce que vous touchez et ce qui vous touche (1 min)

##### **Marche dans l'espace (2 min)**

Marcher dans l'espace en silence.

##### **Silence (2 min)**

Être immobile en silence (assis-e, debout, allongé-e) à l'endroit de votre choix.

##### **Silence face au groupe (15 min)**

À tour de rôle, chacun-e fait face au groupe. Au signal, les participant-es auto-gèrent en silence qui remplacera la personne devant.

- Se positionner devant le groupe qui regarde la personne solo (assis-e, debout) (2 min)

##### **Ballons de fête (8 min)**

Maintenir les ballons de fête en l'air en groupe.

- Vous pouvez utiliser la parole au besoin (2 min)
- Il faut maintenant être en silence (3 min)

La consigne change.

- Il faut maintenant s'amuser avec les ballons en compliquant la tâche pour les autres (2 min)

##### **Écriture (3 min)**

- Écrivez comment vous vous sentez (3 min)

##### **Partage (7 min)**

- Partagez aux autres comment vous vous sentez à tour de rôle autogéré et à votre manière (en mouvement, en lisant ce que vous avez écrit, en silence, etc.). 1 min/pers. (7 min)

### **13h42 : PAUSE (13 minutes)**

#### **13h55 : Marche commentée (4 min) + focus (4 min)**

- Marchez en nommant les objets/matières/sons/détails que vous percevez (2 min)
- En silence, marchez en portant attention aux détails mentionnés par les autres (2 min)
- Arrêtez-vous où vous êtes. Assis-e/debout, les yeux ouverts, porter attention à votre respiration. (1 min)
- Fermez les yeux. Prêtez l'oreille à ce qui vous entoure. (1 min)
- Ouvrez les yeux. Approchez-vous d'un élément qui vous attire. Prêtez-y attention (1 min)
- Si vous voulez, approchez-vous d'un autre élément. Sinon, restez avec le même (1 min)

#### **Dessin (4 min)**

Dessinez librement, en laissant aller les mouvements, sans trop réfléchir.

- Dessinez en vous concentrant sur comment vous vous sentez (2 min)
- Dessinez ce qui attire votre attention. Vos dessins peuvent être abstraits (2 min)

#### **Présentation gestuelle de groupe (6 min)**

Faites un cercle. À tour de rôle autogéré, en silence, exprimez comment vous vous sentez et ce qui attire votre attention en vous inspirant de vos dessins. (6 min)

#### **Marche dans l'espace (6 min) + marche interrompue (7 min)**

- Marchez dans l'espace en silence sans vous regarder dans les yeux (2 min)
- Marchez en ayant un contact visuel avec les personnes que vous croisez (2 min)
- Marchez et saluez les personnes que vous croisez chaque fois le geste (tête, bras, etc.). Ne pas craindre le grotesque ou le ridicule (2 min)

La consigne change. Désormais, une seule personne peut être marcher à la fois.

- Pour « donner » votre tour, arrêtez-vous près d'une personne qui se met en marche (2 min)
- Prenez un tour en vous mettant à marcher. L'autre personne doit arrêter de marcher. Il faut donc porter attention aux autres pour éviter que deux personnes ne marchent. (2 min)
- On combine les deux règles : arrêtez-vous pour passer votre tour ou prenez votre tour en vous mettant en marche (3 min)

#### **Face à l'autre (4 min) + écriture (2 min)**

Prenez votre cahier d'écriture et trouvez-vous un-e partenaire.

- Assis-e ou debout, côtoyez-vous en silence, en vous regardant ou non (2 min)
- Écrivez comment vous vous sentez (1 min)
- Assis-e ou debout, regardez-vous dans les yeux en silence. Accueillez les émotions (2 min)
- Écrivez comment vous vous sentez (1 min)

#### **Présentation gestuelle de groupe (1 min)**

À tour de rôle et en silence, exprimez à l'autre comment vous vous sentez en sa présence.

#### **Silence (7 min)**

On va maintenant être en silence pendant sept minutes. Vous pouvez vous installer où vous souhaitez et vous déplacez à votre guise pendant ces sept minutes.

#### **Écriture (2 min)**

Écrivez comment vous vous sentez.

### **14h42 : PAUSE (13 minutes)**

#### **14h55 : Marche vocale (3 min) + marche silencieuse (3 min) avec des balles**

Chaque personne a 2 balles. Une seule personne marche à la fois. Si quelqu'un d'autre veut marche, elle ou il doit dire « balle », puis lancer une balle à la personne qui marche. Si la personne qui marche attrape la balle, elle peut continuer de marcher. Si elle échappe une balle, elle cède son tour à la personne qui lui a lancé une balle. Quand une personne n'a plus de balle, elle peut tenter d'en attraper une qui passe près d'elle pour avoir une autre chance de se déplacer. (3 min)

La consigne change.

On n'annonce plus quand on lance une balle. La personne qui marche doit être attentive aux autres pour attraper les balles. (3 min)

#### **Silence (10 min)**

On va maintenant être en silence pendant dix minutes. Vous pouvez vous installer où vous souhaitez et vous déplacez à votre guise pendant ces dix minutes.

#### **Écriture (5 min)**

Vous pouvez vous installer à l'endroit de votre choix pour écrire.

- Écrivez comment vous vous sentez (2 min)
- Écrivez ce que vous voyez, entendez, sentez, goûtez, touchez et ce qui vous touche (3 min)

#### **15h16 : FIN DES ATELIERS + PAUSE (19 min)**

- Les inviter à prendre une bouchée, à aller à la toilette. Retour dans ?? minutes.
- Installer l'espace pour la discussion (chaises, tables, **enregistreuse**).

#### **15h35 : DISCUSSION DE GROUPE**

- Démarrer l'enregistreuse.
- Remercier les participant-es pour leur présence et la journée.
- Expliquer le fonctionnement de la discussion.
- Suivre la grille d'entretien en s'assurant d'offrir un temps de parole équitable.
- Clore la discussion.

#### **FIN DE LA JOURNÉE**

- Remercier à nouveau les participant-es.
- Leur proposer de leur envoyer les conclusions du mémoire.

#### **NOTES**

- Pendant les pauses, s'assurer que tout le monde va bien et préparer la suite des ateliers.
- Participer aux exercices autant que possible, mais prioriser si nécessaire le bon déroulement pour les autres participant-es.
- En fin de journée et alors que c'est encore frais, écrire quelques remarques sur le déroulement de la discussion : ambiance, leader, difficultés, durée, etc.

## ANNEXE D

### GUIDE D'ENTRETIEN

#### LE SILENCE COMME MODE D'ATTENTION : DES ATELIERS INSPIRÉS DU THÉÂTRE ET DE L'ETHNOGRAPHIE SENSORIELLE POUR EXPÉRIMENTER DU « SOCIAL »

#### Introduction

- Récapitulatif de la thématique
- Objectif de la discussion de groupe
- Règles de base

#### DISCUSSION du plus général ...

- Comment vous sentez-vous après une journée d'exercices autour du silence ?
- Quel a été le moment phare de votre journée ?
- Avez-vous vécu de l'inconfort durant la journée ?
- Quelles difficultés avez-vous éprouvé aujourd'hui ?
- J'ai inscrit 4 thématiques (corps, fragmentation, regard, répétition) au tableau qui ont guidé l'élaboration de l'atelier.
  - a. À quoi vous font-elles penser ?
  - b. Ajouteriez-vous d'autres mots, d'autres thématiques pour décrire votre journée ?
- Comment avez-vous vécu l'expérience des exercices et du silence avec les autres personnes participantes ?
- Avez-vous l'impression d'avoir pu entrer en relation les autres personnes participantes à travers les exercices ? Si oui, pouvez-vous décrire ces relations ? Sinon, pourquoi selon vous ?

#### ... vers le plus spécifique

1. Comment les exercices d'attention dirigée vers des altérités non humaines (comme les objets, l'espace physique où nous sommes, le son ou la lumière) ont-ils affecté votre expérience ?
2. Au début de la journée, je vous ai demandé à quoi vous associez le silence. Maintenant que nous avons terminé l'atelier, à quoi associez-vous le silence, ici et maintenant ? Est-ce différent ?

#### OUVERTURE

- Remerciements et proposition de transmission des résultats

**ANNEXE E**  
**GRILLE D'OBSERVATION**

| Catégories   | Éléments à observer     | Questions   | Exemples  |
|--|-------------------------|---|---|
| <b>Lieu/Espace</b>   | Plan de l'espace        | Comment l'espace est-il configuré ?   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plan de l'espace</li> <li>• Fenêtres : qu'y voit-on ?</li> </ul>   |
|  | Son                     | Que peut-on entendre depuis cet espace ?  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ventilation</li> <li>• Activités dans le bâtiment</li> <li>• Activités extérieures</li> </ul>  |
|  | Lumière                 | Comment la lumière participe-t-elle à la composition du lieu ?  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lumière naturelle évolutive</li> <li>• Éclairage général</li> <li>• Zones d'ombre/de lumière</li> </ul>  |
| <b>Objets</b>  | Disposition             | Quels objets occupent l'espace ?  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Types d'objets</li> <li>• Disposition</li> </ul>   |
| <b>Personnes et activités</b>  | Comportements           | Que font les participant·es à l'arrivée (avant les exercices) ?   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• S'isoler</li> <li>• Observer l'espace</li> <li>• Interagir avec les autres personnes participantes</li> <li>• Regarder leur téléphone</li> </ul> |
|  |                         | ... et pendant les pauses ?   |   |
|  | Utilisation de l'espace | Comment les participant·es utilisent-ils l'espace ?   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• S'éloigner/S'approcher d'autres personnes</li> <li>• Changer d'emplacement</li> <li>• S'asseoir/S'allonger au sol</li> </ul>                     |
|  | Interactions/relations  | Est-ce que des participant·es ont des interactions avec les autres personnes durant les exercices ?                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Chercher/Éviter les regards</li> <li>• Échanger des paroles</li> </ul>   |
| Est-ce que des participant·es ont des interactions avec des altérités non humaines ? |                         | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Réagir à des sons</li> <li>• Réagir à la lumière</li> <li>• Prendre/Déplacer un objet</li> </ul> |   |

**ANNEXE F**  
**CERTIFICAT ÉTHIQUE**



No. de certificat : 2023-4946  
Date : 2022-11-17

**CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE**

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE FSH) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (avril 2020) de l'UQAM.

Titre du projet : LE SILENCE COMME MODE D'ATTENTION : DES ATELIERS INSPIRÉS DU THÉÂTRE ET DE L'ETHNOGRAPHIE SENSORIELLE POUR EXPÉRIMENTER DU « SOCIAL »

Nom de l'étudiant : Vincent Pouliot  
Programme d'études : Maîtrise en sociologie (avec mémoire)  
Direction(s) de recherche : Magali Uhl

**Modalités d'application**

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

**Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission.** Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2023-11-17**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'S. Lévesque'.

Sylvie Lévesque  
Professeure,  
Département de sexologie  
Présidente du CERPÉ FSH

## ANNEXE G

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

#### **Titre du projet de recherche**

LE SILENCE COMME MODE D'ATTENTION : DES ATELIERS INSPIRÉS DU THÉÂTRE ET DE L'ETHNOGRAPHIE SENSORIELLE POUR EXPÉRIMENTER DU « SOCIAL »

#### **Étudiant-chercheur**

Vincent Pouliot, maîtrise en sociologie  
[pouliot.vincent.3@courrier.uqam.ca](mailto:pouliot.vincent.3@courrier.uqam.ca)  
450-881-0169

#### **Direction de recherche**

Magali Uhl, département de sociologie  
[uhl.magali@uqam.ca](mailto:uhl.magali@uqam.ca)

#### **Préambule**

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique de prendre part à des ateliers inspirés du théâtre et de l'ethnographie sensorielle ainsi qu'un entretien de groupe à la fin des ateliers. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

#### **Description du projet et de ses objectifs**

Le projet vise à explorer le silence pour expérimenter de nouvelles façons de porter attention au monde et aux autres. Il s'agit de voir comment le silence peut nous offrir un autre rapport au monde.

Dans le cadre du projet, deux journées d'ateliers seront organisées avec 5 à 9 personnes chaque fois. Les participant·es doivent être majeur·es (18 ans et plus) et avoir une formation ou une expérience professionnelle en théâtre ou en danse.

#### **Nature et durée de votre participation**

Ateliers : chaque journée sera composée d'une série d'exercices inspirés du théâtre et de l'ethnographie sensorielle comme : marche dans l'espace, exercices de mouvements en silence, récitation de textes, immobilité, écriture.

Entretien de groupe : à la fin de chaque journée, les personnes participantes seront invitées à revenir sur leur expérience à travers une discussion de groupe. Ces entretiens visent à nommer les expériences pour ensuite pouvoir mieux les comprendre. Les entretiens seront captés par enregistrement audio.

Durée : les journées dureront au maximum 7h (incluant ateliers, pauses, repas) incluant les entretiens d'au plus 90 minutes.

Lieu : les ateliers et les entretiens se dérouleront dans un local de répétition d'une institution culturelle montréalaise.

Chaque participant·e est invité·e à participer à l'une, l'autre ou aux deux journées d'atelier et d'entretien.

### **Avantages liés à la participation**

Vous ne retirerez personnellement pas d'avantages à participer à cette étude. Toutefois, vous aurez contribué à l'avancement de la science.

### **Risques liés à la participation**

En principe, aucun risque n'est lié à la participation à cette recherche.

### **Confidentialité**

Vos informations personnelles ne seront connues que des chercheurs et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. Les entretiens transcrits seront codifiés et seuls les chercheurs auront la liste des participants et le code qui leur aura été attribué. L'ensemble des documents seront détruits trente-six (36) mois après la parution du mémoire de recherche.

### **Participation volontaire et retrait**

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Vincent Pouliot verbalement; les données vous concernant seront détruites. Il sera cependant impossible de détruire vos données audio (vos propos enregistrés durant la discussion de groupe) avant l'échéance de trente-six (36) mois.

### **Indemnité compensatoire**

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

### **Des questions sur le projet?**

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation vous pouvez communiquer avec ses responsables :

- Magali Uhl (directrice de recherche), [uhl.magali@uqam.ca](mailto:uhl.magali@uqam.ca)

- Vincent Pouliot (chercheur), [pouliot.vincent.3@courrier.uqam.ca](mailto:pouliot.vincent.3@courrier.uqam.ca), 450-881-0169

**Des questions sur vos droits ?** Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE : [cerpe.fsh@uqam.ca](mailto:cerpe.fsh@uqam.ca).

### **Remerciements**

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.



**Consentement**

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné·e, accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

---

Prénom Nom

---

Signature

---

Date

**Engagement du chercheur**

Je, soussigné·e, certifie

- (a) avoir expliqué au, à la signataire les termes du présent formulaire;
- (b) avoir répondu aux questions qu'il, elle m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il, elle reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

---

Prénom Nom

---

Signature

---

Date

## Prise et usage de photographies et d'enregistrements audio et vidéo

Afin de documenter la recherche, des photographies et des enregistrements audio et vidéo pourraient être pris durant la journée d'atelier organisée dans le cadre de la recherche *LE SILENCE COMME MODE D'ATTENTION* (...). Les documents visuels pourront être mis en annexe du mémoire de recherche.

Je, soussigné e, autorise volontairement la prise de :

- photographies [facultatif]
- enregistrements vidéo [facultatif]
- enregistrements audio **[nécessaire pour participer à la recherche]**

Je désire que mon visage soit flouté :

- oui
- non

Je peux retirer mon autorisation en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

---

Prénom Nom

---

Signature

---

Date

### Engagement du chercheur

Je, soussigné e certifie

- (a) avoir expliqué au, à la signataire les termes du présent formulaire;
- (b) avoir répondu aux questions qu'il, elle m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il, elle reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

---

Prénom Nom

---

Signature

---

Date

## BIBLIOGRAPHIE

### Références citées

- Abassi, M. (2021). Les modalités de captation d'attention dans l'art immersif à l'ère de l'anthropocène. *Kinephanos*, (spécial), 116-142. <https://doi.org/10.7202/1082346ar>
- Aithamon, M. (2018). L'équilibre instable du silence. Une anthropologie des possibles. *Connexions*, n° 109(1), 23-29.
- Albrecht, G. (2021). *Les émotions de la Terre: des nouveaux mots pour un nouveau monde*. Les liens qui libèrent (LLL).
- Ambrosio, A. F. (2015). Plaidoyer pour une théologie du silence. *Nouvelle revue theologique*, Tome 137(1), 91-105.
- Bakhtine, M. (1986). *Speech Genre and Other Late Essays*. University of Texas Press.
- Baribeau, C. (2009). Analyse des données des entretiens de groupe. *Recherches qualitatives*, 28(1), 133-148.
- Barsalou, M. A. (2010). *L'expérience du silence et la rencontre*, [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- Baudrillard, J. (1983). De la croissance à l'excroissance. *Le Débat*, 23(1), 4. <https://doi.org/10.3917/deba.023.0004>
- Baudrillard, J. (2004). La violence faite à l'image. Dans *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal* (p. 192). Galilée. [http://www.editions-galilee.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=2645](http://www.editions-galilee.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2645)
- Bilmes, J. et July, L. (1996). Le silence constitué. La vie dans un monde de plénitude de sens. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 14(80), 129-142. <https://doi.org/10.3406/reso.1996.3806>
- Bouchaud, N., Tzavidopoulou, A. et Bernard, D. (2020). Le corps et le texte dans le théâtre. *Champ lacanien*, N° 24(1), 165-174.
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art*. Presses de l'Université du Québec. <https://www.puq.ca/catalogue/livres/traiter-recherche-creation-art-1521.html>
- Bu, C. (2020). Sound as Silence: Nothingness in the Music of Anton Webern and John Cage. *Dianoia: The Undergraduate Philosophy Journal of Boston College*, 7(1), 36-45. <https://doi.org/10.6017/dupjbc.v7i1.12733>

- Centre Pompidou. (2018, 22 juin). *Dans les coulisses avec Jeftha van Dinther | Spectacles vivants*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=MrdJbVB0qhs>
- Chapman, O. B. et Sawchuk, K. (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and « Family Resemblances ». *Canadian Journal of Communication*, 37(1).  
<https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>
- Chartier, D. (2013). Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(1), 25-34. <https://doi.org/10.7202/1016195ar>
- Chauvin, S. et Jounin, N. (2012). 7 – L’observation directe. Dans S. Paugam, *L’enquête sociologique* (p. 143). Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.paug.2012.01.0143>
- Citton, Y. (2014). *Introduction*. La Découverte. <http://www.cairn.info/l-economie-de-l-attention--9782707178701-page-7.htm>
- Claeys, S. (2020, 27 février). *Du clic au care : éléments pour une éthique de l’attention par Sébastien Claeys*. <https://www.youtube.com/watch?v=9xSiaOctw8Q>
- Csordas, T. J. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135-156.
- Culhane, D. (2021a). Imagination: une introduction. Dans *Réinventer l’ethnographie: pratiques imaginatives et méthodologies créatives* (p. 1-29). Presses de l’Université Laval.
- Culhane, D. (2021b). Sens. Dans *Réinventer l’ethnographie: pratiques imaginatives et méthodologies créatives* (p. 60-89). Presses de l’Université Laval.
- Cunliffe, Ann. L. (2010). *Retelling Tales of the Field*.  
<https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1094428109340041>
- De Visscher, E. (1989). “There’s no such a thing as silence...” John Cage’s poetics of silence. *Interface*, 18(4), 257-268. <https://doi.org/10.1080/09298218908570550>
- Denshire, S. (2014). On auto-ethnography. *Current Sociology Reviews*, 62(6), 831-850.  
<https://doi.org/10.1177/0011392114533339>
- de Saint-Maurice, A. de. (2012). Silence : pour que l’altérité se produise. *Sigila*, N° 29(1), 99-109.
- Despret, V. (2019a, 19 décembre). Interviewé par Les Possédés et leurs mondes. Vinciane Despret. Livre 3. « Comment fait-on science dans une culture locale et la vérité ....  
<https://www.youtube.com/watch?v=rGQcV2goanw>

Despret, V. (2019b, 19 décembre). Interviewé par Les Possédés et leurs mondes. Vinciane Despret. Livre 11. Le territoire des animaux, habiter en oiseau et parler à la voie moyenne. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_QekJh-Rs\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=_QekJh-Rs_M)

Despret, V. (2023a). Interviewé par M. Lefebvre et C. Remy. Nous gardons les morts à nos côtés afin qu'ils puissent continuer à veiller sur nous [Le Monde].

Despret, V. (2023b). *Les Morts à l'œuvre*. Les empêcheurs de penser en rond.

Despret, V. (2023c, 23 janvier). Interviewé par GRIMTÉ. A conversation with Vinciane Despret. <https://www.youtube.com/watch?v=3ASSZco-haQ>

Dewey, J. (2010). *L'art comme expérience*. Gallimard.

Dubé, G. (2016). *L'autoethnographie, une méthode de recherche inclusive*, 9.

Ducharme, R. (1994). *Va savoir*. Gallimard.

Duchesneau, C. (2021). *Utopiques situées: penser avec les savoirs troubles et affectants du tourner en danse* [Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/14702/1/D3969.pdf>

Duvignaud, J. (1999). *Sociologie du théâtre: sociologie des ombres collectives*. Presses Universitaires de France.

Elliott, D. (2021). Écriture. Dans *Réinventer l'ethnographie: pratiques imaginatives et méthodologies créatives* (p. 30-59). Presses de l'Université Laval.

Ellis, C. et Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, and personal reflexivity. Dans *Handbook of qualitative research* (2<sup>e</sup> éd., p. 733-768). Sage. [https://www.researchgate.net/profile/Carolyn-Ellis-3/publication/254703924\\_Autoethnography\\_Personal\\_Narrative\\_Reflexivity\\_Researcher\\_as\\_Subject/links/0a85e53bed19d2b895000000/Autoethnography-Personal-Narrative-Reflexivity-Researcher-as-Subject.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Carolyn-Ellis-3/publication/254703924_Autoethnography_Personal_Narrative_Reflexivity_Researcher_as_Subject/links/0a85e53bed19d2b895000000/Autoethnography-Personal-Narrative-Reflexivity-Researcher-as-Subject.pdf)

Ellis, C., Bochner, A. P., Rambo, C., Berry, K., Shakespeare, H., Gingrich-Philbrook, C., Adams, T. E., Rinehart, R. E. et Bolen, D. M. (2018). Coming Unhinged: A Twice-Told Multivoiced Autoethnography. *Qualitative Inquiry*, 24(2), 119-133. <https://doi.org/10.1177/1077800416684874>

Ericsson, D. et Kostera, M. (2020). Alterethnography: Reading and writing otherness in organizations. *Gender, Work & Organization*, 27(6), 1402-1417. <https://doi.org/10.1111/gwao.12503>

Escobar, A. (2018). *Sentir-penser avec la Terre*. Seuil. <https://www.seuil.com/ouvrage/sentir-penser-avec-la-terre-arturo-escobar/9782021389852>

Evrard, F. (2012). Au commencement du théâtre..., le silence. *Sigila*, N° 29(1), 135-146.

Flach, L. (2012). Le monde du silence perdu. *Sigila*, N° 29(1), 43-45.

Gendron-Langevin, M. (2015). Du regard en soi au regard de l'autre. *L'Annuaire théâtral*, (55), 73-88. <https://doi.org/10.7202/1033703ar>

Gesbert, O. (anim.) et L'Heuillet, H. (invitée) (2020, 17 janvier). Pourquoi prendre le temps d'être en retard? Dans France culture, *La grande table des idées*. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/pourquoi-prendre-le-temps-detre-en-retard>

Girard, M.-C. (2015, 1<sup>er</sup> mai). *Selfie: tout le monde tout nu!* | *HuffPost Québec Divertissement*. HuffPost. [https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/selfie-tout-le-monde-tout-nu\\_b\\_7183366](https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/selfie-tout-le-monde-tout-nu_b_7183366)

Haentjens, M. (1981). Notes d'une lecture : théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal (2). *Liaison*, (14), 29-31.

Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press.

Haraway, D. (2007). Savoirs situés. Dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes* (p. 107-142). Exils Éditeur.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Hernandez, M. (2007). Éric Gagnon, Les promesses du silence. Essai sur la parole. Montréal, Liber, 2006, 135 p. *Anthropologie et Sociétés*, 31(1), 216-218. <https://doi.org/10.7202/015991ar>

Hert, P. (2014). Le corps du savoir : qualifier le savoir incarné du terrain. *Études de communication*, (42), 29-46. <https://doi.org/10.4000/edc.5643>

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

Larose-Cuddihy, L. (2009). Et s'il valait mieux se taire et attendre ? *Filigrane*, 18(1), 28-39. <https://doi.org/10.7202/037718ar>

Latour, B. (2006). *Petites leçons de sociologie des sciences*. La Découverte. Latour, B. (2007). *Changer de société, refaire de la sociologie*. La Découverte.

- Laugier, S. (2014). *Chapitre 16. L'éthique comme attention à ce qui compte*. La Découverte.  
<http://www.cairn.info/l-economie-de-l-attention--9782707178701-page-252.htm>
- Laugier, S. (2015). Care, environnement et éthique globale. *Cahiers du Genre*, 59(2), 127-152.
- Le Breton, D. (1997). *Du silence*. Éditions Métailié.
- Le Breton, D. (1999). Anthropologie du silence. *Théologiques*, 7(2), 11-28.  
<https://doi.org/10.7202/005014ar>
- Lynch-White, D. (2021). *L'écriture du silence au théâtre : pour une expérience sensible de l'interprète impressionniste* [Université du Québec à Montréal].
- Manning, E. (2014). Wondering the World Directly – or, How Movement Outruns the Subject. *Body & Society*, 20(3-4), 162-188. <https://doi.org/10.1177/1357034X14546357>
- Manning, E. (2019). *Erin Manning : Le geste mineur - Les presses du réel (livre)*. Les presses du réel.  
<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=7355>
- Manning, E. et Massumi, B. (2018). *Pensée en acte: vingt propositions pour la recherche- création*. Les presses du réel.
- Marzano, M. (2012). Les enjeux éthiques du silence : dire, taire, mentir.... *Sigila*, N° 29(1), 87-96.
- Montaignac, K. (2014). Une anti-méthode ? *Recherches en danse*, (1).  
<https://doi.org/10.4000/danse.1017>
- Moreau, Y. (2019, mai). *Les muscles du silence. Perceptions, expressions et sensations du ma dans le champ sonore, puis considérations sur les silences post-catastrophes*. Marseille.  
<https://soundcloud.com/user-897145586/les-muscles-du-silence-yoann-moreau?in=user-897145586/sets/faire-silence-experiences>
- Moriceau, J.-L. et Paes, I. (2019). Vers une recherche pauvre. *Revue française de gestion*, N° 285(8), 161-168.
- Paquin, L.-C. (2019) *Faire de la recherche-crétation par cycles heuristiques*.  
[http://lcpaquin.com/cycles\\_heuristiques\\_version\\_abregee.pdf](http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf)
- Pavis, P. (2005). Du silence dans les structures : sur quelques écritures dramatiques contemporaines. *Protée*, 28(2), 25-34. <https://doi.org/10.7202/030591ar>
- Petit, J.-C. (1999). Garder le silence. *Théologiques*, 7(2), 3-10. <https://doi.org/10.7202/005021ar>

- Petric, B. (2019, 20 septembre). *Introduction*. eille. <https://soundcloud.com/user-897145586/sets/faire-silence-experiences>
- Pignarre, P. (2023). Introduction. Un embarras de parole. Dans *Latour-Stengers, un double vol enchevêtré* (p. 11-25). La Découverte. <https://www.cairn.info/latour-stengers-un-double-vol-enchevetre--9782348077586-p-11.htm>
- Price, C. et Chao, S. (2023). Multispecies, More-Than-Human, Nonhuman, Other-Than-Human: Reimagining idioms of animacy in an age of planetary unmaking. *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal*, 10(2), 177-193. <https://doi.org/10.31273/eirj.v10i2.1166>
- Puig de La Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota press.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique.
- Renard, J. (2019). *L'adversarialité silencieuse*. Marseille. <https://soundcloud.com/user-897145586/sets/faire-silence-experiences>
- Ringel, D. (2014). Le corps dans l'espace. *Insistance*, n° 9(1), 107-110.
- Rivoire, J. (2019, 22 janvier). *Liste de 200 exercices à faire pour des ateliers de théâtre*. activisere. <https://www.activisere.com/post/exercices-de-théâtre>
- Rozier, E. (2010). John Dewey, une pédagogie de l'expérience. *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 8081(2), 23-30.
- Sim, S. (2007). *Manifesto for Silence: Confronting the Politics and Culture of Noise*. Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g0b3js>
- Simmel, G. (1991). *Secret et sociétés secrètes*. Circé.
- Skaff, C. (2011). *L'expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux* [Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3].
- Sontag, S. (1967). *The Aesthetics of Silence*. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>
- Soulé, B. (2007). Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. *Recherches qualitatives*, 27(1), 127. <https://doi.org/10.7202/1085359ar>



- Stengers, I. (2021, 2 septembre). Interviewé par Les Possédés et leurs mondes. Isabelle Stengers. Livre 10. Le monde a changé : la destruction des pratiques scientifiques ...  
<https://www.youtube.com/watch?v=fSzHys3MZtQ>
- Szendy, P. (2017). *Prêter l'oreille: petite conférence sur l'écoute*. Bayard.
- Thúy, K. (2020). *Em*. Libre Expression.
- Troche, S. (2012). Structure et méthode dans la musique de John Cage: une discipline d'attention. *Nouvelle revue desthetique*, 9(1), 91-104.
- Uhl, M. (2008). Le sujet oublié de la sociologie: Approche phénoménologique de l'intersubjectivité dans la production de connaissance en sciences humaines. *Connexions*, 89(1), 91.  
<https://doi.org/10.3917/cnx.089.0091>
- van Campenhoudt, L., Franssen, A. et Cantelli, F. (2009). La méthode d'analyse en groupe. *SociologieS*.  
<https://doi.org/10.4000/sociologies.2968>
- Viveiros de Castro, E. (2009). *Métaphysique cannibale. Lignes d'anthropologie post- structurale*. Presses Universitaires de France.
- Weagel, D. (2002). SILENCE IN JOHN CAGE AND SAMUEL BECKETT: 4' 33" and « Waiting for Godot ». *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 12, 249-262.
- Wiat, L. (2022). Non-humains. *Développement durable et territoires. Économie, géographie, politique, droit, sociologie*, (Vol. 13, n°3). <https://doi.org/10.4000/developpementdurable.22000>
- Wolfe, M. et Lafontaine, C. (2021). Par-delà humain et non-humain : de la nécessité d'une approche matérialiste du vivant en sciences sociales. *Cahiers de recherche sociologique*, (70), 193.  
<https://doi.org/10.7202/1097423ar>

### Œuvres citées (voir liste n°1)

Arène, L. (metteur en scène) (2017). *Le chien, la nuit et le couteau* [Théâtre], Avignon, Festival off d'Avignon/Théâtre La Manufacture

Cyr, P. (metteur en scène) et Demers, M. (collaboratrice à la mise en scène) (2015). *Selfie* [Théâtre], Montréal, Théâtre d'Aujourd'hui

Lepage, É. et Gravel, F. (metteurs en scène) (2013). *Ainsi parlait* [Théâtre], Montréal, Théâtre La Chapelle | Scènes Contemporaines

Piette, N. (metteuse en scène) (2013). *L'amante anglaise* [Théâtre], Sorel-Tracy, Cégep de Sorel-Tracy

Tremblay, L. (auteur) (2003). *Leçon d'anatomie*, Lansman Éditeur.

van Dinther, J. (chorégraphe, metteur en scène) (2018). *Dark Field Analysis* [Spectacle de danse, théâtre]. Montréal, Festival TransAmériques/Théâtre Prospero