

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« *AU-DELÀ DE L'OREILLE* »

L'ÉCOUTE POUR RACONTER ET POUR RELIER L'HUMAIN

RECHERCHE-CRÉATION
À PARTIR DE RÉCITS INTIMES DU LIBAN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
CHRISTELLE FRANCA

MAI 2018

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.03-2015). 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

Cette maîtrise est entièrement née et nourrie de mes liens affectifs. La liste des êtres à remercier est trop vaste. Je la simplifie volontairement avec le sentiment que ceux qui m'ont accompagnée dans cette navigation complexe de ma mémoire savent écouter ma gratitude au-delà des mots.

Merci à Marie-Christine Lesage, pour m'avoir accueillie, écoutée, conseillée et ouverte aux perspectives de cette maîtrise, au moment précis où ma vision de Beyrouth se rétrécissait.

Merci à Véronique Borboën pour m'avoir insufflé l'énergie et le désir de pénétrer dans ce territoire académique. Son propre lien d'amour avec le Liban, son univers de création poétique et rigoureux et surtout la chaleur de son amitié, m'ont véritablement permis de poser mes valises et de m'atteler au tissage de mon récit.

Merci à Émilie Martz-Kuhn, pour avoir reconnu dans mon engagement artistique et humain avec le Moyen Orient, un écho de celui qu'elle partage avec l'Afrique : un apprentissage à témoigner. Sa guidance entre l'analyse et l'intuition a balisé ma réflexion, jusqu'à en extraire le récit-témoignage final que j'ai pu adresser à voix haute.

Merci à Francine Alepin, pour avoir su accompagner, écouter et recevoir mon récit du Moyen Orient à travers son propre réseau de résonances intimes, toujours minutieusement cherchées entre le corps, le cœur, l'esprit et l'âme.

Merci à Angela Konrad, pour son miroir de liberté, de précision et d'humour. Elle m'a permis de m'approprier la rédaction de ce mémoire et d'en extraire une autre forme narrative, en accord avec mon identité et ma pratique.

Merci à mon équipe de création. Wissam Salem, Christian Fortin, Cédric Delorme-Bouchard, Juliane Lachaut, Julie-Michèle Morin, Cecile Lebec, Mireille Dubreuil, David Drury, Bruno Pucella, Victorine Yok-Sentilhes, Katrin Leblond, Nick Leblond, Alexia Burger. Leur *savoir-faire* et leur *avoir-être* ont été des ilots sur lesquels j'ai régulièrement pu me poser, respirer, m'inspirer durant les réguliers moments de tempêtes.

Merci aux partenaires de routes qui suivent et soutiennent cette recherche d'une « autre » narration du Liban depuis 2006. La SAT de Montréal, l'ADCEI de Marseille, Radio-Canada, Radio Liban, Radio Beirut, Antoine Clayette, Abdel Sattar Issa, Luc Martinez, Cédric Houin, Serge Abiaad, Lydie Claitte, Fabien Chaminade, Etienne Coté Paluck, Genarro de Pasquale, Hugues Monfroy et les autres qui se reconnaissent pour m'avoir souvent convié à raconter.

Merci à ma « famille libanaise » pour avoir partagé ses voix, ses histoires, ses maisons, ses familles, sa confiance et m'insuffler l'envie de les raconter à mon tour. Wajdi, Charbel, Nehme, Dida, Habib, Patricia, Jihad, Tarek, Ralph, Sarah, Danielle, Lamia, Elie, Nayla, Victor, Valérie, Lina, Elias et tous ceux avec qui je communique peut-être moins souvent, mais qui ont amplifié mon désir d'écouter le monde dans sa riche complexité.

Merci à ma famille pour m'avoir entourée, même de « l'autre côté », dans ce long processus. Je pense particulièrement à mes parents, Jean-Louis et Anne-Marie Franca, qui m'ont été des balises d'écriture essentielles durant la rédaction de ce mémoire. J'ai sincèrement cherché à le formuler de manière à ce qu'ils prennent plaisir à le lire et peut-être, à mieux comprendre pourquoi j'ai si souvent choisi de partir « écouter ailleurs ». Souterrainement, je travaille à nous composer une nouvelle version de la *lingua franca*, cette langue que l'on parlait au moyen âge autour de Méditerranée et qui se tissait *librement* entre le français, l'italien, l'espagnol, l'arabe, l'hébreu, le maltais, le turc...

DÉDICACE

À Cécile Petit-Robert.
« *houn-hounik* », « ici-là bas ».
Entre nous.
Entre.

AVANT PROPOS

J'ai choisi d'examiner ma pratique de la transmission et mes questions sur les formes narratives dans un cadre académique d'études théâtrales. Je perçois l'Université et les champs du théâtre comme des laboratoires interdisciplinaires, où se génèrent des formes de pensées et de créations capables de suivre, de décoder et de communiquer la complexité des transformations actuelles (sociales, culturelles, géopolitiques, etc.). Lors de cette recherche-crédation, j'ai cependant constaté un écart, voire une contradiction, entre les formes proposées pour transmettre la création et celles proposées pour transmettre la recherche. Les gabarits théoriques mis à la disposition des artistes-chercheurs pour contenir et accompagner leurs œuvres, m'ont semblé « en retard » sur la contemporanéité des œuvres elles-mêmes, générant ainsi un manque de cohérence formelle entre ces deux dimensions de la pensée, pourtant conjointes au sein de la démarche. Durant cette maîtrise, mes propres recherches m'ont constamment ramenée vers l'envie de proposer des dispositifs capables de réduire cet écart formel. Mon propre défi consistait à transmettre un récit intime du Liban à partir d'une expérience d'écoute interdisciplinaire, non plus seulement lors de présentations publiques, mais également lors de la lecture du mémoire lui-même. Pour cela, j'ai quitté certains formats rédactionnels académiques, proposant notamment une écriture plus hybride, capable de convoquer l'aspect interdisciplinaire de cette narration au sein de l'espace théorique. Ces propositions de reliance formelle entre recherche et création me semblent aujourd'hui importantes à soumettre à la pensée académique. Je crois qu'une actualisation des cadres de présentation de mémoire, notamment dans la recherche-crédation en arts, est nécessaire pour engager des créateurs-chercheurs innovants à s'impliquer dans un nécessaire travail de décryptage et de transmission des fluctuations humaines et planétaires actuelles.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION ET MÉTHODOLOGIE	1
CHAPITRE I. RÉCIT DE PRATIQUE. VERS UNE ÉCOUTE HOLISTIQUE	16
1.1 Grandir entre des paysages de silences : écouter- <i>sentire</i>	17
1.2 Développer une culture de l'audio-vision : écouter-questionner	21
1.3 Me synchroniser aux autres : écouter-ressentir	23
1.4 Apprendre à transmettre au « je » : écouter pour com-prendre	26
1.5 Exemple d'écoute narrative : mes ateliers « s'écouter-se raconter »	27
CHAPITRE II. RÉCIT DE TERRAIN. MES ÉCOUTES COMPLEXES DU LIBAN	30
2.1 Sentir les ondes électriques : des tissages de câbles	31
2.2 Questionner le théâtre des opérations : « it's beautifully fucked up »	33
2.3 Ressentir les reconnaissances : nos communautés du « entre »	39
2.4 Apprendre à s'extraire du bruit : l'espace-temps pour comprendre	45
2.5 Exemples de narrations complexes : trois propositions journalistiques	49

CHAPITRE III. RÉCIT DE CRÉATION. DEUX DISPOSITIFS NARRATIFS POUR ÉCOUTER LE LIBAN	54
3.1 Mon jeu de cartes du Liban : un dispositif « de poche »	54
3.2 Les laboratoires d'écoute : un dispositif d'écoute collective	57
3.2.1 Processus de création	58
3.2.2 Étude d'une présentation publique	68
3.2.3 Retour réflexif à partir de témoignages graphiques du public	74
CONCLUSION	77
ANNEXES	82
BIBLIOGRAPHIE	88

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Silhouette et mémoire emmêlées.	2
2. Fragments d'éléments mémoriels.	4
3. Ébauche graphique de mon écosystème de l'écoute.	5
4. Deux images pour figurer mes questions sur le tissage narratif.	7
5. Extrait du processus d'archivage de mes données narratives.	9
6. Extrait du processus de création de l'affiche.	10
7. Dispositif d'écoute (corset) réalisé lors de cette maîtrise.	12
8. « moi qui tisse ».	15
9. Col frontalier entre la France et l'Italie.	17
10. Moment d'enregistrement de paysage sonore.	18
11. Temps de méditation durant un de mes ateliers d'écoute.	20
12. Affiche d'une de mes performances sonores.	22
13. Temps de synchronisation collective.	24
14. Rencontre et partage impromptus d'histoires et de chansons.	26
15. Sélections de photos prises lors de mes ateliers d'écoute (partie 1).	28
16. Sélections de photos prises lors de mes ateliers d'écoute (partie 2).	29
17. Rue principale du camp palestinien de Bourj El Barajneh.	31
18. Fragments de sédimentations mémorielles de Beyrouth.	33
19. Trafic du centre-ville de Beyrouth.	34
20. Corniche de Beyrouth (partie 1).	35
21. Corniche de Beyrouth (partie 2).	36
22. Fragment d'un mur de Beyrouth.	37
23. Accueil libanais typique.	38
24. Extrait de mon processus de réflexion.	39

25. Rencontre avec un conteur- planteur de cèdres.	41
26. Parallèle d'images entre deux « maisons » libanaises.	44
27. Maya Zankoul, protagoniste du projet <i>Don't Border Me</i> .	46
28. Fragments du magazine <i>The Outpost</i> .	50
29. Extrait du projet <i>Life on Hold</i> .	51
30. Extrait du dossier de presse de <i>Live Magazine</i> .	52
31. Processus de création de mon jeu de cartes du Liban.	55
32. Moment de partage autours de mon jeu de cartes du Liban.	56
33. Affiches de mes laboratoires d'écoutes collectives.	58
34. Photos prises de l'intérieur du local J-1960 (partie 1).	59
35. Photos prises de l'intérieur du local J-1960 (partie 2).	60
36. Extraits de « répétitions » avec mon équipe de création.	62
37. Douze cartes pour construire une narration sonore du Liban.	63
38. Tracé dramaturgique et clef USB qui contient le mix audio final.	64
39. Outils pour faciliter l'écoute.	66
40. Vision de l'espace d'écoute collective.	67
41. Détails de l'espace de partage narratif.	68
42. Détails de l'accueil réservé au public lors des ateliers d'écoute.	69
43. Détails de l'introduction orale des ateliers d'écoute.	70
44. Photos d'identités de mon amie Cécile et de son fils Solune.	71
45. Constellation de points d'écoutes.	72
46. Constellation de partages narratifs.	73
47. Constellation de fragments narratifs reliés.	74
48. « Mains-ponts ».	81
49. Clef USB et/ou lien internet de mon récit sonore du Liban.	82
50. Composition de témoignages graphiques #1.	83
51. Composition de témoignages graphiques #2.	84
52. Composition de témoignages graphiques #3.	85

53. Courriel d'un membre du public (partie 1).	86
54. Courriel d'un membre du public (partie 2).	87

RÉSUMÉ

Cette maîtrise en études théâtrales examine le rôle de l'écoute dans l'expérience de la transmission des récits contemporains. Par écho, elle s'intéresse également au rôle de la narration dans le contexte de la recherche-crédation. J'y ai construit trois dispositifs narratifs pour partager le récit de mes années vécues au Liban entre 2006 et 2014 : un jeu de cartes créé à partir de mes photographies, une série de laboratoires d'écoute collective composée à partir de mes enregistrements sonores et la production textuelle de ce mémoire. À travers leurs différentes formes, ces dispositifs narratifs invitent l'auditeur-spectateur-lecteur à rejoindre une écoute *holistique* : un état d'attention global, corporel, mental et émotionnel, au-delà de la simple perception auditive. Ils visent à démontrer qu'une telle expérience de l'écoute permet à l'individu de mieux capter, démêler et relier la diversité des informations qui composent son champ d'expérience et ainsi, de mieux comprendre comment raconter son expérience aux autres. Ma méthodologie pourrait être qualifiée de « lieu de construction » (Gosselin, 2009), s'appuyant sur des procédés d'ordre systémiques et autoethnographiques. Mon cadre conceptuel se nourrit principalement de la pensée complexe d'E. Morin, ainsi que celles de G. Agamben, F. Thomas et Y. Citton qui m'ont permis de réfléchir à mes dispositifs comme des médiations narratives. Dans mon premier chapitre, j'ai examiné ma pratique de l'écoute, en la balisant d'approches de praticiens-chercheurs qui abordent cette notion de l'écoute à travers différents angles disciplinaires. Dans un second chapitre, j'ai analysé mes écoutes rapportées du Liban : un ensemble complexe, fragmenté entre des archives sonores, graphiques et photographiques, auquel s'ajoutaient diverses perceptions mémorielles entremêlées. Ces mouvements réflexifs entre ma pratique et mon terrain d'écoute m'ont permis de composer un récit multidimensionnel du Liban, dont je retrace et j'analyse les différentes étapes et modalités de création, lors du troisième et dernier chapitre.

MOTS-CLÉS :

Transmission, écoute, narration, complexité, reliance, holisme, communication, perceptions, attention, media, auto-ethnographie, Liban, dispositif, médiation narrative.

INTRODUCTION ET MÉTHODOLOGIE.

Dans la plupart des livres, le Je, ou la première personne, est omis ; dans celui-ci, il sera conservé ; [...] Nous oublions souvent qu'après tout, c'est toujours la première personne qui s'exprime. [...] Mieux, j'exige, moi, personnellement, de chaque écrivain, grand ou petit, un récit simple et sincère de sa propre vie, et pas simplement ce qu'il a entendu dire de la vie des autres ; le genre de compte rendu qu'il pourrait envoyer d'une terre lointaine à sa famille ; car s'il a vécu avec sincérité, il l'a forcément fait selon moi dans une terre lointaine.

(Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, 1854, trad. B. Matthieussent, 2010, p. 13)

Ma problématique : comment raconter une expérience complexe ?

Aux sources de cette recherche-crédation, il y avait un désir urgent de raconter une expérience humaine, complexe et personnelle. Celle que j'ai vécue au Liban entre 2006 et 2014. Je me suis « retrouvée »¹ au Liban suite à son conflit avec Israël, en 2006 et je m'y suis peu à peu installée. Je n'ai pourtant aucune origine libanaise, et n'avais alors ni communauté relationnelle ou projet concret qui m'attendait sur le terrain. Cette communauté et ces projets se sont organiquement et quasi immédiatement agencés dès mon arrivée au Liban, où je suis finalement restée huit ans. Durant ces années, j'ai créé, enseigné, voyagé à l'intérieur du territoire et de la région. Principalement, j'ai vécu cette période à construire une expérience humaine et à tisser de liens affectifs fondamentaux. En 2014, lorsque je suis revenue au Québec, on m'a évidemment pressée de raconter le Liban et cette expérience de vie. Ces demandes répétées me troublaient. Elles me plaçaient face à une vaste toile de récits

¹ Je reviendrai particulièrement sur mon installation au Liban lors de mon second chapitre.

² Un terme d'origine militaire délimitant une zone géographique où se déroule un conflit armé et qui a infiltré le registre du vocabulaire médiatique pour signifier l'espace où se roule l'action essentielle à observer. Cet emploi assumé du terme « théâtre » me semble intéressant, car il implique une notion de



Figure 1

Extrait de mon processus de réflexion sur la narration complexe à composer. On y entrevoit une carte de Beyrouth avec sa ligne/cicatrice de démarcation entre l'Est et Ouest de la ville, ainsi que la présence de passants dans un contexte urbain (une de mes images de Montréal). Ma silhouette est placée au centre, de dos, dans un paysage alpin français, *entre* ces différentes réalités et leurs histoires.

(Composition personnelle à partir de photos de Wissam Salem. 2016)

et de perceptions emmêlées que je ne savais comment aborder : comment raconter, sans simplifier, la complexité du Liban et de ces huit années de ma vie ? Comment raconter l'étrangeté du lien physique, mental et affectif qui me reliait au territoire libanais et qui continuait à évoluer ? Par où commencer mon histoire, mes histoires ? Quel fil de mémoire suivre en premier ? Et comment n'en suivre qu'un seul alors qu'il était forcément enchevêtré dans tant d'autres ?

Ces questions ne m'ont pas paralysée. J'avais *besoin* de raconter. À mon retour du Liban, je ressentais une sorte de « responsabilité enthousiaste » envers ces nombreux récits qui m'avaient été confiés et qui se posaient naturellement en contrepoids face à l'implacable mécanique narrative du conflit qui entourait le Moyen Orient. L'année 2014 et celles qui ont suivi mon retour ont en effet été marquées par un embrasement de cette mécanique narrative, notamment à travers les communications massives qui ont entouré les attentats de l'État Islamique, les tragédies migratoires et les fermetures des frontières sous la présidence américaine de D. Trump. Ces situations complexes (pour ne citer qu'elles) éclairaient crûment une nouvelle réalité mondiale, où les effets des conflits étaient de plus en plus difficiles à discerner de leurs causes. Pourtant, une majorité des médias de l'information (occidentale, comme orientale) continuait à occulter la complexité de cette réalité en la cadrant sur l'événement (l'attentat, la manifestation, l'élection, etc.) et en la communiquant dans l'urgence, à partir de fils narratifs génériques dépourvus du temps nécessaire pour comprendre le terrain. Les « théâtres d'humains » du Moyen Orient, riches et polysémiques, se simplifiaient en « théâtres d'opérations militaires² » racontés à travers des discours froids et détachés, ou dans un registre sur-émotionnel aussi toxique. Ce contenu se partageait, se repartageait, s'amplifiait, devenait de plus en plus « vrai », comme un énième écho aux mots de Guy Debord et de Pierre Bourdieu : un « éloignement de la

² Un terme d'origine militaire délimitant une zone géographique où se déroule un conflit armé et qui a infiltré le registre du vocabulaire médiatique pour signifier l'espace où se roule l'action essentielle à observer. Cet emploi assumé du terme « théâtre » me semble intéressant, car il implique une notion de « représentation » du réel.

réalité dans une représentation ». (Debord, 1971, p. 1) prise dans une « circulation circulaire de l'information » (Bourdieu, 1996, p. 22).

Mes années vécues au Liban m'avaient cependant outillée d'un nouvel appareil de lecture pour aborder la sémantique médiatique. L'écoute intime et quotidienne du territoire libanais avait complexifié ma perception du Moyen Orient, me permettant notamment de comprendre combien l'aura médiatique qui l'entourait impactait concrètement la vie de ses habitants. À plusieurs reprises, j'avais accompagné les frustrations, voir le désespoir, de mes amis libanais, mais aussi palestiniens, syriens, égyptiens, qui se battaient des mois voire des années pour obtenir un simple visa de tourisme vers l'Europe ou l'Amérique du Nord et simplement aller donner un concert, une conférence ou rendre visite aux nombreux membres exilés de leurs familles. Ces amis souffraient « simplement » de leur appartenance au Moyen Orient, le Moyen Orient étant rapidement réduit à l'islam, l'islam à l'islamiste, l'islamiste à l'intégriste, et l'intégriste au terroriste (Morin, 2015, p. 27). Contrairement à ces réductions globalement basées sur la méconnaissance et sur la crainte, j'avais vécu mes années au Liban dans un climat de confiance qui m'avait révélé une réalité complexe et nuancée dont j'avais empli ma mémoire et mes disques durs (compilant entre autres, d'innombrables captations sonores et photographiques). À mon retour du Liban, alors que j'observais ces nombreux « murs de la peur » se dresser rapidement sur les territoires et dans les esprits, j'étais convaincue que ma matière narrative du Liban n'était pas faite pour demeurer seulement dans ma mémoire et mes archives. Bien qu'embrouillées, ces histoires me semblaient témoigner d'informations sociales, culturelles, esthétiques et éthiques, importantes à partager³. Je souhaitais donc débrouiller ces fils de récits et comprendre comment les tisser en une forme narrative que je pourrais à mon tour *commun-iquer*, un verbe qui balise cette recherche-

³ Par écho à mon propre travail, j'avais majoritairement passé ces années au Liban en présence de d'artistes, d'enseignants, de journalistes et de thérapeutes. Mais aussi au contact intime de nombreux réfugiés et populations exclues de la société libanaise elle-même. Je développerai ces aspects importants lors du second chapitre.



Figure 2
Fragments d'éléments mémoriels rapportés du Liban. Un chaos à l'image de mon corps, de mon esprit et de mon cœur lors de mon retour à Montréal.
(Photo personnelle. 2015)

création pour sa racine étymologique de « *commun* » et pour son extension de « *communier* », trop oubliée ces temps-ci. Je désirais en effet mener cette transmission de l'intime vers une mise en *commun* d'ondes, à l'opposé du « monde de particules individuelles » (Bougnoux, 2012) qui façonne la communication d'aujourd'hui. Je pressentais en effet qu'un fil du *commun* traversait le tissu encore informe de mes récits du Liban. Une corde sonore qui résonnait au-delà de mon expérience individuelle. Il s'agissait alors de révéler l'existence de cette corde au sein de l'intime et d'en vérifier la capacité de résonance collective. Ces nombreuses questions de communication, m'ont conduit à m'engager dans cette recherche-création en études théâtrales, un domaine que je percevais comme un laboratoire de la transmission contemporaine, où je pourrais réfléchir, créer et tester des dispositifs narratifs auprès d'un public.

Ma proposition : commencer par écouter la globalité de l'expérience.

Cette recherche sur *la narration* m'a immédiatement menée vers sa source, l'*écoute*. Depuis plus de quinze ans, l'*écoute* est l'outil que j'emploie pour relier l'ensemble de mon travail de transmission, déployé entre la création artistique, le journalisme, la pédagogie et certaines approches thérapeutiques⁴. Quel que soit le public, le domaine ou le projet adressé, j'opère la transmission à partir d'une posture d'écoute que j'approchais bien au-delà du son et de l'audition. Au fil des années et des expériences, j'ai développé une véritable « pratique de l'écoute⁵ » avec sa propre méthodologie transdisciplinaire et modulable qui convoquait sur mesure une

⁴ J'approfondirai ces différentes pratiques professionnelles et leurs sources personnelles lors du premier chapitre.

⁵ Je définie ici le concept de « pratique » en citant le chercheur Étienne Wenger. Il associe la pratique au « *faire*, faire dans un contexte historique et social qui donne une structure et une signification à ce qu'on accomplit » (Wenger, 1998).

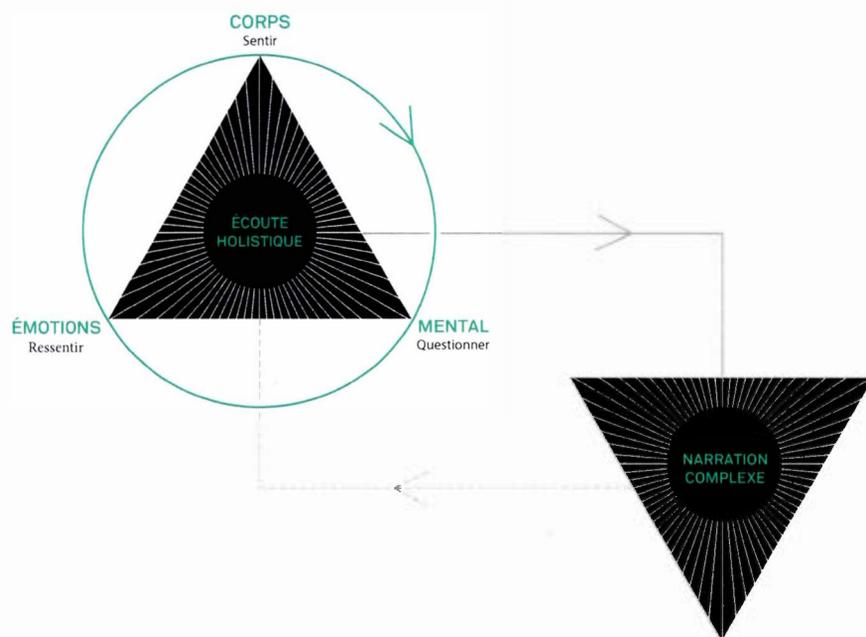


Figure 3
Ébauche graphique de mon écosystème de l'écoute.
(Collaboration avec la graphiste Cécile Lebec. 2016)

combinaison de langages entre l'oralité, l'écriture, le sonore, le visuel, le plastique et le kinesthésique. Cette méthodologie s'était assemblée de manière souterraine, à partir des nécessités du « terrain ». Dès le début de cette maîtrise, j'ai eu l'intuition que révéler et analyser cette méthodologie intrinsèque à ma pratique faciliterait l'apparition des clefs narratives que je cherchais pour composer mon récit du Liban. J'ai donc consciemment entrepris de modéliser ma pratique de l'écoute, afin de l'objectiver (Gosselin et Le Coguiec, 2006, p. 111). En opérant des allers-retours réflexifs entre différents travaux passés et présents, j'ai fini par y déceler la récurrence d'une même organisation théorique de l'écoute, qui s'est notamment révélée à moi graphiquement : j'envisage l'écoute comme une expérience d'attention globale, qui relie un ensemble de perceptions physiques, intellectuelles et affectives, de manière complémentaire et interdépendante. J'initie cette expérience à partir d'une « *écoute corporelle* » (via une stimulation du souffle et des sensations physiques)⁶, sur laquelle je cherche à conjoindre une « *écoute mentale* » (en stimulant des questionnements liés à l'analyse et à l'imagination), ainsi qu'une « *écoute affective* » (en cherchant à solliciter un ensemble de ressentis et d'émotions). En reliant l'ensemble du champ attentionnel, cette approche « *holistique* » de l'écoute permet à l'individu de se mettre en résonance avec la diversité des informations qu'il reçoit et par conséquent, de mieux les comprendre et de mieux les transmettre aux autres. J'emploie le terme *holistique*⁷ pour son caractère à la fois global et dynamique. Dérivée du grec ancien « *hólos* » signifiant « entier », l'approche holistique « désigne la manière de considérer globalement une totalité au lieu de la considérer comme un

⁶ Cette stratégie d'écoute activée à partir d'approches corporelles m'a été inspirée par les récurrences observées lors de mes expériences de terrain, notamment avec un public urbain. Je me suis souvent trouvée au contact d'individus et de groupes qui abordent l'expérience de transmission avec une fatigue nerveuse, généralement associée un surplus d'activations mentales. Cette fatigue se caractérise par une déconnexion du corps, notamment du souffle souvent saccadé. Il s'agit donc de ré-oxygéner le cerveau en s'adressant avant tout au corps que l'on cherchera à activer ou au contraire, à calmer, afin de retrouver une respiration régulière.

⁷ Terme emprunté à l'anglais « holism » et forgé en 1926 par le biologiste sud-africain J.C. Smuts dans son ouvrage « Holism and evolution ».

Référence <http://www.cnrtl.fr/definition/holistique>

assemblage de parties. Le postulat est que le tout a des propriétés irréductibles à la somme des propriétés de ses parties⁸.» Ce terme s'inscrit ainsi dans le lexique du paradigme de la complexité, qui, comme nous allons le voir, représente la balise théorique majeure de ma recherche-crédation. Il y rejoint des adjectifs tels que « global », « non-linéaire », « multidimensionnel », qui, à travers des angles d'intelligibilité complémentaires, participent à décrire l'humain dans une perspective « bio-anthropo-sociale » (Ardoino, 2011). J'emploie cependant spécifiquement le terme « holistique » parce qu'il me semble dépasser le cadre de l'adjectif, pour rejoindre une forme de philosophie et d'ensemble de pratiques qui proposent une perspective reliante du monde⁹. J'ai donc logiquement cherché à construire ma transmission du Liban à travers cette perspective d'écoute holistique. Pour cela, je devais réfléchir à des stratégies de recherche-crédation évolutives et modulables, capables de s'harmoniser à sa dynamique complexe.

Stratégie #1 : rassembler et faire dialoguer mes éléments narratifs complexes.

Ma première stratégie a été d'utiliser la structure de l'écoute holistique pour réunir et ausculter les éléments hétérogènes convoqués par ma narration : mes diverses

⁸ <http://www.intelligence-complexite.org/fr/documents/lexique-de-termes-de-la-complexite.html>

⁹ Je dois cependant noter que ce choix du terme « holistique » s'effectue à défaut d'en trouver un autre, plus résonant avec ma démarche. Je suis notamment consciente que ce terme est souvent associé à des pratiques de médecine non conventionnelle, dans lesquelles la notion du soin est pensée en tenant compte de la « globalité de l'être humain » : physique, mental, émotionnel et spirituel. Je tiens également à noter que cette dimension *spirituelle* du terme « holistique » ne sera qu'effleurée dans ce mémoire. Je considère cette dimension de l'Esprit, elle-même bien trop vaste et complexe pour l'examiner sans la précision de langage qu'elle exige. Mes années vécues au Liban me persuadent d'ailleurs de garder le silence jusqu'à pouvoir proposer une telle justesse du langage (si elle existe) pour rendre compte de ces dimensions de l'Esprit. Durant ces années, j'ai en effet pu observer les nombreux désastres humains qui se justifient (ou plutôt se simplifient) par des différences de dénominations religieuses et sectaires. Pour ma part, et dans le cadre de cet exercice universitaire, je choisis de donner une majuscule au mot Esprit. J'honore ainsi sa forte présence invisible tissée au cœur de ma pratique de l'écoute, donc au cœur de cette recherche-crédation.

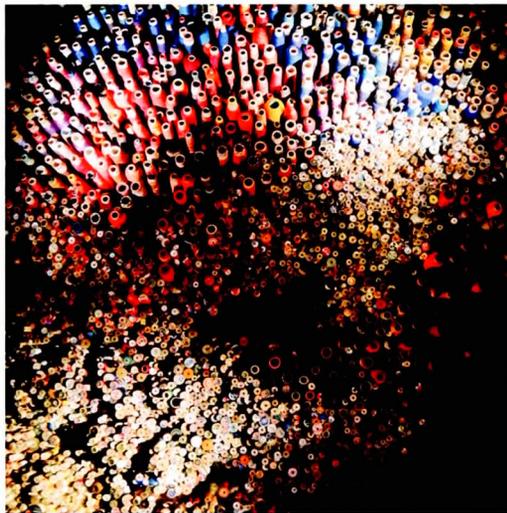


Figure 4

Deux images pour figurer mes questions sur le tissage narratif que je cherchais à opérer. Comment orchestrer ces voix, ces réalités, ces identités multiples en un récit?

Image de gauche : une installation de pelotes de fils dans la vitrine d'un grand magasin de tapis à Beyrouth. (Photo personnelle. Beyrouth. 2011).

Image de droite : extrait de mon journal de création. (Photo personnelle. 2014).

perceptions du Liban, auxquelles se mêlaient les différents espaces et temporalités de mon récit, ainsi que les langages pluriels (l'oralité, l'écrit, le sonore, le visuel, le plastique, et le kinesthésique) à travers lesquels je comptais le composer. Cette structure me permettait d'écouter spécifiquement chaque donnée à partir d'un angle de perception (corporel, mental et affectif), tout en m'offrant la possibilité d'en écouter les dialogues, qui s'opéraient naturellement entre ces modes de perception. Ce type d'écoute singulière *et* plurielle rejoignait la perspective philosophique complexe de l'« Unitas multiplex » (Morin, 2005, p. 23), telle qu'abordée par le sociologue et chercheur interdisciplinaire Edgar Morin, mon principal allié dans ce processus de recherche-crédation. La pensée complexe et son cadre d'analyse systémique s'est en effet imposée comme la balise méthodologique fondamentale pour avancer dans la composition de mon récit du Liban et naviguer entre ses nombreux écueils. Elle m'a notamment introduit au principe *dialogique* pour réfléchir les nombreux antagonismes de ma matière narrative. Ce principe me proposait un espace de pensée capable de « faire jouer entre eux des concepts à la fois complémentaires, concurrents et antagonistes » (Morin, 1991, p. 292) sans que la dualité ne se perde pour autant dans l'unité. Cette logique m'a non seulement libérée d'un type de sémantique binaire qui communique le Moyen Orient, mais également de la vision étouffante d'un récit unique, linéaire, programmé. Elle me permettait au contraire de préserver l'élément moteur de ma démarche : l'incertitude. Évidemment, celle de parvenir à composer un récit capable d'aborder la diversité, les paradoxes, la confusion du territoire libanais lui-même. Également, l'incertitude envers mon processus de fabrication narrative, qui me conduisait forcément à sélectionner, donc à interpréter (Fortin, 2006, p. 103) des données humaines sensibles et polysémiques. Enfin, l'incertitude de pouvoir transmettre à autrui de telles données, si profondément ancrées dans mon expérience intime. La pensée dialogique m'offrait une gestion positive et concrète pour affronter cette incertitude. Elle m'invitait à me placer à l'écoute des attaches, des articulations et des solidarités narratives qui se tissaient

organiquement entre mes éléments, quitte à voir le récit changer de cap et partir « ailleurs ». Ce processus narratif reliant¹⁰ m'appelait à « contrôler en dérivant¹¹ » et à prendre le *pari* que ce brouillage de perceptions au « je » saurait opérer un passage vers le « nous ». (Fortin, 2006, p. 104).

Stratégie #2 : bricoler et faire évoluer la nomenclature de mes éléments narratifs.

Pour mener concrètement un tel pari narratif non linéaire et être néanmoins capable d'en mesurer les avancées, je devais établir des stratégies de « navigation » réfléchies selon une perspective d'« écologie de l'action » (Morin, 2014, p. 34). Je devais « bricoler » mon processus de recherche-crédation *sur mesure et au fur et à mesure*, afin de révéler, de canaliser et de comprendre sa dynamique d'ensemble (Fortin, 2006, p. 100). Cette observation régulière du mouvement global de ma recherche-crédation était également le moyen de maintenir une cohérence formelle entre la production de mon œuvre artistique, pensée pour des interprétations polysémiques et celle de ma production textuelle, « offerte à des interprétations plus convergentes » (Fortin, 2006, p. 102). L'ensemble de mon mouvement narratif se tissait cependant à partir de ma propre « histoire relationnelle » (Yatchinovsky, 2004, p. 35) : celle qui me liait aux territoires de l'écoute et du Liban. Je me suis donc logiquement outillée d'approches auto-ethnographiques pour examiner ces réseaux intimes et vivants et les employer comme des tremplins pour une compréhension élargie (Fortin, 2006, p. 104). Ces méthodologies auto-ethnographiques m'ont notamment menée à structurer cette matière sensible à travers une stratégie d'archivage qui me permettait de

¹⁰ J'emploie délibérément cette notion de « reliance » pour son aspect « participant », « activant », contrairement à celle de « relié » qui implique une forme de passivité (Morin, 2004, p. 239).

¹¹ Cette expression est issue de mes notes personnelles compilées lors des travaux de répétitions avec Wajdi Mouawad, en 2014, alors que je faisais la direction musicale pour sa pièce « *Sœurs* ». Je reviendrai sur cette collaboration lors de mon second chapitre.



Figure 5

Extrait du processus d'archivage de mes données narratives.

J'ai transposé et nommé sur papier mes sons, mes images, mes références théoriques, ainsi que mes potentiels personnages, situations et lieux. En associant ces diverses ressources sensibles, j'ai activé des combinaisons narratives, qui, en se renouvelant, m'ont révélé diverses trames pour construire mon récit.

(Photo personnelle. 2015)

consigner, à la fois, mes écoutes rapportées au Liban et le mouvement de ma recherche-crédation. Approché comme un système de formation et de transformation des énoncés (Monfouga, 2013, p. 38), l'archivage m'a conduite à faire évoluer la nomenclature de mes données implicites et d'en révéler ainsi le caractère explicite. Cette organisation de ma matière de terrain s'est notamment révélée fondamentale pour m'aider à associer et à faire évoluer conjointement les deux formats principaux de mon récit : ma matière sonore (mes enregistrements du Liban) et ma matière visuelle (mes photos, mes messages, mes notes). En nommant (et parfois décrivant) simplement ces différents éléments sur des morceaux de papiers et les agencant, par exemple, selon des codes de couleurs, j'ai pu réunir et consulter ces différents formats sous un même type de ressources, simple à manier et à renouveler au fur et à mesure de mon processus de recherche-crédation. En effet, je n'avais pas à faire des opérations fragmentées sur mon ordinateur, essayant de combiner un son à une image. Je pouvais au contraire déployer la totalité de ma matière narrative sur une table, l'agencer et la ré-agencer en essayant diverses combinaisons entre ses fragments. En devenant ainsi tactile, ma matière narrative s'est révélée à moi. Elle n'était plus une masse abstraite d'informations amalgamées, mais un agencement de « ressources sensibles » (Roy, 1993, p. 35)¹² : des objets signifiants concrets, tangibles, capables d'« éveiller ma mémoire sensorielle à la reconnaissance du passé et de l'inconnu, de l'expérience et du désir ». Ces jeux d'associations, faisaient organiquement apparaître des catégories de personnages, de lieux, d'actions, de musiques, de paysages sonores, de voix, de sujets¹³. J'allais ainsi puiser dans ces catégories qui se raffinaient au fur et à mesure des « frottements » entre ces éléments narratifs, pour y sélectionner les fils

¹² Dans *Le Théâtre Repère*, I. Roy fait référence à la « ressource sensible » comme un « representamen », c'est à dire un signe fait pour éveiller la mémoire des sens, de même que la sensibilité et l'expérience de celui qui l'observe. L'objectif est de faire naître des interprétations et des significations à partir de ces relations sensibles, capables de nourrir le processus de recherche-crédation (Roy, 1993, p. 35).

¹³ Comme nous le verrons dans le troisième chapitre, j'ai élaboré mon jeu de cartes du Liban (l'un des dispositifs narratifs de cette recherche-crédation) à partir de ce principe de manipulation de ressources sensibles.

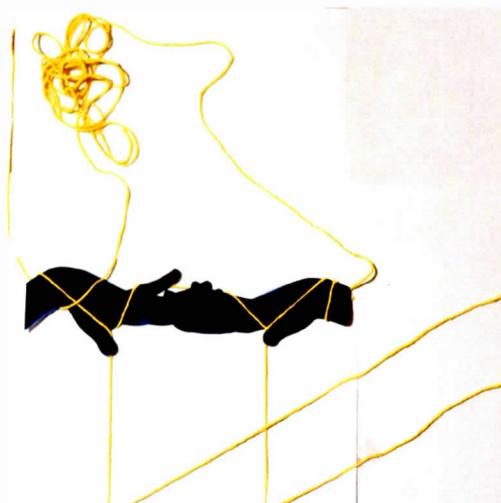


Figure 6

Extrait du processus de création de l'affiche pour mes laboratoires d'écoute collective, le projet final de cette maîtrise : un découpage et un collage de photos de mes mains qui s'emparent et tissent un fil narratif. (Création en collaboration avec la graphiste Cécile Lebec et le photographe Wissam Salem. Photo personnelle. Montréal. 2016)

de mon récit. Cette stratégie de « bricolage terminologique » a ainsi été un révélateur majeur du potentiel polysémique de ma matière de terrain et de ses réseaux narratifs intrinsèques.

Stratégie# 3 : coudre et raconter le mouvement polyphonique de mon récit

Transmettre un tel récit nécessitait cependant un conteur singulier, habitué (voire voué) à raconter la complexité. J'ai donc choisi d'adresser mon récit en empruntant la figure emblématique du « rhapsode » (Sarrazac *et al.*, 2005, p. 183), celui qui « coud ou ajuste des chants » à travers la voix du questionnement, du doute, de la multiplication des possibles. (*Ibid.*, p. 186). Durant l'ensemble de cette recherche-création, j'ai opéré à travers cette voix interrogative en employant son mouvement de rapiécage narratif pour décomposer, confronter, recomposer, questionner ma matière. Cette approche rhapsodique de la narration s'est notamment révélée intéressante pour la composition du mémoire lui-même. En prônant *l'hybridation, l'inédit, l'entre-deux* (*Ibid.*, p.186), elle m'a permis d'assembler ma production théorique en une écriture capable de relier les différents styles convoqués par ma démarche narrative : des écritures à caractères analytiques, scientifiques et méthodologiques, ainsi que des écritures plus poétiques, proches du documentaire, du carnet de voyage, de l'autoportrait. Globalement, l'approche rhapsodique m'a proposé une dramaturgie contemporaine et polyphonique, adaptée à mon approche narrative du Liban. Elle tissait les voix fixes, uniformes et rationnelles de son « théâtre militaire », aux voix poétiques, mouvantes et paradoxales de son « théâtre des possibles » (*Ibid.*, p. 185). Capter et transmettre une telle polyphonie humaine potentiellement étourdissante, me demandait de définir et de redéfinir clairement mon point d'écoute. Dans les chapitres suivants, j'ai donc constamment tenté de trouver ce centre et de m'y placer comme au

cœur de mon propre théâtre d'opérations : celui que j'occupe physiquement, à partir duquel je réfléchis, je ressens et j'apprends à communiquer. Ce positionnement au cœur de mon propre dispositif narratif me permettait d'y convier les auditeurs à qui je voulais *partager* mon récit du Liban. Par partage j'entendais d'offrir concrètement à ces auditeurs la possibilité de « prendre une part » à ce récit, de s'en emparer, de le faire leur. Et éventuellement, de me le raconter en retour, ce qui participera à re-questionner le mien, à le faire évoluer, à le raconter différemment et ainsi de suite.

Stratégie# 4 : construire mes dispositifs narratifs comme des médiations de savoirs.

Le dispositif narratif vers lequel je tendais se détachait donc clairement du simple transfert d'informations vers des auditeurs passifs. Il cherchait plutôt à orchestrer un processus créateur, capable de générer des nouvelles formes de représentations, de connaissances, d'intelligibilité, chez les auditeurs comme chez moi-même. Il proposait une expérience multiple de *médiation*, rejoignant en cela l'approche du philosophe italien Giorgio Agamben. Dans son texte *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Agamben retrace la généalogie théologique du terme, rassemblant dans le même ensemble théorique Foucault et Hegel. Il le définit comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, 2007, p. 31). Agamben cherche particulièrement à démontrer que la démultiplication contemporaine des dispositifs tend à gouverner la vie des individus (« l'utilisateur de téléphone portable, l'internaute... ») et à les transformer en « corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus de leur assujettissement » (Agamben, 2007, p. 31). Sans pénétrer dans cette dimension politique et dénonciatrice du dispositif, je rejoins cependant Agamben dans sa tâche de le questionner pour en



Figure 7

Dispositif d'écoute réalisé lors de cette maîtrise, durant l'*Atelier de Création* enseigné par Véronique Borboën. J'y avais conçu un corset en plâtre dans lequel étaient insérés des mini hauts parleurs qui diffusaient le récit d'une amie syrienne réfugiée à Beyrouth. Pour accéder à ces informations sonores, le public devait placer son oreille directement contre le corset.
(Photo personnelle. Montréal. 2014)

décliner un nouvel usage qui permettra aux hommes de plonger « leurs racines dans le processus même d'homínisation » (Agamben, 2007, p. 35).

Pour m'avancer vers des propositions concrètes d'un tel usage reliant, j'ai convoqué les approches de la chercheuse en communication Fabienne Thomas et du philosophe et pédagogue Yves Citton, pour leur intérêt mutuel d'un dispositif pensé comme « médiation de savoirs » (Thomas, 1999, p. 225), notamment dans un contexte de transmission orale. Dans cette perspective à caractère pédagogique, l'auditeur ne reçoit plus les savoirs d'une manière autoritaire, véhiculés par la voix d'un expert qui détient « la parole vraie », mais il est au contraire convié à développer sa capacité d'intégrer ces nouveaux savoirs aux siens afin de les comprendre et d'en devenir à son tour le narrateur. Pour cela, il doit s'installer à l'intérieur du récit proposé, se « mettre à sa disposition », s'y transposer. Cet espace intermédiaire peut faire place à une reformulation réfléchie et consciente du récit, qui participera à rejoindre et développer le savoir lui-même. La « médiation narrative » permet alors de réfléchir le dispositif comme un écosystème (*Ibid.*, p. 225-228).

Si j'applique cette perspective d'écosystème au cadre de ma recherche, la salle de théâtre devient alors un dispositif de recherche collective. Il n'y a plus de « pôle magistral » professé par la voix de l'auteur, mais un « pôle interactif » qui relie l'ensemble des voix des participants présents lors de la transmission, dont celle l'auteur, de telle façon que tous sont en mesure d'émettre et de recevoir des informations à travers le dialogue (*Ibid.*, p. 134). Le dispositif théâtral peut alors s'observer comme « un groupe de chercheurs en train d'inventer une nouvelle façon de faire sens » (*Ibid.*, p. 139). Un tel travail de recherche avance à travers « une attention conjointe » (*Ibid.*, p. 134), dans laquelle chacun oriente son écoute, ses regards et ses récits, en fonction des écoutes, des regards et des récits des autres. (*Ibid.*, p. 151). Cet écosystème de la communication s'opère à travers la réciprocité attentionnelle entre les participants ainsi qu'un effort constant d'accordage (par

exemple, une attention aux micro gestes). L'ensemble s'orchestre à travers un ensemble de pratiques d'improvisation, capables d'extraire les participants de routines de transmission programmées et de s'ouvrir aux surprises du dialogue (*Ibid.*, p. 131). Enfin, il est important de mentionner que la qualité reliante d'un tel dispositif de médiation narrative tient également à sa capacité de dimensionner les échanges d'informations à l'échelle de la présence corporelle, en situation de proximité. Car parallèlement à nos subjectivités, le récit « a besoin du voisinage sensible de corps attentifs, éprouvés dans l'immédiateté de la présence physique » pour se construire (*Ibid.*, p. 151). Alors que nos communications en ligne augmentent et proposent des espaces numériques ouverts à et *sur* l'infini, ces dispositifs conviviaux et intimes offrent encore des « voutes » sous lesquelles « raisonner et résonner, ensemble » (*Ibid.*, p. 154).

C'est donc dans cette perspective de médiation narrative, où s'allient des dimensions pédagogiques, artistiques et éthiques, que je réfléchis mes dispositifs de transmission : ceux liés à cette recherche-crédation et plus généralement, ceux qui constituent l'ensemble de ma pratique de transmission. Je conçois avant tout ces dispositifs comme des expériences intimes, où mes auditeurs et moi-même comme narratrice-narrataire, sommes conviés à nous « installer entre » la conscience d'apprendre et le plaisir d'apprendre (Thomas, 1999, p. 228). Cet espace intermédiaire ouvre ainsi vers une qualité majeure de la transmission : percevoir plus nettement *ensemble*, ce que l'on avait de la difficulté à percevoir seul (*Ibid.*, p. 139). La transmission n'est alors plus une course de relais unidirectionnelle, où le savoir se passe comme un bâton de main en main (*Ibid.*, p. 137), mais comme un écosystème de sensibilités et d'intelligences humaines, entre lesquels le savoir se réinvente et se métamorphose, tout en se préservant.

Tracé général de ma narration théorique.

Après avoir partagé les motivations humaines qui m'ont conduite à m'engager dans ce processus universitaire, avoir établi ma posture d'écoute holistique face à ma problématique de narration complexe et défini ma méthodologie et mon cadre conceptuel, je donnerai maintenant un tracé général de la narration théorique que je propose dans ce mémoire. Dans un premier chapitre, j'ai d'abord cherché à examiner ma *praxis* de l'écoute, à partir de repères personnels et professionnels afin d'en définir un socle méthodologique. Pour m'accompagner dans cet examen, j'ai convoqué des approches de praticiens-chercheurs qui abordent la notion de l'écoute à travers différents angles disciplinaires. Mon second chapitre s'est appuyé sur ce socle de *praxis*, pour y déplier et y analyser les écoutes complexes que j'avais rapportée du Liban (soit un ensemble de données mémorielles, notamment numérisées sous formes d'archives sonores et visuelles). Ce travail de va-et-vient entre ma *praxis* et mon terrain empirique m'a conduit à créer deux dispositifs narratifs (un jeu de cartes du Liban et une série de laboratoires d'écoute collective) grâce auxquels j'ai pu partager publiquement et en direct, non seulement la complexité du territoire libanais et du lien qui m'y unit, mais aussi la complexité du phénomène de l'écoute, elle-même. J'ai assemblé le compte rendu et l'analyse de ces deux dispositifs dans mon troisième et dernier chapitre, en l'étoffant d'une sélection de témoignages graphiques offerts par des membres du public des laboratoires, suite à leur expérience d'écoute.

Initiée à partir d'un questionnement narratif intime, cette maîtrise en études théâtrales m'a permis d'expérimenter des formes de communications contemporaines approchées de manière plus holistique. En sollicitant la globalité des systèmes de cognition humains (physiques, rationnels et affectifs), de manière complémentaire et interdépendante, ces pratiques de communication m'apparaissent rejoindre une forme de « démopraxie » (Morin et Pistoletto, 2015, p. 52) telle que proposée par le



Figure 8
« moi qui tisse » selon les mots de ma mère.
(Photo familiale. Cagnes sur mer. 1976)

plasticien et théoricien Michelangelo Pistoletto : « une pratique » du peuple, pour le peuple. Cette pratique collective va logiquement « main dans la main » avec une « pratique du soi » : un travail d'objectivation que propose l'écoute, telle que j'ai cherché à l'expérimenter et à le transmettre dans cette recherche-crédation. Cette « navigation de l'intime » est donc constamment à « écouter-lire-regarder » dans sa perspective collective et chorale. Les propositions méthodologiques et les trois dispositifs narratifs (le jeu de cartes du Liban, les laboratoires d'écoute collective et la production textuelle du mémoire) qui en découlent, sont des trames de réflexions « démopraxiques » sur lesquelles j'invite sincèrement l'*autre* (le créateur, le chercheur, l'humain) à s'arrimer, à s'écouter, à se raconter à son tour. J'espère qu'à force de se tisser de perspectives individuelles et collectives, ces trames se solidifieront et deviendront de véritables ponts de communication. Pour cheminer vers cette perspective, j'ai choisi d'introduire chacun de mes chapitres par quelques mots extraits du livre de Michel Serres, *L'art des ponts : Homo pontifex* (2006). Dans ce livre, le philosophe et anthropologue développe la métaphore des ponts pour communiquer son désir de rapprocher, de relier, d'unifier, tant au plan matériel et physique, qu'intellectuel et spirituel, des domaines et des territoires différents.

CHAPITRE I

RÉCIT DE PRATIQUE : VERS UNE ÉCOUTE HOLISTIQUE

L'oreille ponte l'âme et le corps.

Michel Serre, *L'art des ponts : Homo pontifex* (2006, p. 190)

Lorsqu'on me demande de définir rapidement mon travail de transmission, je dis : « j'apprends à écouter, pour apprendre à raconter ». Jusqu'à cette recherche-crédation, je n'avais cependant jamais véritablement réfléchi aux sources de cet apprentissage. Ma conscience de l'écoute s'était formée à mon insu (Deshays, 2006, p. 15), se développant intuitivement à partir de mes expériences du terrain. Pour réaliser cette narration du Liban, j'ai cherché à repérer et à sonder ces origines souterraines qui avaient composé ma façon d'écouter et à partir desquelles j'avais dérivé mon travail de transmission. Ce premier chapitre s'intéresse donc à ma pratique de l'écoute. Il navigue sur des entrelacs autobiographiques, à travers des balises de praticiens-chercheurs qui participent à défricher ce « monde encore sauvage » de l'écoute : un monde qui cherche toujours sa place dans notre communication contemporaine dominée par l'image (Noiseau, 2015). L'une des raisons de cette domination m'apparaît être l'effort attentionnel pluriel intrinsèque à l'acte de l'écoute. En effet, contrairement à « entendre » qui se fait passivement, « écouter » exprime un effort



Figure 9
Col frontalier entre la France et l'Italie, à quelques kilomètres du village familial où j'ai grandi lors de mes fins de semaines et de mes vacances scolaires.
(Photo personnelle. Col de Tende, 2017)

volontaire dans lequel l'attention est dirigée¹⁴. Les paragraphes suivants chercheront à examiner ces états d'attention de l'écoute. Cette étude permettra de quitter la perspective d'une écoute simplifiée à l'attention auditive et cherchera à rejoindre son caractère multidimensionnel, situé entre des perceptions physiques, mentales et affectives. Comme nous le verrons, j'utilise cette expérience holistique de l'écoute comme un espace de médiation vers la narration.

1.1 Grandir « entre » des paysages de silences : écouter-*sentire*

Le bruit de ses propres pas. Telle est la première strate du silence.

Quignard (1996, p. 204)

Je suis née et j'ai grandi entre une scolarisation en zone urbaine, une résidence principale en zone semi-rurale et des fins de semaines dans le village familial de montagnes. J'ai constamment évolué *entre* ces différents espaces sonores, passant d'environnements « lo-fi », où les nombreux signaux acoustiques individuels se superposaient, à des environnements ruraux « hi-fi », dans lesquels l'ambiance sonore, moins surchargée, rendait chaque son clairement perceptible (Murray Schafer, 2010, p. 77). Les aller-retours entre ces espaces m'ont permis d'en comprendre leurs singularités sonore grâce à l'élément du silence qui le liait. Un silence jamais vide, toujours différemment perforé de sons (d'insectes, de moteurs, de feuillages, de voix, de clocher d'église, etc.), qui traçait par « pointillés » (Le Breton, 1997) les identités sonores des lieux. Grandir à travers ces trames de silence qui évoluaient au gré du moment, du milieu, du climat m'a plus tard conduite à écouter « tous les bruits du monde » non comme des formes désorganisées (Deshays, 2006, p. 19), mais comme un ensemble d'informations esthétiques, géographiques,

¹⁴ http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/39879/%C3%A9couter



Figure 10
Moment d'enregistrement d'un paysage sonore
méditerranéen.
(Photo personnelle. 2014)

historiques, culturelles, etc., regroupées en « *paysages sonores* »¹⁵: un néologisme inventé par le compositeur et écologiste canadien R. Murray Schafer dans son livre *The Tuning of the World* publié en 1977. Je m'attarde plus spécifiquement sur cet ouvrage, car il est, à ma connaissance, l'un des rares à étudier le phénomène sonore à travers une perspective multidimensionnelle. Il a ainsi joué un rôle fondateur dans ma compréhension de l'écoute comme expérience holistique et dans ma façon de l'aborder à travers une pratique interdisciplinaire. Dans *The Tuning of the World*, Murray Schafer propose d'écouter le monde « comme une vaste composition musicale - une composition dont nous serions en partie les auteurs » (Murray Schafer, 2010, quatrième de couverture). Il perçoit dans cette composition, une profonde qualité d'harmonie (« *tuning* »), non seulement entre les sons, mais entre les sons et les humains qui les écoutent et qui les créent. Pour préserver cette harmonie fragile des « paysages sonores » qui changent (voire se bouleversent) avec l'évolution des techniques et des industries humaines, Murray Schafer propose de réfléchir à une démarche d'« écologie sonore ». Cette démarche cherche à écouter les « paysages sonores » à travers différentes dimensions qui composent la vie et la société (*Ibid.*, p. 293), telles que la musique, la géographie, l'urbanisme, l'acoustique, la sociologie, la zoologie. En écoutant son environnement à travers cette perspective complexe, l'individu est alors mieux équipé pour apprendre à y détecter les sons beaux et utiles à sa qualité de vie et à les séparer de ceux peuvent s'avérer néfastes pour son système nerveux (notamment ceux résultants d'activités techniques et industrielles), qu'il s'agira alors de réduire voire de supprimer. Cet apprentissage d'une conscience sonore s'inscrit dans une vision d'un monde équilibré, « accordé¹⁶ ». Un monde en accord.

Les paysages sonores de mon enfance étaient, quant à eux, généralement harmonieux et paisibles. N'ayant pas eu besoin de me protéger de leur éventuelle pollution sonore,

¹⁵ Une traduction du terme anglais « *soundscape* ».

¹⁶ Cette notion rejoint le titre du livre, que l'on pourrait traduire en français par « Accorder le monde ».

j'ai intuitivement appris à les écouter d'une manière multisensorielle et globale. Je m'y ouvrais avidement, persuadée qu'ils recelaient quelques informations magiques à décrypter et mon corps entier se tendait pour capter ces informations. J'écoutais par la peau, par le squelette (Questin, 1990, p. 98), associant à l'ouïe, mes autres modes de perceptions et de cognition. À ces associations, s'ajoutaient les inévitables et nombreux jeux de ma mémoire, puisque finalement « écouter c'est par nature se souvenir » (Noiseau, 2015). Des situations vécues m'apparaissaient avec plus ou moins de précision et devenaient de nouveaux échos à mon expérience d'écoute. L'acte d'écouter s'est donc, pour moi, rapidement joué au-delà de l'oreille et je lui trouve d'ailleurs plus de justesse dans sa traduction italienne, *sentire* : un verbe qui s'emploie non seulement pour l'ouïe, mais aussi pour adresser le toucher, l'odorat et le goût. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que la vue est exclue du verbe. Peut-être parce que le son déborde automatiquement du cadre de la vision ? Le signal sonore dépasse l'arc de cercle proposé par la vue. Il couvre un cercle entier. « Il n'y a pas d'étanchéité de soi à l'égard du sonore. Le son touche *illico* le corps » (Quignard, 1996, p. 108). Ainsi, cette richesse immersive, si elle n'est pas paramétrée et canalisée, peut rapidement devenir un état d'intrusion permanente. Car contrairement à l'œil qui peut se reposer en fermant sa paupière, l'oreille demeure indéfiniment ouverte, poreuse à toute les vibrations et leurs échos corporels, intellectuels, émotionnels. Dès lors, la seule protection contre cette intrusion permanente est un mécanisme psychologique de sélection. En embrassant ma vie d'adulte urbaine et mes pratiques de transmission, j'ai automatiquement développé ces systèmes de filtres. Depuis 2004, je me suis notamment outillée d'approches de « pleine conscience¹⁷ », qui utilisent précisément l'écoute comme stratégie de concentration. Car si l'œil projette vers le dehors, l'oreille attire en dedans (Murray Schafer, 2010, p. 34), concentre. La « pleine conscience » ne peut se définir rapidement, en étant notamment reliée à diverses pratiques et écoles de pensées. Sans trop déployer ce

¹⁷Une traduction de l'anglais « *mindfulness* ».



Figure 11

Temps de méditation durant l'un de mes ateliers
« S'écouter -Se raconter ».
(Photo personnelle. 2013)

sujet et noter cependant son importance au sein de ma pratique de l'écoute, je l'associe aux travaux du médecin et psychiatre Christophe André¹⁸. Il décrit la pleine conscience comme une sorte d'« écologie quotidienne de l'esprit » qui permet d'orienter son attention face à ce qui se passe en soi et hors de soi (André, 2010, p. 18-19). Cette qualité attentionnelle se développe à travers diverses pratiques de méditations (statiques ou en mouvement¹⁹) qui se rejoignent dans une quête du silence : un espace d'écoute de son propre souffle et par extension, un espace d'écoute de soi.

Le silence peut-il être entendu ? Oui, si nous parvenons à étendre le champ de conscience à l'univers et à l'éternité. La contemplation aide, peu à peu, à la relaxations muscles et de l'esprit. Le corps entier, alors, s'ouvre et se fait oreille. (Murray Schafer, 2010, p. 373)

En ralentissant mon système nerveux, ces pratiques d'écoute aiguisent concrètement mon système de perception. Elles l'entraînent à repérer les signaux importants au sein du « bruit de fond » de mon quotidien, où, comme mes contemporains, je me suis habituée à traiter simultanément une multitude de signaux sensoriels, intellectuels et émotionnels. L'efficacité de telles pratiques d'attention combinées à ces approches du silence m'a conduit à les inclure au sein de mes travaux de transmission. En invitant ainsi l'auditeur à écouter le monde alentour, à s'ouvrir au moindre bruit, il devient plus attentif à la bande-son de sa vie jusqu'à mieux discerner les richesses et les nuisances l'environnement sonore dans lequel ils évoluent²⁰. Cet affutage de la

¹⁸ Christophe André a notamment mis en lien les approches de pleine conscience avec les neurosciences ainsi qu'avec diverses pratiques thérapeutiques qui travaillent sur la gestion de la dépression et du stress. Il fait partie de ces scientifiques qui contribuent activement à dégager ces approches de leurs auras mystiques simplifiantes.

¹⁹ Depuis 2004, je pratique et je me forme à certaines de ces pratiques méditatives qui s'inscrivent dans l'approche de la pleine conscience. Je citerai notamment la technique de méditation *Vipassana*, ainsi que des formations en danse des *5 Rythmes* et en *Yoga Iyengar* que j'enseigne.

²⁰ Cette recherche d'« écoute du silence » comme une expérience esthétique, philosophique, voire spirituelle, me conduit évidemment vers le compositeur John Cage. Je pense notamment à sa composition 4'33" (1952) qui ne contenait pas la moindre note. Loin d'un silence total, cette composition permet surtout de se pencher plus attentivement sur la rumeur du quotidien. Le public devient actif et se laisse guider par ses désirs et sa sensibilité plutôt que par une musique imposée. L'empreinte musicale, artistique et philosophique que John Cage a laissé sur le monde de la pensée et

perception sonore permet alors à l'auditeur de questionner les informations qui « se cachent derrière les sons » et derrière la vue, elle-même.

1.2 Développer une culture de l'audio-vision : écouter-questionner

L'écoute se centre au cœur du doute.

(Questin 1990, p. 37)

Ma relation à l'écoute s'est également développée à travers les structures du récit, notamment grâce à la présence d'une grand-mère conteuse exceptionnelle, d'une mini radio portable et d'une collection personnelle de livres-disques qui proposaient de conjointre l'écoute, à l'image et à la lecture²¹. Ces combinaisons d'approches narratives ont organiquement construit ma « culture de l'écoute », c'est à dire une situation dans laquelle on « s'emploie à forcer l'oreille (...) à maintenir sa concentration » (Deshays, 2006, p. 54). Les écritures radiophoniques et les livres-disques m'ont appris à discerner les éléments qui composaient un récit sonore (la voix, le bruitage, la musique et le silence) et à ressentir les différentes qualités et potentiels dramaturgiques de leurs systèmes d'agencements. Ces écritures sonores s'amplifiaient surtout lorsqu'elles s'offraient sans support visuel, voire *dans le noir*. Elles déployaient un pont autonome vers ma mémoire visuelle et je devenais alors cet auditeur sans regard, concentré, qui voyage en lui-même (Deshays, 2006, p. 22). Mes écoutes nocturnes suscitaient, ou ressuscitaient, automatiquement des extensions

création (dont le mien) est trop vaste pour que je l'adresse dans cette recherche. Je tiens cependant à nommer John Cage comme l'un de mes maîtres d'apprentissage de l'écoute du silence.

²¹ Il s'agit d'une association d'un disque vinyle et d'un ouvrage imprimé. Généralement, un narrateur y raconte une histoire agrémentée de bruitages, de musiques et d'extraits de dialogues joués par des comédiens. On pouvait suivre l'histoire seulement par le son du vinyle ou bien l'écouter tout en regardant le livre accompagnateur.



Figure 12

Affiche d'une de mes performances sonores au théâtre Shams de Beyrouth en 2008. J'y composais un récit entre bruits, narrations, musiques et silences que je diffusais dans une « écoute aveugle ». Le public était confortablement assis dans une salle parfaitement obscure.

(Composition à partir d'une photo de mes mains prise par Katrin Leblond. 2003)

visuelles, des *images sonores* qui faisaient naviguer mon esprit entre le rêve, le doute et le mystère, activant alors un questionnement fertile dans mon imaginaire. Lorsque je me suis professionnellement immergée dans la pratique de l'écoute, j'ai retrouvé cette approche de l'imaginaire sonore chez des penseurs et créateurs tels que Pierre Schaefer, Michel Chion, Daniel Deshays, Janet Cardiff, Luc Martinez, etc. Chacun à sa manière réfléchissait et pratiquait l'écoute à partir d'un principe d'*audio-vision* : un marquage hiérarchique volontaire, qui proposait d'écouter *avant* de voir, ou même d'écouter *pour* voir. Cette approche me semblait suggérer une « esthétique éthique » de l'écoute (Morin et Pistoletto, 2015, p. 41). J'y percevais un désir de nettoyer nos systèmes de perceptions contemporains saturés d'images et de « se remettre à l'écoute du monde sans idées toutes faites » (Chion, 1993, p. 8). Pour cela, ces penseurs et créateurs employaient diverses stratégies d'écoute, capables de renverser momentanément la loi physiologique de chronologie perceptive où l'œil l'emporte sur l'oreille²². Deux de ces stratégies, les écoutes *acousmatiques* et les écoutes *aveugles* m'ont particulièrement accompagné pour composer mon propre travail de transmission et engager mes auditeurs dans un « programme interrogatif » (Morin, 2014, p. 84). L'écoute « *acousmatique* » propose en effet une situation où l'on entend le son sans en voir la source d'où il provient²³. Cette situation de rupture sensorielle s'amplifie dans une écoute dite « *aveugle* », en plongeant l'auditeur dans l'obscurité totale, réveillant alors en lui un état d'attention fondamentale proche de l'alerte. Le cerveau reptilien active instinctivement son mécanisme de sécurité et l'oreille cherche activement à repérer et à comprendre la source du son. Coupée de son support visuel, l'écoute s'ouvre alors à son plein potentiel. L'auditeur quitte l'état d'assurance, voire de certitude que lui procure la vision et pénètre dans un état de questionnement et de

²² En effet « devant une production sonore associée à la visibilité de sa source (...) le cerveau échantillonne les données fournies par l'œil plus vite que celles apportées par l'oreille » (Deshays, 2006, p. 20).

²³ Un son est considéré comme acousmatique lorsqu'il nous parvient, par exemple, « de derrière nous, de derrière un mur, dans le brouillard, dans un buisson, etc... » (Schaeffer, 1952). Cité dans : <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>

scepticisme dans lequel il est particulièrement intéressant d'amener « clandestinement » des sons, de diffuser des informations sonores propres à déplacer le sens, à « discuter ce qui est donné à voir » (Deshays, 2006, p. 21). À différents degrés, ces stratégies d'écoutes *acousmatiques* et *aveugles* provoquent une même réaction magnétique chez l'auditeur : un surcroît d'attention qui déploie organiquement l'ensemble du système de perception. La caisse de résonance corporelle collabore avec les fonctions analytiques du cerveau et avec les mécanismes de perceptions affectives. Réunis, ces systèmes captent, organisent, filtrent et mettent en lien les informations reçues, formant ainsi une sorte de « synthèse de l'écoute » (*Ibid.*). Les modes de perceptions se synchronisent, s'harmonisent, s'ouvrent à la découverte de nouveaux territoires en soi et entre soi et l'autre.

1. 3 Me synchroniser aux autres : écouter-ressentir.

Ce qui a chanté en nous, c'est la volupté d'être un.

Malcom de Chazal, *Comment devenir un génie* (2006, p.84)

Cette quête d'attention globale s'est également façonnée de ma pratique intensive de la danse classique. J'ai débuté le ballet à l'âge de sept ans et je l'ai pratiqué jusqu'à mes dix sept ans, en suivant notamment une formation à l'Opéra de Nice, où j'ai pour un temps contemplé d'en faire une carrière²⁴. J'ai donc vécu ces années profondément immergée dans une poétique de l'écoute et dans une discipline de l'écoute. Au sein d'une pratique et d'une institution aussi rigoureuses que le ballet et que l'Opéra, écouter était le synonyme absolu d'*harmoniser*. La qualité de nos gestes et de notre

²⁴ Mes parents m'avaient d'ailleurs bâti une salle de danse au sein de la maison familiale, dans laquelle je recevais des cours privés.



Figure 13
Temps de synchronisation collective durant l'un de
mes ateliers « S'écouter -Se raconter ».
(Photo de Nehme Nehme. Hermel, Liban. 2010)

présence scénique était intrinsèquement liée à notre faculté d'être dans une *écoute globale*. Nous devions évidemment nous harmoniser avec la musique, nous synchroniser à ses variations rythmiques et mélodiques. Nous devions, en même temps, atteindre et conserver une harmonie avec notre propre corps, en étant minutieusement à l'écoute des divers signaux qu'il nous envoyait. La précision de notre mouvement individuel exigeait de brancher notre attention aux divisions métriques de notre cœur, de notre respiration, des indices de changement ou des besoins de protection transmis par notre système nerveux (Murray Schafer. 2010 p. 326). À cette recherche d'harmonisation individuelle s'ajoutait celle d'une harmonisation chorale. Chez les partenaires de danse, il fallait rapidement repérer et décoder le bras qui n'était pas exactement à la bonne place pour recevoir le nôtre ou le bref regard jeté pour signifier « attend » avant de commencer un cycle de pirouettes qui se devaient d'être parfaitement synchronisées.

Cette attention portée à la synchronisation des corps en mouvement, s'est amplifiée avec mes nombreuses années de pratique de DJ, ma première activité professionnelle d'écriture sonore²⁵. Pour préciser mon approche de cette pratique, j'emprunte les mots parfaits du philosophe et musicologue Peter Szendy. Il observe les DJs comme essentiellement des « auditeurs se produisant en concert » [...] dont l'art serait « moins celui de savoir-jouer que de savoir-écouter » (Szendy et Nancy, 2001, p. 91). Durant une quinzaine d'années, j'ai développé ce « savoir-écouter » en donnant des performances régulières de DJ dans des contextes variés, accompagnant autant des audiences qui dansaient, discutaient, déambulaient, regardaient²⁶. Au-delà de mon évident travail d'écoute musicale²⁷ pour composer mes sélections, ma pratique de DJ

²⁵ Mon approche de ce travail s'inscrivait à l'inverse du matraquage commercial ultra visuel qui entourait (et pire encore aujourd'hui) la figure du DJ : un « show off » franchement paradoxal pour communiquer cet acte minimaliste de l'écoute qui repose avant tout sur la discrétion et le retrait.

²⁶ Comme DJ, j'ai souvent accompagné *live* des performances de vidéastes, de chorégraphes ou de metteurs en scènes (tel Wajdi Mouawad).

²⁷ De même que j'ai choisi de ne pas écrire sur mon lien à l'Esprit, j'ai choisi de ne pas m'aventurer dans l'écriture sur mon lien à la musique. Bien qu'évidemment inséparable de ma relation à l'écoute,

était principalement d'être « à l'écoute de mon environnement », plus précisément d'être « à l'écoute de son écoute » : il s'agissait d'observer *si et comment* la musique que j'adressais à mon environnement immédiat entraînait -ou non- en résonance avec ses différentes composantes. Cette attention se portait donc non seulement aux mouvements des auditeurs, aussi minimes soient-ils (une ondulation de la tête, des voix qui se haussaient, des corps qui se rapprochaient, etc.) mais plus largement, il s'agissait d'être à l'écoute de tout changement qui se produisait au sein de l'environnement global dans lequel j'opérais (l'arrivée ou le départ d'un large groupe de personnes, le passage du jour à la nuit, la venue d'un orage, etc.). Ce mouvement constant de mon milieu de réception modulait en retour le « récit²⁸ sonore » que je lui composais, lui adressais, qu'il me renvoyait à son tour et ainsi de suite. Cette « *écologie de l'écoute* » qui s'opérait organiquement *entre nous et grâce à nous*, nous reliait alors en une « *communauté d'écoute* ». Durant mes années de DJ, j'ai constamment cherché à amplifier ce mouvement de synchronisation des corps et de contagions des émotions (Ameisen, Imbert et France Inter, 2014) afin de rejoindre une expérience de commun(ica)tion supérieure, d'empathie.

la musique est un territoire bien trop vaste, trop profond, trop poétique et trop complexe pour que je l'examine dans ce cadre théorique. Je me contenterai de l'effleurer et d'en honorer la présence et source à travers une citation du poète et musicologue Marc Questin : « celui qui écoute, qui joue, qui prie, qui danse, qui soigne, qui exorcise, joue le grand jeu divin avec les éléments, avec les forces de l'invisible (Questin, 1990, p. 104).

²⁸ Dans ce cas de ce travail de DJ, mon récit était construit d'une manière radiophonique en empruntant autant à la musique, qu'au enregistrements et échantillonnages de paysages sonores et de voix humaines en mode narratif, descriptif ou poétique.



Figure 14

Rencontre et partage impromptus d'histoires et de chansons. Typique état de *promenade d'écoute*.
(Photo d'Eric Maddox. Beyrouth. 2012)

1.4 Apprendre à transmettre au « je » : s'écouter pour com-prendre

L'écoute tend un miroir à la volonté imparfaite du chercheur en exil.

Marc Questin, *Musiques de transe et d'éveil* (1990, p. 132)

La recherche d'une écoute minutieuse et sensible de l'autre s'est d'autant amplifiée avec le développement des aspects documentaires, pédagogiques et thérapeutiques de mon travail. Ces domaines me demandaient d'exercer une fonction de témoin ou de miroir, à partir de laquelle je devais transmettre ce que je percevais, de la manière la plus rigoureuse et nuancée possible. Il s'agissait non seulement de com-prendre une réalité qui m'était externe voire étrangère, mais également de me faire com-prendre d'elle. Je m'appuie volontairement sur l'étymologie latine du verbe « comprendre » (*cum* « avec », *prehendere* « prendre, saisir ») car elle me permet de poser graphiquement la double notion de *proximité* et d'*éloignement* qui s'y joue : comprendre implique bien de rendre proche un objet qui, par logique, est situé à distance. Ce trait d'union invisible au cœur du verbe *comprendre* représente probablement ma principale balise éthique pour explorer mes pratiques de transmission. Il me rappelle que le « partage du sensible », aussi souhaité et bienveillant soit-il, n'est jamais gagné tant qu'il demeure pour chacun de nous «... des choses qu'on entend et des choses qu'on n'entend pas, des choses qu'on entend comme du bruit et d'autres qu'on entend comme du discours.» (Palmiéri, 2002, p. 34-40.) Toute recherche de compréhension en passe forcément par mon système de perceptions humaines qui sélectionne et qui traduit (Morin, 2014, p. 16). En cadrant un paysage ou une histoire humaine que je veux comprendre et transmettre à travers une captation audio-visuelle, je les fracture automatiquement. Je les fais miens. Cependant, ces questions éthiques et potentiellement paralysantes, se dissolvent lorsque la communication rejoint sa dimension *d'écosystème*. Dans cette sphère, lorsque je *prends* (un son, une image, une information), c'est déjà en

m'*adressant* à l'autre, en cherchant à « recevoir son écoute de mon écoute », et ainsi de suite. C'est pourquoi, dans ce théâtre complexe de la communication, je considère que mon véritable défi est d'apprendre à transmettre au *je*. Exprimer ce que je sens, pense, ressens, à travers une voix (orale, écrite, graphique, gestuelle) elle-même capable d'embrasser et de relier mes propres fluctuations et contradictions. C'est réellement grâce à l'apprentissage de ce *tuning*²⁹ intime, que je parviens à me situer et parfois même, à m'harmoniser à la voix collective. Je me suis entraînée à ce travail d'expression et d'accordage de l'intime, lors de ce chapitre, en investissant ma pratique de l'écoute. J'ai ainsi pris le risque de demeurer incomprise par mon auditeur-lecteur, de ne pas activer d'écho en lui. J'ai aussi pris ma responsabilité d'artiste, de journaliste, d'enseignante et de thérapeute pour encourager celui à qui je m'adresse, à mettre sa part intérieure et sensible (Fortin, 2006, p. 104) en résonance avec celle de l'*autre*, du collectif.

1.5 Exemple d'écoute narrative : mes ateliers « s'écouter-se raconter »

De la musique nous passons à la danse, au mouvement, à la plongée dans le grand vide, dans l'espace du possible au-delà du discours. De la danse, rien ne nous empêche de revenir à la peinture à la couleur
à la vision.

Questin, *Musique de transe et d'éveil* (1990, p. 77)

Pour compléter ce chapitre qui retrace ma *praxis* de créatrice écoutante et de créatrice d'écoutes, je propose de l'illustrer à travers un exemple de création composé pour un cadre pédagogique, social et thérapeutique. Depuis 2008, j'ai créé des séries d'ateliers que je nomme « *s'écouter : se raconter* » et que je propose à des enfants et des

²⁹ Dérive du verbe anglais « *to tune* » qui signifie accorder, ou harmoniser. Ce verbe qui n'a pas d'équivalent en français m'intéresse car il s'emploie de la même manière pour les instruments de musique, les appareils de radiodiffusions ou les comportements humains.



Figure 15

Sélection de photos prises durant mes ateliers « S'écouter - Se raconter ».

Étapes de l'écoute corporelle et de l'écoute aveugle.

(Photos personnelles. Camps palestiniens de Bourj El Barajneh et de Chatila, Beyrouth. 2010)

adolescents, notamment dans les camps de réfugiés palestiniens et syriens du Liban. L'objectif général de ces ateliers est d'encourager une communication pacifique entre les individus, les genres et les communautés de réfugiés³⁰ qui partagent ces contextes et ces environnements extrêmement difficiles. Même si chaque atelier est conçu de façon modulaire, afin de respecter la singularité des âges et des situations³¹, tous débutent néanmoins par une activation et une attention physique. Généralement, les enfants et les adolescents auxquels je m'adresse, souffrent d'une agitation corporelle causée par l'absence d'espace physique pour canaliser leur énergie (courir ou bien se reposer, seul, au calme). Je commence donc par les guider dans différents types de mouvements³² pour activer consciemment leur souffle qui est le véritable garant de leur qualité de présence et d'attention durant l'atelier. Puis je les invite à s'allonger côte à côte sur des tapis et à bander leurs yeux. Cette posture d'intimité physique leur permet alors de débiter un processus d'accordage affectif entre eux comme avec eux-mêmes. Alors qu'ils sont allongés dans cette *écoute aveugle* je commence par solliciter leur attention auditive³³, puis je diffuse une trame sonore que j'ai préalablement composée entre musiques, bruits et récits, comme une sorte de film/voyage audio³⁴. Suite à cette diffusion, les auditeurs sont conviés à exprimer plastiquement ce qu'ils ont senti, imaginé et ressenti durant l'écoute. Différents supports et matériaux (papiers, crayons, peinture, matériaux plastiques, etc.) sont mis à leurs dispositions, afin que chacun puisse raconter cette expérience complexe, à

³⁰ En effet depuis le conflit en Syrie, des communautés de réfugiés syriens d'origines palestiniennes ont été forcés à trouver refuge dans les camps palestiniens du Liban. Cette cohabitation forcée au sein de lieux déjà extrêmement pauvres en espaces et en infrastructures génère de nouvelles tensions entre les communautés réfugiées en présence.

³¹ Toujours par souci de délimiter la présente recherche, j'établis ces observations sur les jeunes des camps de réfugiés au Liban de manière consciemment simplifiante. Ces observations mériteraient de nombreuses précisions et nuances : notamment quant aux différences entre des camps de réfugiés urbains, tel qu'à Beyrouth, et les camps dans des environnements plus ruraux qui simplifient l'accès vers des espaces pour le défoulement physique.

³² J'utilise des combinaisons de jeux d'attention physiques, de mouvements de danse et de yoga.

³³ Par exemple, je circule parmi eux avec un petit instrument du type cloche ou boîte à musique que je fais jouer par intervalles, leur demandant de pointer du doigt la source du son.

³⁴ Dans ce contexte, pour des raisons électriques et matérielles, je diffuse généralement ma trame sonore sur un système de son composé d'un seul haut-parleur.



Figure 16
Sélection de photos prises durant mes ateliers
« S'écouter - Se raconter ».
Étapes de création et de partage collectif.
(Photos personnelles. Camps palestiniens de
Bourj El Barajneh et de Chatila., Beyrouth.
2010)

travers le médium qui lui est le plus simple. Cette phase de création plastique est fondamentale. Ces enfants et adolescents évoluent dans une culture majoritairement construite sur l'aspect communautaire et sont peu encouragés à exprimer, donc à conscientiser leur individualité. En incarnant littéralement leur propre expérience d'écoute dans la matière, ils la révèlent et peuvent y observer leurs propres colères, peurs, rêves, etc. L'atelier se conclut sur un partage verbal collectif. Des discussions se forment autour des ressentis vécus lors de cette expérience d'écoute globale. Des espaces de connaissance, de reconnaissance, d'empathie s'activent organiquement entre les membres du groupe. Pour un court moment, la tension et la peur qui érodent ce territoire s'amointrissent. Les mécanismes de défense s'assouplissent et les freins de communication se transforment en levier. Chacun est libre de repartir avec son dessin comme une trace de cet espace-temps de reliance, avec soi-même et avec l'autre.

Parmi les nombreux exemples de créations personnelles aptes à synthétiser ma pratique d'une écoute comme médiation narrative, j'ai choisi ce dispositif pour ses liens avec ma recherche-crédation³⁵. Il me permet notamment d'opérer un pont vers le récit de mon second chapitre, dans lequel j'ai cherché à ausculter spécifiquement le terrain d'expérience complexe à la source de ce processus universitaire : le Liban.

³⁵ En effet, comme nous le verrons lors du dernier chapitre, j'ai organisé les laboratoires d'écoute collective qui figurent ma création finale de maîtrise selon une structure similaire à celle cet atelier pédagogique.

CHAPITRE II

RECIT DE TERRAIN :

MES ÉCOUTES COMPLEXES DU LIBAN

Je pratique le rationalisme, j'aime la lucidité dans le savoir, la politique et la médecine, mon hygiène personnelle et mes relations au monde ou à autrui ; mais pour enchanter mon existence brève, j'aime qu'on me raconte et je préfère même, quelquefois, raconter. Ne trouvez-vous pas dans le récit, le sens, la beauté vite plus utile à nos vies que ce genre, à deux entrées, de faux et de vrai ?

Michel Serres, *L'art des ponts : Homo pontifex* (2006, p. 190)

Après avoir examiné mon terrain de *praxis* à travers ma méthodologie d'écoute globale, j'ai utilisé ce même écosystème de perceptions pour analyser mes données narratives apportées du Liban : j'ai ainsi cherché à examiner ces diverses formes d'écoutes du terrain, selon des angles de perceptions physiques, mentales et émotionnelles, tout en observant leurs espaces d'interpénétrations et de liaisons. En plus de me fournir un chemin pratique pour réfléchir mes données hétérogènes, ce système auto-ethnographique m'a révélé une nouvelle conscience de mon expérience du Liban, en me dégageant notamment d'une prétendue objectivité pour le communiquer, m'invitant au contraire à pénétrer pleinement dans les réseaux fertiles de ma mémoire.

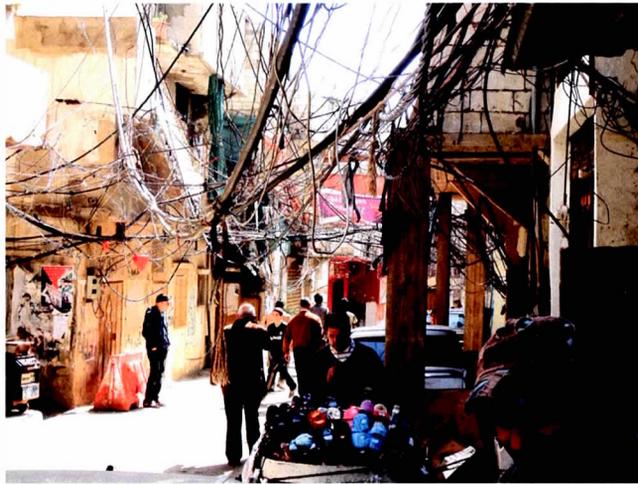


Figure 17

Photo de la rue principale du camp palestinien de Bourj El Barajneh, dans la ville de Beyrouth. Un cas extrême de chaos électrique. (Photo personnelle. 2012)

2.1 Sentir les ondes électriques : des tissages de câbles.

Ainsi en voyageant sur le territoire d'Ersilie, tu rencontres les ruines des villes abandonnées, sans les murs qui ne durent pas, sans les os des morts que le vent fait rouler au loin : des toiles d'araignée de rapports enchevêtrés qui cherchent une forme.

(Italo Calvino. *Les villes invisibles*.1972, p. 92-93)

Mon écoute du Liban ressemble à un entrelacs de câbles électriques. J'ai appris à écouter la complexité de ce territoire en observant ces réseaux de câbles qui dessinaient l'espace. Ces filets polychromes étaient partout : dans les labyrinthes urbains, comme dans les villages de montagnes. Ils tissaient les murs et le ciel en composition graphiques, jusqu'à obstruer presque totalement la lumière des ruelles les plus étroites. Leur omniprésence m'a permis d'observer la complexité de leur forme et de leur évolution. Chaque tissage semblait éternellement composé dans une sorte d'urgence anarchique. Les câbles étaient rarement tendus. Certains pendaient dangereusement proches du sol, d'autres se décrochaient carrément de la toile et traînaient à terre. L'ensemble évoluait constamment. Des nouvelles connexions se greffaient au filet, ajoutant ainsi de nouveaux courts-circuits aux officielles coupures électriques quotidiennes³⁶. Pourtant, la plupart du temps, tout cela fonctionnait et j'observais cet enchevêtrement avec un sentiment confus, entre fascination et inquiétude, admiration et tristesse. J'ai cherché à photographier ces tissages sous des multiples angles et dans des multiples lieux. Il me semblait que, plus je donnais d'attention à ces réseaux énergétiques, plus je me connectais moi-même à la

³⁶ Le réseau électrique libanais a été gravement détérioré lors de la guerre civile et n'a jamais réussi à se reconstruire solidement depuis. Les pénuries électriques sont quotidiennes et le courant coupe entre trois et neuf heures par jour, selon les quartiers de la capitale, les banlieues et les régions du pays. La plupart des Libanais (du moins, ceux en ont les moyens financiers) s'abonnent à des compagnies qui proposent des générateurs privés.

complexité du territoire et de ses habitants. Si bien que, lors de mes passages en France ou au Québec, lorsqu'on me demandait de raconter le Liban, je sortais instinctivement mes photos de ces tissages électriques, parce qu'elles m'offraient le pont le plus direct pour dire ce pays au *chaos qui fonctionne*³⁷. Le même chaos électrique régnait en effet de manière semblable sur l'ensemble des divisions libanaises, qu'elles soient religieuses, politiques ou culturelles. Il reliait les territoires, les quartiers, les communautés et les individus par des coutures aléatoires, modulaires, et invraisemblables, à l'image des alliances et des conflits qui dessinaient l'actualité du pays. Le mouvement chaotique de ces ondes électriques et humaines générait cependant une réelle tension physique et psychologique quotidienne, dont j'ai peu à peu appris à ressentir les échos. Mes émotions fluctuaient grandement, passant de l'incompréhension, à la reconnaissance, de la compassion à la colère, et ainsi de suite. Lorsqu'en débutant cette recherche-crédation, j'ai découvert que la racine latine du mot « complexe » signifiait « tissé ensemble » (Morin, 2014. p. 21), ce réseau d'ondes emmêlées s'est chargé d'une nouvelle résonance. Mes propres ombres et lumières se retrouvaient dans la matière mémorielle que j'en rapportais. Mes prises de sons et d'images, mes discussions, mes courriels, mes notes, reflétaient cette complexité. À l'image de son réseau électrique, mon récit du Liban s'annonçait chaotique, non linéaire, irrésolu. J'ai donc précisément cherché à le structurer à travers son organisation enchevêtrée : celle qui révélait naturellement sa richesse de théâtre d'opérations humaines.

³⁷ Je remercie Véronique Borboën pour la justesse de cette expression à l'image de sa connaissance et son amour du Liban.



Figure 18
Ceci n'est pas un montage.
Fragments des sédimentations qui composent la
mémoire et le quotidien de Beyrouth.
(Photo personnelle, 2011)

2.2 Questionner le théâtre des opérations : « it's beautifully fucked up »

Beyrouth est un lieu propice à la méditation sur l'état du monde. C'est le prototype des villes du futur, le lieu par excellence où la richesse est facteur de sous-développement (...) Et puis, tout à coup, tu vois un passant, un vieux, un travailleur, et tu es désarmée... L'autre visage du Liban se manifeste, le côté populiste, civilisé, sage, ancien. Cette capacité d'absorber des chocs et de ne pas rompre, de laisser le temps prendre son temps, d'attendre...

Etel Adnan. *Des villes et des femmes*. (2014, p. 101 et p. 80)

« *It's beautifully fucked up* ». Ces mots sont ceux de mon ami libanais Elias M. à propos de son pays et de sa relation à son pays. Cette expression m'a accompagnée durant toutes mes années au Liban. Elle m'a fourni une sorte de paire de lunettes mentales, à la fois parfaitement ajustées et juste assez décalées pour me saisir et parfois me moquer, de mon quotidien libanais. J'ai majoritairement vécu ce quotidien à Beyrouth. Les multiples quartiers que j'y ai habitée, m'ont donné de la ville une perception double : à la fois microcosme et caisse de résonance du pays tout entier. Beyrouth rassemble les sédimentations et les résiliences qui fondent la mémoire libanaise, ainsi que les communautés, notamment religieuses qui dessinent le présent. Examiner le « *beautifully fucked up* » de cette ville-territoire mériterait plusieurs thèses de doctorat. J'ai donc simplement choisi de porter mon attention sur deux de ses carrefours principaux, chacun séparés de quelques kilomètres et opérant comme des miroirs l'un de l'autre : le centre-ville et la corniche de Beyrouth. L'observation récurrente de ces deux lieux a nourri et questionné mon imaginaire, composant de nombreux réseaux d'histoires, de personnages, de scénographies et de récits possibles. Ces observations ont d'ailleurs grandement participé à construire l'armature de ma création finale, abordée lors du dernier chapitre.



Figure 19
Le trafic du centre-ville de Beyrouth, à son état normal.
(Photo d'Elie Sassine. 2017)

Le centre-ville de Beyrouth.

Durant les quinze années du conflit civil libanais (1976-1991), le centre de Beyrouth a été l'un des majeurs terrains d'affrontements; le laissant non seulement détruit et brûlé, mais également déchiré en deux, suivant une ligne de démarcation Est-Ouest qui délimitait alors les territoires chrétiens, des musulmans. Depuis la fin de la guerre, un libéralisme frénétique reconstruit la capitale selon une politique de « tabula rasa »³⁸. Aujourd'hui, cette ligne de démarcation se fait également ensevelir sous de nouvelles et luxueuses tours d'appartements et de bureaux, représentations architecturales des pays du Golfe et autres investisseurs étrangers qui les financent. Mais cette frontière physique et idéologique entre l'Est et l'Ouest n'a pas véritablement disparu. Elle demeure tout d'abord encore concrètement pénible à traverser, à pied comme en voiture. Le manque d'infrastructures routières et piétonnières de cet espace médian (comme de la ville et du pays au complet d'ailleurs)³⁹ génère un intense degré de trafic. Ses rares artères constamment bouchées deviennent les théâtres de concerts ininterrompus de klaxons, sur lesquels se superposent les marteaux-piqueurs des innombrables chantiers environnants de cette ville en perpétuelle reconstruction. La conduite sauvage et résolument non-courtoise des Libanais, additionnée aux gaz d'échappements et aux « check points » de l'armée libanaise maintiennent un état de tension latent. Chercher à traverser le

³⁸ La relation entre la mémoire et la reconstruction est un sujet terriblement complexe au Liban et qui continue à être d'actualité. De nombreuses recherches s'y consacrent et je m'en tiendrais délibérément à l'écart afin de ne pas me perdre dans le déjà complexe tissu de mon récit. Il faut cependant savoir que ce déchirement entre mémoire et oubli habite d'une manière ou d'une autre toutes les consciences et toutes les générations libanaises. Ce déchirement est donc un élément engrammé dans chaque récit que j'ai écouté.

³⁹ Les années de guerre civile ont détérioré les infrastructures du pays, tant au niveau routier qu'au niveau des services de base tel que l'approvisionnement en eau et en électricité. Malgré des initiatives nationales et internationales, ces infrastructures semblent ne pas parvenir à se reconstruire pour répondre aux besoins de la population. Ironiquement, malgré la pauvreté des infrastructures routières, chaque membre d'une famille libanaise tient à posséder sa propre voiture, résolue à se livrer à ce trafic constant ...et à l'entretenir.



Figure 20

Cette image et la suivante figurent des aspects de la corniche de Beyrouth. (Lors de cette recherche académique, je me suis aperçue que j'avais de nombreuses documentations sonores de la corniche, mais peu d'images. J'ai donc demandé à mon ami Elie de la photographier).

(Photo d'Elie Sassine. 2017)

centre-ville rappelle combien il demeure complexe d'aller de l'autre côté, chez ceux qui tacitement restent *les autres*. La congestion chaotique et la fatigue nerveuse sont pourtant les lots communs des Beyrouthins. L'ensemble de la ville est semblablement fragmenté en sous-quartiers, en sous communautés, difficile à traverser, complexe à vivre. L'horizon qui n'arrive pas à percer le champ de vision, l'agressivité du paysage sonore, le manque d'air, tous ces épuisements quotidiens finissent par conduire l'ensemble des Beyrouthins vers un même lieu : la corniche. Cinq kilomètres de promenade bétonnée qui longent la partie ouest de Beyrouth et qui proposent un espace public comme il n'en existe presque plus dans cette ville où parc et jardins ont, eux aussi, été avalés par la guerre et ses répercussions. Toute la complexe société libanaise se rassemble alors nécessairement au sein de ce petit espace. Chaque Beyrouthin y retrouve alors ses droits communs : la mer, l'horizon, la possibilité du souffle.

La corniche de Beyrouth.

En appartenant ainsi à tous, la corniche n'appartient plus à personne. Au sein d'un territoire aussi déterminé par l'appartenance tel qu'est le Liban, elle devient alors une forme d'hétérotopie, telle que proposée par le philosophe Michel Foucault : un néologisme pour penser ces lieux qui bien que réels deviennent des espaces utopiques en se situant à la fois « hors de tous les lieux » et « hors du temps » (Foucault, 2009, p. 24-25 ; 30) La corniche possède en effet la curieuse propriété d'être en liaison avec l'ensemble des autres lieux de la ville, tout neutralisant et contredisant chacun d'entre eux. À n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, à l'image de sa capitale insomniaque la corniche rassemble et révèle immanquablement le théâtre contrasté de la société libanaise. Elle m'est ainsi devenue une sorte de terrain d'analyse où j'ai



Figure 21
La corniche de Beyrouth
(Photo d'Elie Sassine. 2017)

trouvé des clefs pour lire, comprendre et tenter de mieux rejoindre ce territoire que j'avais choisi d'habiter. D'autant que je me suis moi-même régulièrement retrouvée sur la corniche pour les mêmes raisons que les autres Beyrouthins : asphyxie physique et mentale, urgence de reposer mes sens, besoin de marcher dans cette ville sans trottoir, envie de deviser avec mes amis avec l'horizon comme perspective et désir plus ou moins conscient d'aller voir « le spectacle des autres ». Car cette bande de béton peut être observée comme un long *catwalk* identitaire, où chaque communauté défile et communique ainsi son appartenance à travers une panoplie de vêtements et d'accessoires : les voiles colorés et fleuris des femmes *chiïtes* y croisent les *niqab* noirs de celle du Golfe, les jeans tailles basses des riches bourgeoises aux chirurgies esthétiques trop visibles, les longues robes bleues pâles des religieuses, les débardeurs jaunis des pêcheurs, les costumes propres et sombres des écoliers, les t-shirt californiens des jeunes sur leurs planches à roulettes, les chemises pâles et bien repassées des joueurs de *ouds* classique, les jeunes hommes adossés à leur luxueux et absolument non-utilitaires véhicules de sport dont les portes ouvertes crachent de l'*electro-debka*⁴⁰ sur des systèmes de son démesurés, les roses et les paquets de chewing-gums vendus à la sauvette par les enfants palestiniens et syriens, les vélos et les voiturettes à moteurs flambants neufs d'enfants qui semblent dans des habits perpétuellement « du dimanche », les survêtements de marque des hommes d'affaires qui font leur jogging, les charrettes des vendeurs de fruits ou de café, les *narghileh* autours duquel se rassemblent des grappes de familles pour regarder le soleil se coucher sur l'horizon, les tristes uniformes des bonnes sri-lankaises, éthiopiennes ou malgaches, les t-shirts des étudiants marqués de la chic AUB (Université Américaine de Beyrouth), les kalachnikovs des militaires libanais en attente dans des tanks. Et ici et là des personnes dont les habits ressemblent aux miens, le plus souvent des artistes, des journalistes, des expats, qui observent, écrivent, enregistrent, dessinent, imaginent, questionnent ces scènes dignes d'une pièce de théâtre improbable. Je

⁴⁰ Musique actuelle et populaire sur l'ensemble du Levant, qui croise le Debke (une musique faite pour accompagner une forme traditionnelle de danse en ligne) et les rythmes électroniques binaires.



Figure 22

Toujours pas un montage.

Fragment d'un mur de Beyrouth. Au choix, on peut aller à l'unes des récurrentes soirées dansantes « Plastik », ou/ et à la projection d'un documentaire sur les réfugiés palestiniens. Ce fragment me semble parfaitement témoigner d'une forme de schizophrénie propre au quotidien libanais, entre besoin d'oubli et désir d'engagement social.

(Photo personnelle. 2014)

m'attarde longuement sur cette liste de coexistences, parce découdre ce « tapis libanais », en démonter les nœuds et en détacher les fils, m'a non seulement permis d'y re-tisser le récit que je cherchais en transmettre⁴¹ mais aussi d'y entendre le théâtre des opérations militaires, guerrières, résonner à travers des fibres humaines, sensibles.

Le couple guerre-vie.

Car, d'une manière plus ou moins visible et consciente, l'idée de la guerre habite au cœur de chaque récit libanais. Elle prend vie ponctuellement, sous forme d'attentat entre appartenances religieuses : une voiture piégée explose *ici* et entraîne une nouvelle explosion, *là-bas*, chez *les autres*. Puis elle reprend son caractère fantomatique beaucoup plus complexe à capter, à gérer, à raconter, d'autant qu'il est constamment imbriqué dans son contraire, la vie : la vie à incarner, à fêter, à hurler, maintenant, absolument et le plus fort possible. Ce rapport *guerre-vie* s'est révélé à moi lentement, par touches impressionnistes au travers des voix et surtout des silences des amis, collègues, étudiants, voisins, commerçants de mon quartier, chauffeurs de taxi etc. À ces voix, se mêlaient celles de lieux suspendus entre des murs toujours dentelés d'impacts de balles, les affiches promotionnelles criardes pour les innombrables soirées dans les innombrables discothèques, les portraits sentencieux des héros martyres, les drapeaux communautaristes qui claquent virilement au vent, les écrans géants qui hurlent l'urgence d'acheter ce bijou , cette

⁴¹ Les différentes communautés vivent souvent dans des quartiers religieux homogènes, la guerre du Liban ayant accentué le déplacement des populations en l'organisant selon leurs apparences confessionnelles. Les déplacements entre les quartiers et tressions confessionnelles sont ainsi encore aujourd'hui marqué du sceau de l'inquiétude.



Figure 23

«Tfaddal! Sois la bienvenue! Assieds-toi. Prends un café. Prends une pomme. Prends une deuxième pomme. Non, non, je te les offre. Qu'est-ce que tu fais au Liban? Attends, je vais nous refaire du café»... Scène typique d'accueil libanais.

(Photo personnelle. Tyr. 2010)

voiture, ce nouveau sourire⁴², les graphes et les tags qui exhortent à prendre les armes ou à s'engager dans la création et la liberté d'expression, les cinq Adhan⁴³ qui répondent aux tintements des clochers, les tirs des balles vers le ciel pour célébrer un mariage ou pour pleurer un mort, etc. Toutes ces voix emmêlées et paradoxales que je rapporte de ce « théâtre d'opérations humaines » sont empreintes d'une énergie qui a constamment nourri et bouleversé mes perceptions. J'emploie volontairement le mot *énergie* pour sa qualité mystérieuse. Après toutes ces années passées à *vivre* le Liban et ces dernières passées à y réfléchir, ce lieu maintient en moi un goût étrange, singulier et addictif. Il garde la douceur des cultures méditerranéennes, avec leurs grandes tables rassembleuses, perpétuellement ouvertes à qui a faim. Il goûte aussi l'amertume des manques d'eau et des coupures électriques qui surchauffent l'agressivité des systèmes nerveux, épuisés par trop de combats quotidiens dans une hostilité qui persiste. Car la guerre civile s'est achevée sans vainqueur ni vaincu et c'est ainsi qu'elle continue aujourd'hui. Dans l'imaginaire de tous. Y compris dans le mien. Je repense, par exemple, à ces nuits entre 2010 et 2012, où l'aviation israélienne survolait Beyrouth à basse altitude, bravant alors les clauses sécuritaires établies par le gouvernement libanais. Ce son, pourtant diffus, pénétrait dans mon sommeil comme une lame. Il gênerait automatiquement un état de tension qui se résumait toujours à la question : « allaient-ils *nous* bombarder » ? J'utilise consciemment ce pronom, *nous*, car malgré l'étrangeté de cette énergie libanaise, si distante de celle où j'avais jusqu'alors évolué, j'ai immédiatement reconnu le Liban comme un autre « chez moi ». Un lieu où j'étais en confiance, disponible à écouter et à raconter. Mes histoires ont donc naturellement rejoint « leurs histoires », qui rejoignaient nos histoires, qui rejoignaient notre Histoire.

⁴² Beyrouth est en effet la capitale mondiale de la chirurgie esthétique. De la rhinoplastie aux implants mammaires, en passant par le Botox, on va chez le chirurgien esthétique au Liban comme on irait chez le dentiste en France ou au Québec.

⁴³ Appels à la prière chez les musulmans.



Figure 24

Autre extrait de mon processus de réflexion sur la narration complexe. Dans celui-ci, je cherchais à représenter graphiquement l'identité du « entre ».

Dans mon montage, on entrevoit Maya Zankoul (à gauche), artiste et activiste féministe libanaise, ainsi que Nour (à droite), talentueuse jeune « chanteuse » rencontrée lors d'un de mes ateliers et contrainte à se cacher pour chanter afin de respecter les convictions religieuses de sa famille et de sa communauté. Encore une fois ma silhouette de dos, habitée de ces histoires et habitante de ces identités médianes.

(Composition à partir de photos personnelles et d'une photo de Wissam Salem. 2016)

2.3 Ressentir les reconnaissances : nos communautés « entre »

Ressentir ces multiples résonances avec cet espace et ces êtres étrangers m'a forcément conduit à revisiter ma propre identité. Dans le premier chapitre, j'ai abordé cette notion identitaire pour retracer les sources de ma pratique d'écoute. Dans le paragraphe suivant, j'ai à nouveau déplié ce sujet pour y repérer spécifiquement mes *reliances* avec le Liban et ainsi mieux com-prendre l'identité multiple d'un récit qui rejoignait ce territoire à partir de l'intime.

Une identité du milieu

Il y a plusieurs réponses possibles. La première qui me vient à l'esprit est qu'aucun d'entre nous ne ressemblait vraiment à sa communauté.

Amin Maalouf, *Les désorientés* (2012, p. 505)

Lorsqu'il s'agit d'adresser les questions d'identité, je me reconnais dans les mots du poète et écrivain martiniquais Édouard Glissant, notamment lorsqu'il parle de la *frontière* comme le « passage d'une saveur à une autre » (Veinstein, Franchini et France Culture, 2010) et le *paysage* comme « un personnage du drama de la Relation » (Glissant, 1996, p. 25). Cette dimension géo-poétique de l'identité fait écho à mon propre espace de construction identitaire. Je suis « frontalière de naissance » (Maalouf, 1998, p. 46) Jusqu'à l'âge de vingt ans, j'ai littéralement grandi *sur* un espace frontalier franco-italien, dans un mouvement constant⁴⁴ qui entrelaçait

⁴⁴ Les fins de semaines et les vacances scolaires, ma famille et moi partions de Cagnes sur Mer, une petite ville française aux abords de Nice, pour rejoindre le village familial de la Brigue, italien jusqu'à

deux identités, deux cultures, deux histoires différentes, brouillant tôt une vision identitaire fixe de *qui j'étais*. C'est donc sur ce terrain meuble et poreux aux apports de *l'étranger*, que se sont développés de nouvelles racines identitaires, géographiques et culturelles : celles du Québec où j'ai déménagé avec ma famille en 1995⁴⁵, puis celles du Liban à partir de 2006, me composant ainsi une vie complexe, en mouvement entre (au moins) trois continents, trois pays, trois cultures, trois fuseaux horaires et surtout entre trois communautés familiales et amicales.

Mes premières relations humaines avec le Liban se sont tissées à partir du Québec⁴⁶. Des amitiés d'abord nourries par une reconnaissance de nos cultures méditerranéennes et d'un sentiment commun de vivre en exil de nos sens, habitués à se gorger de soleil, d'agrumes et de thym. Nous avons alors régulièrement partagé nos tables et nos histoires et nous nous sommes accompagnés dans les traversées hivernales. Nos mutuelles identités *du milieu* se faisaient miroir et nous tissaient en liens de plus en plus solides et familiers. Si bien qu'en juillet 2006, lorsque le Liban et Israël sont entrés en conflit et que le territoire libanais s'est trouvé sous bombardements israéliens, jour et nuit, durant presque un mois, *je* me suis sentie attaquée. À ce moment-là, il s'agissait moins de me positionner face à un conflit géopolitique dont la complexité me dépassait, mais bien de poser un geste de présence pour ceux qui étaient devenus « les miens ». En septembre 2006, alors de passage à Marseille, j'ai donc décidé d'organiser un concert en partenariat avec Handicap International dont les fonds étaient destinés à soutenir les opérations de

son rattachement français en 1947. Pour atteindre le village, il fallait (et il faut toujours) suivre un tracé routier qui serpentait entre la France et l'Italie, nous obligeant jusqu'à l'ouverture des frontières européennes en 2000, à présenter par deux fois nos cartes d'identités aux douanes.

⁴⁵ Eux n'y sont demeurés que quatre ans, rentrant en France en 1999. Ce départ m'a laissée dans une solitude difficile et féconde, grâce à laquelle j'ai pu développer ma propre identité « du milieu ».

⁴⁶ Je pense surtout à Wajdi Mouawad, Charbel Yasbek, et Tarek Zaarour qui ont humainement placé le Liban sur la carte du monde. Ils ont partagé leurs tables ainsi que leurs histoires de guerres et de vies. Ils sont devenus des frères et le restent à ce jour.



Figure 25

Dans un pays consumé par la déforestation pour construire de nouveaux immeubles, mon ami Nehme et moi écoutons les histoires d'un des rares planteurs de cèdres.
(Photo personnelle. 2008)

déminage du sud-Liban⁴⁷. Quelques mois après, ce premier engagement m'a organiquement menée vers cette terre inconnue... où j'ai finalement passé huit ans. Ces années se sont elles-mêmes constamment tissées d'allers-retours. J'allais « respirer » quelques semaines à l'extérieur du chaos électrique libanais, je retrouvais ma famille et mes amis en France et au Québec, je renouvelais mon visa et je repartais vers Beyrouth. Mon histoire avec le Liban a toujours été cette danse amoureuse du « entre ». Entre ici et là-bas, entre immersion et distance, entre intimité et étrangeté.

Une étrangère intime.

C'est donc cela retourner chez soi. Laisser derrière soi les cadavres des parents. Trébucher dans les décombres d'une ville qu'on n'avait jamais vu. Arriver dans un pays qu'on n'avait jamais connu. Saluer les vestiges d'un passé qui n'est pas le nôtre. Et pourtant, on est chez soi.

Barbara Cassin, *La nostalgie*. (2013, p. 126)

Ces années d'engagement vers ce pays, où je revenais toujours vivre, créer, enseigner, aimer, m'ont composé une identité singulière. Elles ont fait de moi une *étrangère intime* au Liban. Ce statut privilégié lié à ma pratique professionnelle multidisciplinaire (évoquée lors du chapitre précédent) m'a permis d'y proposer un travail « tout terrain ». J'ai pu y mener des activités de documentaire et de journalisme en collaborant régulièrement avec des medias libanais et internationaux

⁴⁷Le sud-Liban a été profondément détruit par les bombardements israéliens durant cette guerre estivale de 2006.

(notamment radiophoniques⁴⁸) sans devoir me ranger sous le statut de « reporter » ni m'assujettir à une carte de presse pour agir. De même, j'ai collaboré avec des ONG locales et internationales⁴⁹, sans être étiquetée ni astreinte à travailler sous un statut « d'humanitaire »⁵⁰. Ma sincère combinaison d'intimité et d'étrangeté avec le territoire m'a ouvert l'accès vers de nombreuses régions⁵¹ et discussions, où peu de Libanais s'aventuraient eux-mêmes, souvent faute de partager le quartier et/ou la confession de l'*autre*⁵². Ma propre « identité du milieu » m'a naturellement conduite à me rapprocher d'individus et de communautés qui trouvaient difficilement leur place au sein de la chaotique et paradoxalement très rigide société libanaise. Je pense notamment aux réfugiés palestiniens et syriens, à la communauté gay et lesbienne relativement cachée au Liban⁵³ et plus largement aux communautés d'artistes et d'activistes qui militent pour la liberté d'expression, le mariage civil, la libre circulation des individus, le droit des femmes, etc. Généralement, mes rencontres avec ces êtres s'activaient autour d'actions artistiques et pédagogiques. La musique,

⁴⁸ Je citerai notamment des collaborations avec Radio-Canada, Radio Liban, Radio Beirut, et la radio française Nova, ainsi qu'avec presse libanaise telle que l'Agenda Culturel, un media diffusé sous format numérique et papier.

⁴⁹ J'ai collaboré avec des petites associations libanaises comme Khayal ainsi qu'avec des organismes internationaux comme Save the Children.

⁵⁰ J'entends par ces termes de « reporter » et d'« humanitaire », des professions qui viennent effectuer des missions ponctuelles (d'informations, de communications ou d'action sociale) aux sein de territoires en situation d'urgence, avant de repartir vers de nouveaux territoires en demande.

⁵¹ Je souhaite faire ici une précision géographique importante : le territoire libanais est extrêmement petit. Il s'étend sur une longueur d'environ 200 kms et sur une largeur maximale de 65 kms. Cependant les différentes enclaves communautaristes et leurs *check points*, ajoutées aux manques d'infrastructures routières contraignent grandement les déplacements. Traverser le pays du nord au sud peut prendre la journée complète.

⁵² Les différentes communautés vivent souvent dans des quartiers religieux homogènes, la guerre du Liban ayant accentué le déplacement des populations en l'organisant selon leurs apparences confessionnelles.

⁵³ Les personnes de la communauté gay et lesbienne, bien qu'aujourd'hui relativement tolérées à Beyrouth, restent stigmatisées dans le reste du pays, voire au sein de leur propre famille. Il est encore impensable pour nombre d'entre-elles de s'ouvrir à leurs parents et au travail. Au niveau légal l'homosexualité masculine était jusqu'à janvier 2017 officiellement passable d'emprisonnement. Ces récentes décisions juridiques ont marqué un pas vers une reconnaissance sociale de l'homosexualité au Liban. Cependant, le droit d'aimer librement ne parvient pas à s'établir dans ce pays où la religion maintient l'État (les dix-huit confessions du Liban sont représentées à l'Assemblée nationale). Si le mariage civil est encore loin, le mariage pour tous semble n'être qu'un vœu pieux.

la danse, le souffle et la présence régulière des enfants facilitaient notre écoute mutuelle. Chacun se sentait à la fois reconnu et respecté pour sa différence et cette combinaison ouvrait des partages sur nos communes émotions humaines, avec la liberté de dire ou d'être en silence, de s'enregistrer, de se photographier, de se dessiner, dans un accord franc et un désir mutuel de se révéler l'un à l'autre. Où pour le dire autrement, de s'*accueillir*. C'est au Liban et dans cette culture levantine que j'ai compris l'accueil et de son rôle fondamental dans n'importe quel processus de transmission⁵⁴. Concrètement, je ne me rappelle pas d'échanges qui n'aient été (au moins) accompagnés de café et de gâteaux. Ces offrandes étaient en réalité les véritables sas de la communication à venir. Elles ouvraient des « bulles » de partages, dans lesquels on me confiait des histoires singulières et fragiles, loin des poncifs médiatiques⁵⁵ ou du « *politically correct* » sémantique des ONG internationales pour communiquer leurs rapports. En français, en anglais, en arabe⁵⁶, et manière plus ou moins directe, on me disait « maintenant que tu comprends mieux nos nuances, fais passer. Raconte ». Ainsi, rapidement, je suis devenue depositaire et passeuse de ces *fragments fragiles*⁵⁷. Mais j'étais aussi un « témoin » au sens où l'entend l'écrivain et poète Erri de Lucca : non pas un spectateur qui s'assoit pour regarder le spectacle, en sachant qu'il s'agit bien d'un spectacle. Mais quelqu'un « qui est pris tout à coup dans un piège historique, dans un accident. Et qui essaye lui aussi de *défendre* l'autre, mais aussi soi-même. » (Japhet et France Culture, 2016).

⁵⁴ Il demeure d'ailleurs émouvant de constater combien cette notion d'accueil est commune à toutes ces communautés et confessions en conflit.

⁵⁵ Pour exemple, en novembre 2015, le cas du collectif de dessinateurs libanais Samandal, qui vivait depuis six années un couteux (et physiquement dangereux) procès de censure concernant leur dernière publication de BD. Contrairement à la vague médiatique occidentale qui dualise systématiquement « droit d'expression et islam », la motion de censure venait des dirigeants catholiques libanais.

⁵⁶ Les trois langues qui se parlent au quotidien par les Libanais et qui participent à sa complexité et à sa différence au sein du Moyen Orient.

⁵⁷ Il est intéressant de constater combien les mots *fragment* et *fragile* partagent la même étymologie (Fragment : du latin « fragmentum », qui vient du radical « frag » (fragile)). *Dictionnaire de la langue française Littré* (Ed. 1863-1878).



Figure 26

Ce parallèle d'images s'est imposé.

À gauche, la maison familiale de mon ami Nehme pendant la guerre civile libanaise. On y voit sa mère de dos. (Photo de Nehme Nehme, Tripoli. 1982). À gauche, une répétition de la pièce « Sœurs » de Wajdi Mouawad, où Wajdi lui-même est de dos. (Photo personnelle, Nantes, 2014)

À partir de 2012, la guerre fantomatique a cette fois violemment repris vie. Le conflit dans la Syrie voisine de quelques dizaines de kilomètres a rapidement débordé sur le Liban. Des milliers de réfugiés affaiblis arrivaient chaque jour dans ce territoire lui-même fragile. Je rencontrais de plus en plus de femmes et d'enfants qui mendiaient dans les rues, de familles qui trouvaient refuge dans les camps palestiniens surpeuplés et chancelants. Je partageais les larmes de mon amie Lina qui à travers ses toiles, ses poèmes, ses chants, n'en finissait pas d'*essayer* de raconter sa fuite d'Alep avec sa famille. J'ai observé une partie de mes proches, ces êtres brillants et engagés pour leur pays, s'essouffler à leur tour, taire leurs projets, demander des visas d'immigration. Le câblage électrique libanais n'était pas plus chaotique, mais ma perception avait changé. Tout m'était devenu à la fois trop proche et trop étranger. Je passais la majeure partie de mes journées entre la colère et les larmes. Le « *beautiful* » s'effaçait. Le « *fucked up* » prenait trop de place. Il était temps de partir. En 2014, je suis donc retournée à Montréal, où j'ai officiellement déposé mes valises et où me suis engagée dans ce processus de recherche-crédation. Parallèlement, je débutais une nouvelle collaboration en France, avec le dramaturge et metteur en scène libanais Wajdi Mouawad⁵⁸. Cette collaboration arrivait évidemment à point pour nourrir mes questions sur la complexité du récit, de l'identité « entre » et bien entendu, du Liban lui-même. J'ai ainsi débuté la lente et minutieuse exploration de mes « ressources sensibles » (Roy, 1993, p. 35)⁵⁹. Mes sons, photos, messages, notes, pour éveiller la ma mémoire sensorielle et y faire naître mes réponses narratives. Je

⁵⁸ Je faisais alors la direction musicale de sa pièce *Sœurs*, composée comme une suite à sa pièce *Seuls*, au sein de ce que W. Mouawad nomme son « cycle familial. » *Sœurs* est un autre opus de sa récurrente recherche de liens entre mémoire et identité. Il a cette fois cherché à l'explorer à travers l'histoire de sa propre sœur et plus largement à travers la notion de sororité. *Sœurs* raconte donc une nouvelle fois le Liban, la langue maternelle, la guerre, l'exil, la perte, le rituel narratif comme espace de retrouvailles. Mon travail sur cette pièce a débuté en France, les jours qui ont suivi mon retour du Liban. Il m'est difficile de dire exactement ce que mon processus de recherche-crédation doit à *Sœurs* et à Wajdi Mouawad. Les fils entre ces éléments se sont tissés de manière plus souterraine. Mais ils font évidemment partie du tissu narratif que j'ai composé.

⁵⁹ Dans *Le Théâtre Repère*, I. Roy fait référence à la ressource sensible comme un « representamen (qui) éveille la mémoire des sens, de même que la sensibilité et l'expérience de celui qui l'observe, faisant naître les interprétants porteurs de la relation qui établira la signification. » (Roy, 1993, p.35)

savais néanmoins que démêler ces fils de souvenirs confus et électriques, me demanderait du temps. Mes perceptions étaient prises dans un intense état de « bruit ».

2.4 Apprendre à s'extraire du « bruit » : l'espace-temps pour comprendre

Le vrai drame serait le silence des médias, une panne généralisée des ordinateurs, bref un monde livré à la parole des plus proches, à la seule appréciation personnelle

(David Le Breton. *Sur le silence*. 1997, p. 15)

Lors des précédents paragraphes de ce chapitre, je me suis appliquée à clarifier mon matériau narratif. En dépliant et analysant les éléments de mon récit du Liban, j'ai pu révéler la forme enchevêtrée de sa dramaturgie, ainsi que ses personnages, ses espaces, ses lignes d'actions et de tensions. Ce « théâtre des opérations humaines » dont j'étais à la fois narratrice et personnage m'étant ainsi apparu, j'ai pu conclure ce chapitre par une réflexion sur les formats de narration qui lui seraient appropriés. J'ai examiné des propositions narratives majoritairement reliées à des approches journalistiques, (dont certaines initiatives et collaborations personnelles) qui ont cherché, de manière complexe, à communiquer le Liban, le Moyen Orient, ou simplement différents enjeux contemporains. Ce choix d'exemples m'a permis de réaffirmer mon positionnement esthétique et éthique et de m'approcher plus concrètement de mon récit du Liban.



Figure 27
Maya Zankoul. Dessinatrice, activiste, féministe libanaise. Une des protagonistes de la troisième phase du projet *Don't Border Me* (En collaboration avec Lydie Claitte et Etienne Coté Paluck).
(Photo personnelle. 2009)

« *Don't Border Me* » : un échange radiophonique (Canada-Liban. 2007)

En 2007, j'ai imaginé et orchestré avec le journaliste canado-libanais Serge Abiaad, le projet *Don't Border Me* : un échange radiophonique entre les radios francophones nationales Radio-Canada et Radio Liban. Entre le 13 et le 23 novembre 2007, la section *Bande à Part* de Radio-Canada⁶⁰ et l'émission *Ruptured* de Radio Liban ont partagé leurs ondes à travers une série d'émissions (en direct ou préenregistrées) qui mettaient en présence des musiciens et des artistes contemporains des scènes libanaise et québécoise. Le désir initial et mutuel de ce partage artistique était avant tout d'écouter et de raconter le Liban autrement qu'à travers son habituelle aura médiatique de pays en guerre (notamment ravivée par son récent conflit avec Israël). Ainsi, pendant dix jours, une vingtaine d'artistes contemporains libanais ont partagé la singularité et la pluralité de leur création, tout en racontant leur quotidien, leurs collaborations, leurs visions. Ces informations partagées étaient riches autant sur le plan esthétique, que social, culturel, politique et humain. Elles facilitaient l'accès vers la réalité multidimensionnelle du pays, révélant non seulement ses problèmes, mais aussi ses potentiels de solutions que chacun de ces individus cherchaient et proposaient à leur manière. Pourtant ces voix, ces récits et ces productions artistiques avaient de la difficulté à percer la rumeur du champ médiatique et à se faire entendre.

Bien que le projet *Don't Border Me* a aujourd'hui dix ans et que sa proposition radiophonique a été depuis dépassée grâce au développement d'internet et des communications numériques, j'ai cependant choisi de le mentionner comme un ancrage important pour la présente recherche-crédation. *Don't Border Me* constitue ma

⁶⁰ *Bande à Part* était un projet multiplateforme de Radio-Canada. Il se voulait une sorte de laboratoire d'exploration radiophonique, s'intéressant notamment aux musiques émergentes francophones. L'émission « *Bande à part* » est entrée en ondes en 1995, puis est arrivée sur le web en 2000. Radio-Canada a clôturé cette section en 2013. Malheureusement les archives de ces émissions ont été supprimées avec la dissolution de la section *Bande à Part*. On en trouve cependant certaines sur le blog de l'émission « *Ruptured* » de Radio Liban. <https://ruptureonline.com/tag/bande-a-part/>

première action à travers laquelle j'ai officiellement commencé à « raconter le Liban ». Il m'a fourni un ensemble de balises esthétiques et éthiques à partir desquelles je construis ma communication du Liban (notamment utilisés lors de ma co-création de Radio Beirut en 2012⁶¹). Ces balises pourraient se résumer comme suit : pour être transmise, une réalité complexe nécessite d'être abordée à travers un espace et un temps qui proposent une certaine qualité de silence⁶². Ce silence permet ainsi à ceux qui racontent et à ceux qui écoutent de pouvoir s'extraire momentanément du *white noise* ambiant⁶³. Le *white noise* est ce phénomène sonore qui tend à coaguler le spectre et les subtilités des fréquences audio, en un *bruit de fond* sans cohérence, auquel on finit par s'habituer jusqu'à ne plus le remarquer, ni le questionner. J'utilise évidemment cette notion de *bruit de fond* au-delà de son aspect sonore. Elle figure parfaitement les multiples couches d'informations et de vibrations que nos existences contemporaines, notamment occidentales et urbaines, encaissent quotidiennement. « Les médias sont passés maîtres dans le packaging des stimuli auxquels nos cerveaux sont censés pouvoir résister » (Crawford, Saint-Upéry et Jacquet, 2016, p. 28). Nos systèmes nerveux et nos réseaux neuronaux ploient sous des constantes demandes de traitement d'informations et de communications. Cette accumulation finit par brouiller les messages reçus en une sorte de rumeur continue où il devient difficile de distinguer les informations pertinentes des superflues, voire de différencier le vrai du faux. Nos systèmes de perceptions fatigués s'enfoncent dans une sorte d'hypnose qui ne questionne plus les sémantiques médiatiques simplifiantes, voire les diffusent et les amplifient. Par exemple, on parle constamment

⁶¹ Radio Beirut est une station de radio en ligne et un lieu de performance musicale et artistique implanté au cœur de Beyrouth. Le projet a été initié par mon ami libano-américain, Jihad Samhat, démineur professionnel pour l'ONU ainsi que vrai mélomane et activiste, qui désirait communiquer à l'international les innombrables talents de la scène artistique et musicale locale et régionale.

⁶² J'emploie ici la notion de « silence » telle que je l'ai abordé lors du premier chapitre : non comme une absence de sonorité, mais comme un révélateur et un architecte des informations vibratoires co-existantes au sein d'un même environnement.

⁶³ Je partage ici la définition du terme « *white noise* » selon le dictionnaire Merriam-Webster. J'ai choisi de laisser le terme et sa définition en anglais pour les garder proches de leur composition originale : « *An heterogeneous mixture of sound waves extending over a wide frequency range. A constant background noise; A meaningless or distracting commotion, hubbub, or chatter.* »

de la « crise des migrants », mais jamais de la « crise des pays d'accueil » pourtant existante et à réfléchir dans la même équation. Il semble donc important d'apprendre à s'extraire cette immersion communiante induite par nos dispositifs médiatiques et de leurs potentiels d'envoutement. (Citton, 2013)

Le « *slow journalism* »

Cette recherche-crédation m'a donc poussée à me mettre en quête de médias de l'information et de la communication qui signalaient eux-mêmes les dangers de cette rumeur envoûtante, en choisissant notamment de ralentir le flux d'informations qu'ils participaient à transmettre. Je me suis logiquement intéressée à l'approche du *Slow journalism*⁶⁴, le « journalisme lent », une philosophie plutôt qu'un mode journalistique défini, où le qualificatif « slow » s'emploie avant tout pour se dissocier du *fast-info*, des *alertes* et de la diffusion massive. Avec des slogans tels que « *WE VALUE BEING RIGHT ABOVE BEING FIRST* »⁶⁵, ces médias se centrent sur la valeur du *temps* pour investiguer le terrain, produire un récit et le consommer. Ils ne s'inscrivent pas pour autant dans une nostalgie naïve d'un journalisme pré-numérique ou pré-multimédia et proposent au contraire des approches innovantes bâties grâce à des réflexions approfondies sur la communication contemporaine et ses outils. Les sujets sont auscultés de manière interdisciplinaire, faisant dialoguer la linguistique, la sociologie, la philosophie, les sciences, l'histoire, les arts, etc. Les journalistes

⁶⁴ Le *slow journalism* est un des nombreux dérivés du mouvement « *Slow* ». Le premier est le mouvement *Slow Food* créé à l'initiative de Carlo Petrini en Italie en 1986 en réaction à la construction d'un McDonald's au centre de Rome. Le mouvement incitait les consommateurs à s'intéresser à l'origine des aliments, prônait la production locale et défendait le plaisir de consommer une nourriture de qualité. Le *Slow Food* s'est par la suite amplifiée vers l'urbanisme, la mode, l'agriculture et les médias.

⁶⁵ Ce slogan est celui du magazine d'informations anglais *Delayed Gratification*, un des pionniers de la philosophie du *Slow Journalism* dont la publication a débuté en 2011. <https://www.slow-journalism.com/>

quittent la sacro-sainte objectivité normative de leur profession et en déplacent la rigueur vers des démarches auto-réflexives, des tons plus personnels. À travers différentes formes et approches, le *slow journalism* incarne « *a new term for new time* » (Le Masurier, 2016). Pour témoigner des rapides bouleversements contemporains, cette approche choisit, non plus de s'essouffler à courir à côté des changements, mais plutôt de s'extraire de la course et de sélectionner des angles stratégiques pour observer le mouvement dans ses allées et ses venues, notant ainsi ses modifications et ses récurrences.

2. 5 Exemples de narrations complexes : trois propositions journalistiques

Je souhaite conclure ce chapitre sur une courte analyse de trois exemples journalistiques qui participent à rejoindre cette philosophie du *slow journalism* : un magazine imprimé, un webdocumentaire et un magazine *live*. Je choisis de partager ces exemples car ils proposent des dispositifs de transmissions que j'ai moi-même convoqué au sein de mon propre récit multidimensionnel du Liban : soit la manipulation ludique d'objets physiques, une narration en réseau et des éléments de spectacle (du) vivant.

The Outpost : magazine imprimé (Liban. 2012)

Mon premier exemple est le magazine imprimé *the Outpost*⁶⁶. Lancé en septembre 2012 par Ibrahim Nehme, ce magazine se publie à Beyrouth et se distribue dans le

⁶⁶ <http://www.the-outpost.com/>

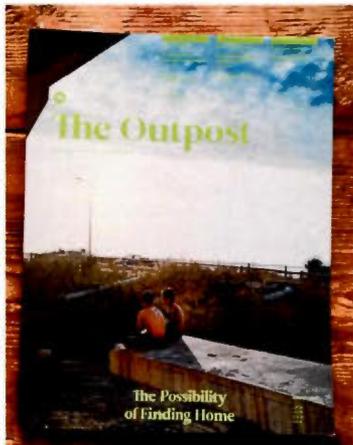


Figure 28
Couverture et extrait d'un moment de collage
d'image dans la dernière édition du magazine
The Outpost, « The possibilities of finding
home ».
(Photo Wissam Salem. 2016)

monde entier. Avec pour sous-titre « *a magazine of possibilities* », *The Outpost* cherche à catalyser l'énergie de transformation socioculturelle qui s'active au Moyen Orient, en explorant ses possibilités de changements positifs. Sa dernière édition nommée « *The possibilities of finding home* » (2016) m'a particulièrement intéressé par sa façon d'approcher ce sujet complexe à travers la notion du *contact intime*. Comme les éditions passées, cette dernière invite des journalistes, des artistes et des activistes du Moyen Orient (dont certains issus des communautés réfugiées ou exilées, palestiniennes, syriennes, irakiennes) à se pencher sur un même thème, cette fois cristallisé dans la notion de *maison (home)*⁶⁷. Au-delà de la qualité des textes et de l'intérêt évident de croiser les perceptions et expériences de ces vingt-trois auteurs face à ce thème terriblement actuel, la force de cette édition réside dans son rapport singulier à l'image et à la matière. En effet, en feuilletant le magazine on ne trouve aucune photographie mais seulement des rectangles vides qui semblent destinés à les accueillir. Les images sont en effet jointes à l'édition dans des pages supplémentaires détachables. Sous formes d'autocollants, elles figurent divers portraits, lieux, situations humaines, natures mortes, etc. Chaque image est issue d'un travail photographique composé par les auteurs de l'édition cependant aucune n'est nommée ou assignée à un article. Elles invitent le lecteur à décider quelle image « va où », selon ses perceptions du texte. En trouvant concrètement « une maison pour chaque image » et « une maison pour chaque article » le lecteur se positionne intimement dans ses questions de maison, d'identité, de territoire. Cependant, cette fois il conjoint à sa perspective mentale, un acte physique chargé d'attention et de qualités émotives qui en approfondit l'expérience.

⁶⁷ Un titre techniquement traduit par « les possibilités de trouver la maison », mais qui demeure largement polysémique, en reliant notamment les notions de l'identité, de l'exil, des frontières, de l'accueil, etc.



Figure 29

Extrait du projet « Life on Hold » sur lequel j'ai oeuvré en collaboration avec la chaîne de médias Al Jazeera (Qatar) et la compagnie de production de contenus numériques, Kngfu (Montréal).
(Capture d'écran. Droits d'auteurs Al Jazeera. 2015)

Life on Hold : webdocumentaire (co-production Qatar-Québec. 2015)

Mon second exemple est le webdocumentaire « *Life on Hold* »⁶⁸ officiellement publié sur le web en juin 2015 et dont j'ai assuré la dramaturgie sonore. Ce projet initié par la chaîne de media Al Jazeera propose dix portraits de réfugiés syriens au Liban, chacun assemblé à travers différents formats et langages narratifs, entre captations sonores et vidéo, dessin, texte et graphisme. Ces portraits⁶⁹ témoignent d'une même souffrance face à l'exil cristallisé dans l'attente, mais aussi des différences qui coexistent au sein du tissu de la communauté syrienne réfugiée au Liban⁷⁰. La navigation transmedia et non linéaire propre au format webdocumentaire permettait à chacun de choisir son rythme et sa façon de convoquer ces différentes perspectives humaines. Cette organisation complexe de la narration s'adaptait à celle du récit à transmettre : impossible de se fixer. Ce choix narratif est intrinsèquement lié aux deux productrices d'Al Jazeera à l'initiative de ce projet et chacune issue de familles exilées palestiniennes et irakiennes. En cherchant à « raconter autrement le conflit », à travers des histoires humaines *Life on Hold* a offert des clefs de compréhension complexes et nuancées pour accompagner le public dans ce sujet. Le webdocumentaire a d'ailleurs obtenu de nombreuses récompenses, dont le prestigieux prix des Nations Unies.

⁶⁸ <http://lifeonhold.aljazeera.com/>

⁶⁹ Entre autres, un poète, une femme d'affaires, un paysan, une écolière, un professeur de danse, etc.

⁷⁰ Un habitant sur quatre au Liban est un réfugié syrien, ce qui met en péril le fragile équilibre du pays. De nombreux citoyens libanais se sont montrés hostiles à ces populations et les autorités ont commencé à dresser les obstacles à l'installation des réfugiés. Le climat entre Libanais et réfugiés est tendu et méfiant avec une violence sous-jacente qui croît depuis 2012.



Figure 30

Photo extraite du dossier de presse de *Live Magazine*. On y voit le public lors d'une représentation au Théâtre de la Porte Saint Martin, à Paris, en 2016.

(Crédits photo non précisés)

Live Magazine : magazine d'actualités théâtralisé (France. 2014)

Mon dernier exemple est le *Live magazine*⁷¹, une version du *Pop Up Magazine* américain, transposée en France depuis 2014 par la journaliste Florence Martin-Kessler. Ce magazine d'actualité a été exclusivement créé pour une scène de théâtre, un écran et un auditoire « live » devant lequel des journalistes viennent parler en leur nom propre. Le temps d'une soirée, ces professionnels de l'informations et non de la scène, font face à leur public et leur racontent leurs rubriques, leurs reportages, leurs portfolios. L'intime des histoires lié à la fragilité, à la fébrilité de ces « comédiens en herbe » face à un public physique génère une force d'émotion collective : celle d'être ensemble, ici et maintenant. La *présence* est en effet la majeure ligne éditoriale de ce magazine. Aucune captation audio-visuelle, ni photographique ne sont permises lors des représentations toujours uniques de ces véritables spectacles, longuement préparés et répétés en amont avec chaque intervenant⁷². Lors d'une conversation Skype que j'ai eu avec Florence Martin-Kessler en avril 2017, la directrice du magazine m'expliquait combien la force de ce dernier s'enracinait surtout dans l'exaltation que chaque journaliste vit en abordant cette forme orale et intime de la transmission. Le socle éditorial du magazine peut ainsi banalement demeurer celui de l'actualité -nationale ou internationale, de l'économie, de la culture et des sports. Il rappelle qu'« il n'y a pas de petites et de grandes histoires, il n'y a que des milliers de manières de les raconter »⁷³.

L'étude de ces trois dispositifs narratifs contemporains me permet de conclure ce second chapitre dédié à l'objet de mon récit, le Liban. Je peux maintenant rassembler

⁷¹ <http://www.livemagazine.fr/>

⁷² Quelques-unes des dernières représentations du *Live Magazine* se sont données au Théâtre de la Porte Saint Martin de Paris. Il est intéressant de noter que ce théâtre d'une capacité d'accueil de 2000 places a fait salle comble lors de ces représentations, démontrant un engouement clair du public pour ce format de journalisme narratif.

⁷³ <http://www.livemagazine.fr/wp-content/uploads/2016/09/le-temps.pdf>

les divers éléments réflexifs et narratifs examinés jusqu'à lors dans cette recherche et les tisser en un récit multiforme.

CHAPITRE III.

RÉCIT DE CRÉATION :

DEUX DISPOSITIFS NARRATIFS POUR ÉCOUTER LE LIBAN

L'art pontait-il cette eau d'amnésie, la retransverse-t-il à l'inverse ?

(Michel Serres, *L'art des ponts : Homo pontifex*, 2006, p. 186)

Ce dernier chapitre retrace la phase de création et de transmission de deux dispositifs narratifs composés à partir de mes écoutes complexes du Liban. J'ai souhaité étudier chronologiquement ces deux dispositifs, successivement composés et testés auprès d'un public au cours de l'automne 2014 et du printemps 2016, afin d'en montrer la complémentarité et l'interpénétration.

3.1 Le jeu de cartes du Liban : dispositif pour une écoute en duo

Mon premier dispositif narratif du Liban s'est construit à l'automne 2014, lors d'un cours portant sur la dramaturgie des images, proposé par la vidéaste Stéphanie Jasmin. Durant cet atelier, j'ai imaginé et composé un jeu de cartes à partir de mes propres photographies du Liban. J'ai plongé dans mon archive d'images et j'en ai



Figure 31
Processus de création de mon jeu de carte du Liban.
(Photos de Wissam Salem. 2014)

choisi cinquante-quatre, que j'ai imprimées et collées sur un jeu de cartes traditionnel après les avoir reparties selon un système dramaturgique : les *Cœurs* rassemblaient des portraits d'êtres humains que j'avais côtoyé. Les *Trèfles* montraient différentes maisons, dont certaines que j'avais moi-même habitées. Les *Piques* proposaient des vues larges sur différents espaces qui composent la variété géographique du Liban. Et les *Carreaux* regroupaient divers marquages graphiques que les communautés traçaient sur ce minuscule territoire, pour tenter de se l'approprier. Ainsi, lorsque quiconque me questionnait sur mes années au Liban, je sortais le jeu de mon sac et lui faisais tirer aléatoirement des cartes que je lui racontais. Ce bricolage narratif combinait des multiples forces. Tout d'abord, il maintenait le récit dans une énergie de découverte mutuelle. L'aspect aléatoire de chaque tirage, additionné aux multiples combinaisons possibles soulevaient de nouveaux souvenirs engrammés dans ma mémoire, ajoutant ainsi de nouveaux liens narratifs au sein du récit original. Ma narration n'était donc jamais linéaire, ni figée. Elle suivait les évolutions de ma pensée et de ma relation avec le Liban, au présent. Je me plaçais parfaitement dans la voix du rhapsode, en couture perpétuelle d'un récit qui se réinventait à travers ses morceaux de cohérences et de contractions (Sarrazac, 2005, p. 187). De même, l'auditeur jouait avec l'Unitas Multiplex (Morin, 2014. p. 81)⁷⁴ de mon récit. Il pouvait en manipuler les fragments, observer leur singularité, les mettre en lien avec d'autres, recomposer l'histoire.

Une autre grande force de ce dispositif résidait dans sa mobilité et dans sa légèreté grâce auquel j'ai pu spontanément partager mes récits du Liban et en tester le caractère complexe, dans des espaces et auprès d'un public toujours improvisé. Indépendamment des contextes, ce dispositif narratif activait l'expérience d'écoute globale vers laquelle je tendais : la petite taille des cartes et la « bulle » d'intimité corporelle qu'elles provoquaient, initiaient organiquement un ralentissement et une synchronisation physique entre mon auditeur et moi. Les récits que je partageais

⁷⁴ Telle que définie dans mon introduction.



Figure 32

Un moment de partage d'histoires autour de mon jeu de cartes du Liban, entre mon amie Alexia, son fils Tom et moi.

(Photo personnelle. 2016)

convoquaient des descriptions et des analyses, tout en se chargeant d'émotions et d'affect. Cet ensemble générait des résonances qui dépassaient mes récits du Liban, et qui entraînait mon auditeur à partager ses perceptions, ses points d'écoute. Cette attention réciproque, composée entre ajustements et accordages de nos singularités sensibles et de leurs réactions imprévisibles (Citton, 2014 p. 128) était elle-même impossible à anticiper (*Ibid.*, p. 131) et tissait le récit de constantes improvisations affectives.

Ce « dispositif de poche » proposait un écosystème de communication dans laquelle j'ai pu opéré la « médiation narrative » (Thomas 1999, p. 228) que j'escomptais. Je quittais une pseudo position d'experte sur le sujet du Liban (*Ibid.*, p. 226) et proposais au contraire à mes auditeurs de comprendre les savoirs fragmentés que j'en rapportais, en les invitant à les relier à leurs propres données cognitives et mémorielles qu'ils me racontaient à leur tour, faisant ainsi évoluer mon savoir. Ce dispositif s'est donc révélé un puissant « opérateur de reliance » (Morin, 2014, p. 77). Il modélisait parfaitement ma proposition narrative du Liban, en réunissait les fondamentaux pratiques, poétiques et éthiques de mon approche de la transmission. Il me restait donc à lui construire les ramifications que j'entrevois pour ma création finale de maîtrise. Je désirais notamment amplifier l'expérience corporelle de l'auditeur, en lui offrant une sélection de positions physiques et de situations d'écoutes *acousmatiques* et *aveugles* que les contextes aléatoires et improvisés des espaces publics ne m'avaient jusqu'à lors pas permis d'organiser. Également, je désirais dépasser le partage en duo et réunir une communauté d'auditeurs, afin d'amplifier l'expérience des présences et des attentions conjointes et leurs potentiels de résonances et d'échanges. Enfin, je souhaitais tisser mes propres archives audio du Liban au sein de cette expérience d'écoute. Ces trois nouvelles dimensions soulevaient de nouveaux défis, chacun fortement liés à la notion d'*espace* : il me fallait en effet trouver un espace modulaire, assez grand pour rassembler confortablement un collectif d'individus, sans toutefois perdre la force de la « bulle »

d'intimité, ni son caractère ludique. Cet espace d'écoute collective devait également être en contact avec l'aléatoire du réel, afin de participer au mouvement renouvelé de mon récit. Ce dernier défi a été le plus difficile à relever. Il allait à l'encontre de toutes les salles officielles de théâtre que l'UQAM me proposait, traditionnellement connues en boîtes noires, parfaitement étanchéifiées aux réels et à ses perturbations⁷⁵. Ces contraintes spatiales se sont éclairées à l'automne 2015, durant le *Séminaire de lecture* enseigné par Angela Konrad dans le local de pratique J-1960. Comme relaté dans les paragraphes suivant, ce local opérait le carrefour multidimensionnel entre le théâtre et le réel qui m'a permis de mener à terme ma démarche narrative et de composer ma création finale de maîtrise : une série de laboratoires d'écoute collective.

3.2 Les laboratoires d'écoute : un dispositif d'écoute collective

Les paragraphes suivants retracent chronologiquement les étapes majeures de ma création finale. Ils cheminent de sa mise en place (à partir de février 2016), à ses présentations publiques (en mai 2016) et la concluent à travers une sélection de témoignages graphiques offerts par des membres du public. L'ensemble de ce processus créatif a été extrêmement riche en informations et je ne peux ici en traiter tous les aspects sous peine de déborder des contours de cet exercice d'écriture⁷⁶. Une

⁷⁵ Je citerai ici par exemple le local J-2020 : traditionnelle boîte noire transformable à souhait pour les processus théâtraux, mais conçue pour être imperméable au mouvement du réel.

⁷⁶ Je pense notamment au travail accompli par les différents membres de mon équipe de création à qui je pourrais consacrer un long paragraphe. J'éprouve une profonde gratitude pour le talent, l'intelligence sensible et le temps que Cédric Delorme-Bouchard, Christian Fortin, Juliane Lachaut, Cécile Lebec, Julie Michèle Morin, Bruno Puccella et Wissam Salem ont techniquement et surtout humainement consacré à accompagner la réflexion, la mise en place et les présentations publiques de ma création finale. Malgré leurs rôles spécifiques assignés, ils se sont généreusement prêtés à mon jeu multidisciplinaire du « entre », devenant tour à tour dramaturges, scénographes, etc. Ils ont surtout été



Figure 33
Affiches de mes laboratoires d'écoute : « *Je suis le théâtre des opérations (beautifully fucked up)*. Une réalisation sous forme de triptyque. Le fil était pensé pour être tissé entre chaque affiche de manière à les relier. Cependant, chacune pouvait également se placer séparément. (En collaboration avec la graphiste Cécile Lebec, 2016)

raison de cette abondance tient probablement à mon choix de mener ce processus à travers une série de laboratoires publics, additionnant aux trois présentations officielles prévues par les règles du jeu académique (proposées les 25, 28 et 30 mai 2016), cinq autres présentations « officieuses » (proposées les 17, 18, 19, 20 et 24 mai). Cet ensemble de huit sessions m'a ainsi permis de partager mon récit du Liban à un public élargi et de compiler en retour plus d'informations pour étoffer ma recherche. Ces laboratoires d'écoute, officiels comme « officieux », procédaient selon une même architecture dramaturgique et nourrissaient semblablement ma démarche exploratoire. Je les ai donc agencés sans hiérarchie, au sein de mon récit de récit création.

3.2.1 Processus de création

Un carrefour pour transmettre le récit

Je pénètre logiquement ce récit de création à travers la porte concrète et géo-poétique du local J-1960 : l'espace dans lequel j'ai proposé mes huit laboratoires d'écoutes et qui s'est révélé le personnage clé pour composer mon récit et pour le transmettre. Ce local destiné à la pratique théâtrale se situe au premier étage du pavillon Judith Jasmin de l'UQAM et se caractérise par deux vastes baies vitrées qui surplombent le croisement des rues Sainte Catherine et Saint Denis, des artères majeures à Montréal. Il offre ainsi un accès privilégié à un carrefour géographique, social et culturel complexe, en écho au « *beautifully fucked up* » du territoire libanais, particulièrement

les premiers auditeurs-narrateurs grâce auxquels j'ai pu tester les éléments de mon récit sonore du Liban, me permettant peu à peu de le composer et d'enregistrer sa forme finale.



Figure 34

Photos prises de l'intérieur du local J-1960.

En haut, l'intérieur du local (mars 2016).

En bas, un fragment du passage piétonnier au carrefour des rues Sainte Catherine et Saint Denis. On y voit l'affiche des mes laboratoires d'écoute (Mai 2016).

(Photos de Wissam Salem. 2016)

avec le caractère hétérotopique de la corniche de Beyrouth⁷⁷. Cet espace médian se situe en effet entre le quartier latin, le quartier des spectacles, le village gay et des grandes structures hôtelières et bancaires, devenant ainsi le théâtre d'une étonnante chorégraphie entre diverses communautés de personnages qui se frôlent mais n'interagissent peu ou pas. En me plaçant derrière les baies vitrées J-1960, je devenais spectatrice d'un ballet aléatoire qui se composait organiquement entre des familles de personnages, là aussi clairement codifiées par leurs vêtements et accessoires : des étudiants, des « *junkies* », des « *dealers* », des touristes, des travestis, des hommes et femmes d'affaires, des musiciens ambulants, etc., auxquels se mêlait la présence régulière de la police. Cet entrelacs de personnages évoluait dans une scénographie qui se modulait elle aussi, entre les vibrations des moteurs, les variations des feux de circulations et des néons, les passages du jour à la nuit, les changements météorologiques, les marquages des saisons, etc. Cet ensemble de vibrations et d'informations audiovisuelles s'assemblait et se dissociait, composait de nombreux récits possibles.

Au-delà de sa complexité géographique, le local J-1960 possédait également des qualités propres à amplifier l'aspect multidimensionnel de l'expérience d'écoute que je cherchais à transmettre. Placée derrière les baies vitrées, en surplomb direct du carrefour, ce local me permettait d'accéder aux détails du lieu, tout en me maintenant à l'extérieur de celui-ci, renouvelant ainsi la perspective d'Unitas Multiplex ainsi que la fertile posture qui se situe « *entre* » intimité et distance. Par exemple, j'étais suffisamment proche de la rue pour me saisir des nuances expressives d'un visage et suivre ses modulations lorsqu'il entrait en communication avec autrui. En même temps, je demeurais dans une perception distante, qui me permettait d'inclure ces nuances au sein de tableaux panoramiques. Également, les vitrages étouffaient les trop pleins sonores de la rue, me permettant ainsi de m'extraire du bruit et de demeurer attentive aux paroles qui circulaient à l'intérieur du local. Ces vitrages

⁷⁷ Décrite lors du second chapitre.



Figure 35
Photos prises de l'intérieur du local J-1960.

Dès les premiers beaux jours du printemps Montréalais, ce carrefour du centre-ville s'est rapidement animé. Par exemple, le même musicien venait régulièrement se placer sur la rue Saint-Denis, exactement face à notre local. Le double vitrage filtrait difficilement les standards de rock qu'il jouait en boucle.
(Photos de Wissam Salem. 2016)

étaient néanmoins suffisamment poreux pour révéler certaines informations et fréquences sonores que la rue continuait à déverser, notamment des clameurs humaines et l'hypnotique rumeur du trafic urbain. Cette semi-porosité et semi-étanchéité avec le réel a ainsi solutionné mon défi narratif. Grâce à son ouverture *sur* et *par* le réel, cet espace m'a permis de composer et de diffuser une même trame sonore à partir de mes archives du Liban, sans pour autant la maintenir figée. À chaque diffusion, cet enregistrement se modifiait de nouvelles combinaisons d'informations sonores et visuelles qui « montaient » aléatoirement de la rue. En superposant l'audio-vision enregistrée de Beyrouth, à celle « *live* » de Montréalais, l'expérience d'écoute devenait dialogique. Elle convoquait et reliaient organiquement les espaces et les temporalités, renouvelant mon récit, le gardant au présent. Ce local de pratique s'est ainsi clairement révélé comme mon nouvel « opérateur de reliance » (Morin, 2014, p. 77) narrative et humaine. Son caractère exploratoire était lui-même cohérent avec ma démarche *bricolée* et largement empreinte de la résilience créative libanaise qui « fait avec ce qui est »⁷⁸. Ses qualités ordinaires et fonctionnelles créaient une brèche de familiarité et d'intimité qui contrastait avec le formalisme des environnements de théâtres traditionnels et sa petite superficie (environ quatre cent pieds carré) me permettait d'y convier une jauge maximale d'une trentaine d'auditeurs. Ce local de répétition servait ainsi parfaitement l'aspect de *laboratoire* collectif et néanmoins *intime* que je comptais proposer lors de ces séances d'écoutes collectives.

Mon espace de transmission s'étant déterminé, j'ai pu me consacrer à l'écriture de l'expérience d'écoute collective que je souhaitais proposer. La structure dramaturgique que j'envisageais se rapprochait de celle de mes ateliers « s'écouter-se raconter », telle que décrite dans mon premier chapitre. Elle s'orchestrait en trois actes : un premier temps qui permettrait aux membres de l'audience de pénétrer

⁷⁸ Le manque de temps, de moyens et de stabilité géopolitique, m'a appris à utiliser ce qui était à disposition, me détachant peu à peu d'une finalité esthétique idéale, au profit de l'expérience humaine.

corporellement dans l'expérience d'écoute. Un second temps dédié à l'écoute d'un récit sonore composé à partir de mes propres enregistrements du Liban. Un troisième temps où l'audience serait invitée à partager verbalement ou graphiquement sa perception du récit écouté. Il me fallait donc orchestrer ces trois actes au sein de ce même local de pratique et selon des règles académiques qui accordaient un temps maximal de présentation d'une heure et trente minutes⁷⁹.

Un récit sonore composé « entre ici et là-bas »

Comme ce dispositif narratif se centrait sur l'écoute d'un récit sonore, je me suis avant tout attachée à sa composition. Je l'imaginai comme une forme d'écriture radiophonique de type docu-fiction, à partir de mes propres archives audio du Liban. Dès février 2015, je me suis donc immergée dans ces archives, réécoutant assidument mes huit années de captations⁸⁰ : des voix qui racontaient ou chantaient, des bruits spécifiques du quotidien libanais (tel l'appel des marchands ambulants de légumes

⁷⁹ Au sein de cette toile du direct, j'avais également caressé l'idée de joindre une scénette que j'aurais écrit et mis en scène *dans et pour* le local A-2830, une autre salle de classe de l'UQAM située de l'autre côté de la rue Sainte Catherine et dont la baie vitrée fait directement face à l'espace d'écoute où était installé mon public. J'imaginai une scénette réaliste, basée sur une action simple et répétitive (tel que quelqu'un occupé à dénouer et à rouler des câbles). Avec cette scénette, mon but était d'explorer la dramaturgie d'un espace médian, entre le composé du Liban et le direct de Montréal et d'entretenir ainsi la mince ligne entre fiction et réalité dans la perception du public. Bien qu'écrit dans mon dépôt de production, je n'ai jamais donné suite à ce projet de scénette. Tout d'abord le local A-2830 n'était presque jamais libre durant nos horaires de répétitions. Mais surtout, les multiples « frottements narratifs » qui se sont rapidement opérés entre mes enregistrements sonores du Liban et le réel montréalais, se sont avérés suffisamment porteurs pour ne pas être surenchérés inutilement.

⁸⁰ J'ai effectué la plupart de ces captations sur ma petite enregistreuse numérique semi professionnelle, dans un souci de légèreté, voire d'invisibilité de mon dispositif d'enregistrement. En effet, dans de nombreuses régions du territoire, il était (et il demeure) suspect voire dangereux d'effectuer des captations audio-visuelles sans une accréditation de presse ou l'aval des autorités locales. Ces enregistrements sonores ont donc pour moi une valeur dramaturgique supérieure à leurs qualités sonores.



Figure 36

Extraits de « répétitions » avec mon équipe de création : des sessions d'écoutes de mes captations sonores du Liban, suivies de discussions sur les potentiels dramaturgique de chaque captation.
(Photos de Wissam Salem. 2016)

dans les rues, ou le son des génératrices), des paysages sonores de villes, de villages, de nature, des promenades où j'enregistrerais au fil de mes pas et de mes rencontres, des courriels et des messages vocaux laissés par mes amis, mes étudiants mes collègues que j'avais pris l'habitude de conserver, etc. À cette archive de captations personnelles s'ajoutait une importante collection de musiques libanaises. Face à cette multitude de choix possibles pour écrire mon récit sonore, j'ai décidé d'employer ma propre stratégie narrative, en piochant moi-même dans mon jeu de cartes du Liban. J'y ai aléatoirement tiré douze cartes pour m'aider à déterminer une direction narrative. Ces photos m'ont organiquement conduite vers des souvenirs qui ont, par échos, activé des *images sonores* que j'ai ensuite pu concrètement chercher dans mes archives audio. J'ai ainsi composé une sélection d'une soixantaine d'enregistrements sonores, que j'ai testés, élagués et raffinés durant les mois suivants. Entre mars et avril 2016, j'ai organisé six séances d'écoutes préparatoires⁸¹ au sein du local J-1960, auxquelles j'ai convié mon équipe de collaborateurs, ainsi que quelques amis. Durant ces séances, je demandais à chacun de s'asseoir face aux baies vitrées, après leur avoir individuellement remis des feuilles pour noter leurs perceptions de chaque enregistrement sonore que je diffusais sur un système de son stéréo. Après des sessions d'environ une heure, intégralement dédiées à l'écoute de mes archives sonores du Liban, je conviais chaque auditeur à raconter ce qu'il avait entendu, vu, imaginé, perçu, ressenti durant *son écoute de mes écoutes*. Ces partages me permettaient ainsi de juger de la qualité sonore et de la valeur dramaturgique de mes captations ainsi que de leurs potentiels d'échos narratifs avec l'environnement montréalais en contrebas. Comme exemples de ces échos narratifs, je cite ces nombreux moments où la rumeur omniprésente du trafic de Beyrouth se fondait immanquablement à celle de Montréal. Ou encore, d'une manière plus aléatoire, je

⁸¹ J'ai toujours mené ces séances d'écoute préparatoires durant les soirées afin d'inclure dès le début de ma composition dramaturgique l'aspect urbain nocturne qui servirait de cadre à mes présentations publiques officielles comme officieuses. J'étais évidemment consciente que je devais prévoir les modulations de l'environnement visuel et sonore du réel apportées par les changements d'un climat hivernal à un climat printanier, voire estival.



Figure 37

Les douze cartes que j'ai pioché aléatoirement dans mon jeu du Liban, pour m'aider à construire la trajectoire narrative de mon récit sonore.

(Photo personnelle. 2016)

cite l'expérience d'un de mes collaborateurs, écoutant en même temps la voix de mon amie syrienne qui me racontait sa fuite d'Alep avec sa famille tout en observant une femme chargée de sacs, son enfant dans les bras, qui traversait en courant la rue Sainte-Catherine. Ces séances d'écoute préparatoire collective où nous écoutions, regardions, cherchions ensemble (Citton, 2014, p. 146), ont ainsi été fondamentale pour mon processus d'écriture sonore. Elles m'ont permis de réduire ma sélection d'archives sonores à une vingtaine d'éléments que j'ai agencés en récit. Début mai 2016, ce récit était numériquement mixé et fixé en un enregistrement sonore de quarante-cinq minutes. Je ne donnerai cependant pas une description exhaustive de ce récit, ni des éléments qui le compose. Je préfère le rendre disponible à l'écoute⁸² afin de maintenir ce jeu de résonances librement ouvert à la perception de chacun. Je fournis néanmoins ici quelques clefs dramaturgiques, afin de permettre au lecteur de s'en composer une perception générale.

Mon récit débutait par l'enregistrement d'une seule voix de femme (l'une de mes étudiantes universitaires de Beyrouth⁸³) qui se livrait, en anglais, à un exercice d'écoute. Elle énumérait une série de captations audio du Liban, qu'elle examinait à travers le même processus chronologique : elle donnait le titre et le lieu de la prise de son, puis décrivait ce qu'elle y entendait concrètement, ce qu'elle y imaginait visuellement et ce qu'elle ressentait lors de cette écoute. Son accent, ses descriptions et son entendement des captations donnaient à comprendre qu'elle était elle-même libanaise. Ce premier segment sonore, d'une durée d'environ quatre minutes, me permettait de mener l'auditeur jusqu'au Liban en l'introduisant immédiatement à la diversité de ses géographies sonores. Cependant, au lieu de donner à l'écoute les paysages sonores eux-mêmes, j'avais opté pour les transmettre à travers la voix et les perceptions d'un des personnages de mon récit. Ce choix posait dès le début un code narratif clair : le public n'allait pas écouter *un reportage* sur le Liban, il allait faire

⁸² Un lien internet ou une clef usb donnent accès à ce récit. Ils sont mis en annexe. (Annexe A)

⁸³ Depuis 2012, j'enseigne régulièrement dans les écoles d'audiovisuel et d'arts visuels de l'ALBA, l'Académie Libanaise des Beaux-Arts, un département de l'Université Balamand.



Figure 38

Photo du haut : la dramaturgie finale de mon récit du Liban, écrite selon les noms que j'ai donné à chaque assemblage sonore. (À lire de gauche à droite et de haut en bas).

Photo du bas : la clef USB sur laquelle j'ai enregistré le mix final de ma trame sonore. (Voir annexe A)

(Photos personnelles. 2016)

l'expérience d'un récit intime, organisé à travers une structure analytique et poétique. Une fois cette balise narrative fondamentale déposée, les paysages sonores du Liban se déployaient entre trafic urbain, bruits de pas dans les ruelles, conversations entremêlées, klaxons, chants d'oiseaux, marteaux piqueurs, cloches d'églises, génératrices électriques, voix des marchands ambulants, explosion des feux d'artifices, rumeur des vagues, rumeur des discothèques, appel à la prière, chant de grillons, etc. Ces agencements de paysages sonores étaient multifonctions. Ils construisaient les différentes scénographies de mon récit, lui permettant de se déplacer dans la diversité des espaces diurnes et nocturne du Liban, de même qu'ils permettaient de circuler entre les personnages de mon récit et d'en relier les histoires disparates. Ces histoires que j'avais choisies m'étaient adressées par la parole et/ou par la musique, les deux modes narratifs à travers lesquels j'avais moi-même majoritairement communiqué durant mes années au Liban. Cette sélection comprenait quatre narrations principales, où l'on entendait la voix d'un de mes proches qui me partageait un fragment de son quotidien, de ses questions, de ses souvenirs, de ses projets actuels, etc. Chacune de ces voix se révélait dans des espaces sonores et à travers des textures d'enregistrement numériques différents (des messages envoyés via *WhatsApp*, des extraits de conversation sur *Skype*, des prises de son sur une enregistreuse professionnelle). Cette diversité sonore, parfois au sein d'un même enregistrement, faisait écho à la pluralité des histoires elles-mêmes : des récits de journées de déminage sur la frontière israélienne, d'organisation d'événements musicaux, d'attente de visa pour le Canada, de photo familiale que l'on emploie pour raconter la guerre civile à son enfant, de conférence sur l'adoption illégale, de recherche d'origines et d'identité. Chacun des récits duraient environ cinq minutes, ce qui donnait à l'auditeur le temps de s'immerger dans la spécificité des timbres de voix, de décrypter le paysage sonore en arrière-plan et de ressentir les couches de complexité qui sous-tendaient la forme fragmentaire de l'histoire. J'avais joint à ces paroles, d'autres partages cette fois adressés musicalement par des amis

compositeurs. À travers une forme plus poétique, ces pièces vocales ou instrumentales partageaient elles aussi leurs histoires et leurs questions sur l'amour, la politique, la foi, etc. Au cœur de ces récits et à mi-parcours de la trame sonore, j'avais mixé un enregistrement d'environ cinq minutes où je lisais à voix haute une série de courriels envoyés par mes amis du Liban⁸⁴. Cet enregistrement, le seul où l'on entendait ma voix, était le nœud dramaturgique de mon récit sonore. Il rappelait à l'auditeur la place exacte que j'y occupais : celle d'auteure de cette « constellation rhapsodique » (Sarazac *et al.*, 2005, p. 184). Le rappel de ce positionnement intime me permettait alors de m'effacer à nouveau sous les sons, les voix et les musiques de ceux que je voulais donner à entendre et qui avaient tissé « ma vérité » du Liban.

L'espace d'écoute : une pratique du direct

Tout au long des étapes de composition de mon récit sonore, je demeurais consciente que sa forme fixée serait néanmoins inévitablement et aléatoirement remodelée à chaque diffusion par les informations audiovisuelles du réel montréalais en contrebas⁸⁵. Les mois de laboratoires préparatoires m'ont ainsi permis d'anticiper et de gérer ces mouvements d'évasions et d'invasion du réel (Morin, 2016, p. 102) en les intégrant d'emblée dans ma stratégie narrative. Je cite, par exemple, la récurrence du même musicien de rue installé face au local, dont les chansons amplifiées et distordues par son haut-parleur, s'infiltraient parfaitement derrière le double vitrage

⁸⁴ Cette série de courriels d'amis repose sur une même demande que j'avais adressée à chacun. Mais là encore je choisis ne pas trop en révéler afin de ne pas trop orienter l'écoute et gêner son mouvement de découverte.

⁸⁵ Ces informations étaient notamment complexes à prévoir parce qu'elles incluaient un changement saisonnier drastiques qui modifierait le paysage audiovisuel montréalais. Les rues quasi désertes des nuits enneigées de nos laboratoires d'écoutes préparatoires de mars et d'avril ne révélaient rien de l'énergie sonore et visuelle qui allait animer le carrefour des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis quelques semaines plus tard, une fois la douceur printanière installée et les premières festivités estivales lancées.



Figure 39

Un masque pour les yeux et un espace d'écoute confortable, chaleureux et intime : deux stratégies majeures pour aider les auditeurs à s'immerger dans leur expérience d'écoute.

(Photo du haut Wissam Salem. Photo du bas, Cédric Delorme Bouchard. 2016)

de notre local. « *Hotel California* » et autres standards de rock se sont donc retrouvés mixés aux vagues de la Méditerranée, aux jeux des enfants dans les camps palestiniens, à la voix fragile de mon amie syrienne qui me chantait une chanson sur l'exil, rendant l'expérience d'écoute difficile et authentique, poétique et absurde. Complexe. Ces écarts entre « ce qui était attendu » et les informations audio-visuelles transmises par le réel provoquaient un intéressant dispositif critique. Ils composaient un lieu fragile dans l'énergie du *direct* qui s'opère dans le partage théâtral (Deshays, 2006, p. 21-22).

Ces divers aléas que mon équipe et moi avons pu vivre et discuter lors de ces deux mois de mise de place, m'ont également permis d'intégrer à l'écriture de l'expérience la diversité individuelle face à l'acte de l'écoute. Certains d'entre nous éprouvaient une grande facilité à écouter tout en regardant les mouvements et les scènes humaines de la rue. D'autres se trouvaient dépossédés de leur concentration auditive, tant ces informations visuelles prenaient le dessus sur leur champ perceptif. Cette « collectivité d'attention auditive » me rappelait que je devais également la réfléchir comme « une collection d'écoutes individuelle ». (Deshays, 2006, p. 22). J'ai donc utilisé mes stratégies d'écoute corporelles, acousmatiques et aveugles décrites lors du premier chapitre, pour permettre aux membres de l'audience de capter au mieux les informations sonores que je diffusais et paramétrer leur expérience d'écoute selon leurs besoins individuels. J'ai tout d'abord veillé à spatialiser ma diffusion, plaçant en croix quatre hauts parleurs de qualité autour du public afin de lui offrir une relative immersion⁸⁶. Ce quadrilatère délimitait l'espace d'écoute collectif. Il se situait devant les baies vitrées et était aménagé d'une combinaison de tapis, de coussins et de chaises afin que chaque membre du public puisse librement choisir la posture physique qui lui permettait la meilleure expérience d'écoute. Enfin, j'avais fait coudre une trentaine de masques pour les yeux, afin que chacun puisse avoir l'un d'eux en sa

⁸⁶ Ces hauts parleurs étaient reliés à une console de mixage déposée sur ma table de régie. Ce dispositif léger et simple proposait cependant une véritable qualité acoustique.



Figure 40
Vision de l'espace d'écoute collective, dans
son aménagement final.
(Photo de Wissam Salem. 2016)

possession et déterminer *si et quand* il souhaitait l'utiliser. D'une manière souterraine, je proposais ces choix afin d'encourager chacun à réaliser comment et pourquoi il pouvait au mieux (s') écouter. Pour parachever l'inclusion du direct dans ma dramaturgie de l'écoute collective, j'avais composé un long paysage sonore, uniquement diffusé durant l'arrivée et l'installation du public. Cet enregistrement était extrait d'une captation nocturne que j'avais effectué à Beyrouth, depuis la cour de ma maison. On y entendait la rumeur nocturne de la ville transpercée par les stridulations régulières d'un grillon et par des bruits de moteurs qui s'approchaient et disparaissaient. Ce paysage sonore se mixait organiquement avec l'ambiance nocturne montréalaise qui se déployait en contrebas, opérant alors une première reliance de ces deux nuits urbaines, où le grillon jouait un rôle étrange, à la fois familier et apaisant. Ce premier espace sonore figurait une sorte de sas d'entrée dans l'expérience d'écoute d'où pouvait se déployer la complexité de mon récit du Liban, avec son lot d'incertitudes prévues et, comme nous le verrons, « d'incertitudes imprévues ».

L'espace de partage : une constellation de perceptions intimes

Pour conclure la dramaturgie de cette expérience d'écoute, mon équipe et moi avons également organisé un espace physique destiné à accueillir et à orchestrer les potentiels partages narratifs du public. Cet espace de partage, situé en face de l'espace d'écoute, proposait l'accès à un vaste pan de mur sur lequel nous avons tendu un système de cordages entremêlés, afin de créer une sorte de filet rigide. Devant ce tissage mural, nous avons dressé une table en ilot qui rassemblait divers matériaux d'écriture, de dessins et peinture ainsi qu'un ensemble de pinces en bois. Cette station était organisée de manière à encourager les membres de l'audience à raconter



Figure 41

Photo du haut : la murale vierge, avant qu'elle n'accueille les contributions narratives de l'audience en réponse à mon récit du Liban.

Photos du bas : détail de l'atelier graphique pour permettre ces contributions.
(Photos de Wissam Salem. 2016)

spontanément et facilement leur perception de mon récit sonore du Liban, selon le médium graphique de leur choix, puis d'accrocher ces partages sur le tissage mural, les mettant ainsi en réseau avec les perceptions des autres. J'avais également joint un cahier pour ceux qui préféraient laisser un témoignage plus étoffé et linéaire, la murale étant surtout destinée à accueillir des partages courts et fragmentaires. En invitant mes auditeurs à s'emparer de mes données narratives, à les transposer et à les mettre en partage en me les racontant ou en se les racontant mutuellement, cet espace spécifique de mon dispositif établissait concrètement ma démarche de médiation narrative (Thomas, 1999, p. 227).

Cet espace intermédiaire de « points d'écoutes » se complétait d'une longue table sur laquelle j'avais exposé une sélection complémentaire d'archives personnelles du Liban (tel mon jeu de cartes original présenté au complet) auxquelles j'avais joint une collection d'ouvrages théoriques, de magazines, de documentaires audio-visuels qui m'avaient accompagné lors de mon processus de recherche-crédation. L'ensemble était agencé comme une installation que l'on pouvait à la fois regarder dans son ensemble et manipuler dans ses détails. Enfin, j'avais prévu de conclure cette expérience d'écoute collective, en offrant un « café blanc », une tisane du Moyen Orient à base d'eau de fleurs d'orangers et de miel, l'accompagnant de gâteaux faits par la mère de mon plus ancien ami libanais à Montréal. Ce « détail » faisait écho aux multiples accueils que j'avais moi-même reçus au Liban, tels que précédemment décrits. Ceux-là même qui m'avaient naturellement conduit à écouter des histoires étrangères et à raconter les miennes en retour.



Figure 42

Photo du haut : une vue panoramique du local J-1960, lorsque le public pénétrait dans l'espace.

Photo du bas : mon jeu de cartes du Liban dont j'avais imprimé des copies afin de faire tirer et d'offrir une carte à chaque auditeur lors de son arrivée dans la salle. (Photos de Wissam Salem. 2016.)

3.2.2 Étude d'une présentation publique

Il me semblait donc avoir établi un ensemble de stratégies qui me permettaient de « contrôler en dérivant », en mêlant l'aléatoire du direct, à la structure multiforme de mon récit du Liban. Ce réel s'est cependant convié au cœur de mon récit d'une manière plus ironique et dramatique que je ne l'avais imaginé. Dans la partie suivante, je propose donc le compte rendu de mon premier laboratoire officiel d'écoute collective, le mercredi 25 mai 2016 qui marque également la date de la mort soudaine de Cécile, une de mes proches amies de Beyrouth et l'un des personnages majeurs du récit que j'avais « prévu » de raconter.

Accueillir les auditeurs et accueillir l'écoute

Ce 25 mai 2016, comme lors des soirées d'écoutes précédentes et suivantes, le public se présentait devant la porte du J-1960 à partir de 20h15⁸⁷. Un membre de mon équipe le recevait et le faisait pénétrer dans la salle par petit groupe, de manière à me permettre d'accueillir personnellement chacun selon un rituel que j'avais composé : je conviais d'abord l'auditeur à s'alléger de son sac, de sa veste, (voire de ses chaussures s'il le désirait). Puis, je lui remettais un masque pour les yeux et je l'invitais à tirer et de conserver une carte de mon jeu du Liban, dont j'avais préalablement imprimé des copies⁸⁸. Je le dirigeais ensuite vers l'espace d'écoute

⁸⁷ J'avais spécifiquement déterminé cette heure pour que le public puisse assister aux dernières phases de la lumière du jour, à l'allumage des réverbères, à la transformation du « paysage-personnage » urbain dans son costume nocturne.

⁸⁸ Cette carte individuelle de mon jeu du Liban avec laquelle le public repartait, offrait une trace concrète du récit et du laboratoire d'écoute collective dont il avait fait l'expérience. De façon ludique et détournée, elle me semblait jouer le rôle des traditionnels programmes que l'on se voit remettre avant les spectacles. Selon mon expérience, ces lectures introductives détournent d'une qualité de



Figure 43
Deux photos qui représentent
l'introduction orale que je faisais
auprès du public lors de chaque
laboratoire d'écoute, avant de
diffuser de mon récit du Liban.
(Photo Wissam Salem. 2016)

aménagé devant les baies vitrées, en lui proposant de s'installer là où il le désirait. Durant cette phase d'accueil et d'installation, les espaces sonores et lumineux à l'intérieur de la salle étaient tamisés. L'enregistrement du paysage sonore nocturne de Beyrouth se diffusait à bas volume, à travers quelques ampoules dorées, en suspension. Un diffuseur d'huiles essentielles, masqué derrière un rideau soufflait de très légères effluves de géraniums et d'agrumes, participant à poser une ambiance légèrement sensuelle et onirique, en contraste avec l'environnement froid du couloir éclairé aux néons qui précédait l'entrée dans la salle. Le public alors surpris par cet espace silencieux « en suspension » et par la large vue ouverte sur le carrefour urbain en contrebas, prenait à son tour naturellement place en silence devant les baies vitrées. Il s'y installait comme devant un écran de cinéma et se lançait dans la contemplation des scènes aléatoires qui se jouaient en direct, sous ses yeux. Durant ces quinze minutes prévues pour l'arrivée du public, l'espace d'écoute se remplissait lentement de corps qui s'asseyaient, s'agenouillaient, s'allongeaient côte à côte, se synchronisaient dans l'expérience. À 20h30, une fois l'arrivée du public complète et chaque spectateur installé dans l'espace d'écoute, je rejoignais ma table de régie et réduisais lentement le volume du paysage sonore de Beyrouth, jusqu'à le faire complètement disparaître. À partir de cette nouvelle zone de « silence » vaguement infiltrée de la rumeur montréalaise, je m'adressais au public, le conviant d'abord à placer sur ses yeux le masque que je lui avais remis à l'entrée. Lorsque chacun s'était placé dans cette « écoute aveugle », je l'introduisais durant une dizaine de minutes, à ce projet, à cette maîtrise, à « mon Liban ». Je conclusais en l'invitant à rester après la diffusion du récit sonore, pour partager « son écoute de mes écoutes » et pour raconter à ceux qui le désiraient l'histoire « derrière » leur carte tirée à l'entrée. Je conviais ensuite chacun à retirer le masque de ses yeux, si et quand il le désirait. Puis je déclenchais la diffusion de mon récit sonore enregistré.

présence et le document finit généralement par encombrer physiquement le spectateur, jusqu'à être oublié dans la salle ou rapidement jeté. Suite aux huit séances d'écoute, je n'ai trouvé aucune de ces cartes à terre. Certains membres de l'audience rencontrés des mois après les présentations m'ont même confié l'avoir accrochée chez eux ou l'avoir conservée dans leur portefeuille.



Figure 44

Les photos d'identités de Cécile et de son fils Solune, placées dans le local J-1960 depuis son aménagement, plusieurs semaines avant ma première « officielle ». Ce jour de première est également la date du décès inattendu de Cécile.

(Photo de Wissam Salem. 2016)

Accueillir le réel au cœur du récit

Toutefois, comme dans la vie, il y a des morts violentes d'étoiles.

Edgar Morin, *Connaissance, ignorance, mystère* (2017, p. 62)

J'avais répété cette même introduction orale à chaque laboratoire. Cependant, ce mercredi 25 mai 2016, mes mots et ma voix ont été forcés à changer. Je venais d'apprendre la mort de mon amie Cécile, terrassée par une rupture d'anévrisme quelques heures plus tôt à Beyrouth. Cécile avait joué un immense rôle dans mes dernières années au Liban, devenant rapidement un des proches membres de ma « famille libanaise ». Elle faisait grandement partie du récit que j'avais composé, autant dans l'écriture sonore que dans les images que j'avais sélectionnées et installées dans l'espace. Le départ brusque de mon amie a ouvert un nouveau gouffre de questions, dont certaines complètement liées au récit que je devais partager publiquement ce soir-là : « comment raconter une histoire quand elle a changé ? Comment raconter ce qui a changé ? Comment com-prendre ce qui a changé ? » Je m'apprêtais à diffuser l'unique montage sonore que j'avais à ma disposition, mais l'histoire n'était plus la même. C'est pourquoi ce soir-là et lors des deux dernières présentations suivantes, j'ai choisi de ne pas taire ces questions, les adressant au contraire à mon audience lors de mon introduction orale. Ces questions semblaient concentrer radicalement l'essence de ma pratique de l'écoute, celle que je cherchais à transmettre à travers cette recherche-création : apprendre à écouter « *ce qui est* », dans toute sa complexité, dans tout son paradoxe, dans son « *beautiful* » et dans son « *fucked up* ». En adressant ces questions au public, je déposais cette nouvelle réalité dans la chair de mon récit initial. Je pouvais alors m'engager dans un nouveau chemin



Figure 45
Constellation de « points d'écoutes ». Sélection de photos extraites des huit laboratoires publics, prises durant lors la diffusion de mon récit sonore du Liban. (Photos de Wissam Salem. 2016)

narratif et apprendre à raconter autrement ce récit du Liban que l'absence de mon amie recomposait.

« Écouter l'écoute »

Ainsi, une fois mes nouvelles questions adressées en direct et à voix haute, assise à ma table de régie, je déclenchais la lecture de mon récit audio. Durant quarante-cinq minutes, mon public montréalais rencontrait « mon Liban, mon Beyrouth ». En arrière de lui, j'observais ses infimes mouvements et réactions, m'interrogeant sur quelles sensations, quels souvenirs, quelles résonances s'activaient alors en lui. Des membres de l'audience s'absorbaient dans une « écoute aveugle » du récit, en conservant leurs yeux masqués, pendant que d'autres le vivait en contemplant Montréal en contrebas. Une impression d'immobilité et d'attention profonde se dégageait de cette audience reliée et synchronisée *dans et par l'écoute*.

Le récit se concluait sur un *fade out*⁸⁹. L'environnement sonore du J-1960 redevenait intégralement celui des rues en contrebas. Cet espace de « silence » marquait la fin de la partie sonore et offrait une transition en douceur vers la dernière étape du laboratoire. Celle du partage collectif. Alors que les membres du public quittaient lentement leur expérience d'écoute du Liban, l'éclairage se rétablissait sur la zone aménagée pour le partage, tandis qu'à travers un long *fade in*⁹⁰, je débutais la diffusion à bas volume d'une sélection de musiques libanaises que j'avais préalablement organisées.

⁸⁹ Un terme hérité de mon lexique de DJ, définissant la diminution graduelle du son jusqu'à sa disparition.

⁹⁰ Idem note précédente.

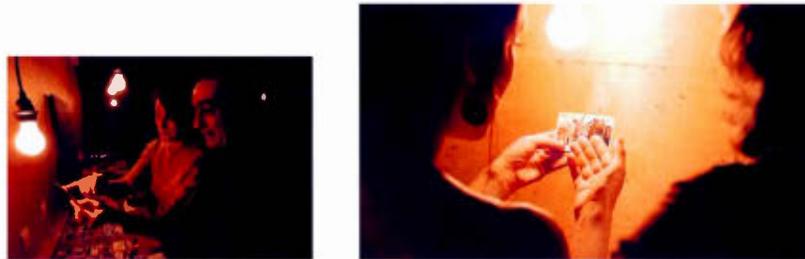


Figure 46
Constellation de partages narratifs
suite à mon récit du Liban.
Sélections de photos prises lors
des huit laboratoires publics.
(Photos de Wissam Salem. 2016)

Raconter son écoute.

Vers 21h30 l'ensemble du public était rassemblé dans la zone de partage collectif. Les auditeurs naviguaient organiquement entre les différents espaces. Des petits groupes se partageaient régulièrement la station graphique où je les voyais écrire, dessiner, peindre et accrocher leurs contributions sur la toile murale, alors que d'autres s'appliquaient à décrypter les fragments de cette constellation narrative. Certains membres du public venaient à moi, afin que je leur raconte l'histoire singulière de leur carte, ou pour me partager leurs perceptions et leurs histoires, en échos à mon récit du Liban⁹¹. D'autres membres manipulaient les documents, objets et archives disposés sur la table. Des membres de mon équipe circulaient entre les individus, leur proposant les *cafés blancs* et les gâteaux. Une circulation lente et fluide et une atmosphère bienveillante s'orchestraient entre les membres de cette communauté d'écoute. Cette expérience d'attention conjointe (Citton, 2014, p. 134) vécue dans l'intimité d'une écoute partagée, semblait avoir établi des connivences et créé des relations franches et complices entre ses auditeurs (Deshays, 2006, p. 23). Aux alentours de 22h30, les derniers membres du public quittaient le local J-1960, laissant presque tous derrière eux leurs traces d'écoute tissées dans la toile murale. Au fil des soirées, cette toile a fini par former sa propre narration. Une histoire fragmentée, hétérogène et reliée, en écho à la mienne. Cette accumulation visible de point d'écoutes venait alors éclairer les miens. La complexité du récit, du Liban, de l'expérience humaine, se révélait plus nettement (Citton, 2014, p. 139), devenait plus « lisible ».

⁹¹ Telle celle de cette femme d'une soixantaine d'année qui racontait avoir grandi dans un pays Africain en guerre et qui depuis, ne pouvait physiquement plus tolérer le son des feux d'artifices.

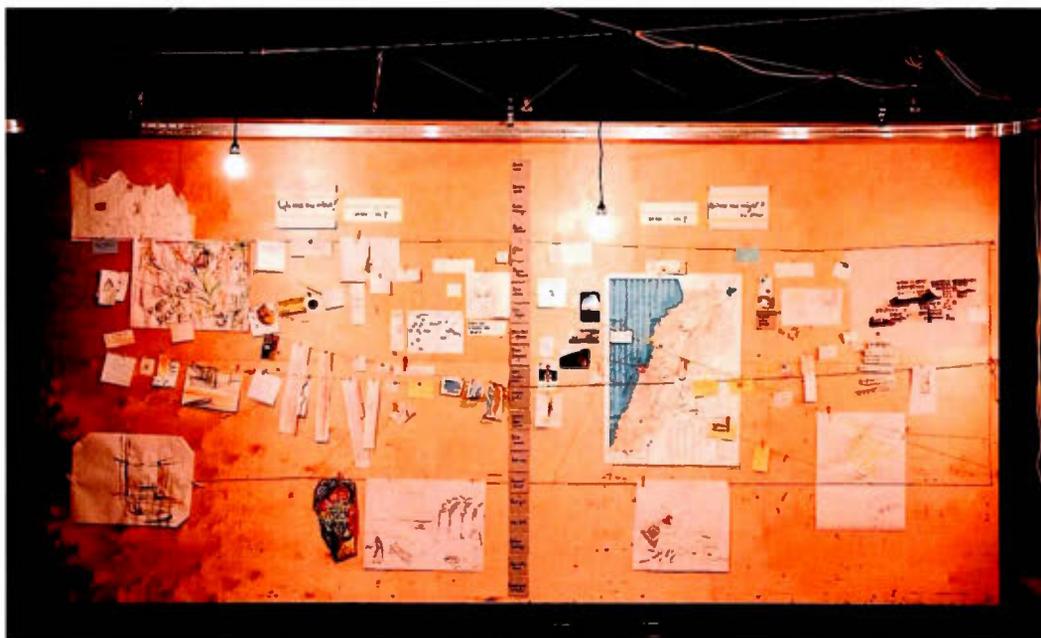


Figure 47
Constellation de fragments narratifs.
La murale remplie de contributions du public, suite au huit laboratoires d'écoute.
(Photo Wissam Salem. 2016)

3.2.3 : Retours réflexifs à partir de partages graphiques du public

Pour conclure à la fois ce chapitre et cette section sur ma création finale de maîtrise, j'ai choisi d'examiner des participations graphiques individuelles laissées par des membres du public. Cette conclusion adressée à travers les échos de l'audience me permet de revenir à mon pari de recherche-crédation initial et d'en évaluer (partiellement) des résultats. Mon pari était pluriel : je visais à relier mes écoutes intimes et chaotiques du Liban, en un récit multidisciplinaire que je pourrais partager à une audience montréalaise. Également, je comptais organiser et transmettre ce récit à travers une expérience d'écoute globale, dans laquelle l'audience recevrait la narration à travers une combinaison de perceptions physiques, mentales et affectives. Enfin, je cherchais à révéler l'aspect « commun », collectif, que je percevais intuitivement au cœur de mes perceptions intimes. Pour aborder ce retour réflexif sur mon défi initial, j'ai d'abord choisi de me référer à quelques chiffres. Ma démarche n'est évidemment pas quantitative, cependant ces chiffres m'intéressent comme potentiels indicateurs qualitatifs de l'expérience : ces huit laboratoires d'écoutes (trois officiels et cinq « officieux ») ont rassemblé un public de quatre-vingt-seize personnes, qui a laissé un total de cent sept participations graphiques (écrits, dessins, peintures, et collages) composées entre la murale et le carnet d'écriture⁹². À cela s'ajoutent douze courriels adressés par des auditeurs qui préféraient partager leurs perceptions de l'expérience après un temps de réflexion ou dans un contexte solitaire⁹³. Ainsi, si je calcule une moyenne entre la jauge totale et le nombre de participations graphiques laissées, il me semble qu'une partie de mon pari complexe a été atteint : pour générer autant d'échos narratifs individuels auprès d'un collectif

⁹² À ces traces graphiques s'ajoutent évidemment de nombreux partages verbaux durant et après les laboratoires. Ceux-ci demeurent évidemment difficiles à comptabiliser mais ont grandement participé à mon travail d'évaluation critique.

⁹³ J'avais pris soin d'inscrire une adresse de contact au dos de cartes du Liban que je remettais à chaque membre de l'audience.

multiculturel et multigénérationnel, je peux supposer que l'écriture de mon récit intime du Liban était à la fois suffisamment structurée et ouverte et que sa transmission à travers une expérience d'écoute globale était suffisamment engageante. Ce second dispositif narratif du Liban, cette fois offert au collectif, semble lui aussi avoir rejoint sa dimension « médiative » (Thomas, 1999, p. 227), en encourageant mes auditeurs à transposer mes données à travers leurs propres codes cognitifs et graphiques et à en devenir, eux-mêmes, narrateurs. Mais, comme dans n'importe quelle démarche de transmission, notamment artistique, je ne peux pas dépasser ces suppositions.

Je conclus donc ce retour réflexion sur ma création à partir d'une sélection de témoignages de mon audience. Après avoir rassemblé, décrypté et photographié individuellement ces différentes productions graphiques, j'en ai sélectionné quelques-unes qui témoignaient des différents modes de perceptions que j'envisage dans un contexte d'écoute globale. Je les ai organisés en trois compositions où l'écoute est tour à tour approchée d'une manière *corporelle, intellectuelle et émotionnelle*. À ces compositions, j'ai ajouté la retranscription intégrale d'un courriel adressé par un ami suite à son expérience d'un des laboratoires. J'ai choisi de partager ce courriel dans son intégralité, car il me semble parfaitement traduire l'énergie globale de l'expérience que je cherchais à transmettre. Ces exemples choisis parmi tant d'autres sont, avant tout, un moyen de conclure cette recherche. La richesse et la complexité intrinsèque de chaque partage graphique du public pouvait me conduire vers de nombreuses autres sélections et combinaisons. De même que je pouvais approfondir ce système d'organisation lui-même et en décliner, par exemple, un nouveau jeu de cartes qui intégrerait ces perceptions montréalaises à mes propres images du Liban. Mais ceci était l'objet d'un autre projet... Je conclus donc logiquement en laissant la

« voix aux autres », puisque que c'est l'écoute des autres qui m'a conduite à cette réflexion sur la narration intime⁹⁴.

⁹⁴ Par soucis de lisibilité, j'ai choisi d'ajouter ces sélections et ces assemblages de participations graphiques en annexe. (Annexe B, C, D, E, F)

CONCLUSION

Ainsi pour accéder à un réel univers, il faut construire un pont à plus de dimensions que toutes les réalités existantes et possibles.

(Michel Serres, *L'art des ponts : Homo pontifex*, 2006, p. 182)

À travers des périodes d'interruptions (dont des allers-retours vers le Liban), ce processus de recherche-crédation se sera déployé sur environ quatre années. Arrivée au terme de ce trajet, je ne suis pas surprise de ce temps. J'ai en effet abordé cette recherche-crédation avec des questions nombreuses, chacune profondément complexe. Comment raconter les niveaux multiples et enchevêtrés de mon expérience du Liban ? Comment adresser la pluralité, les mouvements, les paradoxes de ce lieu, de ces habitants et de mon lien intime à cet ensemble ? Comment relier ces informations hétérogènes sans les homogénéiser ? Quelles formes donner à un tel récit singulier et multiple, qui refuse la linéarité, la constance et la résolution ? Comment préserver une cohérence narrative entre les formes de la recherche et celles de la création ? Comment garder présent à ma conscience que j'étais le véritable sujet de cette recherche création, en me plaçant comme auteur et narratrice du récit ? Comment avancer dans cette narration intime, sans m'égarer dans des travers d'ego et d'utiliser mon expérience comme un pont vers le collectif ? Comment partager mes points d'écoute du Liban, tout en leur permettant de continuer à évoluer en se reliant à d'autres points d'écoute ?

À l'image des réseaux électriques du Liban, ces questions semblaient redoutablement emmêlées et leur interpénétration les transformaient constamment. Je me suis donc façonnée un cadre de réflexion et d'analyse approprié, convoquant plusieurs perspectives méthodologiques qui semblaient esquisser la recherche à venir. J'ai

notamment abordé la transmission comme « médiation narrative » (Thomas, 1999, p. 225) et réfléchi ses dispositifs comme des écosystèmes où le récit se construirait à travers des attentions conjointes (Citton, 2014, p. 134). Pour accompagner cette perspective complexe de la communication, j'ai grandement puisé dans la pensée complexe et dans l'approche systémique de « l'indiscipliné » et transdisciplinaire Edgar Morin, et j'ai balisé ma navigation intime d'outils auto-ethnographiques pour « conjointre l'égoïsme à l'altruisme » (Morin, 2008, p. 15). La combinaison de ces différentes approches méthodologiques m'a accompagnée pour déceler mes m-a-u-x internes et implicites et pour les transmuier en m-o-t-s (Burns, 2006, p. 58) explicites que je pouvais adresser au public montréalais, et plus généralement à *l'autre*, à qui je désirais raconter « mon Liban ». Car éventuellement toutes ces questions s'inscrivaient dans la même vaste question centrale : comment (se) raconter ? Face à cette problématique, j'ai placé ma pratique interdisciplinaire de l'Écoute⁹⁵. En proposant de « commencer par (s') écouter » cette approche m'a conduit à bâtir un socle théorique à ma pratique, jusqu'à lors abordée de manière empirique. En examinant mes travaux de transmission, j'y ai décelé la récurrence d'une méthodologie que j'ai pu nommer et représenter. Conjointe à mon cadre théorique, cette méthodologie basée sur ma pratique m'a permis de rassembler, d'analyser et de relier mes données narratives hétérogènes, jusqu'à permettre l'émergence du récit intime vers lequel je tendais. Ce récit s'est transmis à travers deux dispositifs publics, pensés comme « des écosystèmes d'attentions réciproques vécues dans l'immédiateté de la co présence » (Citton, 2014, p. 147) : mon jeu de cartes du Liban et une série de laboratoires d'écoute collective. À ceux-là, j'ai ajouté la production de ce mémoire de recherche, qui a travers un dispositif de transmission solitaire plus classique propose néanmoins une forme complémentaire de *mise à l'écoute* de mon récit.

⁹⁵ Je pose délibérément une majuscule au mot Écoute. Elle me semble en effet avoir pris en maturité et en expansion au travers de cette recherche-création.

D'une manière générale, cette maîtrise a développé ma capacité à nommer. Notamment, *nommer ce que je fais et faire ce que je nomme* (Burns, 2006, p. 63), un objectif majeur de mon travail de praticienne-chercheuse. D'une manière spécifique, ce récit du Liban m'a appris à nommer ce qui se situe « entre », ce qui évolue « au milieu » et « du milieu ». J'ai ainsi pu *apprendre à nommer* les caractéristiques multidimensionnelles de l'Écoute et par échos, celles de ma pratique elle-même. J'insiste sur la combinaison des verbes *apprendre* et *nommer*, car je conclus ce travail d'écriture avec la sensation de manquer de termes pour approfondir ma transmission. L'une des raisons de ce manque me semble venir du type de communication qui entoure actuellement le sujet de l'Écoute. En effet, durant cette recherche, j'ai eu accès à de nombreux ouvrages qui en adressent des dimensions spécifiques (acoustiques, esthétiques, philosophiques, psychologiques, thérapeutiques, spirituelles, etc.), mais peu qui en relatent les croisements. Parmi les quelques approches multidimensionnelles que j'ai pu relever, la plus complète m'apparaît être celle que propose R. Murray Schafer, (lui-même compositeur, écologiste, écrivain, pédagogue et chercheur) à travers son concept du « paysage sonore »⁹⁶. Cependant, malgré sa richesse, l'approche de Murray Schafer s'est rapidement révélée inadaptée pour accompagner ma recherche-crédation, en s'intéressant notamment au « phénomène sonore » dans sa perspective écologique, plutôt qu'à l'expérience de l'Écoute dans sa perspective de médiation narrative, telle que je cherchais à l'examiner. J'étends ce constat d'inadaptation sur l'ensemble des travaux des autres praticiens et chercheurs que j'ai convoqué durant ce processus académique. Cependant, chacun m'a permis d'adresser et d'approfondir des dimensions spécifiques de ma démarche. Par exemple, Daniel Deshays m'a offert de réfléchir aux potentiels artistiques de l'Écoute, Christophe André m'a permis d'en aborder des dimensions psychologiques et thérapeutiques, Peter Szendy m'a ouvert à des

⁹⁶ J'ai abordé cette notion lors de mon premier chapitre. Je redonne cependant ici une autre définition du « paysage sonore » selon Murray Schafer. Il l'envisage comme « tout ce qui façonne ou qui compose un paysage d'un point de vue sonore, autant esthétiquement, historiquement que géographiquement et culturellement » (Murray Schafer, 2010, p. 14).

dimensions philosophiques, David Le Breton, à des dimensions sociologiques, etc. J'ai ainsi fragmenté ces approches théoriques spécifiques et j'ai moi-même cherché à opérer des croisements entre ces fragments, afin de pouvoir réaliser concrètement ma recherche-crédation. Cette démarche d'innovation avait évidemment les avantages propres à toute expérience de découverte. J'ai vécu (et je continue à vivre) un état de liberté et d'exaltation face aux nombreux potentiels que j'entrevois dans ce territoire encore vierge de la communication humaine, où une pratique de l'Écoute approchée de manière multidimensionnelle viendrait proposer de nouveaux ponts. Cependant, cette démarche de défrichage solitaire avait aussi ses inconvénients intrinsèques, particulièrement insécurisants dans un cadre de recherche scientifique qui doit prendre appui sur des références existantes. En effet, de nombreuses fois je me suis trouvée seule face aux limites de ces références et de leurs repères terminologiques, pour communiquer, justifier et approfondir mon approche de l'Écoute.

Parallèlement, je demeure consciente des limites que j'ai moi-même dû placer dans cette étape spécifique de recherche-crédation. Composer ce récit intime du Liban m'a demandé de déployer et de canaliser une énergie particulière et conséquente : intellectuelle et physique bien sûr, mais surtout profondément émotionnelle. Ce récit était en effet chargé d'informations affectives complexes qu'il m'a fallu apprendre à démêler, à écouter, à paramétrer et souvent à apaiser. Concrètement, traiter ces informations humaines a exigé un temps que je n'ai pas placé à explorer d'autres théories, potentiellement existantes, qui relatent la multidimensionalité de l'Écoute.

Pour poursuivre l'exploration de ces potentiels croisements interdisciplinaires de l'Écoute et participer à les révéler, voire à les générer, je dépose aujourd'hui ce mémoire et je quitte ainsi la nécessaire phase de solitude que ce récit intime m'a conduit à embrasser. Je perçois en effet l'évolution de ma recherche individuelle à travers une voie (voix) plus collective. Je désire aujourd'hui croiser cet ensemble de balises sur l'Écoute que ce récit m'a permis de créer, avec les perspectives d'autres



Figure 48

L'une des photos originales à partir desquelles nous avons composé les affiches de mes laboratoires d'écoute. Celle-ci concluait le triptyque. Aujourd'hui, alors que j'écris la dernière phrase de ce mémoire, je m'aperçois que cette image révèle, elle aussi, un pont.
(Photo de Wissam Salem. 2016.)

praticiens et chercheurs : des artistes, des journalistes, des enseignants, des thérapeutes, mais aussi à des philosophes, des sociologues, des ethnologues, des linguistes, des théologiens, des médecins. Parmi eux, je m'intéresse particulièrement à ceux qui initient des mouvements de réformes au sein de leurs pratiques, en travaillant de manière transdisciplinaire. Rejoindre ainsi les travaux de ceux qui participent à former et à nommer notre époque, notre civilisation et notre condition humaine, me semble un moyen concret d'étoffer le lexique et la méthodologie de l'Écoute, esquissés dans cette maîtrise. Comme de nombreuses pratiques holistiques émergentes⁹⁷, l'Écoute souffre d'une carence terminologique qui l'empêche encore de prendre sa place au sein des disciplines traditionnelles, notamment celles de la Communication. En apprenant ainsi à mieux nommer son caractère multidimensionnel, je souhaite révéler l'Écoute comme une pratique de médiation contemporaine essentielle. Une pratique située *entre* la réception et la transmission de « ce qui se passe ». Un pont de traduction du présent.

⁹⁷ Je pense évidemment à des pratiques de communication et de création artistique, mais aussi d'éducation, de médecine, de psychologie, etc. Ultimement, en continuant à agir de manière transversale, ces terminologies qui séparent ces champs disciplinaires s'amourriront pour se refondre en d'autres termes, plus en phase avec les mouvements du présent.

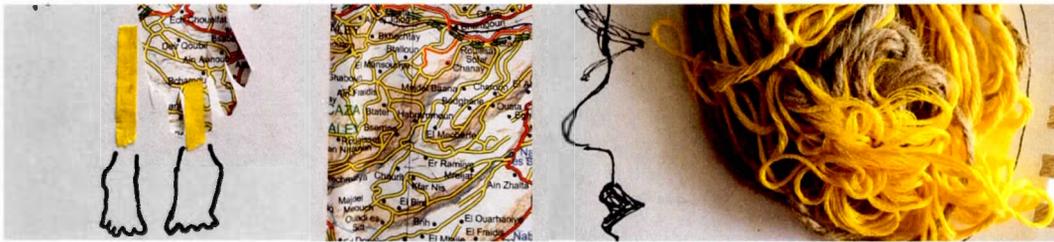
ANNEXE A



Figure 49
Pour écouter mon récit sonore du Liban :
Clef USB et/ou lien internet.
<https://soundcloud.com/christella-1/je-suis-le-theatre-des-operations-beautifully-fucked-up>

ANNEXE B

Une histoire; que j'ai écouté les yeux ouverts; parce que
j'entends avec mes yeux aussi. Parce que j'écoute
avec tout mon corps. V. 22



Un voyage entré dans mon corps
la sensation d'avoir dansé par tout dans ces lieux,
ces années...
D'en être imprégnée.

Figure 50

Composition à partir de sélections de témoignages graphiques du public, suite à son écoute de mon récit du Liban.

Composition #1 : Écoute et corps.
(Photo personnelle. 2016)

ANNEXE C



Figure 51

Composition à partir de sélections de témoignages graphiques du public, suite à son écoute de mon récit du Liban.

Composition #1 : Écoute et mental.
(Photo personnelle. 2016)

ANNEXE D

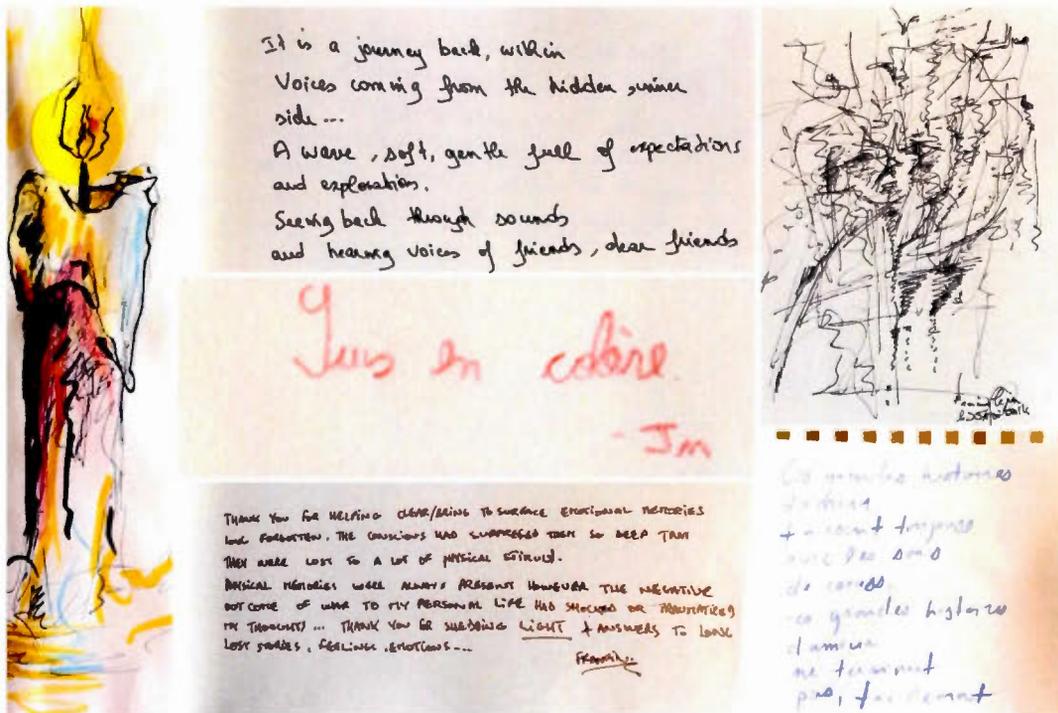


Figure 52

Composition à partir de sélections de témoignages graphiques du public, suite à son écoute de mon récit du Liban.

Composition #1 : Écoute et émotions.
(Photo personnelle. 2016)

ANNEXE E

Courriel de C. L (2 juin 2016)

« Chère Christelle,

Comment vas-tu ? Bien j'espère ?

En ce qui me concerne les choses vont plutôt bien et l'expérience à laquelle tu m'as convié n'y est pas totalement étrangère.

Dans un premier temps j'ai beaucoup aimé la quiétude dans laquelle tu as su nous plonger à travers ton dispositif. Aussi bête que cela puisse paraître (mais en fait ça ne l'est pas), j'ai éprouvé une sensation de sérénité qui n'est pas si fréquente. Il me semble que cela est dû au fait que, pour une rare fois, mon regard était au repos, laissant la possibilité à l'oreille de composer un imaginaire, levant ainsi le voile sur un espace vaste et fertile dont je connaissais l'existence mais, dans lequel je ne m'aventure que trop rarement.

C'est un des grands mérites de ta démarche (selon moi) que de t'inscrire dans un cadre spatio-temporel qui rappelle les possibilités émotives de nos différents sens, à un moment où la vue semble le seul point de convergence de nos différents ressentis.

Je pense même adapter ta petite mise en scène auprès de mes enfants, eux qui ne semblent pouvoir que regarder le monde et dont la perspective de l'écouter suscite quelques angoisses ! Je prends ma part de responsabilité ... en fait je ne leur ai pas suffisamment appris.

Puis bien sûr, il y a l'histoire que tu racontes, ou plutôt, les histoires. Touchantes, émouvantes évidemment, et j'aurai à l'occasion, de multiples questions à te poser sur le passé de ces gens, leur histoire, ton histoire, celle des lieux que l'on entend, des activités que l'on devine.

Mais pour l'heure je voudrais surtout te dire combien j'ai été touché et exalté de constater avec force et émotion ce qu'il me semble deviner depuis quelques temps : il y a donc dans l'intime (car le son me semble relever de l'intime bien plus que l'image) quelque chose

Figure 53

Copie intégrale d'un courriel.

Témoignage d'un auditeur à propos de son expérience d'un des laboratoires d'écoute collective.

(Page 1)

ANNEXE F

d'universel ! Les histoires évoquées même si elles sont fragmentés, incomplètes évoquent des émotions que nous partageons tous. Et il me semble savoir que quelques uns d'entre nous à travers le voyage au Liban que tu nous a offert ont aussi entrepris un voyage au cœur de leur propre mémoire. Et la force de la chose (pour le coup je pèse mes mots) c'est que l'un ne supplante pas l'autre, au contraire elle révèle notre universalité.

À travers l'empathie (réel, dû à la subtilité de ton travail) suscité l'autre devient une personne dont les souffrances (et même les joies) résonnent en moi. Elle n'est plus un concept obscur que j'aborde avec la raison mais avec le cœur. Ceci résonne tout particulièrement en moi, car c'est une des réflexions que j'ai actuellement sur le sens que je veux donner à mon travail. J'ai vu ces derniers mois des œuvres qui tendent à offrir cette perspective. En conséquence ton travail en addition de celles-ci me nourrira probablement pour les années à venir.

Bon, j'ai déjà pris pas mal de ton temps et je vais m'arrêter là. Mais j'aimerais à l'occasion qu'on puisse parler de tout cela de vive voix, parce que, oui la voix de ta présentation, ... c'est déjà une belle invitation au voyage !

Merci encore

C. »

Figure 54

Suite du courriel de la page précédente.
Témoignage d'un auditeur à propos de son expérience d'un des laboratoires d'écoute collective.
(Page 2)

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles

- Adnan, E. (2014). *Des villes et des femmes, lettres à Fawwaz*. Beyrouth : Ed. Tamyras.
- Agamben, G (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (M. Rueff, trad.). Paris : Payot et Rivages.
- André C. (2010). La méditation de pleine conscience. *CerveauPsycho*, 41, 18-24.
http://christopheandre.com/meditation_CerveauPsycho_2010.pdf
- Ardoino, J. (2011). Les termes de la complexité. *Hermès, La Revue*, 60(2), 135-137.
<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-2-page-135.htm>
- Bougnoux, D. (2012). Onde ou corpuscule ? L'homme transitionnel de la communication. *Multitudes*, 51, 91-98. <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-4-page-91.htm>
- Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision*. Paris : Raisons D'agir.
- Cage, J. (2004). *Silence : discours et écrits*. Paris : Denoël.
- Calvino, I. (2001). *Les villes invisibles*. Paris : Seuil.
- Cassin, B. (2013). *La nostalgie : quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*. Paris : Éditions Autrement.
- Celan, P. et Lefebvre, J.-P. (2003). *Renverse du souffle*. Paris : Seuil.
- Chion, M. (1993). *Le promeneur écoutant : essais d'acoulogie*. Paris : Éditions Plume.
- Chion, M. [s. d.]. Glossaire. <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>
- Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Seuil.
- Citton, Y, Neyrat, F. et Quesada, D. Envoûtements médiatiques. *Multitudes*, 51, 56-64. DOI : 10.3917/mult.051.0056
- Crawford, M. B., Saint-Upéry, M. et Jaquet, C. (2016). *Contact : pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*. Paris : La Découverte.
- Debord, G. (1971). *La société du spectacle*. Paris : Champ Libre.
- De Chazal, Malcolm. (2006). *Comment devenir un génie ?* Paris : Philippe Rey.
- Deshays, D. (2006). *Pour une écriture du son*. Paris : Klincksieck.

- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-110). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Foucault, M. (1984). Of Other Spaces, Heterotopias. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 46-49.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits (III, IV)*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes.
- Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Glissant, E. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Questin, M. (1990). *Musiques de transe et d'éveil*. Paris : L'Originel.
- Quignard, P. (1996). *La haine de la musique*. Paris : Gallimard.
- Le Breton, D. (1997). *Du silence essai*. Paris : Métailié.
- Le Masurier M. (2016). Slow Journalism: An Introduction to a new Research Paradigm, *Journalism Practice*, 10(4), 439-447. DOI : 10.1080/17512786.2016.1139902
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris : B. Grasset.
- Maalouf, A. (2012). *Les désorientés*. Paris : B. Grasset.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Monfouga, P. (2013). *Des archives à l'archive. L'archivage comme processus de création artistique*. Paris : Éditions Broché.
- Morin, E. (1991). *La méthode IV. Les idées : Leur habitat, leur vie, leurs moeurs, leur organisation*. Paris : Seuil.
- Morin, E. (1999). *La tête bien faite. Repenser la réforme. Réformer la pensée*. Paris : Seuil.
- Morin, E. (2004). *La méthode. VI. Éthique*. Paris : Seuil.
- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe* (Nouv. éd.). Paris : Seuil.
- Morin, E. (2008). *La méthode* (Nouv. éd.). Paris : Seuil.
- Morin, E. (2014). *Enseigner à vivre, manifeste pour changer l'éducation Coll. domaines du possible*. Arles : Actes Sud.
- Morin, E. (2017). *Connaissance, ignorance, mystère*. Paris : Fayard.

- Morin, E. et Pistoletto, M. (2015). *Impliquons-nous : dialogue pour le siècle*. Arles : Actes Sud.
- Morin, E et Singaïny, P. (2015). *Avant, pendant, après le 11 janvier. Pour une nouvelle écriture collective de notre roman national*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.
- Murray Schafer, R. (2010). *Le paysage sonore : le monde comme musique*. Paris : Éditions Wildproject.
- Noisneau, E. (2015). L'image sonore, le travail de la mémoire et le désir de l'écoute. Conversation avec Daniel Deshays. Dans *Syntone* Récupéré de : <http://syntone.fr/limage-sonore-le-travail-de-la-memoire-et-le-desir-de-lecoute-conversation-avec-daniel-deshays/>
- Palmiéri, C. (2002). Jacques Rancière : « Le partage du sensible ». *ETC*, 59, 34–40.
- Roy, I. (1993). *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Québec : Nuit Blanche/CRELIQ.
- Sarrazac, J. P., Naugrette, C., et Université de Paris III, Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain. (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. (Nouv. éd. rév. et augm.). Belval : Circé.
- Serres, M. (2013). *L'art des ponts : homo pontifex*. Paris : Éditions Le Pommier.
- Szendy, P., et Nancy, J.-L. (2001). *Écoute : une histoire de nos oreilles*. Paris : Éditions de Minuit.
- Thomas, F. (1999). Dispositifs narratif et argumentatif : Quel intérêt pour la médiation des savoirs ? *Hermès, La Revue*, 25, 219-232.
- Thoreau, H. D. (2010). *Walden*. Marseille : Le mot et le reste.
- Yatchinovsky, A. (2004). *L'approche systémique : pour gérer l'incertitude et la complexité* (3e éd.). Issy-les-Moulineaux : ESF éditeur.
- Wenger, E. (1998). *Théorie des communautés de pratiques*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Émissions de radio

- Ameisen J. C., Imbert, C. (réal.) et France Inter (prod.). (2014, 27 décembre) *Sur les épaules de Darwin*. [émission webdiffusée]. Série *Le souci de l'autre*. Récupéré de <https://www.franceinter.fr/emissions/sur-les-epaules-de-darwin/sur-les-epaules-de-darwin-27-decembre-2014>
- Japhet, D. (réal.) et France Culture (prod.). (2016, 13 septembre). *Erri De Lucca, l'écrivain des vents contraires*. [émission webdiffusée]. Série *À voix nue*.

Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/erri-de-luca-lecrivain-des-vents-contraires-25-sengager>

Veinstein, A., Franchini, A. (réal.) et France Culture (prod.). (2010, 9 juin). *Édouard Glissant. [émission radiodiffusée]. Série Du jour au lendemain*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/edouard-glissant-chacun-de-nous-peut-faire-une-anthologie-du-0>

Sites web

The Outpost. Récupéré de <http://www.the-outpost.com/>

Al-Jazeera. *Life on Hold*. Récupéré de <http://lifeonhold.aljazeera.com/>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). *Holistique*. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition/holistique>

Diebolt, S. (s. d.). *Le petit lexique des termes de la complexité. Réseau intelligence de la complexité*. Récupéré de <http://www.intelligence-complexite.org/fr/documents/lexique-de-termes-de-la-complexite.html>

Encyclopédie universelle. (2012). *Écouter*. Récupéré de http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/39879/%C3%A9couter

Live Magazine. (2016). *Les journalistes font leur entrée au théâtre*. Récupéré de <http://www.livemagazine.fr/wp-content/uploads/2016/09/le-temps.pdf>

The Slow Journalism Company. <https://www.slow-journalism.com>