

« ÊTRE AVEC » PAR CORPS : EXPÉRIENCE DU COMMUN SUR UN PLATEAU DE THÉÂTRE

Rachel Brahy et Véronique Servais¹

Le texte interroge la manière dont un collectif d'acteurs (professionnels et amateurs) parvient à s'expérimenter sous le registre du commun. A partir d'observation participante et d'entretiens approfondis, menés en partie selon la technique des entretiens d'explicitation, les auteurs interrogent des exercices de théâtre et cherchent à identifier les appuis perceptifs et sensoriels sur lesquels se fonde l'expérience du commun pour les participants. Ils montrent notamment que l'expérience de « l'être avec » prend place dans un espace spécifique rendu propice à l'émergence de la confiance. Ils mettent également en évidence le rôle de la coordination motrice, de l'attention au corps, de l'absorption, du lâcher prise et de la réorganisation perceptive, induits par les exercices examinés, dans la mise en place de l'expérience de « l'être avec » par corps.

Cet article prend pour objet l'expérience subjective du commun au sein d'un dispositif de création théâtrale. Partant d'un terrain ethnographique réalisée autour d'un professeur d'Art Dramatique et de ses élèves, nous nous intéresserons à la mécanique d'exercices et de jeux conduisant à *tisser ensemble* action collective et vie individuelle. Plus exactement, notre enquête porte sur l'émergence du commun en

1 Rachel Brahy est chercheuse FNRS à la Faculté des sciences sociales (Anthropologie des mondes contemporains) de l'Université de Liège et coordinatrice scientifique de la Maison des Sciences de l'Homme de l'Université de Liège, elle est également maître de conférences. Véronique Servais est Professeure à l'Université de Liège, Faculté des sciences sociales / Anthropologie de la communication.

tant qu'expérience sensorielle et corporelle, et non sur sa dimension conceptuelle ou cognitive. Nous nous demanderons en particulier comment sont mobilisés les déplacements des corps, les perceptions (de soi et d'autrui) et l'imaginaire, et comment tout ceci opère pour faire émerger un *ressenti* corporel du collectif qui n'éteint pas la sensation de son propre corps.¹ Pour ce faire, nous questionnons les médiations – ou plutôt les prises, appuis et supports – techniquement élaborés par l'enseignant afin de comprendre comment l'expérience du commun prend corps et s'organise, mais aussi comment cette expérience est qualifiée.²

Pour mener à bien ces analyses, et tenter de répondre à ces questions, nous nous appuyons sur deux espaces théoriques complémentaires. Le premier relève de la sociologie pragmatique, entendue comme sociologie des épreuves (Barthe *et al.*, 2013). Le second appartient plutôt au domaine de l'anthropologie de la communication et dirige le questionnement sur les conditions d'émergence de dispositions relationnelles, partant de l'idée générale, déjà énoncée par Goffman mais développée par Conein (1998), de l'existence d'un lien entre structure de l'interaction sociale et coordination de l'attention. Il s'agit donc ici d'envisager les aptitudes sociales dans leur aspect pré-intentionnel et perceptuel. Les compétences sociales seront considérées comme « des aptitudes intuitives liées à la perception ou à l'attention » (Conein, 1998 : 197), des formes primitives de coordination interpersonnelle. L'appareillage conceptuel, ainsi fourni, oriente le regard : les exercices théâtraux deviennent autant d'épreuves inscrites dans un *environnement* porteur de contraintes techniques offrant (ou n'offrant pas) des prises (ou *affordances*) dont peuvent (ou non) se saisir les acteurs. Rappelons que selon la théorie des affordances, la perception est intimement et fondamentalement liée au mouvement ; elle est

1 De ce point de vue, l'expérience du commun recèle le même paradoxe que l'expérience religieuse ou mystique : « elle nécessite que l'individu renonce à toute volonté individuelle, au soi, pour se mettre au service de la gestalt plus vaste qui l'englobe. Ce faisant, elle exprime la subjectivité fondamentale : c'est l'expression parfaite du soi quand toute idée du soi a disparu ». (Wittezaele, 2006, 24)

2 Cette réflexion s'enracine dans une recherche toujours en cours, initiée par la Maison des Sciences de l'Homme de l'Université de Liège en collaboration avec le service d'Anthropologie de la communication de la Faculté des Sciences Sociales de l'Université de Liège et l'École Supérieure d'Acteurs de Liège.

l'affaire de tout l'organisme qui se déplace dans son environnement et y perçoit/découvre des opportunités d'agir et d'interagir.

Suivant cette approche, les situations pratiques, inscrites dans ce dispositif socio-technique, doivent être décrites. Elles permettent de mettre au jour un système dynamique et adaptatif de dispositions et de compétences, devant être également être décrit par le chercheur. Notre questionnement porte donc autant sur 1) l'aménagement des épreuves relatives à l'expérience du commun que sur 2) la coordination des corps, la structure de l'interaction et les appuis perceptifs qui pourraient intervenir dans la composition de ce commun.

1. Présentation du terrain d'enquête : le laboratoire *Ethnodrame*

Empiriquement, l'enquête repose sur l'étude d'exercices ethnodramatiques réalisés, au Conservatoire de Liège, avec des étudiants en arts du spectacle. Ce laboratoire – dit *Ethnodrame* – s'organise, depuis plusieurs années, lors de la venue de comédiens haïtiens, dans le cadre d'un accord de coopération culturelle soutenu par Wallonie-Bruxelles International et qui lie l'École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire Royal de Liège et des partenaires haïtiens. Formellement, le but est d'explorer comment des pratiques expressives issues du rituel vaudou haïtien peuvent enrichir la formation des acteurs d'arts dramatiques et nourrir l'art dramatique, tant en Haïti qu'en Europe.

En ce qui nous concerne, et parmi l'ensemble des exercices qui constituent le laboratoire *Ethnodrame*, deux ont retenu plus particulièrement notre attention : la « ruche » et le « yonvalou ».

La ruche est une situation expérimentale créée par Pietro Varasso, enseignant à l'École Supérieure d'Acteurs et pilote du laboratoire *Ethnodrame*, qui vise à reproduire une situation qu'il a observée dans les rituels vaudous, où beaucoup de gens bougent, dansent et manipulent des objets, en présence d'animaux, d'objets tranchants ou dangereux, et où en dépit de mouvements rapides d'un grand nombre de personnes dans un espace réduit, personne ne se blesse. Cette « adaptation spontanée à la situation » l'a intrigué, et il a cherché à la reproduire dans cet exercice. C'est ainsi que les étudiants sont invités à se déplacer plus ou moins rapidement dans un espace étroit, délimité symboliquement par une corde, des soucoupes ou d'autres objets, avec une consigne : s'éviter. Le rythme des déplacements varie selon des suggestions de Pietro, qui dirige habituellement l'exercice. Cet exercice demande

un décentrage de l'attention et privilégie la vision périphérique et le ressenti corporel d'autrui.

Le « Yonvalou » est quant à lui un déplacement collectif qui s'opère suivant un mouvement ondulatoire en file, c'est-à-dire à la suite les uns des autres. Ce déplacement fait penser à un serpent qui se meut. Chaque membre du groupe ondule sur lui-même suivant un rythme exigeant, imposé par le leader, placé en tête de file. Tout le corps est donc engagé dans cette parade collective où le mouvement ondulatoire démarre depuis le cou en passant par la colonne vertébrale pour être travaillé jusque dans le rythme des pieds¹. D'après Pietro Varasso, cette marche favorise le « corps vide », le corps « prêt à accueillir ». Dans le cadre des exercices réalisés dans le laboratoire d'Ethnodrame, le Yonvalou est parfois combiné à des chants.

Ces exercices, directement inspirés d'éléments issus du rituel vaudou haïtien, nous intéressent tout particulièrement car ils travaillent le commun à partir de formes de coordinations motrices basées sur une expérience sensorielle forte, mais peu consciente.

Notre matériau est actuellement composé d'une dizaine de séquences d'observations², de conversations informelles ainsi que de six entretiens approfondis réalisés avec des comédiens impliqués dans ce projet, dont le professeur qui en est à l'initiative. Méthodologiquement, pour tenter d'atteindre les processus attentionnels et dispositionnels qui se déroulent le plus souvent – dans le cours des exercices étudiés – au seuil de la conscience, nous avons recouru à la méthode des entretiens d'explicitation. Cette technique d'entretiens a été spécialement développée pour étudier les processus cognitifs qui – sans pour autant faire l'objet d'un traitement conscient de l'information – sont néanmoins accessibles à une introspection, autorisant une description de leurs dimensions expérientielles (Vermersch, 2004 ; Petitmengin, 2006). Nous espérons par là accéder à une description de la manière dont l'expérience du commun s'organise et identifier les éléments perceptifs sur lesquelles elle s'élabore.

2. Un dispositif qui rend le commun possible et sensible

1 Les recherches réalisées par l'enseignant permettent de resituer cette danse rituelle (ou plutôt 'marche dansée') au sein du rite Rada, originaire du Bénin.

2 Huit séances d'exercices ou de répétition, d'une durée approximative de trois heures, ainsi que deux observations de représentations publiques.

Dans nos entretiens et nos observations, l'expérience du commun surgit à plusieurs reprises, au détour de situations qui comportent des thèmes récurrents mais aussi des traits spécifiques. Pour les présenter, nous partons de ce qui a semblé saillant dans l'expérience des acteurs.

2.1. L'aménagement du lieu pour s'engager dans l'action

Généralement, le processus de construction du commun démarre par l'élaboration d'un climat spécifique. En premier lieu, les apprentis acteurs sont rassemblés dans une salle pour réaliser des exercices pendant une période qui durera entre une et trois heures. La préparation à l'engagement dans l'activité paraît importante. En effet, le professeur qui guide les exercices d'Ethnodrame insiste, en entretien, pour souligner l'attention qu'il porte à organiser logiquement la séquence de travail. Il prévoit un espace clos où les participants ne seront ni dérangés, ni interrompus, ni observés. De plus, il prépare la salle en veillant tout particulièrement à l'éclairage, tout en maintenant la température de la pièce confortable pour le travail.

Au-delà de cette préparation concrète du lieu, le cadre du travail a été communiqué aux étudiants dès la première séance de travail : « Le collectif est un objet du travail : comment faire partir le « je », faire reculer le « je », ce qui n'empêche pas du tout l'apparition de la personnalité créative. Mais la créativité n'est pas notre objet ici. [...] C'est plutôt entrer dans des fragments rituels et laisser les fragments apprendre quelque chose à l'organisme » (Pietro, 15/12/15). Il y a également un travail systématique sur l'attention : Pietro multiplie les exercices qui demandent de tourner toute son attention vers la perception périphérique (« vous devez voir sans regarder ») et d'abandonner la perception (vision, toucher) focalisée.

Comme les rituels auxquels ils empruntent plusieurs éléments formels, les exercices de l'Ethnodrame induisent ainsi des dispositions relationnelles. Dans le cas présent, celles-ci sont guidées. Elles évoquent ce que Nicolas Auray appelle l'« ouverture attentionnelle curieuse », c'est-à-dire une capacité à « se rendre disponible à des perturbations, à ne pas les traiter comme des interruptions (qui créeraient une discontinuité dans l'action), mais à ne pas non plus les envisager comme des dispersions (qui créeraient une simple versatilité de la personne au gré des situations, sans guidage) (Auray & Vétel, 2013, p. 6). En bref, le *guidage* de l'enseignant aide les participants à maintenir cette ouverture attentionnelle curieuse et ainsi à rester disponibles à

l'émergence de l'expérience d'un commun à travers des sensations le plus souvent inhabituelles.

Enfin, il semble que l'ancrage sensoriel de l'expérience soit important : il faut éviter que les étudiants ne « partent » dans leur imaginaire. Comme on va le voir dans l'exemple suivant, il faut solliciter l'imaginaire tout en le nourrissant d'expériences sensorielles.

2.2. La confiance et la détection du collectif

Dans l'exercice de la ruche tel que le rapporte Sarah, une grande confiance émerge à partir du ressenti corporel de l'être-ensemble, sans qu'aucune mise en mot ne soit réalisée. La confiance émerge *en même temps* que la détection du collectif, sans que l'on puisse savoir si l'un précède l'autre. Dans un premier moment de l'exercice, Pietro suggère aux participants de se relier mentalement aux « centres » les uns des autres. Puis chacun se met en mouvement. L'expérience d'être relié aux autres participants signifie alors ne plus réagir à eux mais à leurs mouvements : « *tiens quelqu'un bouge dans ce sens-là, je suis aspirée vers cet endroit qui vient de se libérer. Quelqu'un vient dans ma direction je suis poussé par l'air qu'il y a entre nous* » (Sarah, 29/05/2015). Un peu plus tard, à la suite d'une suggestion de Pietro, le médium qui emplit l'espace entre les participants s'épaissit et devient palpable, comme si l'air se transformait en eau. « Il y a quelque chose de plus libre, et le rythme s'accélère, et là il y a quelque chose qui vraiment euh se passe, à un moment donné on est comme dans de l'eau, quoi il y a vraiment quelque chose qui circule... ». Pour Sarah, cela s'accompagne d'un ressenti corporel intense, surtout au niveau des limites corporelles, et de l'émergence d'une grande confiance : « ... je bouge, c'est agréable, c'est agréable, mais je suis réveillée, c'est-à-dire je vois ce qui se passe, je sens les gens autour de moi, et je sens mon corps, je sens mon corps dans ses extrémités dans ses limites, *fin dans...*, et en même temps comme si aussi, euh, comme si aussi on était reliés, très fort, comme si il y avait aussi une confiance dans le fait que... tout allait aller quoi » (Sarah, 29/06/15). Avec Sarah, on assiste à l'émergence d'une structure collective *perceptible*, qu'elle perçoit par les sens, à partir d'éléments traités de façon préconsciente¹. Les corps

1 D'où, on le voit, l'importance des entretiens d'explicitation

des autres viennent toucher le sien « à distance » et sont ainsi rendus directement perceptibles.¹

Cette première exploration met en évidence l'importance de l'environnement, du cadre et des pourtours offerts à l'action en cours pour que « *les choses se passent* ». En plus de l'aménagement concret de l'environnement pratique, les modalités de guidage relèvent également d'une grande importance. Dans certains exercices, le meneur peut suggérer, par exemple, à tous de marcher « *sur des galets* » ou « *sur du sable* », créant par là un milieu imaginaire commun qui influence la manière de se déplacer et de ressentir son corps. Toutefois, ces propositions doivent laisser une large place aux productions imaginaires individuelles. Ceci semble compter : il s'agit d'accompagner les individus mais, parallèlement, il ne faut absolument pas que cet effort soit ressenti, par eux, comme une injonction. Sans quoi, l'expérience serait tenue en échec. Ainsi, pour Damien, il s'agit d'« être ensemble tout en étant autonome ». Damien précise en évoquant l'exercice du Yonvalou : « *ce qui est très agréable, c'est que t'as une direction [...] c'est-à-dire que tu sais te diriger toi-même. Il y a un cadre, en fait. Le cadre est assez... large puisque... Il n'y a que « nous » en fait... Il y a que « nous » ! Donc beaucoup de choses sont possibles mais il y a des points d'attention qui sont communs* » (Damien, 27/05/15). Ces extraits entrent véritablement en résonance avec les travaux de Tim Ingold, pour qui « la conscience de vivre dans un monde commun – la communion d'expérience qui est au cœur de la socialité – ne dépend pas de la traduction des percepts, initialement construits par des sujets à partir de données sensorielles qui leurs sont propres, dans les termes d'un système objectif de représentations collectives encodées dans le langage et validées par un accord verbal (Gibson, 1982, p. 412). La socialité est au contraire donnée dès l'origine, et ce *antérieurement* à l'objectivation de l'expérience dans des catégories culturelles, par l'implication perceptuelle directe de sujets immergés, à travers une action commune, dans un *même* environnement » (Ingold, 2013, p. 140).

On peut dès lors creuser l'analyse dans cette direction et se demander : quels sont ces points d'attention partagés qui, manifestement, permettent à l'expérience du commun de surgir ?

1 Il y aurait ici un travail à poursuivre autour de la notion d'*intercorps* de Merleau-Ponty, que nous ne pouvons malheureusement faire ici.

2.3. Des prises pour poursuivre l'engagement : dispositions attentionnelles et affordances

On peut définir les affordances comme les appuis perceptifs qui s'offrent aux acteurs dans le cours de leur engagement dans le monde¹. Percevoir une affordance, ce n'est pas classifier, mais c'est percevoir une opportunité pour l'action ou l'interaction, percevoir quelque chose « comme » : percevoir une table basse « comme » un abri, un arbre « comme » un compagnon bienveillant, etc. La théorie de la perception directe, sur laquelle se base la théorie des affordances, affirme que nous *découvrons* les objets significatifs dans l'environnement en nous y déplaçant (Ingold, *id.*).

Pour tenter de cerner plus précisément quelles sont les perceptions qui participent à l'édification de l'expérience du commun, il nous faut pénétrer plus profondément dans l'expérience elle-même. Les comédiens qui expérimentent des exercices inspirés de rituels vaudous nous suggèrent des accroches précises. « *Quand je te parle de cette énergie que je ressens... collective. [...] Tu sais... Même de dos, je sais combien ils sont, à combien ils sont exactement derrière... Je sais « qui » est derrière moi, je sais « qui » est à côté, je sais « qui » est devant. Tu sens « tout », tu sens « tout », « tout le monde ». [...] Toute la colonne vertébrale est vraiment plus sensible et donc quelqu'un qui chante là, j'avais presque l'impression de l'entendre par les vibrations que ça provoquait sur ma colonne, plus que par l'ouïe. [...] Par les vibrations. Parce qu'il y en a que j'entends... Et du coup, ça provoquait vraiment un... un balancement... collectif. Exactement le même, avec des chemins individuels complètement différents.* » (Damien 27/05/15). Au travers de cet exercice, la perception se réorganise et fait place à une expérience du « tout » où écouter l'autre se fait par le corps tout entier, et où les corps s'accordent d'eux-mêmes dans un collectif corporellement sensible.

Le corps réagit donc, de manière « directe » et non médiée par les représentations, à ce qui lui est offert par l'environnement, ici composé par d'autres êtres, leur chaleur, le bruit de leurs chants, de leurs pas et de leur respiration, la sensation de leurs déplacements. Ces différents éléments s'agrègent et sont perçus de manière *significative* par Damien qui, de la sorte, ressent physiquement leur présence derrière lui et

1 Pour un développement détaillé de cette notion et son usage en anthropologie, voir Ingold, 2013, 131-148.

accède à une perception supplémentaire et qualitativement différente de lui-même et d'autrui, qu'il appelle « tout ».

Notons que de tels éléments perceptifs ne font habituellement pas sens dans le cours de la vie ordinaire, mais ici les conditions attentionnelles sont fixées de telle manière que l'environnement perceptif s'organise en proposant des supports sensibles aux participants pour l'émergence d'une expérience du commun. Toute une part du travail consiste en fait à se rendre disponible pour interpréter ces signes délicats qui habitent la relation aux autres. Dans le laboratoire Ethnodrame, nous l'avons dit, Pietro introduit des dispositions attentionnelles particulières. Une des consignes vise précisément, à développer un regard panoramique, à parvenir – comme le dit Damien – « à regarder tout ». Et, nous pourrions ajouter « à sentir tout » !

Dans son analyse des interactions, Goffman oppose l'interaction sociale, où les corps sont en face-à-face et manifestent un contact attentionnel partagé, aux formes de co-présence sans coordination de l'attention (*unfocused*). Comme le fait remarquer Conein (1998), le critère de l'identification de l'interaction sociale est la forme du contact attentionnel (*focused vs unfocused*). Or le type d'interaction qu'on trouve dans les exercices mentionnés en est une forme intermédiaire, où la coordination motrice est une composante très importante, mais ceci s'effectue en l'absence d'un foyer visuel et attentionnel commun. Ou, plus précisément, le contact attentionnel partagé porte sur les indices perceptifs de la *présence* (au sens fort du terme) d'autrui et de son engagement dans l'action commune. L'attention à autrui et à son mode de présence devient une ressource collective à laquelle chacun contribue, par des ajustements continuels et un travail sur l'écoute par le corps. A certains moments, les participants parviennent à se percevoir tout en percevant le serpent (« yonvalou ») comme leur propre corps. Il nous faut donc souligner la particularité de la perception du collectif qu'on trouve ici : il n'est pas ici question de se perdre dans la foule, de faire corps avec une entité plus vaste en abandonnant son identité. Au contraire, l'identité (ou le sentiment d'être soi) se trouve renforcée par la découverte (ressentie) du collectif et de la place qu'on y tient. Comme dans l'expérience de Sarah mais de manière un peu différente, des dispositions relationnelles particulières sont induites par la création d'une structure externe (le serpent) perceptible sensoriellement.

Pour Loïg, harmonie et légèreté sont les maîtres-mots de cette expérience : « *il y a une harmonie qui se met en place, c'est à dire qu'il y a des résonnances qui doivent se faire* ». Dans l'enchaînement d'actions physiques concrètes qui est attendu de lui, Loïg perçoit son déplacement comme la traversée d'un « *tunnel de couleurs ...* ». Sur le plan des affordances, les chants de ses partenaires, ainsi que le sien propre, se matérialisent en taches de couleurs : « *Je suis dans un tunnel de couleurs avec ces sons* ». Il a le sentiment « *d'être embarqué* ». Et de poursuivre : « *Je ne sais plus d'où vient le son, même si c'est moi qui le produit... Parce qu'on le produit tous ensemble et en même temps on marche dans l'espace et voilà... Là, ça commence à se passer... ou à décoller où à...* ». On perçoit bien, dans cet extrait, la confusion entre ce qui est activement produit et passivement perçu. Les catégories actif/passif ne semblent d'ailleurs plus avoir réellement d'importance. Ici, l'ouverture du corps, de l'écoute et du regard, invite à une capacité d'accueil particulière qui prend appui sur une prise, en l'occurrence une rythmique. Plus exactement, c'est d'abord la contrainte d'un rythme physique exigeant à respecter qui se donne comme support pour générer ensuite cette transformation des sons en tâches de couleur, et libérer l'esprit, générer l'expérience.¹

2.4. Bouger ou être bougé : une expérience rapportée à la naturalité et à l'absence de volonté

Insistons à présent sur une autre des dimensions reprises dans les descriptions de cette expérience du commun. Il s'agit de ce que les comédiens thématisent comme une « *absence de volonté* ». Dans l'enquête, on nous dit qu'« *il n'y a pas à réfléchir* », que « *c'est organique* » que « *tout cela se fait très naturellement* », que « *les choses se passent, quoi* », que « *c'était naturel* » ou « *c'est très très simple en fait* ». L'exercice de la ruche exige, on l'a dit, une forme diffuse ou décentrée de coordination de l'attention, ainsi qu'une coordination motrice complexe mais « *naturelle* » et « *automatique* » ; il semble que le sentiment d'un commun émerge alors non pas tant de la sensation de bouger ensemble, que *d'être bougés* ensemble. Puisqu'il s'agit d'entrer en relation avec autrui par le corps directement et non par la perception consciente, l'action à accomplir est évidente, « *naturelle* ». Ce qui est

1 Notons, à propos du « *rythme qui tient ensemble* » que c'est selon les psychologues du développement une propriété fondamentale de l'interaction mère-bébé (cf. Gratier, 2001).

plaisant pour celui qui se trouve pris dans un tel agir c'est que « *tu fais LA chose à faire* ». Comme le précise Damien « je pense plus rien, à plus rien d'autre que ce que je fais. Ce qu'il y a à faire. » (Damien).

Ce registre paradoxal de l'évidence surprenante se voit renforcé par la confusion, déjà évoquée et entretenue dans ce type d'expérience, entre ce qui ressort de l'activité ou de la passivité. Certes, les comédiens *font* des choses. Comme le précise Damien, « *c'est pas cela qui manque* » : « *il y a, en même temps, garder le regard, en même temps garder le rythme, en même temps, garder le silence, en même temps respirer, pas bloquer la respiration euh... en même temps, mettre son corps légèrement en avant, bien tenir sa tête euh... tout cela en même temps. Donc des trucs à faire, il y en a* » (Damien). Mais parallèlement à cette forte activité, une capacité à la passivité est également réclamée : « *Même si je respecte un rythme, [...] c'est comme si le mental ne contrôle pas : je laisse partir les pieds et...* » (Loïg). On le voit, il s'agit donc tout autant de se laisser partir, de se laisser faire, et finalement de s'engager dans un lâcher prise.

Nous faisons ici l'hypothèse que dans ce discours renvoyant au « naturel organique » se loge l'essentiel de ce qui constitue l'expérience du commun. Elle reposerait sur un paradoxe central : cette modalité du « faire » qui consiste à « faire ensemble » se donne dans un registre pré-réflexif rendu ici particulièrement conscient. Ce paradoxe est tenable uniquement en raison du cadre qui accueille l'agir. C'est parce que l'action est contenue dans un dispositif de contraintes techniques qu'elle peut donner lieu à une exploration pré-réflexive portant vers des découvertes sensibles qui rendent le commun *perceptible*. Se produit alors une sorte de redoublement de l'expérience, vécue à la fois depuis l'intérieur et perçue en tant que structure extérieure. Ainsi, on comprend mieux comment l'absence de réflexion revient pour les personnes à se maintenir dans un état où « *des choses se passent* » sans que la volonté ne soit à la base de l'action. Plus prosaïquement dit, c'est dans le cours d'action que l'action se découvre à elle-même. Ou encore, c'est en faisant que l'on découvre ce que l'on fait ! En tout cas, les comédiens pris dans l'Ethnodrame témoignent en ce sens : « *mon corps savait comment faire. Parce que c'est vraiment... En fait, c'est cela qui est [...] complètement réjouissant c'est que... je ne l'ai pas décidé !* » et de poursuivre « *c'est ton corps qui le fait mais tu te surprends à le faire* »

(Damien) « *il y a quelque chose qui euh, qui décide, ouais je dirais qui décide pour moi et en même temps je suis très réveillée* » (Sarah).

Conclusion

Par la technique des « entretiens d'explicitation » enrichie d'observations *in situ*, nous parvenons à évoquer l'expérience subjective du commun grâce à un retour en situation au travers d'une mise en évocation guidée. Ce faisant nous accédons à un récit d'expériences permettant de rendre compte de « *ce qui se passe* » quand les acteurs nous disent que « *quelque chose s'est passé* ». De la sorte, les effets d'ambiance, de mise en condition, le travail sur une attention aiguisée et les rythmiques s'en trouvent explicités. Les ressentis issus des jeux de présence corporelles ou émotionnelles sont mis en évidence. En bref, un éclairage inédit est donné sur ces expériences, par ailleurs délicates à mettre en mots. Les notions de pré-réflexif, de laisser faire le corps et le mouvement involontaire, tout en développant une conscience corporelle intense de soi et de l'autre, s'imposent de manière récurrente dans les récits, qui se nouent donc sur un paradoxe.

Au niveau des préparatifs requis pour l'émergence de cette expérience du commun, nous avons vu que certains arrangements matériels relèvent d'une grande importance, comme par exemple l'éclairage ou le fait de ne pas être dérangé. Par ailleurs, la présence d'un guide compétent pour suggérer la confiance réciproque, tout en accompagnant la mise à l'épreuve de soi, semble cruciale. Il s'agit là de pré-requis, et ce n'est que dans un tel contexte que les participants deviennent capables, ensuite, de se saisir de prises (*affordances*) utiles à leur engagement.

Grâce aux dispositions attentionnelles et relationnelles induites par le dispositif, notamment par la création d'un imaginaire commun, les participants peuvent rendre l'autre et le commun présents à partir d'une série d'indices ténus. Ces derniers peuvent être de l'ordre d'un engagement rythmique corporel ou visuel, d'un échange sonore (chant), etc. L'attention panoramique que les participants se portent réciproquement, rendue perceptible notamment dans la finesse de la synchronisation, devient également une ressource commune rendant sensible l'existence du commun. Bien que nous ayons clairement identifié l'importance du croisement de regard, du ressenti corporel de la présence et de l'action d'autrui et du rythme, certains types

d'information semblent toutefois absents ou peu présents : odeurs, chaleur. Ainsi, certaines saillances perceptives restent à élucider et méritent toute notre attention pour des recherches futures.

Plus fondamentalement, l'expressivité est ici envisagée dans ses manifestations les plus organiques afin de renouer avec la possibilité de faire corps avec soi et avec l'autre. En effet, l'expérience du commun qui est créée s'appuie notamment sur la conscience qu'ont les participants « d'être agis » et de faire partie d'un ensemble qui les dépasse, tout en restant parfaitement « éveillés », autonomes et conscients d'eux-mêmes. A travers une coordination motrice à la fois pré-consciente, naturelle et vigilante, le lien à autrui devient sensible, concret et de là peut naître la confiance.

En somme, c'est un questionnement total sur la construction des communautés qui est ici porté par des pratiques théâtrales. L'investigation pourrait, à ce niveau, être poursuivie,, notamment en prenant appui sur les développements théoriques autour de la question de la « *consistance des collectifs* » (Genard, 2013) ou du « *sensus communis* » entendu comme sensibilité commune (Parret, 1991).

Références

- Auray, N. & Vétel, B. (2013). L'exploration comme modalité d'ouverture attentionnelle : le cas d'un jeu «freemium». *Réseaux*, 182, 153-186.
- Barthe Y., de Blic D., *et al.* (2013), Sociologie pragmatique : mode d'emploi. *Politix*, 103, 175-204.
- Conein, B. (1998) Les sens sociaux : coordination de l'attention et interaction sociale. *Intellectica*, 1-2, 26-27, pp. 181-202
- Genard, J.-L. (2013). Intentionnalités, capacités et politique publique. Communication prononcée dans le cadre du Colloque de Cerisy du 10 juin 2013 au 17 juin 2013 sur la consistance des êtres collectifs, working paper.
- Gratier, M. (2001). Harmonies entre mère et bébé. *Enfances et Psy*, 13, 9-15.
- Ingold, T. (2013). *Marcher avec les dragons*. Bruxelles, Zones Sensibles.
- Parret H. (ed.), (1991), *La communauté en paroles*, communication, consensus, ruptures, Liège, Mardaga
- Petitmengin, C. (2006). Describing one's Subjective Experience in the Second Person. An Interview Method for the Science of Consciousness. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 5, 229-269.
- Vermersch, P. (2004/2011). *L'entretien d'explicitation*. ESF : Paris
- Wittezaele, J.-J. (2006) L'écologie de l'esprit selon Gregory Bateson. *Multitudes*, 24 [online], accédé le 25 août 2016.