

# En quoi l'expérience sensible de la création chorégraphique et sonore en espaces naturels et urbains permet-elle de transformer l'attention à son environnement ?

Motais-Louvel Guylène

CREAD, INSPE de Bretagne, Université de Bretagne Occidentale,

Membre du collectif DPE

## Résumé

Dans cette contribution au symposium, nous présentons quelques éléments d'analyse d'une formation de formateurs inscrite dans un projet artistique chorégraphique. Cette formation se fonde sur l'expérience sensible que chaque participant traverse et incorpore.

Nous observons plus particulièrement, comment les participants (professeurs, médiateurs culturels, chargés de projets de collectivités territoriales) coopèrent pour comprendre ensemble ce qui est mis en jeu lors des situations qui leur sont proposées par l'artiste formatrice et comment ils s'en emparent lors des temps d'échange et des travaux en petits groupes qui suivent la pratique corporelle.

Pour ce faire, nous utilisons des notions de la Théorie de l'Action Conjointe en Didactique : faire-milieu, milieu-soi, a didacticité.

Nous tentons d'analyser les effets des situations vécues par les stagiaires et d'en repérer des perspectives de mises en œuvre en vue d'une approche sensible auprès des élèves.

## Mots clés

Didactique ; pratique artistique ; corps ; expérience sensible ; émotion.

## Abstract

In this contribution, to the symposium, we present some elements of analysis of a training of teachers included in a choreographic artistic project. This training is based on the sensitive experience that each participant goes through and incorporates.

We observe more particularly, how participants (teachers, cultural mediators, project managers of local authorities) cooperate to understand together what is involved in the situations that are proposed to them by the artist trainer to understand what is at stake during times of discussion and work in small groups which follow the body practice.

To do this, we use notions of the Theory of Joint Action in Didactics: faire milieu, milieu soi, a didacticité

We try to analyse the effects of the situations experienced by the participants and to identify perspectives for implementation with a view to a sensitive approach with the students.

## Keywords

Didactic; artistic practice; self-milieu ; embodiment ;body; didactic milieu

## Introduction

Au sein du symposium S4 "Construire une attention au corps et au sensible par la danse : quelles conditions didactiques et pour quelles capacités ? ", notre contribution vise à présenter quelques éléments du travail mené dans le cadre d'une formation d'adultes proposée par une artiste, plasticienne sonore, à partir d'une expérience sensible regroupant enseignants, conseillers pédagogiques, médiateurs et directrice d'un centre culturel, ainsi que des chargés d'environnement de collectivités territoriales.

Nous tenterons de montrer comment une attention liée aux émotions, au sensible ainsi qu'à la relation à l'autre dans un environnement particulier se sont, dans l'action, mises en place au sein du protocole d'expérience partagée. Pour les stagiaires, l'objectif consistait à enquêter pour tenter de comprendre en quoi l'expérience sensible sonore en espace urbain permettrait de transformer l'attention à l'environnement. Elle les a amenés à

percevoir en quoi cette forme d'apprentissage lié à une transformation de l'expérience en une culture<sup>1</sup> (Dewey), puis en une institution de sens partagé peut permettre à chacun de questionner le milieu professionnel éducatif.

Nous étudierons plus particulièrement en quoi le corps sensible, dans un processus d'enquête, permet de se construire un milieu-soi porteur d'attention, d'imagination, de créativité et d'émancipation, afin de contribuer à la problématique du symposium considérant le sensible et l'attention au corps, aux émotions et aux autres, comme capacités essentielles à construire pour aborder la complexité du monde.

## **2. Quelques éléments d'environnement culturel**

Le projet étudié "Corps Espaces Sensibles" s'insère dans un contexte partenarial de développement de la création artistique et culturelle sur un territoire. La compagnie T.M. PROJECT, lauréate de ce projet, crée ainsi " Faille " pièce pour deux danseurs, in situ, soit dans, et pour les espaces naturels. Notre contribution analyse particulièrement la proposition de P.B, artiste plasticienne sonore, qui engage les stagiaires à entrer dans un aspect du processus de conception de l'œuvre, la création sonore. PB fait le choix d'une pratique corporelle sensible impliquant à la fois chacun, mais aussi le collectif.

## **3. Quelques éléments de cadrage théorique**

Nous nous référons à plusieurs éléments. Le premier porte sur une approche phénoménologique, anthropologique et sociologique du corps, le second sur des éléments issus de recherches relatives à l'analyse du mouvement, tous deux en lien avec la construction du milieu-soi tel que l'entend la Théorie de l'Action Conjointe en Didactique (TACD). Le dernier repose sur des concepts travaillés dans le cadre TACD. Par le prisme de l'action conjointe (Sensevy 2011<sup>2</sup>) des éléments marquants, sont étudiés avec les notions de contrat/milieu, de faire-milieu, de faire culture et la notion d'a-didacticité.

---

<sup>1</sup> Dewey, J.(2012) *Expérience et Nature*, Jean-Pierre Cometti (Préface), Joëlle Zask (Postface, Traduction) NRF, Gallimard

<sup>2</sup> Sensevy, G. (2011). *Le sens du savoir. Éléments pour une théorie de l'action conjointe en didactique*. Bruxelles : De Boeck.

### 3.1 En approche anthropologique, phénoménologique et sociologique

En pratique chorégraphique, vue comme un art de faire<sup>3</sup>, nous nous référons aux travaux de Dewey<sup>4</sup>. Selon lui, dans les pratiques culturelles, l'expérience correspond à l'unique moyen de l'individu pour tenter de comprendre et de vivre les interactions entre les divers éléments de son milieu et de mener sa propre enquête. De plus, appartenant à un groupe social, l'individu produit des attitudes de l'expression de son milieu-soi<sup>5</sup> mais aussi de l'impression d'autrui. Il peut les exprimer lors de partage de significations avec ses pairs via le langage. Les échanges leur permettent de construire ensemble des symboles chargés de sens et d'émotions qui fondent leur culture partagée, toujours en mouvement et en résonance avec leurs actions et leurs pratiques au sein d'un environnement donné.

Nous nous référons également aux travaux de Berque<sup>6</sup>, qui élabore le concept de mésologie à partir de l'expérience sensible qu'il analyse comme "cette relation contingente entre le donné environnemental et l'interprétation qu'en fait la société(..) et qui engendre les milieux humains. C'est le cœur *méso-logique* de la mésologie." p 30. Cet auteur fait référence à Leroi-Gourhan<sup>7</sup> et son concept du corps social, pour comprendre ce qu'un auteur japonais Watsuji qu'il étudie, entend par le terme *fûdosei*. Berque finit par le traduire avec le mot *médiance*. Nous retenons aussi de son analyse des travaux de Leroi-Gourhan concernant le corps social que celui-ci est collectif par "une extériorisation de certaines fonctions du corps individuel animal sous forme de systèmes techniques et de systèmes symboliques" dont le langage. Berque défend alors à sa suite le concept de corps médial, en ajoutant au couple corps animal/ corps social(techno-symbolique) une dimension supplémentaire : il définit le corps social comme éco-techno-symbolique puisqu'il s'inscrit, explique-t-il dans les écosystèmes de l'environnement. P 36. La médiance est un des outils de la mésologie de Berque, c'est-à-dire "le couple dynamique formé par les deux moitiés constitutives de l'être humain concret : son corps animal et son corps médial (i.e. son milieu), l'un ne pouvant exister qu'avec l'autre, et l'un corrélatif de l'autre" P 37

---

<sup>3</sup> Certeau (de), M. (2010). *Arts de faire*. Paris : Gallimard.,

<sup>4</sup> Dewey, J. (1934/2005). *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard.

<sup>5</sup> Glossaire TACD <http://tacd.espe-bretagne.fr/glossaire/>

<sup>6</sup> Berque, A. (2016). *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?* Essais et Conférences PUR de Paris Ouest.

<sup>7</sup> Leroi-Gourhan, A. (1964) *Le geste et la parole*, Paris Albin Michel.

Wallon<sup>8</sup> étudie le concept de schéma corporel dont nous avons besoin pour avancer dans notre analyse. Cette notion de schéma relève d'un caractère émotionnel, d'un modèle sensible et perceptif que chacun a de son corps. Cette enveloppe corporelle est ressentie comme un espace vécu, une organisation spatiale très individuelle en interaction permanente avec l'environnement, un dialogue tonique, un corps en relation, selon les termes de Wallon Il permet de se rendre attentif et de se rendre compte des contours de son enveloppe corporelle, les ramifications des membres le positionnement de ses organes et ainsi de repérer les zones de stimulations et de sensibilité que le corps reçoit tout autant que les réponses qu'il décide de renvoyer. Nous pouvons ainsi changer de posture en modifiant la sensation de position du corps, la conscience de la direction du mouvement engagé, le maintien de notre tonus pour y parvenir. Nous pouvons aussi affiner notre sens kinesthésique afin de percevoir ce qui nous touche et/ou ce que l'on va toucher dans l'action.

Merleau-Ponty<sup>9</sup> défend aussi ce point de vue d'expérience acquise dans lesquelles le corps n'est pas uniquement un lieu de sensations intéroceptives, proprioceptives, extéroceptives mais un "être au monde" toujours enraciné dans une situation particulière qui enclenche ses actions, interactions. "Il existe vers elles, il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but et, le schéma corporel est finalement une manière d'exprimer que mon corps est au monde". Pour lui, "mon corps est le pivot du monde".

Nous retenons aussi pour notre analyse, les apports de M.Bernard<sup>10</sup>, de façon complémentaire à ce que nous avons présenté ci-dessus. En effet, Bernard porte notre attention sur le fait "qu'il ne faut jamais perdre de vue que tout questionnement sur la réalité et sur la valeur du corps implique la reconnaissance en même temps que d'un certain statut corporel de ce questionnement lui-même, la discursivité inévitable du corps ressenti, conçu et interrogé", pour réussir à le verbaliser et l'objectiver. Selon lui, c'est bien la voix, lieu de la parole vive, qui permet le préalable indispensable à toute analyse théorique conjointe, indissociable du corps et du langage. P163

Nous retenons sous le mot voix une sorte de complexité et de force émotionnelle qui se joue en fonction des situations et des pratiques culturelles dans laquelle on peut l'observer au service de la parole et du langage.

L'écrivain, poète et essayiste Christian Bobin<sup>11</sup> nous interpelle en ce sens avec cette citation : "Les voix sont ce trésor que les gens vous donnent, même les avarés. Ce que la

---

<sup>8</sup> Wallon, H. (1970) Origines du caractère, PUF 4eme édition

<sup>9</sup> Merleau-Ponty, M. (1945) La phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris.

<sup>10</sup> Bernard, M. (1995) Le corps, Éditions du Seuil

<sup>11</sup> Bobin, C. (2019) Pierre, collection Blanche, Littérature, Gallimard Presse

mort ne pourra capturer, ni une machine d'enregistrement. Car une voix, ce n'est pas que le souffle, ni les paroles, ni même les silences. Une voix, c'est le monde entier repeint par la personne. "

### 3.2 En approche kinesthésique, analyse du mouvement

Si le corps produit sa propre matière, Laban<sup>12</sup> a défini les composantes du mouvement en interaction avec le milieu selon plusieurs facteurs : 1) le flux, qu'il soit coulant , interrompu ou en pause) ; 2) le temps qui se mesure (lent/rapide) et qui est lié à la vitesse d'exécution et au rythme ( soutenu/soudain) s'articulant avec le temps , l'espace, le poids ; 3)l'espace ( direct ou flexible se travaillant dans des directions , des niveaux , des amplitudes et des trajets différents) ; 4) le poids qui convoque des degrés d'énergie musculaire, plus ou moins résistants à celle-ci, donnant des qualités comme lourd/léger ou fort/ doux, accentué/fluide.

Godard<sup>13</sup> quant à lui, insiste sur le pré mouvement ou encore dit autrement, le langage non conscient de la posture. Selon lui, ce pré mouvement est "une attitude envers le poids, la gravité qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter". Ce qui revient à dire que c'est lui « qui détermine l'état de tension du corps et qui définit la qualité, la couleur spécifique de chaque geste ». Ce pré mouvement, explique-t-il, "agit sur nos muscles dits gravitaires qui enregistrent nos changements d'états affectifs et émotionnels".

Cette analyse lui fait distinguer d'une part, "le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace- au même titre qu'une machine produit un mouvement- et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives". C'est là conclue-t-il, "que réside l'expressivité du geste humain, dont est démunie la machine. "

---

<sup>12</sup> Laban,R . (trad 1994) *La maîtrise du mouvement*. Traduit de l'anglais par Challet-Haas J et Bastien M, Arles : Actes Sud

<sup>13</sup> Godard, H.(1998). *Le geste et la perception*. Bordas éditions, p. 224-229 in Michel Marcelle & Ginot Isabelle, *La danse au XXe siècle*.

### 3.3 En théorie de l'action conjointe en didactique

La question des conditions didactiques pour construire une attention au corps est analysée par le recours à la TACD (Théorie de l'Action Conjointe en Didactique). L'analyse didactique propose de considérer l'attention de l'enseignant apprenant et de l'artiste afin de travailler la capacité à se rendre sensible à l'environnement sonore comme savoir de la culture. Lors de cette formation, le jeu didactique analysé propose comme problème à l'apprenant de percevoir le monde connu environnant d'une manière sensible inhabituelle, puisque privé de la vue, grâce à l'écoute et l'attention aux éléments du monde sonore produits par l'environnement. On verra dans l'analyse que l'ouïe n'est pas le seul sens convoqué finalement. Ce milieu inconnu pose problème et oppose une résistance. C'est avec le corps, milieu-soi sensible (Forest et Batézat-Batellier,<sup>14</sup> que l'apprenant va devoir repérer corporellement, avec une attention particulière et une perception émotionnelle décuplée, un ensemble de signes épars qui ne vont pas forcément faire sens a priori pour résoudre le problème de construction sonore de l'environnement traversé. Il s'agit ici pour lui de *faire milieu /se faire milieu* (Messina,<sup>15</sup>). Les savoirs "faire attention" et "se laisser porter" par les signes sonores vont lui faire problème pour qu'il puisse réussir à repérer l'environnement sonore lors de la marche à l'aveugle qu'il expérimente. Nous postulons en TACD, que le travail sensible, sur les affects et les sensations, en pratique chorégraphique artistique est un travail sur le *soi* dans lequel la "conscience" se fait "geste", "mouvement", "sensation", "affect", et réciproquement. Le soi dont on parle alors fait considérer soi-même comme un autre. Il constitue un milieu, dans lequel se mène l'enquête. On parle alors de *milieu-soi*.

Chacun va devoir progressivement organiser les signes sonores épars en un système cohérent de significations, sensibles et épistémiques, qui constituent le savoir nouveau à apprendre relatif à une nouvelle prise de conscience de son corps dans l'environnement, à l'écoute augmentée des éléments sonores rencontrés, à la construction symbolique et poétique d'un paysage sonore en appui sur des éléments émanant de l'expérience corporelle sensible. Cette résistance du milieu dans lequel chacun se trouve plongé s'appuie sur du déjà-là avec les émotions et la mémoire corporelle et imaginaire sensible de chacun, mais aussi sur le langage pour établir des relations signifiantes entre les formes symboliques du milieu rencontrées pour en comprendre le système<sup>16</sup>. Cette tension entre

---

<sup>14</sup> Forest, D., & Batézat-Batellier, P. (2013). Apprentissage d'une pratique instrumentale en orchestre à l'école : une approche didactique. *Éducation & Didactique*, 7(3), 79-96. DOI : [10.4000/educationdidactique.1812](https://doi.org/10.4000/educationdidactique.1812)

<sup>15</sup> Messina, V. (2017). Une approche didactique de la danse et de la création chorégraphique. De l'action conjointe chorégraphe/danseurs, à l'action conjointe professeur/élèves à l'école élémentaire (thèse de doctorat en sciences de l'éducation). Université Rennes 2. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01879264>

<sup>16</sup> Processus de mésogénèse

verbalisation et états de corps (Motais-Louvel<sup>17</sup>) se nourrit de l'action conjointe lors des transactions au sein du binôme de participants transactants et des indications successives de l'artiste tout au long du parcours marché dans la ville, puis lors des échanges.

Nous essaierons aussi de voir en quoi cette situation pourrait être considérée sous un aspect d'adidacticité, c'est-à-dire par la manière dont l'apprenant va devoir/pouvoir s'appuyer prioritairement sur les éléments symboliques qui constituent le milieu, pour appréhender, sur la base de ces seuls éléments, les relations qui déterminent la structure symbolique du milieu.

## 4. Méthode

La situation étudiée est proposée par PB, plasticienne sonore, qui met en place des dispositifs sonores localisés pour explorer les possibilités d'émergence du musical. PB propose aux participants un protocole de traversée d'une ville au départ du centre culturel, comme expérience pratique sensible, avec un contexte sensoriel particulier puisque répartis en cinq binômes transactants: l'un d'eux aura les yeux bandés à l'aller et le second au retour.



Notre analyse s'appuie sur les transcriptions des enregistrements vidéo à la fois de l'expérience corporelle de la traversée de la ville en étant investi dans les deux rôles guidant/ guidé et à la fois des temps d'échanges de tout le groupe juste après la pratique ainsi que des temps d'interactions lors de petits groupes de travail.

Les données que nous présentons dans la contribution sont issues de l'intégralité de la séance filmée en extérieur et des séances d'échanges dans le centre culturel en grand groupe ainsi qu'en plus petits groupes de travail. Les enregistrements ont d'abord été traités sous forme de transcriptions en tableaux avec les numéros des tours de parole

---

<sup>17</sup> Motais-Louvel, G. (2011), Parler et écrire sur les œuvres : une approche interdidactique des enseignements artistiques et culturels in Repères 43 ENS de Lyon

(TDP), les noms d'emprunt attribués aux participants, et leurs actions (verbales et non verbales). L'analyse s'est faite par de nombreuses lectures des vidéos afin d'analyser les corps en mouvement. Nous ajoutons parfois des captures d'écran de l'enregistrement à notre écrit.

## **5. Analyse de situations de la formation**

Nous avons sélectionné des moments (épisodes) de cette formation, au fil des échanges entre stagiaires et de l'observation des vidéos. Nous présentons dans cette partie quatre pistes d'analyse qui nous semblent emblématiques pour faire émerger la question en travail au sein de ce symposium à savoir celle des conditions didactiques pour construire une attention au corps, à ses possibles accomplissements et au sensible.






### **5.1 Le parcours dans la ville : observation de l'expérience corporelle sensible**

Nous observons pour développer ce point deux rôles distincts des transactants : celui de guidé et celui de guidant. Cette expérience correspond à un système de règles de jeu, le contrat didactique : accepter de se bander les yeux, de s'en remettre à un tiers pour traverser en marchant la ville sans la connaître, ni l'itinéraire, ni le point d'arrivée, de percevoir le milieu environnant en fonction de ces contraintes et d'y être attentif afin de pouvoir verbaliser son ressenti, ses émotions.

#### **Analyse des postures des guidés :**

Sur ces images on peut observer la posture gravitaire par l'alignement de la tête avec la colonne vertébrale, l'axe de la colonne par rapport au sol, la tension dans les bras, les mains, les doigts, de la position de la bouche et des lèvres. L'analyse des enregistrements montre une appréhension de la posture gravitaire très différente d'un individu à un autre. Celle-ci s'observe :

- Par la forme observée sur la colonne, l'alignement du cou et de la tête, le positionnement des bras, des mains, des doigts, les traits du visage, qui renseignent sur le passage du flux dans les corps plus ou moins coulant voire interrompu, jusqu'à l'arrêt,
- Par le rythme de marche, retenu chez certains avec la nécessité de « récupérer » régulièrement le rythme de son binôme (guidé ou guidant), alors que d'autres s'accordent sereinement entre eux
- Par la gestion de l'espace avec l'acceptation sereine ou pas de changement de directions en fonction du trajet, de l'amplitude des pas, de la qualité du sol sur laquelle ils marchent ensemble (bitume lisse, pavés, petite marche de trottoir, pelouse, chemin en gravillons...)

|   |  |  |  |  |
|---|--|--|--|--|
|    |   |   |   |   |
| <p><b>1/</b></p> <p>Posture fluide, légèrement en arrière ainsi que la tête et penchée vers le guidant,</p> <p>Bras droit le long du corps entre relâché et tenu</p> <p>Bouche légèrement entrouverte, lèvres relâchées</p> | <p><b>2/</b></p> <p>Posture verticale équilibrée légère, fluide, alignement colonne/ tête</p> <p>Bras relâché et en mouvement avant/ arrière en fin de la marche</p> <p>Bouche légèrement entrouverte lèvres relâchées</p> | <p><b>3/</b></p> <p>Posture verticale un peu lourde</p> <p>Menton légèrement penché en avant cou rigide</p> <p>Bras droit collé le long du corps</p> <p>Lèvres fermées voire pincées</p> | <p><b>4/</b></p> <p>Posture penchée en avant au niveau des épaules et de la tête haut du dos légèrement arrondi ;</p> <p>Bras droit tenu avec coude fléchi et main en attente</p> <p>Lèvres en action car la guidée parle sans arrêt à son binôme pour recueillir des informations</p> | <p><b>5/</b></p> <p>Posture décalée en arrière haut du corps reculé, tentant de « s'alléger » avec la tête levée vers le haut</p> <p>Bras droit très crispé avec main flex et doigts étirés qui s'apparente à un geste de protection, de défense</p> <p>Lèvres formant une sorte de rictus</p> |

Ces captures d'écrans montrent l'état de tension des corps qui nous permet d'observer la qualité, la couleur spécifique de chaque geste des transactants<sup>18</sup>. A la suite de Godard, on perçoit ce pré mouvement, profondément ancré dans chacun. Avant même de commencer l'expérimentation, chacun des guidés s'installe inconsciemment dans ce pré-mouvement, en appui sur un déjà-là qui lui est propre. Ce pré mouvement agit sur les muscles dits gravitaires, en enregistrant les états affectifs et émotionnels des guidés. Si les guidés 1 et 2 semblent percevoir cette expérience avec un état serein, il ne semble pas en être de même pour les guidés 3,4,5. D'un point de vue didactique on pourrait dire que chacun s'engage dans l'expérience corporelle sur la base d'un système de capacités épistémiques incorporées et d'habitudes d'actions, un déjà-là, un arrière-plan et des références propres.

### **Analyse des postures des guidants :**

Ce qui retient tout d'abord l'attention à la lecture des enregistrements, est la manière dont le contact proprioceptif s'établit avec le guidé. D'une part avec les mains et les bras. On observe pour 1 et 2 que le guidant donne le bras au guidé et renforce ce contact par une tenue soutenante mais relâchée de l'avant-bras (1) et des doigts de la main (2) donnant une sensation de rencontre bienveillante presque décontractée.

Le guidant 3, quant à lui, tient le dessous du coude gauche du guidé et a agrippé l'avant-bras du guidé dans le souci semble-t-il d'aider à contrôler le guidé dans son parcours ; il reste très droit dans une posture de très grande attention au guidé. Le flux est interrompu souvent dès qu'un obstacle pourrait éventuellement poser problème. Sur la capture d'écran on observe par exemple un ralentissement, pendant lequel le guidant déplace son regard vers les pieds du guidé afin de s'assurer de la sécurité de son contact avec le sol au moment de la montée du trottoir. Cette posture d'arrêt et d'attention n'a pas eu lieu pour 1 et 2 qui ont anticipé avec une information verbale en amont, et renforcé la sensation proprioceptive de contact par le bras pour conserver un rythme partagé régulier avec le guidé dans la descente du trottoir, dans une relation de confiance en l'autre de part et d'autre.

Le guidant 5 a pris le guidé par le bras et refermé son autre bras par-dessus pour croiser les doigts de ses deux mains dans un souci de bien tenir, retenir la guidée, ne lui apportant pas un deuxième point d'ancrage pour la rassurer.

L'autre point remarquable est le recours au dialogue qui se joue soit pour donner des éléments sur le trajet afin de rassurer, soit pour échanger sur les sensations, les étonnements de la personne guidée. Chez certains transactants on observe aussi des

---

<sup>18</sup> Glossaire TACD

échanges totalement décalés de l'expérience comme s'ils se promenaient ensemble sans ces contraintes.

La circulation du souffle, de la respiration est également un point important qui se traduit par la voix, interjections, rires, la parole, le langage lors des verbalisations de ce qui se ressent et de ce qui se partage par le guidant au guidé privé de la vue. Il est intéressant de noter également que les échanges peuvent ne pas porter sur l'expérience vécue mais sur des souvenirs, des situations personnelles ou professionnelles, des images auparavant vécues et convoquées par les sensations ressenties dans l'instant. Chez certains transactants on observe même des échanges totalement décalés de l'expérience comme s'ils se promenaient ensemble sans les contraintes de la situation.

Ainsi, on peut observer que le vécu et le déjà-là de chacun produit dès le pré mouvement des effets concrets sur l'entrée dans l'expérience proposée.

Ce qui n'est pas observable c'est finalement la participation de chacun au sein du binôme de transactants guidant/ guidé pour installer une posture d'assurance, de sécurité corporelle et affective lors du déplacement. Le guidant est-il impacté par la posture tranquille ou fébrile du guidé adoptant alors une posture pour y répondre ; ou est-ce le guidé qui lâche prise grâce à la posture rassurante et bienveillante du guidant ? Le binôme 4 permet d'observer un guidant qui, face au stress non officiellement déclaré par la guidée va multiplier les occasions pour lui permettre de lâcher prise : la faire frôler des arbustes en la prévenant, échanger régulièrement avec elle pour répondre à ses demandes d'informations, interagir avec l'extérieur (dialogues courts avec les passants, description de ce qu'il voit) afin de la rassurer. Le binôme 2 montre comment un guidé, rassuré par la posture gravitaire équilibrée et sereine de la guidante lâche complètement prise et déambule à l'unisson en toute confiance.

Le travail sur la conscience du soi dans un environnement soit inconnu (guidé) soit en phase de découverte (guidant) se joue dans les interactions avec l'autre et avec le milieu étudié ici qui se décale des repères habituels dans les deux rôles tenus par les transactants.

## **5.2 Les échanges autour du ressenti des participants**

Les interactions verbalisées permettent de continuer cette première analyse du geste et d'apporter des éléments explicatifs donnés par les stagiaires eux-mêmes.

La traversée de la ville amène les binômes à marcher sur des trottoirs plus ou moins larges plats ou en pente, bitumés ou pavés. D'emprunter un parking avec un espace très ouvert mais aussi une ruelle étroite. Longer des commerces et les jardins d'un quartier résidentiel, monter une volée de marches, descendre et remonter de plusieurs trottoirs pour traverser des rues, frôler des bacs remplis de petits arbustes, entrer dans un jardin public au sol gravillonné. Au niveau du rythme, la vitesse de la marche est allante c'est-à-dire ni trop lente, ni trop rapide ; il n'y a d'arrêts obligatoires que pour laisser passer un piéton,

traverser une rue, ou attendre que le trottoir se désengorge de passants. La période de début de printemps bénéficie ce jour-là d'une température fraîche, d'un soleil voilé et d'un peu de vent. Certains stagiaires connaissent cette petite ville d'autres pas.

La première impression se focalise sur l'activation des sens en réaction avec l'environnement traversé :

| <b>La proprioception</b> |  |
|--------------------------|--|
|                          | <p>Ben je trouve qu'on est aussi sensible par ce qui est proprioceptif que par (montre les yeux )</p> <p>Peut-être cela dépend des gens mais moi, en tous cas, <b>j'étais plus sensible à ce que je ressentais corporellement.</b></p>   |
|                          | <p><b>Le sol était une perception vraiment forte.</b> Le moindre dénivelé tout petit je pense c'était ... !</p>  |
| B                        | <p>Y a un endroit par lequel on est passé le dallage au sol commence à être un peu de guingois, commence à bouger à se déplacer sous les pieds, <b>cette sensation perd complètement la marche là où on a tendance à aller tout droit</b></p>  |
|                          | <p>A un moment on est passé dans un endroit où les bâtiments devaient être très hauts parce qu'avec l'écho, le son était complètement différent ; les voitures, on ne les entendait plus dans un espace plus large ou on avait plus de place ... <b>on le ressent bien ça</b></p>  |
| B                        | <p>Effectivement, toute la relation de la peau, effectivement comment les pieds vont se poser dans le sol selon les surfaces</p> <p>L'entrée en stabilisé dans ce petit espace qui du coup est beaucoup plus souple mais qui en même temps va sonner davantage. Bref, <b>on a beaucoup de fines variations</b> comme ça qui <b>augmente l'écoute</b> mais <b>augmente toutes les qualités physiques de toucher, de sensation de fraîcheur et du coup de proprioception</b></p> |
|                          | <p><b>C'était vraiment à la fois déstabilisant et en même temps très riche l'information</b></p> <p>Ce n'est pas que le paysage sonore que l'on écoute .Ne serait-ce que fermer les yeux et avoir conscience dans quel angle on est, c'est pas gagné s'il n'y a pas qqn pour vous aider (...) C'est pas gagné. Surtout en milieu urbain avec les voitures et des enfants</p>   |
|                          | <p>Et puis aussi au niveau du toucher surtout</p> <p>Moi je trouve que le toucher cela apporte beaucoup ...</p> <p>Pieds nus et même quand on tend les bras et qu'on sent un peu le volume de ce qu'il</p>   |

|  |   |
|--|---|
|  | y a autour de nous, cela apporte beaucoup d'informations  |
|  | Oui, mais en fait cela dépend aussi de la sensibilité de chacun, toi tu es un expert justement au niveau environnement<br>Moi pas tellement ! au niveau de l'ouïe... je découvre un peu...<br>Par contre tout ce qui est sensations corporelles j'étais hyper sensible ça dépend vraiment des gens<br>Le soleil, le vent, le vent surtout |

Ces premiers propos des stagiaires montrent en quoi l'être au monde dans une situation particulière, ici le fait de marcher les yeux bandés dans une ville, se construit par des interactions sensibles avec l'extérieur. Si celles-ci existaient déjà, elles sont ici expérimentées voire redécouvertes par un autre prisme, celui de l'attention à des sens occultés par celui de la vue.

| <b>L'espace</b> |   |
|-----------------|---|
|                 | Moi quand on se déplaçait j'ai beaucoup cherché à savoir dans quel sens on était et en fait au bout de 20 mètres on a perdu le sens on se dit là c'est le nord, je pars je vais tourner deux fois là et en fait on ne sait pas trop etc donc on se perd assez rapidement comme ça et on a beau essayé de se faire une carte mentale ce n'est pas facile de la suivre il y avait quelque chose avec la relation l'espace à tester mais pas que avec le son aussi avec le toucher etc |
|                 | J'étais dans mon truc quoi, comme quand je me balade partout sans trop faire attention alors qu'au retour, comme guidée, là, je faisais beaucoup plus attention à ce qui m'entourait, aux distances, à un espace plutôt là et je me le refigurais cet espace mentalement mais c'était ...On essayait de se repérer et retrouver des sensations...   |
|                 | Y a cette notion de distance au bruit que l'on peut entendre : je sais qu'il y a une porte qui s'est ouverte ou fermée d'ailleurs je pensais qu'elle était beaucoup plus proche que cela  |
|                 | Avec la vue on fait aucun effort quand on voit on ne fait aucun effort on est plus dans la recherche de son chemin je sais que je veux aller là donc je vais là et le reste c'est abstraction totale alors que là ... je ne sais pas où j'allais Alors que là au contraire je cherchais à savoir dans quel espace j'étais   |

Sans l'utilisation de la vue, la perception du schéma corporel se trouve décalée et engage chacun à déployer de nouvelles approches de l'environnement pour tenter de stabiliser en même temps les affects et la capacité à s'adapter corporellement au milieu. On

peut voir ces sensations exprimées comme des éléments permettant la reconstruction d'un corps social éco-techno-symbolique dans la mesure où chacun s'attache à retrouver les écosystèmes de l'environnement déjà connus.

| <b>L'ouïe/ le temps</b> |   |
|-------------------------|---|
| T                       | <p>Une idée qui est très perturbée c'est le temps c'est le premier truc</p> <p>Ça distend énormément le temps .Ben là on est en ville ; on mesure à fond l'omniprésence de la voiture</p>   |
| N                       | <p>C'est vrai que moi c'est la première fois que je fermais les yeux</p> <p>Même quand on passe dans la rue qui est étroite, le son changeait vraiment !</p>  |
|                         | <p>Même là dans le groupe, écouter les pas des talons cela permettait de savoir où on était...</p>  |
|                         | <p>On était pris dans le rythme de la marche, le bruit des pas ; on a pris le rythme . Tu dis le bruit de tes propres pas le ... ? Ah non, ceux des autres binômes, du groupe ...</p>   |
|                         | <p>J'ai entendu une fermeture éclair</p>  |
|                         | <p>Moi je visualisais, j'essayais d'imaginer ce qui pouvait se passait autour de moi et donc c'était un peu comme une histoire, c'était un scénario c'est-à-dire que</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- J'ai entendu une vieille bagnole, ensuite</li> <li>- On a croisé les enfants, j'ai entendu quelqu'un qui fermait un blouson enfin j'imaginai que c'était un blouson avec sa fermeture éclair, une porte qui claque</li> <li>- Quelqu'un qui taillait une haie un peu plus loin</li> </ul> <p>Je me suis vraiment focalisée comme ça sur ce que pouvaient faire les gens un peu autour de moi Je me suis laissée portée vraiment c'était...</p> <p>Pour moi c'était une sensation de liberté je me suis laissée guider par Karine tout du long. Je trouvais ça, ...c'était très agréable</p> |
|                         | <p>J'ai habité en région parisienne. A Paris il n'y a que de la voiture finalement quelque part on est moins dérangé.</p> <p>Le cerveau élimine les bruits qui nous gênent, c'est une faculté</p>   |

Suite à ces échanges, l'artiste explique que notre cerveau est perpétuellement dans une gymnastique pour compenser. Pour elle c'est un rapport animal atavique au son puisque cela nous permet de voir derrière, car *avant tout le son est là comme alerte ; se renseigner sur la cause des sons, c'est effectivement notre approche de la survie tout bêtement : si j'identifie la cause, je me protège, je peux anticiper.*

L'artiste apporte, de façon complémentaire, quelques éléments de réflexion sur le lissage et le masque sonore, ancrés dans les pratiques culturelles qui façonnent l'environnement urbain et qui peuvent faire écran à notre aptitude d'attention à nos sensations en particulier l'ouïe.

En fait, le **mécanisme de lissage** c'est exactement celui que l'on a actuellement dans ce hall, pas du tout lié à sa résonance mais eh... à la ventilation, depuis tout à l'heure, elle est là ... Quand on est arrivés .....elle est là tout le temps ...

C'est le principe **du masque sonore**, on a un son continu qui tout le temps, tout le temps, ramène de la matière, des voitures au loin, un périphérique, ce qui fait qu'on peut l'oublier assez facilement, c'est constant, il y a **peu de modulations**.

Le cerveau se dit OK cette information on la met de côté ; mais tous les plus petits sons, qui n'arrivent pas à rivaliser en décibels vont se retrouver masqués, noyés sous cette masse-là. Donc, ne vont entendre nos oreilles, que ce qui dépasse de ce **spectre acoustique**.

Ce n'est pas pour rien que pendant longtemps, et on le fait encore aujourd'hui, sur certaines places où il y a pas mal de circulation, on va installer des fontaines, des fontaines

ou dans les logements collectifs, il était même préconisé pour les architectes dans les années 70 que les gaines de ventilation, typiquement ce que l'on entend là, surtout fallait pas trop les isoler parce que, de fait, en faisant un bruit continu dans les appartements, on entendait moins les voisins par effet de **masque sonore**.

C'est un peu ce qui a été dénoncé par les militants de **l'écologie sonore** c'est que les villes deviennent des égouts urbains où on lisse tout dans une espèce de boulgui boulgua, de plein de sons continus ; on est passés devant des magasins où on entendait la ventilation, des magasins tout le temps, le distributeur automatique bancaire qui a ce petit buzz électrique enfin...

L'uniformisation électrique, l'harmonisation du monde à 50 mètres a créé des sons continus qui finalement créent une espèce de grand liant et peu de variations très nettes et brutales comme on peut le croiser en milieu rural ; c'est ce que l'on appelle **un spectre en dents de scie avec d'un seul coup un éclat sonore et de nouveau un creux**.

L'extrait suivant montre en quoi, la pratique culturelle, dans une approche sensorielle, une relation contingente entre le donné environnemental et l'interprétation qu'en fait la société(..) engendre des milieux humains particuliers.

On observe par exemple dans le champ de la musique, la musique orchestrale dans le haut moyen âge ou début de la renaissance, les instruments baroques n'utilisaient qu'une petite partie du spectre acoustique nous on entend dans du très, très grave variable jusqu'à du très, très aigu dans les 18 milli hertz à peu près, quand on est jeune et qu'on a encore

tout de qu'il faut.

On avance mouvement classique et hop au 19<sup>ème</sup> siècle, Wagner commence vraiment à étendre le **spectre acoustique** utilisé par la musique avec aussi bien des contrebasses, des grosses caisses, et à la fois des piccolos, et là d'un seul coup on va étendre, étendre

Mais jusqu'à aujourd'hui si on observe des rappeurs, je ne vais pas avoir pas de noms, des « Brithney Spears » ou autre si on observe leurs musiques on a beaucoup de graves, de sons graves et continus

C'est ce qu'on entend (montre la ventilation) c'est notre oreille, peut écouter ce genre de musique aussi parce qu'on l'entend dans nos environnements

L'expérience ne pourrait pas trop se faire, mais je doute beaucoup que Mozart puisse écouter sans violence nos environnements sonores quotidiens mais également notre musique populaire puisque trop de différences dans les habitudes et us d'écoute de ses **milieux de cultures.**

### 5.3 La construction collective du vécu de l'expérience sensible

Dans cette partie nous souhaitons pointer comment, appartenant à un groupe social, l'individu produit des attitudes de l'expression de son milieu-soi mais aussi de l'impression d'autrui.

| <b>Le lâcher prise, l'attention, l'incorporation</b> |   |
|--|---|
|  | On savait ce qui nous attendait mais c'est très déstabilisant les cinq premières minutes vraiment !   |
|  | On est obligé de <b>se concentrer</b>   |
|  | Oui complètement, c'est le but de l'exercice de <b>développer une attention</b> là où la vue a tendance à pallier à tous nos déplacements là c'est une nouvelle attention qu'il s'agit de cultiver  |
|  | <p><b>Une concentration mais en même temps un repos moi j'ai trouvé</b></p> <p>Moins d'analyse en fait, moins de jugement</p> <p>Je me suis laissée allée à l'écoute à la sensation. Sans forcément chercher. Si ce n'est chaud/ froid</p> <p>On est plus, a ben tiens, <b>lâcher prise peu importe ce que je ressens c'est agréable</b> voilà pas essayer d'analyser</p> <p>Alors que si je vois je sais absolument ce que je joue là sur l'espace naturel</p> |
|  | Pour moi qui ne suis pas dans le lâcher prise au début <b>je me suis vraiment</b>   |

|  |  |
|--|--|
|  | <p><b>forcée pour accepter cet exercice</b></p> <p>Et moi je sais que <b>je n'ai pas du tout fermer les yeux derrière le foulard ; j'ai essayé j'avais l'impression d'être déstabilisée</b> de tanguer en fait</p> |
|  | <p>Ouais moi au contraire, je trouvais que <b>fermer les yeux cela faisait du bien</b> et autant à l'aller donc je guidais, je restais dans mon paysage mental pour aider la collègue quand même</p>               |

On peut voir ces sensations exprimées comme l'émergence du pré-mouvement qui agit sur nos muscles dits gravitaires qui enregistrent nos changements d'états affectifs et émotionnels. Chacun de projette dans le milieu en fonction de son déjà-là, de symboles incorporés, chargés de sens et d'émotions comme le montre ci-dessous l'échange autour d'une montée de marches.

|   |   |
|---|---|
|   | <p>Moi j'ai bien aimé l'expérience de monter les marches</p>  |
|   | <p>Ah oui moi je suis passée par toutes les marches !</p>   |
|   | <p>C'est très intéressant, à <b>la fois confiance dans l'autre</b> en ce qu'il va nous décrire et puis à la fois <b>trouver soi-même son rythme ;</b> un peu comme une danse, trouver une marche, eh, à moins qu'elles soient toutes toutes différentes .. Mais en fait <b>on reprend des choses inscrites dans le corps</b></p> <p>Oui, on reprend des choses déjà inscrites dans le corps</p> |
| B | <p>De fait la hauteur d'une marche est souvent globalement standard et de fait <b>la mémoire du corps fait son œuvre</b></p>  |

|  |  |
|--|--|
| <p><b>Confiance en autrui / écoute au sein du groupe</b></p> |  |
|  | <p>Bon, ben voilà je me repose entièrement sur toi</p>   |
|  | <p>Du coup la confiance dans le binôme est essentielle</p>   |
| B  | <p>Est fondamentale oui même un binôme qu'on ne connaît pas dans les premières minutes sont essentielles pour créer ce lien de confiance et accepter de s'abandonner et de déléguer une responsabilité</p>                         |
|  | <p>Comment un groupe se mobilise se met en mouvement va s'arrêter à l'écoute et cette écoute elle est effectivement auditive mais elle est une écoute du corps.</p> <p>Globalement comment mon corps comprend l'autre dans son</p> |

|   |
|---|
| environnement .<br><br>C'est comme le déplacement d'un troupeau, d'un groupe d'oiseaux qui volent sans se taper dedans, des étourneaux. |
|---|

Les émotions et le développement de l'attention et de l'écoute fondent une culture partagée, toujours en mouvement et en résonance avec les interactions et les pratiques au sein d'un environnement donné.

#### **5.4 Des perspectives de savoir à mettre en œuvre avec les élèves**

Lors du travail en petits groupes des pistes de transposition de cette expérience sont retenues.

- Par l'expérience sensible, mener une enquête sur soi et son environnement pour comprendre, comment en déplaçant notre attention et notre perception il est possible d'augmenter la connaissance de nos milieux.
- Favoriser l'état d'être en immersion afin de travailler vraiment l'éveil des sens. Il s'agit d'augmenter la compréhension de ce qui nous entoure.
- Travailler la relation à l'autre d'empathie, de respect, d'être à l'écoute de l'autre. Pour ce faire est pointée la nécessité d'être attentif à son milieu-soi pour pouvoir être attentif à l'autre et à ce qu'il traverse en commun avec soi.
- La retranscriptions des émotions, des sensations, des interactions par le langage
- Le développement d'un graphisme lié à ce que l'on entend, ce que l'on ressent, mais aussi à l'espace qui est expérimenté de manière sensible.

Le but est bien dans ces pistes de transposition didactique d'ouvrir un imaginaire qui peut enclencher un processus créatif. En fait, comme l'a fait remarquer l'artiste lors des échanges, *basculer dans une écoute qui n'est pas quantitative, causale, mais davantage esthétique c'est un travail non naturel.*

En fait, on pourrait y voir un art de vivre, ce que Go<sup>19</sup> exprime ainsi : *Le temps de l'émancipation est fait d'un art de vivre qui consiste à s'efforcer de vivre un peu autrement dans le monde tel qu'il est.*

---

<sup>19</sup> GO, H. (2021) Journée d'étude *Coopération et émancipation en éducation* 6 CREAD / Programme de recherche "Recherches Coopératives et collaboratives" (PRT6) Université Rennes 2, INSPE de Bretagne – Université de Bretagne Occidentale 25 novembre 2021

## 6. Discussion

Nous proposons de voir cette situation comme relevant d'un processus d'a didacticité. En effet, l'observation des postures lors de la traversée de la ville ainsi que les verbalisations des ressentis montrent la manière dont chacun va dans cette situation totalement inhabituelle, à la fois corporellement et émotionnellement, tenter de s'appuyer prioritairement sur les éléments symboliques qui constituent le nouveau milieu, sons, sensations de la lumière, du vent sur la peau, informations données par le guidant.

L'expérience vécue amène ainsi chacun à transformer radicalement le *milieu-soi*. L'individu est confronté à la nécessité de se *faire milieu* d'une manière inhabituelle en appui sur ses sensations, ses émotions et sa voix pour entrer en communication avec l'autre. Si les signes et symboles existent toujours dans l'environnement traversé, il est obligé de renforcer sa concentration et son attention en mobilisant toutes ses facultés sensibles, réhabilitées par l'occultation de la vue, qu'elles soient intéroceptives, proprioceptives, extéroceptives.

La structure symbolique du milieu se redessine sur la base de ces seuls éléments, ainsi que du vécu corporel antérieur et de l'imaginaire. Pour pouvoir construire un milieu-soi l'individu se trouve dans l'urgence de savoir et le besoin d'agir.

## Références bibliographiques

Bernard, M. (1995). *Le corps*. Paris : Edition du Seuil, Points, Essais.

Berque, A. (2016). *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?* Essais et Conférences PUR de Paris Ouest.

Bruner, J. (1996). *L'éducation, entrée dans la culture*. Paris : Retz.

Certeau (de), M. (2010). *Arts de faire*. Paris : Gallimard.

Collectif Didactique Pour Enseigner (2019). *Didactique Pour Enseigner*. Rennes : PUR.

Collectif Didactique Pour Enseigner (à paraître, 2024). *Un art de faire ensemble*. Rennes : PUR.

Dewey, J. (1934/2005). *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard.

Dewey, J. (2012) *Expérience et Nature*, Jean-Pierre Cometti (Préface), Joëlle Zask (Postface, Traduction) NRF, Gallimard

Fleck, L. (2005). *Genèse et développement d'un fait scientifique*. Paris : Les Belles lettres.

Forest, D., & Batézat-Batellier, P. (2013). Apprentissage d'une pratique instrumentale en orchestre à l'école : une approche didactique. *Éducation & Didactique*, 7(3), 79-96. DOI : [10.4000/educationdidactique.1812](https://doi.org/10.4000/educationdidactique.1812)

Go, H. (2021) Journée d'étude *Coopération et émancipation en éducation* 6 CREAD / Programme de recherche "Recherches Coopératives et collaboratives" (PRT6) Université Rennes 2, INSPE de Bretagne – Université de Bretagne Occidentale 25 novembre 2021

Godard, H. (1998). *Le geste et la perception*. Bordas éditions, p. 224-229 in Michel Marcelle & Ginot Isabelle, *La danse au XXe siècle*.

Ingold, T. (2018) *L'anthropologie comme éducation*, PUR coll PAideia

Laban, R. (trad 1994) *La maîtrise du mouvement*. Traduit de l'anglais par Challet-Haas J et Bastien M, Arles : Actes Sud

Merleau-Ponty (1945). *La Phénoménologie de la Perception*, Gallimard Paris

Messina, V. (2017). *Une approche didactique de la danse et de la création chorégraphique. De l'action conjointe chorégraphe/danseurs, à l'action conjointe professeur/élèves à l'école élémentaire* (thèse de doctorat en sciences de l'éducation). Université Rennes 2. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01879264>

Motais-Louvel G (2011), « Quelles interactions participent à la construction de savoirs liés à la transmission d'une œuvre chorégraphique à l'école ? Analyse des verbalisations de l'artiste et leurs effets », in Chabanne JC et Dufays JL *Parler et écrire sur les œuvres : une approche interdidactique des enseignements artistiques et culturels* « Repères » 43/2011, IF

Motais-Louvel G (2019), « Corps, Espaces sensibles, Création et Transmission: où il s'agit de l'Attention » in actes 1<sup>er</sup> colloque TACD, Rennes.

Sensevy, G. (2011). *Le sens du savoir. Éléments pour une théorie de l'action conjointe en didactique*. Bruxelles : De Boeck.

Wallon, H. (1970) *Origines du caractère* PUF 4eme édition

Wittgenstein, L. (2004). *Philosophical Investigations*. Oxford : Blackwell.