

Construire une attention au corps et au sensible par la danse en contexte professionnel de création chorégraphique

Arnaud-Bestieu Alexandra ⁽¹⁾

Messina Virginie ⁽²⁾

⁽¹⁾ ADEF (UR4671), GCAF, Laboratoire Aix-Marseille Université – France

⁽²⁾ CEREP (EA 4692), Université de Reims Champagne-Ardenne – France

Résumé

À en juger les textes institutionnels et références curriculaires aux disciplines artistiques, les pratiques artistiques à l'école semblent être des entrées privilégiées pour développer une connaissance sensible de soi, du monde et des œuvres culturelles, associée au développement de la créativité et de l'esprit critique. Dans cette contribution, nous nous centrons sur l'analyse de situations en contexte professionnel de création chorégraphique. Les notions de *sensible* et d'*attention* qui sont au cœur du questionnement du symposium feront ici l'objet d'une enquête à partir des données empiriques de deux terrains en contexte professionnel, poursuivant plusieurs questions : qu'est-ce que construire une attention au corps et au sensible dans les pratiques chorégraphiques ? Quelles capacités ces pratiques permettent-elles de mobiliser ou développer ? Quels sont les processus possibles de co-construction de ces capacités ?

Mots clés

Danse ; sensible ; création ; chorégraphie ; didactique

Introduction

La communication s'inscrit dans l'axe 2 du colloque et vient contribuer à la proposition de symposium « Construire une attention au corps et au sensible par la danse : quelles conditions didactiques et pour quelles capacités ? », que nous portons.

À en juger les textes institutionnels et références curriculaires aux disciplines artistiques, les pratiques artistiques à l'école semblent être des entrées privilégiées pour développer une connaissance sensible de soi, du monde et des œuvres culturelles, associée au développement de la créativité et de l'esprit critique. La danse questionne selon nous de manière privilégiée la forme scolaire, par la place prépondérante qu'elle donne au corps et au sensible.

Dans cette contribution, nous nous centrons sur l'analyse de situations en contexte professionnel de création chorégraphique. Les notions de *sensible* et d'*attention* qui sont au cœur du questionnement du symposium feront ici l'objet d'une enquête à partir des données empiriques de nos deux terrains en contexte professionnel, en suivant plusieurs questions : qu'est-ce que construire une attention au corps et au sensible dans les pratiques chorégraphiques ? Quelles capacités ces pratiques permettent-elles de mobiliser ou développer ? Quels sont les processus possibles de co-construction de ces capacités ?

La question des conditions pour construire une attention au corps, à ses possibles accomplissements et au sensible sera analysée par le recours à une analyse didactique de l'action conjointe, qui propose de considérer l'attention du professeur ou du chorégraphe sur l'élève ou l'interprète, afin d'amener ces derniers dans une qualité d'attention, en nous inscrivant dans une vision sémiotique et attentionnelle des transactions que nous développerons.

L'approche comparatiste se situe ici à deux niveaux : 1) une approche comparatiste des différents terrains en contexte professionnel de la présente communication, à partir d'un même cadre d'analyse ; 2) un second niveau comparatiste élargie à notre contribution au symposium entre pratiques professionnelles et pratiques scolaires, pouvant permettre de mieux identifier le possible et le contraint quant à la co-construction d'une attention au corps et au sensible par la danse. La mise en regard de ces analyses dans des concrets variés vise à développer plus précisément notre compréhension de ce que peuvent être les processus d'attention sensible en danse et de discuter ces résultats au regard des pratiques scolaires qui seront présentées dans les quatre autres communications du symposium.

Quelques éléments sur le sensible en danse

Lorsqu'on évoque le sensible en danse, de quoi parle-t-on ? Nous proposons dans ce qui suit de situer la conception du sensible que nous retenons pour aborder par la suite l'analyse des situations issues de nos données empiriques.

Le sensible en danse

La question du sensible est peu abordée dans les travaux en éducation, mais le terme est souvent retenu pour caractériser la spécificité des pratiques artistiques, en particulier dans le cadre scolaire, où le développement d'une appréhension sensible de soi, des autres, et du monde est explicitement attendue. Mais qu'en est-il concernant la pratique dansée ? Cette thématique a donné lieu à deux numéros de la revue STAPS en 2013-2014 et les coordonnatrices ont pu pointer la polysémie de ce terme dans les recherches en danse et les implicites qui s'y rattachaient. Ainsi, le sensible peut être tour à tour en lien direct avec 1) la kinesthésie et les sensations ; 2) le travail sur le vécu émotionnel de l'expérience ; 3) l'expérience du corps sensible au sens de la conscience kinesthésique portée par les méthodes somatiques ; 4) le travail sur l'authenticité du sujet ; 5) le travail sur le focus attentionnel (Garcia & al., 2013, p.9).

À la suite d'autres auteurs (Fouilhoux, 2013 ; Cazemajou, 2014), nous nous focaliserons ici sur le sensible compris comme travail sur les sensations kinesthésiques et le focus attentionnel qui y est consubstantiel. Alors que ces autrices en approchent la construction dans des méthodes somatiques et de yoga, nous analyserons comment elles se développent pendant le processus même de création chorégraphique professionnelle et avancerons sur l'idée d'une *(co)construction du sensible*, s'exerçant au travers des transactions (ici danseurs/chorégraphes mais que l'on pourra dans un deuxième temps penser dans les transactions élèves/artiste/enseignant en contexte scolaire).

Comme l'expose Fouilhoux pour le travail somatique, il s'agit de développer le sensible par des explorations engendrant une prise de conscience aiguë "de la spatialité intérieure du corps" : " le travail des sensations aborde l'espace du corps comme un lieu interactif de kinesthèses sensibles"¹ (Fouilhoux, op.cit., p. 107) ou comme "lieu de sensation" (Cazemajou, op.cit., p. 72). Ce travail a pour but, sur le long terme, de développer les conditions d'émergence du geste dansé. Le travail proprioceptif amenant à la conscience de ce qui engendre le geste dans un processus de développement de l'habitus perceptif du danseur. Comme le pointe Cazemajou (op.cit.), les consignes ont alors pour but d'éveiller l'attention des participants afin de développer leur conscience de manière simultanément active et passive.

¹ Fouilhoux emprunte à Berthoz la notion de kinesthèse au sens qu'elle expose ainsi (op. cit. p. 107) : « Par "kinesthèses" nous entendons ce qui est basé sur la séquence "procédurale" d'actions non sur une "représentation" cartographique purement géométrique, mais qui inclut le flux du vécu » (Berthoz, 2003, p. 169)

Si ces travaux ont été menés sur des pratiques somatiques et de yoga, le travail de Despres (1998) considère ce travail des sensations dans le travail chorégraphique professionnel. Il y est question “des enjeux de cette esthétique qui placerait au cœur de son mode de production la perception” (Despres, *ibid.*, p. 5). Comme pour les autrices précédentes, il s’agit d’engager les danseurs dans une “ activité réceptive liée à une extrême acuité sensorielle (Despres, *ibid.*, p 24), dans un processus de transformation et de variation. Mais l’autrice distingue la sensation de la conscience : alors que la sensation se ferait vers l’intérieur dans une polarité plus passive du mouvement, la conscience tirerait le mouvement vers l’extérieur dans une polarité plus active (*ibid.* pp. 17-18).

Sensible, expérience et attention

Nous retrouvons dans ce qui précède, la conception de ce qui constitue tout expérience chez Dewey (1916/2011), qui considère qu’il y a expérience lorsque le sujet est conscient de ce qui est vécu. Nous montrerons par le biais de l’analyse de nos terrains d’enquête, que l’action conjointe entre chorégraphes et danseurs se centre précisément sur cette capacité à rendre les danseurs conscients de leur activité et de celle des autres danseurs en interaction, dont ils font l’expérience dans le mouvement dansé. Pour Dewey, un processus « agir/subir » est présent conjointement dans toute expérience. La conscience serait alors une perception de cette relation entre agir et subir, alors que l’habitude renverrait à un principe de production qui mène à la stagnation. Chaque expérience transforme le sujet : “Au milieu de cette production, de soi et du monde en même temps, le “je” est constamment remis en cause. Il n’est plus possible de dire avec certitude “je fais ceci” ou “j’ai fait cela”. A la place on peut se demander “Suis-je vraiment en train de faire ceci ? “ ou “est-ce que j’ai bien fait cela ?” (*ibid.*, p. 37). Pour Dewey, il s’agit d’“être attentif aux choses au fil de sa progression, être présent conjointement ou en participation avec elles de par ses propres mouvements” (*ibid.*, p. 39).

Le travail du sensible en danse peut donc être entendu comme travail attentionnel sur les sensations de façon à développer une danse “vécue” (au sens de Dewey) et non « subie » (au sens de production de formes corporelles dont on ne tirerait aucun enseignement), l’attention aux sensations menant au mouvement et l’irriguant. Dans les travaux cités, ce sont les notions même autour des sensations qui sont interrogées à partir du ressenti des participants (Cazemajou, *op.cit.*), des organisations de pratique (Fouilhoux, *op.cit.*) ou du croisement entre observation de pratiques et analyse d’œuvres (Despres, *op.cit.*). Le travail que nous nous proposons de présenter abordera de son côté la question du travail du sensible dans ses dimensions transactionnelles entre chorégraphes et danseurs au fil des transactions de l’écriture chorégraphique de l’oeuvre en construction.

Présentation des deux terrains mis à l'étude

Nous présentons ci-dessous les deux terrains d'étude de création chorégraphique professionnelle, dont nous proposons d'analyser une partie des données. Notre premier terrain concerne la création de la pièce « The Loss of your embrace » et donne à voir les transactions dans l'élaboration chorégraphique, entre le chorégraphe Alban Richard et des danseurs interprètes en fin de formation professionnelle du programme Coline de la Maison de la Danse d'Istres. Les données issues d'un second terrain portent quant à elles sur le travail entre le chorégraphe Rachid Ouramdane et deux jeunes danseurs, lors de la création de la pièce *Polices !* au Théâtre National de Bretagne de Rennes.

Terrain 1

Le premier terrain de recherche s'appuie sur l'observation en 2018, de la création de la pièce « The Loss of your embrace » d'Alban Richard, dont les premières représentations se sont déroulées les 23 et 24 janvier 2018. Cette pièce rassemblait sept danseuses et six danseurs, âgés de 18 à 29 ans, tous en fin de formation professionnelle. Les observations ont eu lieu sur les trois semaines de création de l'œuvre chorégraphique et plus précisément les 5, 12 et 19 janvier 2018. Pour notre communication, nous retiendrons l'analyse des transactions ayant eu lieu lors de la première journée d'observation afin de pouvoir décrire et comprendre comment le chorégraphe et les danseurs coconstruisent ce qui sera au fondement de la pièce : danser en étant manipulé par un corps absent. Nous nous appuyons pour cela explicitement sur le synopsis de séance donnant à voir la structure macrodidactique de la journée du 5 janvier.

Ce synopsis permet de décrire et comprendre l'organisation du travail des danseurs avec Alban Richard et les principes chorégraphiques retenus :

1) toutes les tâches sont des improvisations, ce qui n'est pas anodin dans le contexte de création de cette pièce. En effet, le temps est contraint (trois semaines de création pour une pièce qui durera 40 minutes). Le choix de l'improvisation est ici un vrai choix, ce que montrera l'analyse du travail conjoint. En effet, le propre de cette pièce est d'avoir une macrocomposition forte constituée de micro-compositions à peine écrites, le chorégraphe souhaitant que les danseurs ne figent pas leurs mouvements mais soient toujours dans la recherche d'une sensation précise transmise via des verbes d'action renvoyant à des efforts précis (manipuler, serrer fermement ou avec affection, tenailler, empoigner ...).

2) on peut par ailleurs observer dans le synopsis que toutes les consignes invitent les danseurs à improviser de manière spécifique autour de sensations ; d'abord dans une approche « passive » de la sensation (manipulé par un autre danseur) puis de façon « active » (faire *comme si* l'autre me manipulait). De ce fait, le synopsis montre bien cette structure d'alternance entre travail par deux, l'un manipulant l'autre, et travail en solo pour

tenter de danser *comme si* on était agi de l'extérieur. Cette structure se retrouvera pour les journées suivantes autour d'autres propositions d'écriture chorégraphique.

Terrain 2

Le deuxième terrain renvoie à l'observation de séances de travail entre le chorégraphe Rachid Ouramdane et des danseurs interprètes engagés dans la création de la pièce « POLICES ! », créée en novembre 2013 dans le cadre du festival *Mettre en scène* à Rennes. Lors des premières représentations publiques, elle réunit sur scène quatre danseurs professionnels (trois femmes et un homme), un enfant (deux jeunes interprètes alternent les représentations), un groupe appelé *La foule*, composé de dix-huit danseurs amateurs (onze hommes et sept femmes) et une chorale d'enfants (onze filles et un garçon) que le chorégraphe nomme *Le chœur*. Pour l'analyse, nous nous centrons sur un épisode de travail entre le chorégraphe (CHOR), son assistant (MAN) et les deux jeunes danseurs. Lors de la création de la pièce, ces deux jeunes interprètes sont respectivement âgés de 10 ans pour EL et 12 ans pour MAT. Nous avons choisi de retenir pour notre analyse, un épisode que nous avons nommé « Travailler la *Danse des bras* », que nous avons pu observer le 18 septembre 2013.

La séquence de la *Danse des bras* est la séquence d'ouverture de la pièce, qui peut se résumer en cinq principes chorégraphiques :

- 1) improviser sur toute la durée de la musique pendant 1 minute 30
- 2) danser debout, dos au public
- 3) ne pas se déplacer dans l'espace
- 4) bouger les bras de manière énergique et rapide
- 5) produire un flux de mouvements de bras renvoyant à l'intention du chorégraphe d'exprimer par cette danse une "colère intérieure".

Comme dans le premier terrain d'étude, le procédé de l'improvisation constitue le principe d'écriture chorégraphique choisi par le chorégraphe pour créer cette séquence, à partir des consignes minimales que nous venons de présenter.

Cadre d'analyse

Il s'agit à partir de l'analyse des données de nos deux terrains, de donner à voir et à comprendre, à quoi renvoie ce que l'on pourrait nommer une attention sensible à travers le mouvement dansé et comment les chorégraphes dans la sphère professionnelle mobilisent ou font mobiliser par les danseurs les dimensions sensibles du mouvement dansé : comment dans les transactions avec les interprètes se coconstruisent ces dimensions

sensibles et d'attention vis-à-vis de l'élaboration du mouvement dans une visée d'expression et d'interprétation ?

Il s'agit de poursuivre et croiser nos travaux de recherche en didactique de la danse et des arts (Arnaud-Bestieu, 2021 ; Messina, 2019), dans une approche comparatiste, en appui sur la Théorie de l'Action Conjointe en Didactique (Sensevy & Mercier, 2007 ; Sensevy, 2011 ; CdPE, 2019) et ses descripteurs de l'action, en particulier en nous centrant sur l'analyse des transactions entre chorégraphes et danseurs professionnels, dans une perspective de mise en regard avec les pratiques scolaires. L'usage du cadre théorique de la TACD est retenu en s'appuyant en particulier sur la notion de *milieu*, que nous travaillons dans une continuation des travaux de Brousseau (1998), spécifié aux pratiques corporelles et artistiques. Comme nous l'avons montré dans de précédents travaux, il s'agit en danse (et plus largement dans toutes pratiques corporelles) de *se faire milieu* (Messina, 2017 ; 2019).

Par ailleurs, en continuité avec nos précédents travaux (Arnaud-Bestieu 2010 ; 2011 ; 2014 ; 2021), le recours à la théorie du mouvement de Laban (1948/2003 ; 1950/2007) permet de décrire et comprendre le mouvement dansé dans toute sa complexité en considérant conjointement la forme, l'intention et la qualité du mouvement via la notion d'effort. Ainsi, en repérant conjointement les rapports simultanés du mouvement 1) au Temps, 2) à l'Espace, 3) au Flux et 4) au Poids, l'analyse montre comment pour être expressif, le corps doit être dans une attention sensible à lui-même et aux autres danseurs.

Méthodes d'enquête et d'analyse

Dans les deux cas, nous nous appuyons sur des données filmiques, associées à des observations et entretiens, dans une approche clinique. Les données filmées, ou films d'étude, ont donné lieu à un travail de transcription, de constitution de photogrammes et d'élaboration de synopsis de séances, dans le but d'accéder à des représentations les plus précises possibles du déroulement des situations, pour centrer en particulier l'analyse sur les transactions (gestes, postures, énoncés verbaux) entre chorégraphes et danseurs interprètes pour élaborer une écriture chorégraphique et une interprétation sensible. Ces analyses micro-didactiques d'épisodes choisis sont ensuite mises en regard avec les entretiens menés auprès des acteurs (entretiens simples, d'auto-confrontation et focus group).

La méthodologie de type clinique repose sur l'observation et l'enregistrement vidéo de situations ordinaires dans le travail conjoint chorégraphes-danseurs. Les notes prises pendant l'observation, ainsi que les traces vidéo, permettent une première structuration des données sous forme de synopsis visant à faire apparaître la structure macroscopique du projet de création ainsi que la chronogénèse de certains objets chorégraphiques. De plus,

cette première structuration des données permet de visualiser chaque épisode et de choisir ceux qui seront analysés selon une échelle microdidactique.

De manière complémentaire, nous avons mené des entretiens avec chacun des chorégraphes ainsi qu'une confrontation des danseurs aux vidéos du processus de création (focus group ou entretien d'autoanalyse simple).

La comparaison des analyses vise à rendre compte des différences et similitudes concernant la mobilisation du sensible et son développement par les transactions entre chorégraphes et danseurs au service d'une interprétation dansée.

Éléments d'analyse retenus

Construire un rapport sensible au corps et au mouvement

Nous montrerons au travers des analyses, comment le sensible se construit à partir d'une attention portée à des caractéristiques du mouvement qui renvoient à la manière dont les chorégraphes souhaitent le voir produit. Ce sont eux, dans leurs transactions qui font progresser l'attention des danseurs vers certains aspects du mouvement, comme par exemple dans le premier de nos deux cas, au tonus musculaire, au rapport au poids, au rythme, à la chair. Dans le deuxième cas, le chorégraphe propose successivement aux danseurs de voir le mouvement des bras comme une action de « jeter » plutôt que de « se tendre », amenant là encore à jouer sur le tonus musculaire dans le mouvement. Puis, il proposera une attention vers la rapidité du geste, sa précision, la création de suspensions pour produire un geste « musical », ou engager le mouvement dans tout l'espace environnant du corps.

Dans les deux cas, les danseurs se rendent attentifs à certains aspects du mouvement et les chorégraphes régule activement cette attention en les guidant : 1) verbalement en précisant visées et critères de réalisation, 2) en intervenant directement, par le contact, sur les danseurs pour leur permettre de sentir ces modulations toniques, 3) en recourant de façon ponctuelle et commentée à la démonstration.

Le corps des danseurs devient donc un milieu d'enquête sensible, au sens où Dewey conçoit les processus d'enquête comme processus de connaissance.

L'attention au corps de l'autre comme milieu pour construire un rapport sensible au mouvement

Le travail sur le mouvement mené lors des temps de création vise à un partage sensible avec les spectateurs. Nous montrerons comment cette préoccupation peut se

résumer pour les chorégraphes par : comment faire pour que cela fonctionne pour le spectateur ?

La préoccupation d'une communication sensible avec les spectateurs est en partie liée à la mobilisation de ce que les deux chorégraphes nomment un « imaginaire » autour du mouvement, qui contribuerait à le rendre plus vivant et permettrait une qualité de présence des danseurs à même de contribuer à un partage sensible avec les spectateurs.

« Avoir un imaginaire » serait cette capacité à agir en s'appuyant sur des images, des modalités de jeux avec l'espace, la musique ou son propre corps par exemple, qui permettrait une présence sensible du danseur. L'imaginaire constitue ici une capacité qui se développe et s'entretient par des allers-retours entre perception et action. Une manière de produire un geste précis est de s'appuyer en partie sur la perception-réception du mouvement de l'autre. Voir les autres danser et convoquer ce que l'on a vu et ressenti du mouvement de l'autre pour s'engager dans sa propre danse, constitue un processus central dans ce qui caractérise les situations professionnelles en danse. Dans chacun des terrains, nous observons des moments où les chorégraphes proposent aux danseurs d'être spectateurs, les uns devant observer les autres. Le corps des danseurs se nourrit donc de ce qui a été vu (les productions d'autres danseurs) et qui constitue l'imaginaire à partir duquel le geste peut se concrétiser. À de nombreuses reprises, il s'agit dans les situations analysées de proposer aux danseurs d'être spectateurs, de se regarder faire les uns les autres, pour penser sa propre danse.

L'analyse comparée des données des deux terrains de recherche fait apparaître de nombreuses récurrences permettant d'alimenter les réflexions quant aux dimensions didactiques de la construction du sensible en danse :

- Les deux chorégraphes proposent des régulations amenant les interprètes à “travailler l'imaginaire” à la source du mouvement dansé. Les dimensions mécaniques et sensibles sont alors travaillées de pair à l'aide de recours à des registres de langages allant du verbe d'action - conçu comme inducteur d'une qualité d'effort particulière - et à la construction de jargons.
- Les interprètes des deux terrains sont invités à se regarder les uns les autres, afin que le “voir l'autre faire” permette une rétroaction pour leur propre action, rétroaction qu'organisent les chorégraphes par un guidage propre de l'observation et de la verbalisation. Ainsi l'attention développée est à la fois une attention à l'autre et une attention à soi (proprioceptive et émotionnelle).
- Ce faisant, tant dans les tâches de travail du mouvement dansé, que dans celles d'observation rétroactive, le guidage des chorégraphes mène à une attention focalisée sur certaines dimensions du geste. On verra alors comment travailler le sensible en danse c'est travailler le concret du corps.

Éléments de discussion dans le cadre du symposium

Ces formes (on pourrait dire ces différents registres) de construction du sensible émergent au fur et à mesure des transactions chorégraphes-danseurs, que nous proposons lors du symposium, dans une approche transpositive, de penser en lien avec le contexte scolaire : que peuvent nous apprendre l'analyse de ces situations professionnelles sur la manière dont on peut en contexte scolaire, envisager une expérience sensible de soi, des oeuvres et du monde ?

La danse questionne selon nous de manière privilégiée la forme scolaire, par la place prépondérante qu'elle donne au corps et au sensible. Le corps, le sensible et les compétences issues des éprouvés font à la fois partie intégrante de la complexité d'être au monde et nourrissent l'accès à cette complexité : l'expérience complexe entre agir et éprouver, à la fois corporelle et artistique à laquelle la danse peut inviter, est un terreau fertile au développement de l'attention, l'intention, la conscience et une forme de connaissance qui est au cœur même de la pratique sociale de référence représentée par les pratiques chorégraphiques contemporaines.

Références bibliographiques

Ouvrage

Berthoz, A. (2003). *La décision*. Odile Jacob.

Brousseau, G. (1998). *La théorie des situations didactiques*. La pensée sauvage.

Dewey, J. (2011). *Démocratie et éducation*. Armand Colin. (Original publié en 1916).

Laban (von), R. (2003). *La danse moderne éducative*. Editions Complexe. (Original publié en 1948).

Laban (von), R. (2007). *La maîtrise du mouvement*. Actes Sud. (Original publié en 1950).

Sensevy, G. & A. Mercier (2007). *Agir Ensemble. L'action didactique conjointe du professeur et des élèves*. PUR.

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

Ouvrage collectif

Collectif Didactique pour Enseigner (2019). *Didactique pour enseigner*. PUR

Article de revue en ligne

- Arnaud-Bestieu, A. (2021). Mieux comprendre le développement de la créativité de l'élève : apports d'une analyse micro-didactique du couple milieu-contrat en danse, *Revue française de pédagogie* (212), 5-18. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-pedagogie-2021-3-page-5.htm>
- Arnaud-Bestieu, A. (2014). De l'expertise disciplinaire à l'acte d'enseigner. Une analyse microdidactique en danse contemporaine. *Éducation et didactique*, 8(8-2), 25-38.
- Arnaud-Bestieu, A., & Amade-Escot, C. (2010). La construction de la référence en danse contemporaine : analyse comparée de pratiques d'enseignement à l'école primaire. *Travail et formation en éducation*(6). <https://journals.openedition.org/tfe/1249>
- Cazemajou, A. (2013). Les consignes comme embrayeurs d'action et de perception en cours de yoga/ danse contemporaine. *STAPS* (102), 61-74. <https://doi.org/10.3917/sta.102.0061>
- Fouilhoux, B. (2013). Sensations et hybridations en danse. *STAPS* (102), 103-114. <https://doi.org/10.3917/sta.102.0103>
- Garcia, M., Cogérino, G. & Fouilhoux, B. (2013). Regards sur le sensible. *STAPS* (102), 7-13. <https://doi.org/10.3917/sta.102.0007>
- Messina, V. (2019). Permettre la compréhension de l'action dans un jeu d'imitation. Le cas de l'action conjointe entre un artiste chorégraphique et des élèves-danseurs à l'école élémentaire. *Recherches en éducation* (35), 177-192.

Mémoire et thèses en ligne

- Arnaud-Bestieu, A., Bestieu. (2011). L'incidence de l'épistémologie pratique des professeurs sur les savoirs co-construits en danse contemporaine : analyse comparative de trois cas contrastés à l'école élémentaire. [thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Université Toulouse le Mirail]. <https://www.theses.fr/2011TOU20018>
- 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>
- Despres, A. (1998). Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique [thèse de doctorat en Arts, Université Paris 8]. <https://www.theses.fr/1998PA081454>