



**HAL**  
open science

# Pratiques d'enseignement-apprentissage en danse : l'interprétation du Sacre du Printemps de Pina Bausch

Paola Florio

► **To cite this version:**

Paola Florio. Pratiques d'enseignement-apprentissage en danse : l'interprétation du Sacre du Printemps de Pina Bausch. Les didactiques face à l'évolution des curriculums. Savoir(s) et pratiques pour entrer dans la complexité du monde. Actes du 6ème Colloque international de l'ARCD (vol. 1, pp. 64-80). Université de Genève. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:174755>, Université de Genève., Jun 2023, Genève, Suisse. pp.64-80. hal-04683331

**HAL Id: hal-04683331**

**<https://hal.science/hal-04683331v1>**

Submitted on 1 Sep 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

# Pratiques d'enseignement-apprentissage en danse : l'interprétation du *Sacre du Printemps* de Pina Bausch.

Florio Paola<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> Université de Bretagne Occidentale (UBO) – France

## Résumé

La thèse « L'Action Conjointe Didactique pour construire l'Art de la danse » (Florio, 2025, à paraître) s'appuie sur la Théorie de l'Action Conjointe en Didactique – TACD (Collectif Didactique pour Enseigner – CDpE, 2019, 2024), en continuité avec des travaux menés en TACD dans le champ de la danse (e.g., Messina, 2017, 2019). Dans la contribution présente, on veut comprendre comment un groupe de jeunes danseuses parvient à interpréter le *Sacre du Printemps* de Pina Bausch au sein de l'École et Conservatoire de danse de Ellada Mex à Aoste (Italie).

## Mots-Clés

Didactique de la danse; interprétation; théorie de l'action conjointe en didactique; films d'étude; Pina Bausch.

## Introduction

La danse est une pratique culturelle très diversifiée, en perpétuelle évolution. Le pays, les types et typologies de danse, les savoirs et les diversités des vécus corporels sont autant d'éléments conditionnant les pratiques, leur modernisation et les innovations qu'elles produisent. Pour comprendre et améliorer la complexité didactique de l'enseignement de la danse, il est nécessaire, à partir d'observations minutieuses et outillées, de comprendre ce qui est transmis et comment ce qui est transmis est enseigné. Le but de la présente contribution est d'aider à comprendre les processus d'enseignement-apprentissage du geste dansé

exprimant de la souffrance. Ceci en utilisant l'outillage méthodologique et conceptuel des recherches menées en danse, en TACD (e.g. Messina, 2017, 2019). Dans notre travail, nous concevons l'action conjointe de la manière suivante : « L'Action Conjointe, en tant que coopérative et coordonnée, est constituée d'actions participatives » (Sensevy, 2011, p.49).

La recherche est menée dans le cadre d'une thèse de doctorat (*L'Action Conjointe Didactique pour construire l'Art de la danse*. Florio, 2025, à paraître). Comprendre comment la coopération humaine fonctionne est fondamental pour l'apprentissage et l'enseignement. Des interactions plus fréquentes encouragent la coopération à émerger comme une stratégie évolutivement stable. (Jagau & Van Veelen 2018).

Nous présentons une recherche basée sur l'étude d'un cas en apprentissage d'une pratique dansée, analysant, en Théorie de l'Action Conjointe en Didactique, TACD (Sensevy, 2011, pp.17-186), des stratégies d'enseignement-apprentissage en jeu autour des thèmes de la peur de la mort, objets d'interprétation dans le rituel sacrificiel du *Sacre du Printemps*. Cette recherche s'inscrit dans une double visée de compréhension et d'amélioration des pratiques d'enseignement-apprentissage (Collectif Didactique pour Enseigner, 2020a). Le point de vue comparatiste est concrétisé en observant des *régularités* de l'enseignement-apprentissage des savoirs au fil du temps, afin d'en construire une grammaire (Loquet 2017).

Pour Chevallard (2022 p.7) en Théorie Anthropologique du Didactique (TAD) il faut réussir à faire du professeur un objet d'étude, « *making the teacher one object of study* ». Dans notre travail, il s'agit d'étudier comment une professeure de danse devient capable d'engager des coopérations permettant de transformer un *savoir comment* (*know-how* - Ryle, 1949): interpréter la peur et la mort dans un projet artistique et scénographique. Les rituels, en anthropologie, sont des actions réglées dans une cérémonie (Bazin, 2000); Pina Bausch a transformé le rituel sacrificiel en cérémonie artistique hyper-réaliste. Pour comprendre les résultats de la recherche en profondeur, il faut connaître, avant tout, l'histoire de l'œuvre culturelle *Le Sacre du Printemps* et les artistes qui l'ont créée (Stravinskij, 2013, p.32, 33). Le premier *Sacre du Printemps* est créé en 1913 par Nijinski, tandis que le 3 décembre 1975 parut celui de Pina Bausch (*Frühlingsopfer : Le sacre du Printemps*; metteur en scène et chorégraphe: Pina Bausch et Hans Pop, scénographies et costumes: Rolf Borzik, Musique: Igor Stravinskij). Le premier *Sacre du Printemps* parle d'un rite païen propitiatoire, pour la fertilité des terres, avec le sacrifice d'une jeune. *Le sacre du Printemps* fut exécuté, pour la première fois, le 29 mai 1913, au théâtre des Champs-Élysées de Paris et il fut l'un des plus grands scandales de l'histoire de la musique, puisqu'il contient des aspects de modernité musicale qui pour l'époque étaient révolutionnaires. Igor Stravinskij (Lomonosov, 1882 - New York, 1971) était russe. Il veut exprimer les radis antiques vers la spiritualité et la campagne à travers l'Art Primitif. L'idée naît en 1910 à Saint Pietro Bourg d'une vision dans l'imagination de Stravinskij, qui après, grâce à la collaboration avec l'œuvre picturale et les connaissances de l'antiquité païenne de Nikolai Konstantinovich Roerich (1874 - 1947) et Sergej Pavlovitch Diaghilev (1872- 1929), directeur artistique des Ballets Russes de Paris, se concrétise.

Pina Bausch, avec son hyper-réalisme, a reçu les plus grands prix et distinctions dans le monde entier pour sa révolutionnaire redéfinition du monde de la danse. Peu d'autres chorégraphes du vingtième siècle ont été en mesure d'ouvrir de nouvelles libertés dans la danse comme elle a fait en la libérant des chaînes de la "beauté superficielle" et la conduire dans la vraie vie. Son style révolutionnaire reste influent à ce jour. Le *Tanztheater* naît avec Pina Bausch, les racines culturelles de cette forme d'expressionnisme sont à chercher dans la *Ausdruckstanz*, danse d'expression, des années '20 et '30, de la *Jugendstil*, la révolte artistique juvénile dont le principal acteur est Rudolf Laban, qui individue dans la danse « *un univers expressif autonome et totalisant* » (Pontremoli, 2015). Les thématiques de la dénonce sociale contre un monde hostile et du malaise existentiel, analysées par Pina Bausch, portent le spectateur à une forme de *transfert* avec les danseurs et les interprètes au *straniamento*, aliénation, « technique de récitation proposée par le metteur en scène Bertolt Brecht qui met l'interprète toujours à mis chemin entre l'identification et la déperdition du personnage ». (Pontremoli, 2015). La valeur que cette pièce de Pina Bausch veut transmettre peut-être, par exemple, reconduite à l'*égalité homme-femme*, dans le respect de la vie humaine.

## **Pratique d'enseignement-apprentissage en danse en TACD et en TAD**

La dynamique coopérative impliquant différents acteurs (chercheur, enseignant, pratiquants – CDpE, 2024) provoque – dans le cas présent – une réciprocité d'apprentissage de l'interprétation de la chorégraphie, mais ce qui est appris est aussi, en partant de la douleur, la conscientisation de la mort. Comme nous suggère Pontremoli (2015, p.113) : « Après ce bain de sang, symbolisé par la robe rouge du personnage de l'Élue, qui incarne une angoisse avant tout personnelle et après collective, ... se coagule dans la vision existentielle, personnelle et intime de la Bausch même. » L'action conjointe travaille l'expression de la fatigue, la souffrance, l'anxiété... dans la pratique de l'interprétation du « Sacre du Printemps ». Les danseuses apprennent des concepts que Ellada Mex leur enseigne, par exemple, comment la tête doit se « vider » et se « libérer » en coordonnant les souffles, pour créer un « abysse » intérieur. Ainsi le savoir de l'interprétation relève ici d'une expérience créative qui enseigne aux jeunes danseuses à développer des stratégies pour résoudre des problèmes liés à l'expression, par exemple de la douleur (Hsu, 2008, p.42). L'enjeu didactique général consiste ici à savoir comment interpréter *Le Sacre du Printemps* de Pina Bausch. Puisque l'élève (ici, le danseur) « ne constitue jamais une entité solitaire et décontextualisée: il agit sur-, réagit-à-, se pose contre-, se met en lien avec-, etc. bref, il interagit dans un environnement à la fois matériellement situé et historiquement déterminé » (Schubauer-Leoni, 2008, p.7). Dans la dynamique coopérative des cours de danse, nous avons tâché de saisir les effets des coopérations sur la pratique. Les dispositifs mis en place associent chercheuse, jeunes danseuses et maître de danse. La communication explique comment, dans les échanges et discussions et dans la pratique en salle de danse, l'enseignement-apprentissage s'est

concrètement déroulé et transformé. En suivant l'approche de la suspension du *disbelief*, « *the epistemologically correct approach to any work also requires the suspension of disbelief, which we should expect of every student of the work* », l'approche épistémologiquement correcte de chaque travail exige la *suspension de l'incrédulité* du doute, ce que nous pourrions nous attendre de la production de chaque étudiant (Chevallard, 2022 p.7). La *suspension de l'incrédulité* est la capacité du lecteur de mettre de côté les logiques normales de fonctionnement du monde pour se plonger dans l'histoire racontée par l'écrivain. Ainsi, les Maîtres et la chercheuse doivent laisser leurs logiques normales de ce qu'ils s'attendent à trouver dans le travail de chaque danseuse et se laisser étonner, surprendre par les élèves. La *suspension of disbelief* est un caractère sémiotique particulier qui est souvent utilisé dans le théâtre, dans la danse, dans le Musical aussi.

## Méthodes et présentation du terrain de recherche

Notre méthodologie s'appuie en particulier sur l'analyse de situations de pratique et de dialogues engagés par des films d'étude (CDpE, 2020b) produits à partir de vidéos de la leçon de danse. Les leçons ont eu lieu en Italie, à Aoste, aux pieds du Mont Blanc, dans l'Ecole et Conservatoire de Danse (ECD) d'Ellada Mex. L'ECD est une école qui forme des professionnels de la danse, avec Ellada et Voussala Mex. Les séances étudiées visent à la production d'un spectacle de danse contemporaine de danse-théâtre du *Sacre du Printemps* (synthétisé), voir Figures n°1, 2, 3, 4, 5, 5b. Les artistes ont travaillé du 6 juillet 2022 au 13 octobre 2022, pour un total de trente-six heures, sans compter les révisions qui ont suivi. Durant cette période, nous avons confronté maîtres et danseurs à leur propre pratique lors d'entretiens médiés par des extraits vidéo des leçons, travaillés par des systèmes d'annotations. Nous nous intéressons à la transposition didactique du « savoir savant » de Pina Bausch au « savoir enseigner » (Chevallard, 1985), vue comme une clé pour transformer les savoirs.

Le transcript des leçons et des entretiens est complété d'une analyse *a priori* des savoirs en jeu (CdpE, 2019, 2024, à paraître), alimentée de différents modèles d'analyse du geste dansé, filmé par un dispositif de captation (vidéos et photographies) de haute qualité. Cela permet en particulier de construire des dispositifs de mise en visibilité synoptique et sémiotique des différents moments-clefs, phases et temps des leçons. Ces modalités de captation et d'organisation des données permettent en outre d'alimenter les entretiens, en complément des notes prises sur le terrain. Chaque rendez-vous sur le terrain alternait observations et échanges avec Ellada Mex, en portant sur le savoir spécifique de l'interprétation de la peur de la mort dans une dynamique transpositive ascendante de l'abstrait au concret (CdpE, 2019, 2024, à paraître), voir Figure n.1.

## La didactique de la danse professionnelle, abordée en TACD

Pour comprendre les nombreuses planifications d'entraînement qu'Ellada Mex prépare tous les matins et leur mise en œuvre, nous dégagons les principaux éléments d'une *chronogenèse* des activités principales prévues et réalisées pour atteindre l'objectif d'interprétation. Ces activités, correspondant à des « temps-clés », sont analysées en TACD :

1. Leçons appelées « *Active circle* » (pour lesquelles nous sollicitons essentiellement les concepts et notions-modèles suivants, travaillés en TACD : *milieu problème, action conjointe, action conjointe dissymétrique, exemple emblématique, analogie, concret, transformation par causalité pratique, arrière plan, déjà-là* - voir Figure n°1);
2. Leçons de théorie de Voussala Mex, Ellada Mex et Paola Zaramella (où nous mobilisons en outre la modélisation de *jeux d'imitation*, en TACD) ;
3. Comment laisser l'espace intérieur « à l'abysse ? » (Vieira, 2012). Réfléchir sur les différences, comprendre en coopérant, en *solidarité épistémique* (autre notion-modèle utilisée en TACD- voir Figure n.2);
4. Comment apprendre le geste dansé de la souffrance, de la fatigue, de la peur? Empathie, *éthique de l'attention*, transformer en *adidacticité* (deux autres concepts mobilisés en TACD);
5. Comment la tête doit se vider et se libérer? Avec la transe, le *milieu-soi*, l'*indwelling* (Polanyi, 1966, p.8) - principales notions travaillées pour éclairer cet enjeu d'enseignement-apprentissage.

### 1. Le cercle « doit être actif » : notion d'*Active circle*

Ellada Mex dit qu'être « active » est un objectif important pour s'améliorer en danse professionnelle. Apprendre aux danseuses à être actives signifie ici qu'elles ne doivent pas seulement exécuter ce que dit le maître de danse mais qu'elles doivent aider le maître, coopérer avec lui (avec elle) pour construire les mouvements et la chorégraphie.

Un exemple emblématique de cette « activation » des danseuses, dans l'action conjointe avec le maître est celui d'Angelica (danseuse de 14 ans), qui corrige le cercle des danseuses dans l'espace (vidéo n°3 du 8.7.2022, à partir du temps 32'23"). Angelica regarde Ellada pour chercher son approbation et, en prenant les mains de ses copines, elle dit: « *Alors, faisons ainsi...* (en leur tenant la main) *et après nous faisons un pas en arrière, nous sommes ici...* » (en faisant voir le mouvement aux autres). Dans la répétition du déplacement en cercle Ellada, suggère de se rappeler de la proposition d'Angelica, qui a permis d'améliorer les interactions entre les danseuses. Dans la vue synoptique qui suit on peut voir l'activation pour

améliorer la qualité de l'apprentissage *aux danseuses à danser en cercle*, dans un mouvement d'apprentissage de l'abstrait au concret.

<b>Le Sacre du Printemps.</b>	Apprendre <i>aux danseuses à être actives</i> , avec le modèle TACD du passage de l'abstrait au concret.
<p><b>Phase 1.</b></p> <p>Ellada s'aperçoit que le cercle n'est pas bon, elle corrige les danseuses.</p> <p>Angelica a une perception abstraite de difformité du concept géométrique de cercle. Individuation du <i>problème</i>, de la part d'Angelica, avec la perception visive.</p>	<p>Analyse en TACD :</p> <p><b>Milieu-problème</b> = le milieu didactique pose problème, il y a résistance du milieu.</p> <p>(Collectif Didactique pour Enseigner 2024, p. 401)</p>
<p><b>Phase 2.</b></p> <p>Angelica possède la représentation mentale correcte du cercle, ainsi questionne le Maître avec le regard. Le Maître autorise Angelica puisqu'il fait partie du même collectif de pensée coopérative, de forme de vie solidaire.</p>	<p>Analyse en TACD :</p> <p><b>Action-Conjointe enseignante-danseuses</b> = le problème de ne pas réussir à danser en cercle est <i>commun</i>, s'il est résolu tout le monde gagne. Les danseuses et le Maître doivent agir ensemble avec solidarité. (Collectif Didactique pour Enseigner 2024, Chap.0, p. 12)</p>
<p><b>Phase 3.</b></p> <p>Angelica décrit qu'est-ce qu'on doit faire «<i>Alors, faisons ainsi...</i>». Angelica a compris la pratique didactique de la danse, alors énonce un <b>savoir A</b>, avec un jeu de langage coopératif: <i>faisons</i></p>	<p>Analyse en TACD :</p> <p><b>Action-Conjointe dissymétrique</b> = une danseuse fait apprendre aux autres.</p> <p>(Collectif Didactique pour Enseigner 2024, Chap.0, p. 16)</p>
<p><b>Phase 4.</b></p> <p>Angelica va <i>agir</i> en prenant les mains des copines. Angelica transforme les pratiques avec <i>exemple emblématique A. Essayer d'agir.</i></p>	<p>Analyse en TACD :</p> <p><b>Exemple emblématique</b> = les exemples emblématiques «<i>donnent une existence empirique concrète aux connaissances</i>». (Collectif</p>

	Didactique pour Enseigner 2024, Chap.2, p. 60)
<p><b>Phase 5.</b></p> <p>Angelica décrit une nouvelle action « <i>après nous faisons un pas en arrière</i> »</p> <p>Angelica énonce un <b>savoir B</b> et transforme les pratiques avec <i>exemple emblématique B.Essayer d'agir par analogie</i> à l'action déjà utilisée dans le passé.</p>	<p>Analyse en TACD :</p> <p><b>Analogie</b> = l'analogie est une situation du passé fortement analogue au présent, qui permet de reconnaître du familier dans du non-familier. (Collectif Didactique pour Enseigner 2024, Chap.13, p. 313)</p>
<p><b>Solution du problème</b></p> <p>Angelica va dire et montrer au groupe la conclusion pour la solution du problème avec un énoncé d'efficacité: «<i>nous sommes ici...</i>».</p> <p>Angelica énonce et fait voir le mouvement aux autres, elle arrive au <i>Concret</i>, de la solution du problème.</p> <p>Les causes qui provoquaient l'erreur étaient: le <i>cercle était trop petit</i> et les danseuses n'avait pas la <i>position du corps correcte par rapport au cercle</i>.</p> <p>Le cercle d'or en avant sera toujours correct.</p> <p>Maître Ellada dit: « <i>Rappelez-vous de faire comme Angelica a enseigné</i> »</p>	<p>Analyse en TACD :</p> <p><b>Concret</b> = le Concret c'est de l'Abstrait rendu familier par l'usage. (Collectif Didactique pour Enseigner 2024, Chap.6, p. 132)</p> <p><b>Transformation par causalité pratique</b>= les danseuses ont compris les <i>causes</i> qui provoquaient un comportement <i>pratique</i> pas correct. (Collectif Didactique pour Enseigner 2024, Chap.14, p. 326)</p>

Figure n°1 Vue synoptique phase 1 de la leçon : *Phases d'activation pour la qualité du mouvement*, avec le modèle TACD du passage de l'abstrait au concret. Tableau by Paola Florio.

L'innovation du cercle a ainsi aidé la solution d'un problème qui se posait dès le début: la scène du théâtre est petite et penchée. Les danseuses doivent faire beaucoup d'attention à chaque mouvement, même le plus petit, puisque le problème de la penchée du sol influence la qualité du mouvement, vu qu'il enlève l'équilibre et conditionne la réaction musculaire de façon différente au terrain plat.

On retrouve ainsi la réflexion de Loquet (2017, p. 16) sur la manière de répondre aux problèmes : « L'élève placée face au problème [...] développe certaines réponses. La manière dont elle répond dépend des connaissances déjà assimilées ». La réponse de Angelica au problème dépend des connaissances d'activation de la coopération en salle de danse, déjà acquises en 11 ans de pratique de la danse avec Ellada.



Danser l'interprétation de la peur de la mort (ici, avec Ellada et avec le groupe), signifie avoir un *arrière-plan* commun de comment coopérer avec complicité d'intentions, c'est-à-dire une co-compréhension de la *solidarité dans le travail* collectif sans besoin d'explication, qui permet aux danseuses une *autonomie* d'action. En TACD, on considère que cette solidarité implique une éthique *de l'attention* et le partage de valeurs, qui donnent la possibilité aux élèves de participer efficacement au travail dans la salle de danse. La co-compréhension de ce qui peut et doit être fait est possible s'il existe des *signes* partagés, qui s'accordent dans le système symbolique de la compagnie. La solution d'Angelica au problème du cercle active un *déjà-là* particulier face à un problème à résoudre, ce qui déclenche une action pour réussir un *Active circle*.

En TACD, l'*arrière-plan* d'une action et le *déjà-là* renvoient à ce qui est en général « lentement institué *dans* et *par l'action conjointe* antérieure, au fil de situations particulières » (Collectif Didactique pour Enseigner, 2024).

## **2. Leçons de théorie : *jeu d'imitation*.**

Ellada Mex travaille en coopération et, pourrait-on dire, en synergie avec sa sœur Voussala et avec les danseuses. Les danseuses n'« observent pas et imitent passivement ce qu'ils voient », mais il y a « un système dynamique d'emprunts et d'effets réciproques professeurs-élèves. Le professeur n'est pas seul à présenter un modèle, les élèves également fournissent des modèles au professeur ». (Collectif Didactique pour Enseigner, 2024, à paraître). Par exemple, Voussala prépare des leçons de théorie d'histoire de la danse, des leçons sur Pina Bausch et cherche des explications sur les concepts à incarner en danse, questionnant toujours les danseuses. Entre autres, elle prépare des études de vidéos de danseurs professionnels en action. Dans la chorégraphie *Le Sacre du Printemps*, Ellada cherche à faire travailler l'interprétation de l'émotion de la peur de la mort. Se pose donc un problème de la difficulté extrême, pour les jeunes danseuses, d'exprimer ces émotions dans une interprétation complexe. Ainsi, avec des outils tels qu'un téléphone portable ou encore un iPad, Voussala fait voir les photographies des visages des danseurs qui interprètent la chorégraphie.

Des questions importantes naissent: quelles sont les inconnues pour un artiste quand il aborde une chorégraphie? Comment résoudre l'énigme de la compréhension du sens de l'œuvre en l'interprétant de la façon la plus « juste » possible?

Pina Bausch disait que ce qui est important, n'est même pas l'histoire, mais « ...les sentiments des personnages, des personnes; l'important est ce qui se passe dans leur intériorité selon les situations dans lesquelles ils se trouvent. » (Hoghe, 1993, p.188). Il faut changer soi-même à chaque interprétation. Donc il n'y a pas qu'une seule interprétation correcte. Pour Pina Bausch (1992), c'est le danseur avec le chorégraphe et avec le spectateur qui doivent chercher les *valeurs* que la performance veut transmettre :

Certainement, dans mes chorégraphies, je veux dire avec force, une chose qui est difficile à formuler, qui se tient couverte: tu dois la trouver, autrement il reste quelque chose de cru et grossier: tu dois le trouver toi-même, je ne peux pas procéder trop directement. Par rapport à certaines valeurs, il faut être très sensible. (Bausch, 1992)

### 3. Comment « laisser l'espace intérieur à l'abysse » ? Réfléchir sur les différences, comprendre en coopérant, en *solidarité épistémique*.

Le *Sacre du Printemps* de Pina Bausch est un spectacle qui ébranle les âmes, qui touche profondément puisque l'élue est terrifiée, désespérée, les autres danseurs et spectateurs ont peur pour elle, ils partagent sa souffrance, chacun avec sa sensibilité personnelle. Ainsi quand les danseuses arrivent à une interprétation réussie de cette œuvre, les spectateurs sont profondément touchés par l'émotion exprimée par cette interprétation. Par exemple, on peut voir un dialogue entre Voussala Mex et les danseuses pour réussir à laisser l'espace intérieur à l'abysse du passage entre la vie et la mort. Voussala utilise la réflexion sur les différences entre Nižinskij et Bausch pour comprendre la transformation de interprétation. Les danseuses, en *solidarité épistémique*, coopèrent pour arriver au but de la question.

Voussala:	Quelles différences avez-vous observé entre Nižinskij et Bausch?
Sofia dit :	« Ils sont différents les costumes de danse, la synchronie du cercle et des couples, la tourbe par terre ».
Angelica dit :	« Nižinskij montre ce qu'on voit extérieurement, tandis que Bausch montre ce que nous sentons dedans ».
Margherita dit :	« Dans la chorégraphie du 1913 les hommes et les femmes cherchent à donner la culpabilité à quelqu'un tandis que dans la chorégraphie du 1975 il semble qu'ils cherchent la façon de se sauver ».

Figure n°2 Vue synoptique de la réflexion sur les différences entre la chorégraphie de Nižinskij et Bausch. Tableau by Paola Florio

## 4. Comment apprendre le geste dansé de la souffrance? Réflexion pour transformer les émotions.

En TACD, « Pour avancer dans le travail du problème, l'élève devra donc établir des relations signifiantes entre les formes symboliques pour en comprendre le système ». (Collectif Didactique pour Enseigner, 2024). Pour travailler le problème du geste dansé de la souffrance il faut réfléchir sur les émotions pour les transformer.

Pina Bausch veut faire vivre, avec empathie, la souffrance de la victime innocente causée par le groupe. L'« élue » (la victime) n'est pas résignée et passive, mais elle exprime une forte volonté de s'enfuir. L'élue est l'exemple emblématique de la lutte contre la mort, sans espoir, sans paix. C'est une rebelle qui sait devoir mourir mais qui rejette le sens du sacrifice. Dans le *Sacre du Printemps*, chaque femme pourrait être sacrifiée. La robe rouge/noire symbolise la mort de toutes les femmes. Pina Bausch ne veut pas d'un côté un soliste et, d'autre côté, une longue lignée de choristes; elle dit: « Chacun est particulier. J'essaie de trouver quelque chose de différent pour chaque personne. » (2002, p.337). Pina exerce une *éthique de l'attention* vers chacun. Ainsi, par exemple, on pourrait aujourd'hui interpréter *Le sacre du printemps* comme une œuvre contre les féminicides, pour lutter contre les violences faites aux femmes en exerçant une *éthique de l'attention* vers les victimes de violence. La valeur que cette pièce pourrait alors transmettre est celle de l'égalité homme-femme, dans le respect de la vie humaine.

Cette *Phase d'étude 3*, de l'interprétation de Pina Bausch, a vu la coopération de la chercheuse Florio, qui a posé des questions et a donné les vidéos aux danseuses, pour mieux préparer le spectacle final du 13 octobre 2022. Le dialogue produit par le questionnement à été important pour comprendre le point de vue émique des danseuses, se croisant avec le point de vue éthique de la chercheuse et des maîtres de danses. (voir Figure n.3). En particulier, on a analysé l'énergie « négative » qui se sent dans cette chorégraphie. L'activité a été favorisée par l'*adidacticité* de l'instant stimulée seulement par la question ouverte de la chercheuse : « *Qu'est-ce que vous sentez quand vous dansez Pina Bausch ?* ». (Documentation de vidéo recherche dans l'apprentissage: *I feel...* video 2' 05'' insérée dans le SHTIS, Système Hybride Texte Image Son)

Le Sacre du Printemps.	Phase d'étude 3. <i>Connaître l'interprétation</i> de Pina Bausch: <i>I feel...</i> (video 2' 05''). SHTIS, Système Hybride Texte Image Son.
Chercheuse :	« Qu'est-ce que vous sentez quand vous dansez Pina Bausch? »
Marlène :	« ...je ne sais pas bien comment le dire, mais... dans le sens que.. il éloigne... »

Ellada:0'07''	« dans le sens qu'il n'est ni fort ni faible... il y a des énergies positives et négatives diverses... »
Marlène :	« ... ça dépend, le blanc semble qu'il a peur, il est effrayé, tandis que le noir est trop fier, arrogant d'agir, il ne lui importe pas d'agir, donc il n'a pas peur de le faire... »
Valeria:0'34''	« Non, moi je sent une énergie négative de groupe, au commencement nous tous nous avons la peur de pouvoir être sacrifiées... ce fait tend plus à secouer, il n'y a pas une énergie plus puissante, complexe et négative. »
Sofia :0' 57''	« Je sens qu'il y a un échange d'énergie entre nous, que nous nous réunie toutes ensemble et après vers le centre aussi. Puisqu'il y a beaucoup de mouvements qui vont vers le centre... et donc je sens qu'il y a cette énergie qui est négative pour moi et qui nous unie... »
Sophie :1' 21''	« Je sens moi-aussi qu'il y a une énergie négative, chaque fois que je me trouve ainsi, je ne trouve plus l'air, comme si nous nous enlevons chaque fois un peu d'énergie, c'est-à-dire comme si on nous enlevait l'air, comme si on s'éteignait toujours un peu plus. »
Voussala:1' 36''	« ... et ça c'est une belle pensée de dire que nous nous éteignons en soufflant dehors l'air, les énergies, comme en faisant sortir notre <i>Destin</i> ... Bravo! Tu as bien dit, tu as dit une belle chose! ».
Chercheuse :	Silence, un peu d'embarras. Petit rire, petit sourire et petit regard. «Très bien, merci! ».
Ellada :	« Merci, les filles! Nous avons bien travaillé, bonnes vacances! »

Figure n°3 Vue synoptique phase 3 de la leçon : Réflexion sur l'interprétation de Pina Bausch, « I feel... » vue au Congrès ARCD 2023 dans le SHTIS, Système Hybride Texte Image Son. Tableau by Paola Florio

## 5. Comment la tête doit se vider et se libérer ?

Le 24 août, la chorégraphie du *Sacre du Printemps* est presque complètement co-construite par les coopérations entre les danseuses, les maîtres et la chercheuse. On peut voir dans le tableau ci-dessous (figure n.4) un exemple de la manière dont se produit la phase d'étude, avec une division des temps de travail, pour arriver au but d'arriver à se vider la tête, à se libérer du premier apprentissage des séquences des pas, pour arriver à pouvoir interpréter l'œuvre, sans penser aux pas :

PHASE D'ÉTUDE	<i>Le Sacre du Printemps leçon 24.8.22 de Ellada Mex</i>			
1	2	3	4	5
Répétition de la dernière séquence	Explication des mouvements nouveaux: “ <i>We Add</i> ”	Correction du mouvement de la tête : “ <i>Free your head</i> ”	<i>Sentir</i> le mouvement	Répétitions finales

Figure n°4 Vue synoptique des temps de la leçon du 24.8.22: Compréhension de la logique de la séance de travail. Tableau by Paola Florio

Maître Ellada, nous explique que pour vider et libérer la tête, il faudrait :

« Quand on est dans les parties finales du travail il ne faut pas trop penser, quand on termine un mouvement il faut tout de suite commencer un autre mouvement. Au commencement du travail on pouvait procéder en relaxation, penser, reposer...mais ici, dans la partie finale de l'étude, rapidement un mouvement se termine auquel il suit tout de suite un autre et on recommence un autre encore ».

Il faut donc, pour être si rapide, arriver à un stade de la conscience qui se rapproche à la *transe*, un stade particulier de la conscience de extase, qui permet de passer du niveau d'exécution des mouvements techniques à l'exécution mécanique, le mouvement est à ce point là vraiment appris et la danseuse l'exécute en suivant la musique, qui la guide. Il semble qu'il faut passer de la mémoire MCT (Mémoire à Court-Terme) à la MLT (Mémoire Long Terme) avec un travail sur la conscience de soi, pour arriver au fonctionnement rapide de la *mémoire de travail du corps* en danse. Ainsi le *milieu-soi* arrive à une forme tacite d'apprentissage. C'est-à-dire d'*indwelling*, de Polanyi (1966, p.8), de se sentir en dedans. La connaissance tacite se transforme en *indwelling*, un état, une forme du corps interne, un sens interne, qui uni temps et auto-conscience d'une combinaison d'actes musculaires. Il y a une forme d'intégration des connaissances théoriques et pratiques (Collectif Didactique pour Enseigner, 2024, p. 312) : « ...dans un acte de connaissance tacite, nous nous détachons de quelque chose pour nous occuper d'autre chose... » (Polanyi, 1966, p.8), « ...nous nous appuyons sur notre conscience d'une combinaison d'actes musculaires pour être attentifs à l'exécution d'une compétence ». *Indwelling* est un état de *rumination d'un problème*. Pour comprendre comment résoudre le problème d'apprendre à *Sentir le mouvement*, il faut avoir aussi l'aide du savoir du Maître qui aide cette *rumination* et des savoirs des autres danseuses, qui peuvent partager leur propre vécu.

## Conclusion

### Mésogénèse de l'interprétation du *Sacre du Printemps*

Le Tableau en bas (Figure n.5) montre la mésogénèse, les étapes fondamentales que les maîtres Ellada Mex, Voussala Mex et la chercheuse Paola Florio ont conduit, pour arriver à comprendre que les danseuses apprennent l'interprétation comme une *pratique de savoir* qui les rend capable d'agir sur scène. En TACD, « C'est le processus de mésogénèse, qui caractérise le passage d'un ensemble de signes épars dans une situation indéterminée à un système de formes symboliques qui constitue un tout unifié, ainsi que l'exprimait John Dewey (1993) » (Collectif Didactique pour Enseigner, 2024). On voit dans le Tableau qui suit les 5 activités, qui semblent des signes épars d'activités et concepts, mais qui enfin portent au tout unifié de l'interprétation comme une *pratique de savoir qui rend les danseuses capables d'agir sur la scène*.

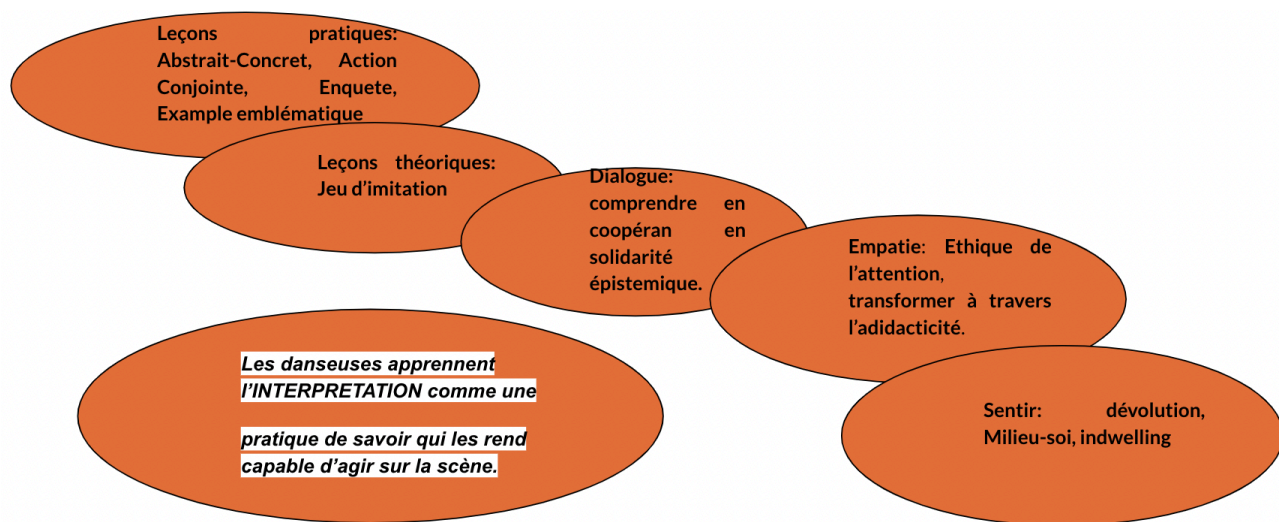


Figure n°5 Tableau de la mésogénèse de l'interprétation du sacre du Printemps. Graphique by Paola Florio.

Les résultats de l'apprentissage de l'interprétation de la peur de la mort peuvent être rendus visibles à tous, avec la vision du SHTIS, Système Hybride Texte Image Son, les photographies et les questionnements produits (Collectif Didactique pour Enseigner - 2024). Le SHTIS que nous avons construit à une durée de 11 minutes et a ouvert la communication de la chercheuse au 6<sup>ème</sup> Colloque international de l'ARCD, 27-30 juin 2023, de Genève. Le SHTIS est une *épreuve culturelle*, pour la TACD puisque :

« Un SHTIS est “ une preuve à l'appui d'un fait “. Pour le dire autrement, le document, en tant qu' “ indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins

de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène... “ instituera un fait. Mais, d'une certaine manière, le fait sera à découvrir, à élucider, dans la matière même du document, dans la matière même du SHTIS (Blocher, 2018 ; Blocher & Lefevre, 2017 ; Sensevy et al., 2022), pour qui en fera l'étude. Dans cette perspective, on perçoit que documenter ne signifie pas exposer (comme on exposerait un galet ou un animal vivant), même si cette exposition, dans sa matérialité, est un premier pas important. Documenter, c'est organiser un dispositif issu d'une enquête, et qui va permettre à l'enquête de se poursuivre ». (Collectif Didactique pour Enseigner - 2024)

On peut définir avec Whitehurst (2002) cette nécessité d'avoir une épreuve culturelle comme « the integration of professional wisdom with the best available empirical evidence in making decisions about how to deliver instruction », l'intégration de la sagesse professionnelle avec les meilleures preuves empiriques disponibles dans la prise de décisions sur la manière de proposer l'enseignement, qui va permettre à l'enquête de se poursuivre. Cette expérience d'apprentissage de haut niveau, avec une enquête continue, est avérée seulement avec l'action conjointe d'un Maître de danse professionnel et des danseuses de niveau professionnel. On peut atteindre le but de l'interprétation du *Sacre du Printemps* de Pina Bausch (synthétisé), avec au moins 40 heures de travail en salle de danse, pour joindre à la qualité requise. Mais la perspective est très fructueuse puisque nous avons compris que le Jeu de la réalité, l'Hyper-réalisme, des chorégraphies de Pina Bausch peut être encore un langage expressif pour la vie des jeunes aujourd'hui et dans le futur aussi.

La danse-théâtre de Pina Bausch c'est l'art de la frontière, l'abysse entre le sommeil et la veille (Vieira, 2012). Dans ce cas, l'abysse de la peur entre la vie et la mort. Peur de la mort qui est un apprentissage de la *pratique de savoir de l'interprétation*. Le langage de la danse de Pina Bausch ouvre des nouvelles interprétations à chaque exécution. On peut conclure avec la pensée importante que Pina Bausch (1999) nous a laissé :

« Nous recherchons un langage qui transcende tous les langages pour trouver sa propre forme d'expression. Tout cela influence le travail. Et tout ce que vous faites, que ce soit nouveau ou différent, est ajouté à cette base qui, même si elle bouge, est déjà là. Comme la mer- comme chevaucher le haut d'une vague. Quelque chose s'ouvre » (Bausch P., 1999, p.23).

On peut voir le *langage qui s'ouvre* pour exprimer l'intensité de l'interprétation de la peur de la mort, dans *Le Sacre du Printemps*, dans la photographie qui est présentée avec la coopération des danseuses Margherita et Angelica. (Figure n°5b)





Figure n.5b La peur de la mort dans *Le Sacre du Printemps*, par Angelica et Margherita. 8.7.22. Photos by Paola Florio.



## Références bibliographiques

- Bazin, J., (2000). 96<sup>o</sup> Conférence de l'Université de tous les savoirs.
- Bausch P., (1992). *Congrès International Pina Bausch*, Turin, du 2-5 juin.
- Bausch P., (1999). *Laurea honoris causa a Pina Bausch*, Università di Bologna, EUROGRAFICA.
- Bausch P. (2002). *Sur les traces de Pina Bausch*. Présenté au [7<sup>o</sup> Prix europe pour le Théâtre, Union européenne].
- Chevallard Y. et al., (2022). *Advances in the Anthropological Theory of didactic*. Birkhauser. ISBN: 3030767906,9783030767907
- Chevallard Y., (1985). *Recherche en didactique et mathématique*. La pensée sauvage. ISBN : 2859190538, 9782859190538
- Collectif « Didactique pour enseigner », (2020). *Enseigner, ça s'apprend*, (p.192). Retz, ISBN: 978-2-7256-3778-5
- Collectif Didactique pour Enseigner (2024). *Un art de faire ensemble*. PUR. ISBN : 978-2-7535-9639-9
- De Souza Vieira M., (2012). *Bodies unbuilt in the dance-theater of Pina Bausch*. *Staps*, 95, 55-65. <https://doi.org/10.3917/sta.095.0055>
- Filliettaz, L. et Schubauer-Leoni, M. (2008). Les processus interactionnels dans leurs dimensions interpersonnelles, socio-historiques et sémiotiques. Dans : Laurent Filliettaz (Eds), *Processus interactionnels et situations éducatives* (pp. 7-39). De Boeck Supérieur. <https://doi.org/10.3917/dbu.filli.2008.01.0007>
- Florio P. (2025, à paraître). *L'Action Conjointe Didactique pour construire l'Art de la danse*. [Thèse de doctorat], UBO.
- Hoghe R., (1993). *Pina Bausch, Teatro dell'esperienza, danza della vita*, (p188). Costa & Nolan. EAN 9788874370184
- Hsu S., (2008). *Introduction to dance of the imagination for children's education*. US-China Education Review, ISSN 1548-6613.
- Jagau S. et Van Veelen M. (2018), The cooperative human. *Nat Hum Behav* 2, 427–428. <https://doi.org/10.1038/s41562-018-0389-1>. <https://rdcu.be/dr6vj>
- Loquet M., (2017). *La notion de parenté épistémique : une modélisation des savoirs entre la pratique des élèves et celle des savants, l'exemple de la danse au collège*. *Recherches en éducation*. <https://doi.org/10.4000/ree.2923>
- Messina, V., (2017). *Une approche didactique de la danse et de la création chorégraphique. De l'Action Conjointe chorégraphe/danseur à l'Action Conjointe professeur/élèves à l'école élémentaire*. [Thèse de doctorat], UBO
- Messina V. et Louvel G.M.(2019) *Transmettre une chorégraphie. Quand montrer le geste, c'est aussi montrer ce qui n'est pas visible*. PUR. {hal-02071278}

Pontremoli A., (2015). *Storia della danza in Occidente, vol.III, Tra Novecento e Nuovo Millennio*. Gremese.

Polanyi, M., (1996) *The Tacit Dimension*, (p.13-14). Doubleday & Company

Sensevy, G. (2011). *Le sens du savoir, éléments pour une théorie de l'action conjointe en didactique*, (p.49). De Boeck.

Stravinskij, I., (2013), *Cronache della mia vita*, (pp.32-33). Feltrinelli.

Whitehurst G.J. (2002). *Evidence-Based Education (EBE)*.

<http://www2.ed.gov/nclb/methods/whatworks/eb/evidencebased.pdf>.

UNIVERSITÉ  
FRANCO  
ITALIENNE

UNIVERSITÀ  
ITALO  
FRANCESE

La recherche est soutenue par le Prix Label, de l'Université Franco Italienne, de l'Université Grenoble Alpes. Projet L22B\_98 et L23B\_89: Un Art de faire ensemble.

<https://www.universite-franco-italienne.org/it/>