

**ÉCOLOGIE
POLITIQUE** Joanne CLAVEL
Isabelle GINOT
**ET PRA
TIQUES DU
SENTIR**

**TROIS EXEMPLES
CHORÉGRAPHIQUES**

ÉCOLOGIE PO LITIQUE ET PRATIQUES DU SENTIR

Joanne CLAVEL
Isabelle GINOT

TROIS EXEMPLES CHO RÉGRAPHIQUES

Paru dans *Ecozona*, v. 6, n. 2, p.
85-100, 2015

Résumé

Nous interrogeons le rôle que les pratiques artistiques, et particulièrement les pratiques corporelles et chorégraphiques, peuvent jouer dans le vaste chantier de l'enjeu écologique. En effet, les résultats scientifiques de la « sixième extinction du vivant » imposent urgemment de repenser le monde qui nous habite et que nous habitons. Plusieurs exemples de pratiques chorégraphiques où la question de l'expérience est centrale montreront comment la construction d'une inscription du sentir dans l'environnement est fondamentale. Elles feront écho à des études en psychologie environnementale qui ont montré comment l'expérience structure l'éthique individuelle. Il nous semble que les laboratoires chorégraphiques que nous décrivons sont à la pointe des enjeux écologiques en ce qu'ils reposent sur des valeurs non utilitaristes et une économie non marchande afin de penser une réelle transition écologique des sociétés.

Abstract

We question the role that artistic practices, especially somatic and choreographic practices, may play in the vast field of ecological issues at stake. Indeed, the results of scientific studies of the "sixth mass extinction of biodiversity" point to an urgent need to rethink the world that lives in us and that we inhabit. Several examples of choreographic practices, where the issue of experience is central, show how fundamental is to build a sense of inclusion in the environment. These examples are reminiscent of environmental psychology studies that showed how the experience structures the ethic of individuals. It seems to us that the choreographic labs we described are at the forefront of ecological issues in the sense that they rely on non-utilitarian and non-market values to think a genuine ecological transition of our societies.

Résumé

Nos preguntaremos sobre el papel que las prácticas artísticas, y más concretamente las corporales y coreográficas, pueden desempeñar en el vasto campo de la cuestión ecológica. De hecho, los resultados científicos de la " sexta extinción de las especies " imponen repensar de manera urgente el mundo que habita en nosotros y en el que habitamos. Varios ejemplos de prácticas coreográficas donde el tema de la experiencia es central nos mostrarán como la construcción de una inscripción del sentir en el medio ambiente es fundamental. Estas prácticas harán referencia a estudios de psicología ambiental que mostraron cómo la experiencia estructura la ética individual. Creemos que los laboratorios coreográficos que describimos están en la vanguardia de las cuestiones ecológicas en cuanto a que se basan en valores no utilitarios y en una economía no mercantil con el fin de pensar en una transición ecológica real de las sociedades.

Introduction

Les résultats de l'écologie scientifique, tant sur la disparition de la nature ordinaire¹ que sur le décalage des réponses du vivant face aux changements globaux d'ordre climatique et d'usages des sols², témoignent de l'ampleur du crime organisé de destruction massive du vivant et pointent vers le pire, face aux menaces des changements à venir³. Ces résultats soulignent l'importance de ménager dès maintenant le territoire y compris dans sa banalité, et de desserrer l'emprise humaine sur l'ensemble du monde vivant et donc sur l'ensemble du territoire (et non pas sur la seule biodiversité rare, emblématique, patrimoniale potentiellement conservée dans sa mise en réserve dite naturelle) avant d'en arriver à une situation de non retour. Les militants des « transitions » prennent au sérieux ce « tipping point » et les catastrophes annoncées par la science contemporaine. Or, comme l'explique très bien le politiste Luc Sémal, les « crises » matérielles du vivant n'affectent pas l'agenda politique, qui persiste sous l'hypothèse de la continuité, de la négociation, de la stratégie politique, et donne l'illusion de pouvoir régler comme toutes les autres crises les problèmes de l'environnement (Sémal, 2012). Un détournement des enjeux écologiques des lois votées opère fréquemment, au profit d'une « dynamisation » du territoire par son aménagement, trace d'une reprise de la croissance tant attendue⁴. Il semblerait donc que la question de l'écologie soit moins celle de la compréhension des désordres planétaires à venir, sur laquelle tout le monde semble être d'accord, que celle de la mise en œuvre aussi bien de nouvelles politiques que de nouveaux usages. Quelles ressources, quelles méthodologies peuvent soutenir cette mise en œuvre, et le passage des politiques aux pratiques qu'elles appellent ?

À partir du champ de la littérature, Blanc, Chartier et Pughe (2008) définissent le mouvement d'éco-critique comme un engagement envers la nature par représentation, imitation, thématique mais aussi (et surtout) en inventant de nouvelles formes de l'imaginer et de la percevoir. Ils invitent à la création d'une *écopoétique* par des « pratiques poétiques qui réinterrogent le formalisme des relations à l'environnement et tentent de le transformer, en induisant d'autres types de pratiques. [...] Cette esthétique concerne donc la pratique politique au sens où elle met en exercice non plus simplement l'idée d'un vivre ensemble, mais d'un faire ensemble, ou d'un faire par le vivre ». En nous appuyant sur trois exemples chorégraphiques, nous voudrions montrer que l'art, et en particulier la danse, développe des pratiques artistiques qui sont de véritables laboratoires d'expérimentation des enjeux d'écologie politique.

La danse post moderne et contemporaine partage avec les autres champs artistiques les enjeux de la performance, du processuel, des remises en causes des normes hiérarchiques (auteur/interprète/spectateur, geste dansé/geste ordinaire, espace théâtral/espace ordinaire, etc.) ; elle a investi *in situ*, interrogé l'activité du spectateur, critiqué l'institution artistique et culturelle, etc. Au sein de ces enjeux esthétiques et

¹ 420 millions d'oiseaux communs perdus en Europe en 30 ans (Inger et al., 2015)

² Déplacement des aires de répartitions, décalage entre proies et prédateurs, adaptations fonctionnelles, émergence par spéciation de maladies etc...(Teplitzky et al. 2008, Jiguet et al. 2010, Devictor et al. 2012).

³ Modélisation des changements d'état catastrophiques des écosystèmes à l'échelle de la planète prévu autour du milieu du 21^{ème} siècle, (Barnosky et al. 2013).

⁴ « Le cas du Grenelle de l'environnement, initié en 2007 après la victoire électorale de Nicolas Sarkozy, est l'une des multiples incarnations de cette ré-interprétation de la crise écologique globale comme compatible avec l'hypothèse de continuité. La croissance verte, donc la continuité économique, était au cœur des débats, et aucun des groupes de travail n'a produit de préconisations allant dans le sens de l'état stable ou de la décroissance. Il n'a nullement été question d'attribuer une valeur intrinsèque à certaines entités non-humaines, ce qui revenait de fait à s'inscrire dans une continuité philosophique. (Sémal, 2012) ».

politiques communs à tout le champ de l'art, la danse se caractérise par la place massive qui est accordée au sentir - au travail de la sensation- comme matériau du danseur, mais aussi, du spectateur ; et le sentir, non plus seulement comme instrument du danseur visant à la réalisation d'une forme (geste technique traditionnel), mais le sentir comme objet même du travail artistique, comme processus devenu désormais visible (ou supposé tel), et commun à l'artiste et au spectateur. Une très grande partie des formes d'improvisation et de composition instantanée en danse ont ainsi pour substrat et matériau compositionnel un répertoire éminemment savant de techniques perceptives, dont le cœur est une exploration du champ proprioceptif et kinesthésique - travaillé par l'intermodalité, autrement dit, la coopération de l'ensemble des canaux perceptifs, ou « correspondances », selon le mot de Baudelaire, ou encore selon un mode chiasmatique, pour reprendre le terme de Merleau-Ponty, puis de Michel Bernard⁵.

Nous parlerons donc ici d'une tradition de danse dont le matériau est celui de l'attention, du dialogue avec le milieu - la gravité, les supports, le corps et le geste de l'autre, l'espace, les variations de textures et d'intensités, qui affectent tant l'imaginaire du danseur que les qualités de son geste. En cela, bien en amont des pratiques explicitement « écologiques » de danses en lien avec la nature (œuvres vertes, danses *in situ*, etc.), nous voudrions montrer que ces processus chorégraphiques dépendent d'une expérience écologique du monde, au sens où elles ont pour texture les variations de l'être-dans-le-monde, et plus encore, qu'elles constituent, en quelque sorte, des *techniques écologiques*, qui font écho par bien des aspects aux changements de pratiques et d'usages nécessaires à la cohérence d'un projet d'écologie politique (sur lequel nous reviendrons en conclusion).

I. Écologique par le faire : Changer le corps

L'art écologique, mouvement contemporain dont les origines remontent aux années 60 ne se définit pas comme tel dans le monde chorégraphique. Il n'y a pas de critiques d'art spécialisés, ni de lieux dédiés, ni de chorégraphes se revendiquant d'un tel mouvement⁶. La danse en est peut-être exclue, et dans ce cadre le Domaine de Chamarande⁷ pourrait en être l'exemple phare : alors qu'il était un pionnier du développement des liens entre danse et nature, en accueillant régulièrement des résidences de créations chorégraphiques *In situ* comme par exemple la résidence en 2004-2005 de la compagnie Lle dialoguant avec et dans les arbres⁸, l'arrivée à la direction artistique de l'association COAL, spécialiste de l'art contemporain dit écologique, a aussi marqué un tournant pour le Domaine : « Depuis 2012, le Domaine de Chamarande s'affirme comme un lieu d'expérimentation transversal qui embrasse tous les arts et tous les métiers (architecte, designer, plasticien, paysagiste, urbaniste)⁹ » ; absente de la liste des « métiers » citée ici, la danse est reléguée à

⁵ Baudelaire, C. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1871; Merleau-Ponty M. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979 ; Bernard M. *De la création chorégraphique*. Centre National de la Danse, 2007.

⁶ Il y a maintenant plus de cinq ans que J. Clavel étudie les liens entre écologie et danse et cette affirmation reflète ses terrains en France et aux États-Unis. Constat partagé par les travaux de Master de Léa Déhni.

⁷ Grand parc dédié à l'art au sud de Paris, géré depuis 1978 par le conseil général de l'Essonne.

⁸ Depuis 2000, Armelle Devigon travaille avec les arbres, sa rencontre avec un hêtre pourpre et un platane au Domaine de Chamarande a été déterminante dans sa rencontre avec les non-humains.

⁹ Site web du Domaine de Chamarande, consulté le 4 septembre 2015.

la programmation de spectacle vivant, sans résidences de création. À moins que ce ne soit le monde de la danse qui s'autocensure sur la question écologique¹⁰.

Pourtant, avec ou sans supports institutionnels, de nombreux artistes danseurs pratiquent leur art en pleine nature, présentent leur travaux dans des jardins ou des parcs (Daniel Larrieu¹¹), des lavoirs (Armelle Devigon¹²), voire des espaces sans artifices (Roc in lichen, Robin Decourcy¹³), s'inspirent des constructions naturelles ou des comportements des non humains (Simone Forti, Maryse Delente¹⁴) ou tente de créer avec eux (Luc Petton¹⁵) sans pour autant se déclarer faire partie de l'art écologique. Il nous apparaît que cette non « revendication » d'appartenir à un mouvement n'est pas un détournement de la problématique écologique¹⁶, mais au contraire une préoccupation qui est intrinsèque au monde de la danse contemporaine. À l'image des agriculteurs qui ont toujours travaillé sans pesticides et qui ne comprennent l'emballage du biologique que comme une nouvelle stratégie marchande, les danseurs contemporains seraient, contrairement aux apparences, aux avant-gardes des questions écologiques, et notamment par la résistance qu'ils proposent au modèle économique et au modèle de corps qu'on leur impose. Si le premier point va être au cœur de nos exemples présentés ci-dessous, nous voudrions revenir rapidement sur la question des modèles de corps.

« La première remarque est que l'existence se déroule dans un environnement ; pas seulement *dans* cet environnement mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. Aucune créature ne peut vivre à l'intérieur des limites de son environnement cutané : ses organes sous-cutanés sont des liens avec l'environnement au-delà de son enveloppe corporelle [...]. » (Dewey, p.50). Le corps, matérialité commune d'interaction avec le monde, conditionne son environnement autant qu'il est conditionné par lui. L'ensemble des gestes témoigne également des systèmes culturels dont ils émanent et l'un des fondements de la danse contemporaine est de travailler et de façonner le cœur du modèle de corps pour en proposer des visions diverses et alternatives. La danse moderne et contemporaine, dès les débuts du XX^{ème} siècle, va dans un même mouvement prendre ses distances par rapport au corps dansant classique, et ouvrir une ère d'exploration de ces interactions avec le milieu, l'inscription du geste dans le milieu devenant à la fois un des objets de la modernité, et aussi, l'instrument récurrent des danseurs pour réinventer leur corps.

¹⁰ Ainsi, les dialogues entre chercheurs en sciences du vivant et ceux de la danse contemporaine sont souvent empreints de malentendus : l'histoire de la danse moderne et contemporaine est marquée par de successifs « retours à la nature », portés par de nombreux artistes, d'Isadora Duncan à Anna Halprin, et faisant l'objet de discours souvent fortement essentialistes. Les études contemporaines en danse, très marquées de culturalisme, se montrent très méfiantes vis-à-vis de termes tels que « nature », « naturel ». En les rabattant systématiquement sur une définition culturelle elles éludent la valeur intrinsèque du vivant et les questions que celle-ci soulèverait, si elle était pleinement prise en compte dans les analyses esthétiques.

¹¹ Par exemple la pièce *Marche, danse de verdure* (2004) créée dans le cadre du festival Entre cour et Jardins, et reprise en ; 2006 à Chamarande ou encore la pièce *Nevermind*, créée à Chamarande et reprise au Potager du Roi de Versailles.

¹² *En eaux*, création de la compagnie Lle, 2015.

¹³ Laura de Nercy et Bruno Dizien dirigent de 1986 à 2001 la compagnie Roc in Lichen, compagnie de « danse verticale », qui développe des projets notamment sur parois rocheuses ; Robin Decourcy propose des Trek danse tout particulièrement dans le parc régional du Lubéron.

¹⁴ *Three Grizzlies*, et *Solo n°1* sont deux pièces vidéo de la chorégraphe américaine Simone Forti créée en 1974 suite à de longues observations des animaux dans le zoo de Central Park, NYC. Sujet de l'ultime pièce Emzara de la chorégraphe Maryse Delente.

¹⁵ *La confiance des oiseaux* (2005) création pour danseurs et oiseaux- Geais, Corneilles, Pies, Étourneaux, Callopsittes, Perruches de pennant, *Swan* (2011) création pour danseurs et Cygnes, *Light bird* (2015) création pour danseurs et Grues de Manchourie.

¹⁶ Citons sur le sujet par exemple la compagnie La Débordante *Le prix de l'essence et le temps qu'il fera* (2014), *Ce qui m'est dû* (2014).

Au début du XX^{ème} siècle, alors que la danse classique poursuit un idéal de corps extrêmement codifié, luttant contre la gravité, requérant des corps de plus en plus amincis, flexibles et disciplinés, Isadora Duncan libère les tailles et les pieds : « Jambes et pieds nus, vêtue de robes vagues, elle dansait en mouvements fluides et simples, inspirés par les silhouettes ornant les vases grecs » (Banes 2002, p.46). A la recherche d'inspirations nouvelles, elle ne se contente pas de méditer longuement dans les musées, mais elle donne à sa danse de nouveaux espaces, en extérieur, au sein de paysages soigneusement choisis.

Dans les années soixante et soixante-dix, les danseurs que l'on nommera « post-modernes » s'attachent à trouver la détente, ils explorent les lois de la gravité, recherchent ce qu'on va nommer « un mouvement organique » ou « naturel ». Les danseurs de cette époque partagent les recherches d'un courant parallèle, celui des « pratiques somatiques¹⁷ », qui « trouve ses origines dans une révolte contre la philosophie cartésienne basée sur le dualisme » corps-esprit¹⁸. Dès les années 60, Thomas Hanna (Hanna, *Bodies in revolt*) définit les somatiques comme recherche de l'unification du corps, de la conscience et de l'environnement. Plus récemment, Carla Bottiglieri propose de parler d'adaptation ou d'adaptabilité du corps au milieu (Bottiglieri, 2013, p. 124), ou encore définit le travail de Moshe Feldenkrais, un des fondateurs du courant somatique, comme « médialité », ou approche du travail du geste *par le travail sur le milieu* (Bottiglieri, 2015). À partir de l'écologie scientifique nous avons nous-mêmes, dans un article récent, suggéré que les somatiques ont produit un modèle de corps comme « soma-écosystème » basé sur les notions de potentiel, de diversité et de réciprocité de l'interaction du corps dans son environnement (Clavel and Ginot 2014).

Les danseurs post-modernes placent leur attention sur la dimension sensorielle et perceptive du mouvement. Dans leur recherche de renouvellement du geste, des normes esthétiques, mais aussi du sentir, ils explorent les effets du milieu sur le geste. Rencontres avec la nature, contraintes gravitaires (telles les performances d'une Trisha Brown sur la paroi verticale de buildings new yorkais), partitions d'improvisation basées sur la lecture de l'espace environnant, il s'agit de faire varier le milieu pour inventer une autre danse, un autre sentir. « Chaque mouvement a sa qualité propre ; et éliminer certaines possibilités de mouvements est forcément réducteur. » (Halprin dans Banes 2002, p. 70). Il ne s'agit plus de définir de nouvelles formes, de nouvelles normes du geste, mais d'en explorer systématiquement tous les possibles. Anna Halprin, inspiratrice de nombreux artistes du courant post-moderne, a travaillé toute sa vie en étroite collaboration avec son mari, Lawrence Halprin, figure majeure de l'architecture paysagiste américaine. Le plateau de plein air qu'il conçut pour elle en 1954 accueillit, durant des dizaines d'années, des générations de jeunes artistes (danseurs et autres), qui explorèrent de nouvelles formes de geste, de danse, de performances, dans un lien immédiat avec la nature splendide, une forêt de séquoias, où il était construit.

« J'ai rejeté toute attache avec les formes de danse conventionnelle – la vie d'un danseur, la formation, les répétitions et les représentations – en échange d'un processus qui est en lui-même l'expérience.

Je remonte aux rituels fondateurs de l'art, j'y vois une expression exaltée de la vie.

Je souhaite amplifier chaque mode de perception.

¹⁷ Les pratiques somatiques, selon un terme proposé par Thomas Hanna, sont un ensemble de pratiques corporelles dites « douces », qui se développent dès la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui ; très utilisées par les danseurs bien qu'elles ne soient pas des pratiques de danse, elles visent à améliorer « la vie » à partir d'une approche raffinée du mouvement, du sens kinesthésique et de l'activité perceptive en général.

¹⁸ D'après le site de l'IADMS : <http://www.iadms.org/?302>. Consulté le 4 septembre 2015.

Je veux participer à des événements d'une authenticité suprême et relier les individus et leur monde, pour que la vie soit vécue comme un tout. » (Halprin, 1968, p.122)¹⁹

Ainsi, dans son histoire comme dans ses usages actuels, la danse contemporaine interroge notre présence au monde, notre écoute de l'environnement, l'impact du milieu sur nos gestes – gravité, vitesse, texture – et notre organisation squelettique, viscérale, nerveuse, perceptive... L'expérience esthétique s'accompagne toujours d'une interrogation sur le vivant. D'une certaine façon, l'histoire de la danse contemporaine, au moins depuis les années soixante, incarne ce que décrit en d'autres termes l'écopsychologue Laura Sewall : c'est la mobilisation au quotidien des perceptions sensibles dans l'expérience esthétique qui articule notre rapport individuel au monde mais également notre articulation de l'esthétique à l'éthique ; « Cultiver notre capacité perceptive est fondamentalement relié à notre qualité de vie personnelle aussi bien qu'à la restauration de la qualité de vie sur la planète. » (Sewall, 1999, p.14).

Ce que nous voudrions montrer dans la suite de cet essai, c'est que la danse contemporaine invente ce qu'on pourrait considérer comme une « éco-poétique du geste », nourrie entre autres – mais pas seulement – d'une histoire de dialogues avec la nature et avec différentes sortes de milieux (*in situ* urbains, *in situ* sociaux...). Ces recherches profondes sur la perception comme objet du travail artistique ont accompagné un renouvellement radical des modèles de « corps », passant d'un corps objet et instrument, inscrit dans le paradigme dualiste, à un corps-milieu que nous nommons « soma-écosystème »²⁰. Ce que nous voudrions montrer à présent, c'est que si le rapport à la nature et plus largement, l'invention de variations du milieu, ont fourni un *instrumentarium* historique important dans l'effort des danseurs pour changer de paradigme corporel, en retour, il existe des recherches chorégraphiques aujourd'hui qui constituent un véritable laboratoire de méthodologies écologiques, au sein de projets qui ne revendiquent pas un rapport particulier à « la nature », mais qui travaillent à la modulation des relations entre le geste et un milieu. En redonnant une valeur intrinsèque à leur vivant leurs pièces inventent également de nouveaux modèles économiques de diffusion. Ce sont de tels projets, profondément nourris d'un imaginaire sensible d'écoute et de réciprocité, que nous voudrions maintenant présenter.

II. Trois éco-poétiques chorégraphiques

Sensationnelle de Julie Nioche & Isabelle Ginot - 2012

Le premier projet s'intitule *Sensationnelle*, créé en 2012 par Julie Nioche et Isabelle Ginot, pour, au maximum, 6 performers (danseurs et praticiens de techniques du toucher) et 5 spectateurs ; elle ne se joue pas dans l'espace classique du théâtre, mais plutôt dans des espaces sobres mais dégagés tels que des studios de danse, des espaces communs, halls de théâtre, ou encore salles communes au sein d'institutions

¹⁹ Anna Halprin, « Ce que je crois et de quelle manière », 1968 *Mouvements de vie*, Editions Contredanse, 2009 traduction française Elise Argaud et D. Luccioni.

²⁰ Le terme d'écosoma a également été proposé dans une récente intervention de Clavel J. et M. Legrand au colloque *Ecosomatiques* organisé par le groupe Soma&Po au Centre National de la Danse, Pantin, 8-10 décembre 2014. L'écosoma essaye d'inscrire politiquement le terme à la fois comme une créativité environnementale en réponse à la destruction du vivant et au dualisme, et à la fois comme lieux d'échange quotidien avec les non-humains et notamment par une prise de consciences de nos organes comme lors de la respiration (avec les arbres) ou de la digestion (avec les microbiontes).

de soin ou d'éducation, souvent en lumière du jour, et sans musique. L'un des performers (nous les nommons « sensationneurs ») improvise un long solo pour les 5 spectateurs. Chaque spectateur est assis sur un tabouret ou une chaise ; il observe la danse tout en étant accompagné par un « sensationneur-toucheur », qui entretiendra avec lui un dialogue tactile, parcourant tout son corps des pieds jusqu'à la tête, durant les 45 minutes de la danse. Les cinq spectateurs sont ainsi conviés à regarder la danse tout en étant touchés.

Les sensationneurs - danseur et toucheurs - interprètent durant la performance, une partition commune, très largement indéterminée, dont l'enjeu est essentiellement le « partage du sentir » ; il s'agit, d'abord, d'offrir au spectateur des conditions de regard, soutenues ou organisées par l'expérience kinesthésique accrue et non ordinaire d'être touché. Outre des contraintes explicites très simples (progresser des pieds vers la tête), un réseau partitionnel plus implicite et ouvert relie danseur et toucheurs, autour d'une rêverie non prescrite sur le sentir de l'autre. Une grande partie des improvisations mobiles (le danseur) et tactiles (les toucheurs) repose ainsi sur un échange fantasmagorique des sensations de chacun. Le toucheur peut se projeter dans le geste du danseur, et tenter de le « faire sentir », par le toucher, au spectateur ; le danseur peut « bouger » à partir des sensations imaginées du spectateur, ou du toucheur ; le toucheur se laisse affecter par ce qu'il voit comme par ce qui le touche, et met l'un et l'autre en dialogue. Et le regardeur, navigant entre ce qu'il sent et ce qu'il voit, l'espace interne et l'espace distant, visite un large spectre de choix perceptifs, de modulations de la présence – en soi, hors de soi – jusqu'à quelques moments d'immersion dans un sentir qui dépasse les limites de son propre corps.

Sensationnelle invente ainsi comme une danse du milieu, qui invite à faire l'expérience de soi immergé dans un ensemble plus large, le toucheur faisant sentir les variations du milieu *via* le toucher, pour le spectateur, tout en laissant varier, à l'aide de ses modulations imaginaires et de la danse de l'autre, ses propres supports, les textures de l'espace, et les limites de son propre corps. Il s'agit d'une « expérience chorégraphique du milieu », une danse de l'écoute plus que de l'agir, de l'immersion dans un milieu changeant, au sein duquel le sentir renonce à ses limites propres, devient expérience d'échange et de partage d'une étendue où le geste et l'attention de chacun affecte l'ensemble.

Autour de la table *de Anne Kerzerho et Loïc Touzé* – 2008

Autour de la table (ATT) est un projet initié depuis 2008 par Loïc Touzé et Anne Kerzerho, dont la performance se présente ainsi : dans une salle, le public est invité à se répartir autour de 5 à 10 tables (selon les éditions) ; à chaque table, un « speaker » prendra la parole, dans une durée de 13 minutes, suivie d'un échange de même durée avec les membres de la tablée ; au signal sonore, les auditeurs, nommés « contributeurs », changent de table, et vont écouter un nouveau speaker ; la soirée se termine autour d'un verre et, éventuellement, d'un bal. Ce récit qu'ils écoutent, c'est celui d'un habitant qui parle de son métier et des savoirs du corps et du geste qu'il y rattache. Les « speakers » ne sont pas danseurs : ils vivent dans la ville, ou le quartier, qui sert de territoire à une édition de *Autour de la table*, et ils y exercent un métier, *a priori*, qui n'a rien à voir avec l'art ; les membres de l'équipe d'ATT les ont cherchés, choisis, puis ont préparé avec eux ce récit qui tient de la performance, de l'extrait anthropologique, ou encore du récit de veillée²¹.

Si la forme et le contenu de cette performance sont assez inhabituels, le « processus de création » l'est

²¹ selon l'expression proposée par Isabelle Launay lors d'une rencontre autour de ce projet.

plus encore : pour chaque édition d'*Autour de la Table*, l'équipe cherche des « speakers » dans le territoire où va se donner le projet. Pour cela, l'équipe elle-même doit être « partiellement » locale ; chaque édition se fait donc à travers un partage, entre les « anciens », et de nouveaux membres de l'équipe. La préparation de la performance des speakers se fait au cours de plusieurs longs entretiens, conduits par au moins deux membres de l'équipe, qui rencontrent le « speaker », lui présentent le projet, puis l'écoutent longuement ; et enfin, l'aident à charpenter la structure de son « récit ». Aventure de conversations, d'échanges, de rencontres, le processus a en quelque sorte secrété de nouvelles *techniques* d'échange, transmises de bouche à oreille et de gestes en récit, des « anciens », gardiens de l'expérience, aux « nouveaux », qui retissent celle-ci avec le tissu local, la transforment et la répandent différemment. A la fois itinérante et inscrite localement, *Autour de la table* ouvre aussi de nouvelles circulations, associations, alliances, dans la ville ou le quartier ; déclenche des rencontres inattendues entre des individus, ouvre des contacts entre artistes et non-artistes, associe des structures, (le montage d'une édition suppose la mobilisation de divers réseaux locaux et « institutions » culturelles), et propose un autre maillage des circulations culturelles. Comme dans *Sensationnelle* il s'agit de partage des savoirs du geste et du sentir, mais dans un mouvement presque inverse, puisque les danseurs ici n'offrent pas leurs propres savoirs gestuels : ils organisent le partage de celui des non-experts, les « speakers » dont le métier n'a pas pour objet le geste, mais qui néanmoins prennent soin de leur geste, le pensent, et le font circuler.

Autour de la table est aussi un dispositif de recyclage et de circulation de savoirs gestuels, supposés partageables par la voie de la parole ; on y présuppose la richesse et la diversité des ressources locales en matière de savoirs gestuels. A travers cela, il s'agit de *reconnaître la valeur intrinsèque* des savoirs du geste, savoirs invisibles et pourtant indispensables au vivant, savoirs impensés et puissamment mis à mal par les logiques de productivité contemporaines.

Les Veilleurs de Belfort de Joanne Leighton – 2012-2013

Le troisième projet chorégraphique que nous voulons évoquer est celui des *Veilleurs de Belfort*, créé par Joanne Leighton à son arrivée au Centre chorégraphique national de Belfort Franche-Comté²². Durant 366 jours, à l'heure du lever et du coucher du soleil, 731 habitants de Belfort se sont relayés pour veiller durant une heure sur la ville et sa région, depuis un abri d'observation construit sur la terrasse de la Citadelle de Belfort ; une organisation collective sans précédent a mobilisé des bénévoles et toute l'équipe du Centre chorégraphique qui eux aussi veillaient, non pas sur la ville mais sur les Veilleurs. Le jeudi précédant leur veille, ceux-ci participaient à un atelier au Centre chorégraphique autour de quelques notions élémentaires de prise de conscience : travail du poids et des appuis, variations du regard focal ou périphérique, relations à l'espace et à la durée, etc. Ainsi équipés d'une expérience à la fois minimale et essentielle des savoirs de la danse, « les Veilleurs » plongent dans une expérience de contemplation bienveillante, responsables de leur part de veille, insérés dans la longue chaîne des veilleurs. Ils pénètrent aussi l'aventure des temps longs et de la lenteur, totalement hors de l'échelle du spectacle chorégraphique traditionnel. Ils s'engagent « dans une unité qui dépasse leur somme, par une co-dépendance vidée de toute hiérarchie, où l'un ne peut jamais exister sans l'autre... [...] *Les Veilleurs* pratiquent un art sur la voie lente : celle de l'écoute, de la patience

²² Ce projet est documenté par un ouvrage publié et diffusé par le CCN : *Les Veilleurs de Belfort*, Centre chorégraphique national de France Comté à Belfort, 2013.

et de l'accompagnement. Leur politique est celle de la durée... », nous dit la chorégraphe²³.

Les Veilleurs cultivent la valeur de l'observation sans intervention, de la responsabilité individuelle au sein de l'ensemble plus large de la chaîne des Veilleurs et de la ville à laquelle ils donnent leur attention, sans jugement et sans projet de production. C'est un projet dédié au collectif gratuit et désintéressé.

Conclusion

Ces pratiques dansées travaillent un premier faisceau d'enjeux communs avec l'écologie contemporaine : elles construisent des dispositifs expérimentiels de dialogue avec le milieu, *via* une exploration perceptive principalement (mais pas uniquement) centrée sur la kinesthésie. Le spectateur est invité non pas à une observation distante, mais à une immersion, au sein d'une œuvre qui est expérience plutôt qu'objet, faisant ainsi écho à la proposition d'esthétique verte développée par Loic Fel (Fel, 2010). Or, la notion d'expérience est au cœur des enjeux d'écologie politique et démocratique : selon les hypothèses contemporaines développées notamment en psychologie environnementale, faire l'expérience de la nature favorise le sentiment de responsabilité à son égard. En effet, de nombreux auteurs s'accordent sur l'importance d'une relation intime à la nature dans la prise d'engagement des individus envers elle. Cette relation serait d'autant plus fondamentale qu'elle se serait construite durant l'enfance sur un mode affectif et émotionnel (Kals et al. 1999, Mayer & Frantz 2004, Chawla 2007). Les affects envers la nature engendrent un sentiment d'identité environnementale, une impression d'appartenance qui mènerait à une responsabilité morale vis-à-vis de l'environnement (Hinds & Sparks 2008). L'absence de ces liens mènerait au contraire à l'impossibilité de constater la nécessité de la nature et par conséquent, à une absence de volonté même de la conserver. C'est donc à un second « vortex d'extinction »²⁴ que semblent faire face les sciences de la conservation : en plus de détruire massivement la nature par nos moyens de productions d'approvisionnement et de loisirs, par les changements de nos modes de vie, nous détruirions également les attachements qui nous lient et nous meuvent pour la conserver. Si les trois projets évoqués ne proposent pas une expérience « de la nature », chacun travaille la notion même d'immersion, à des échelles radicalement différentes, et leur recherche esthétique nous apparaît aussi comme une « méthodologie de l'immersion ». Il en va de même pour un ensemble de méthodes qui sont au cœur des enjeux de l'écologie : le partage des savoirs, le recyclage des expériences, le soutien par les ressources locales et la participation. Mais ce sont aussi les valeurs portées par ces projets qui sont communes avec la pensée écologique : la contemplation, la gratuité, l'égalité des vivants, la diversité des regards, des corps, des métiers...

Enfin, de tels projets, tout en travaillant à une redéfinition de l'art, se constituent comme contre-modèles au néolibéralisme du marché du spectacle vivant, et comme résistance à ses normes culturelles, où dominant comme ailleurs les logiques productivistes et quantitatives. Le sentir peut se décrire (*Autour de la table*), il peut se partager (*Sensationnelle*), il peut circuler (*Les Veilleurs*), mais pas se comptabiliser. C'est en cela que ces projets nous paraissent, aussi, des laboratoires de réinvention d'une valeur, non marchandisable, et qu'ils sont à ce titre solidaires des nouvelles valeurs défendues par une écologie s'écartant des logiques néo libérales.

Si le projet écologique a demandé, dès ses débuts, un effort philosophique pour sortir d'une vision

²³ *op. cit.*, p. 6.

²⁴ Référence au premier vortex d'extinction bien connu de la biologie de la conservation et qui est un cercle vicieux démographique et génétique issues de la diminution des tailles des populations.

anthropocentrique et utilitariste de la nature et reconnaître la valeur intrinsèque du vivant (son existence indépendante de celle de l'homme), celui-ci connaît aujourd'hui une dérive, dans les politiques environnementales, où l'on voit l'intérêt fonctionnel de la biodiversité remplacé par la notion de services rendus à l'homme par la nature ; à une notion déjà mécanique du vivant s'ajoute ainsi une valeur utilitariste (Maris, 2014). Il nous semble que le monde de la danse contemporaine propose une réhabilitation du vivant résistant à la marchandisation des corps. C'est précisément le fondement même de la théorie politique écologique (Dobson, 2007, Sémal, 2012) qui est ici en jeu : en réinventant des espaces économiques locaux et autonomes, en proposant une éthique écocentrique et non-utilitariste du vivant demandant nécessairement une décroissance économique, les danseurs contemporains sont à leur manière les porteurs d'un horizon sociétale de « transition », de « décroissance ».

BIBLIOGRAPHIE

- Banes, S. *Terpsichore en baskets*. Paris : Chiron, 2002. Print.
Traduction en français par D. Luccioni. 1ère édition 1987, Houghton Mifflin Compagny.
- Barnosky, A.D., Hadly, E.A., Bascompte, J., Berleow, E., Brown, J.H., Fortelius, M. et al. "Approaching a state shift in Earth's biosphere." *Nature* 486 :7401. (2012) : 52-58. Print.
- Baudelaire, C. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1871. Print.
- Bernard, M. *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre National de la Danse, 2007. Print.
- Blanc, N., Chartier, D. and Th. Pughe. "Littérature & écologie: vers une éco-poétique" *Ecologie & politique* 36:2. (2008): 15-28. Print.
- Bottiglieri, C. "Bodily semblances, temporary dwellings: somatic moulding of spaces and subjectivities." *The Nanopolitics Handbook*. Eds the Nanopolitics group. London: Minor Compositions, 2013 :119-14. Print. Version online.
- Bottiglieri, C. "Médialités: quelques hypothèses sur les milieux de Feldenkrais". *Penser les Somatiques avec Feldenkrais: politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*. Eds I. Ginot. Laveyrune: L'Entretemps, 2015: 77-114. Print.
- Chawla, L. "Childhood experiences associated with care for the natural world: a theoretical framework for empirical results". *Children, Youth and Environments* 17:4. (2007):144 170. Print.
- Clavel, J. and I. Ginot. "Pour une écologie des somatiques ? ". *Rev. Bras. Estud. Presença* 5: 1. (2015): 85-100. Print. Version online.
- Clavel, J. and M. Legrand. "Respirations communes. Entre écologie et politique", actes du colloque Ecosomatiques, Centre National de la Danse, Pantin, 8-10 décembre 2014. Print.
- Dehni, L. *La danse contemporaine comme terrain de médiation des enjeux écologiques*. Mémoire de M1. Université Paris 13, 2014. Print.
- . *Médiations du vivant et engagement écologique dans les pratiques corporelles*. Mémoire de M2. Université Paris 13, 2015. Print.

Devictor, V., van Swaay, C., Brereton, T., Brotons, L., Chamberlain, D., Heliölä, J., Herrando, S., Julliard, R., Kuussaari, M., Lindström, Å., Reif, J., Roy, D. B., Schweiger, O., Settele, J., Stefanescu, C., Van Strien, A., Van Turnhout, C., Vermouzek, Z., WallisDeVries, M., Wynhoff, I. and F. Jiguet. "Differences in the climatic debts of birds and butterflies at a continental scale". *Nature Climate Change* 2. (2012): 121-24. Print.

Dewey, J. *L'art comme expérience*. Paris : Folio Essais, 2010 (1934). Print.

Dobson, A. *Green Political Thought*. London-New York : Routledge, 2007 (1990). Print.

Fel, L. *L'esthétique verte, de la représentation à la présentation de la nature*. Thèse de doctorat en philosophie. Université Sorbonne Paris1, 2008. Print.

Halprin, A. "Ce que je crois et de quelle manière", 1968 Dans: *Mouvements de vie* de A. Halprin, Editions Contredanse, 2009 traduction française Elise Argaud et D. Luccioni.

Hanna, Th. *Bodies in Revolt. A Primer in Somatic Thinking*. Novato CA : Free Person Press, 1970. Print.

Hanna, Th. *Somatics: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health*. Boston: Da Capo Press Inc., 2004. Print.

Hinds, J. and P. Sparks. "Engaging with the natural environment: The role of affective connection and identity". *Journal of Environmental Psychology* 28:2. (2008):109 20. Print.

Inger, R., Gregory, R., Duffy J. P., Stott, I., Vorisek, P. and K. Gaston. "Common european birds are declining rapidly while less abundant species' number are rising". *Ecology Letters* 18. (2015):28-36. Print.

Jiguet, F., Devictor, V., Ottvall, R., van Turnhout, C., van der Jeugd, H. and Å Lindström "Bird population trends are linearly affected by climate change along species thermal ranges". *Proc R Soc Lond B*. 277. (2010): 3601-08. Print.

Kals, E., Schumacher, D. and L. Montada. "Emotional Affinity toward Nature as a Motivational Basis to Protect Nature". *Environment and Behavior* 31:2. (1999):178 202. Print.

Leigthon, J. *Les Veilleurs de Belfort*. Belfort: Centre chorégraphique national de France Comté à Belfort, 2013. Print.

Maris, V. *Nature à vendre, les limites des services écosystémiques*. Versailles : Quæ Sciences en questions, 2014. Print.

Mayer, F. S. and C. M. Frantz. "The connectedness to nature scale: A measure of individuals' feeling in community with nature". *Journal of Environmental Psychology* 24:4. (2004): 503 15. Print.

Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979. Print.

Teplitsky, C., Mills, J. A., Alho, J. S., Yarrall, J. W. and J. Merilä. "Bergmann's rule and climate change revisited: Disentangling environmental and genetic responses in a wild bird population". *Proceedings of the National Academy of Science* 105. (2008): 13492-13496. Print.

Sémal, L. *Militer à l'ombre des catastrophes*. Thèse de doctorat en sciences politiques. Université de Lille 2, 2012. Print.

Sewall, L. *Sight and Sensibility : The ecospsychology of perception*. L.A : Tarcher, 1999. Print.

SITES WEB, DERNIÈRE CONSULTATION LE 15 SEPTEMBRE 2017 :

COAL, Coalition pour l'Art et le Développement Durable
Compagnie de danse, les Avaleurs - Robin Decourcy
Compagnie de danse Daniel Lariou.
Compagnie de danse La Débordante.
Compagnie de danse LLE - Armelle Devigon
Compagnie de danse Le Guetteur - Luc Petton
Compagnie de danse Maryse Delente
Compagnie de danse Roc in Lichen 1986-2001 de Laura Denercy et Didier Dizien
Domaine de Chamarande
International Association for Dance, Medicine and Science IADMS
Simone Forti
Laura Denercy

Joanne CLAVEL
Isabelle GINOT

MUSIDANSE (E.A. 1572)
Équipe « Discours et pratiques en danse »
Université Paris 8 Saint-Denis



Pour citer cet article : Clavel, J. & Ginot, I. 2015 « Écologie politique et pratiques du sentir: Trois exemples chorégraphiques » *Ecozona*, v. 6, n. 2, p. 85-100, 2015. [En ligne]. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr