
Planetary Dance d'Anna Halprin

Étoile d'une constellation kinesthésique et écologique

Joanne Clavel et Camille Noûs

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/tc/14728>

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Référence électronique

Joanne Clavel et Camille Noûs, « *Planetary Dance* d'Anna Halprin », *Techniques & Culture* [En ligne],
Suppléments au n°74, mis en ligne le 24 novembre 2020, consulté le 30 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tc/14728>

Ce document a été généré automatiquement le 30 novembre 2020.

Tous droits réservés

Planetary Dance d'Anna Halprin

Étoile d'une constellation kinesthésique et écologique

Joanne Clavel et Camille Noûs

Cette recherche sur Anna Halprin a été réactivée en 2019 au côté de la chercheuse en danse Julie Perrin, elle a donné lieu à diverses interventions en duo : au colloque Arts, écologies et transitions au Centre National de la Danse de Pantin en avril 2019, une intervention auprès des étudiants de l'université Paris 8 en octobre 2019, une conférence à l'école de l'Anthropocène de Lyon en janvier 2020, un court papier dans Repères, cahier de danse en 2020. Je la remercie ainsi que Damien Delormes pour la relecture de ce présent papier. Le Noûs de Camille vient spécialement remercier l'ensemble du groupe de recherche Soma & Po dirigé par Isabelle Ginot et composé selon les époques de Bardet, Bottiglieri, Clavel, Preciado, Ginot et Salvatierra.

Anna Halprin, chorégraphe et pédagogue nord-américaine, a fêté son centième anniversaire durant l'été 2020. Pendant la seconde moitié du xx^e siècle, elle a participé à l'invention d'un mouvement d'art expérientiel qui va influencer notablement l'histoire de la danse. Sa reconnaissance en tant que pionnière du champ chorégraphique est aujourd'hui internationale. Halprin revendique un art politiquement engagé (Ross 2007). En 1967, par exemple, sa performance *Blank Placard Dance* rassemble une vingtaine de danseurs de son groupe le *Dancers Workshop* brandissant des pancartes blanches lors d'une marche silencieuse dans les rues agitées du centre-ville de San Francisco (Fig. 1). Aux badauds et aux passantes qui s'interrogent sur le motif de cette étrange manifestation sans slogan, sans même de mots, elle leur répond qu'elle collecte justement leurs propres motifs de protestation « Contre quoi voulez-vous protester ?¹ ». Cette performance, empruntant les codes des mobilisations tant contre la guerre du Vietnam qu'en faveur des revendications sociales du pays, est l'une des rares chorégraphies empruntant ce mode d'engagement protestataire. Dans cette pièce, Halprin réussit à déjouer la loi californienne pour ne pas entrer dans la catégorie des « manifestations ». À cette fin « seules 24 personnes se rassemblent dans le cortège et chaque groupe reste à une distance de dix pieds l'un de l'autre » (Perrin 2013), ce subtil usage de l'espace public² souligne le potentiel de l'art chorégraphique comme scène politique.

Figure 1



Blank Placard Dance (1967) d'Anna Halprin dans les rues de San Francisco Californie
 © Lawrence Halprin. Avec l'aimable autorisation d'Anna Halprin

- 1 C'est cependant par l'accompagnement de groupes à court ou moins moyen termes qu'Anna Halprin parviendra à engager l'art chorégraphique sur le terrain politique, floutant toute distinction entre l'art et la vie. Pour ce faire, elle travaille en collaboration étroite avec son mari Lawrence Halprin (1916-2009), architecte paysagiste qui lui dessine un plateau de danse dans la forêt de Séquoias attenante à leur maison (Fig. 2). Elle interroge sans cesse son art à l'épreuve du collectif, échelle fondatrice de sa pensée politique et artistique. Ainsi, elle déploie ses outils artistiques auprès de différentes communautés : des minorités raciales (*Ceremony of Us*, 1969), la communauté carcérale (*New time shuffle*, 1970), des minorités genrées, ou non, face au VIH (*Carry me Home*, 1990 ; *Circle the earth : dancing with life on the line*, 1989 & 1991), des personnes âgées à mobilité réduite (*Seniors rocking*, 2005) ou en fin de vie, des malades du cancer (*Intensive care : Reflections on death and Dying*, 2000, 2004 & 2006).

Figure 2



Anna Halprin et ses deux filles Daria et Rana dansant sur le plateau de danse extérieur de l'architecte paysagiste Lawrence Halprin, 1957.

© Photographe : Inconnu. Avec l'aimable autorisation d'Anna Halprin Papers, The Elyse Eng Dance Collection, Museum of Performance + Design of San Francisco

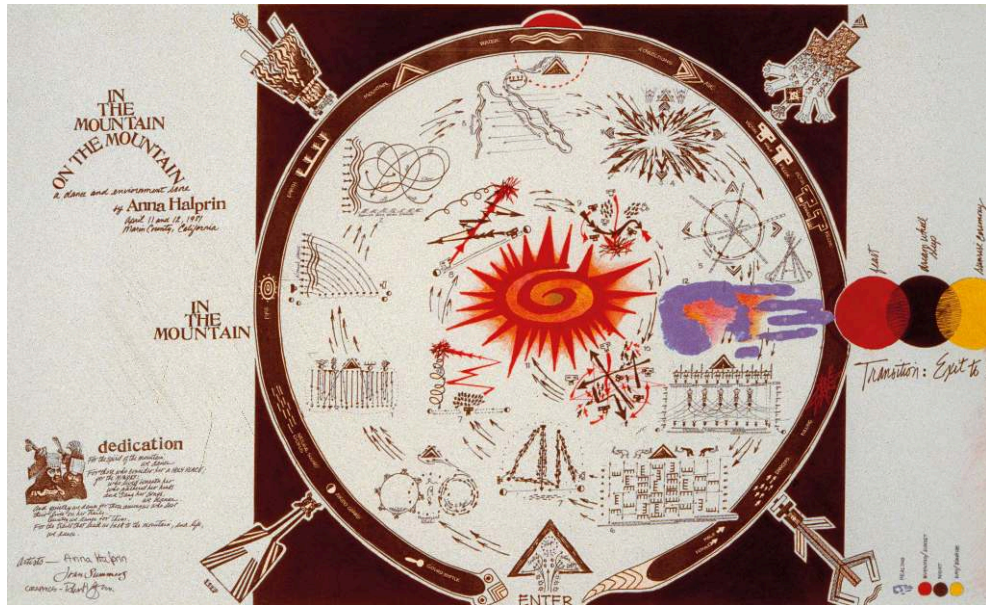
- 2 Au début des années 1980, elle s'adresse à sa « communauté locale », celle des habitants des alentours de Marin, en Californie. Ils vont l'aider à conceptualiser et développer les formes d'une pratique artistique collective unissant et activant des forces et des énergies. La visée : se sentir capable d'affronter les événements de la vie et de changer ou protéger son environnement. Ce sont les débuts de la *Planetary Dance*. Cette danse, née en 1981 et aujourd'hui dansée à travers le monde, est un savant mélange relevant de l'artistique, du soin, du rituel, et de l'activisme. L'invitation qui est la sienne à l'articulation entre le local et le global pose d'importants enjeux de scalabilité de l'art³ (Clavel *et al.* 2020). Elle offre l'occasion de revenir sur la puissance des dispositifs *danés* pour la formation de communautés politiques écologiques. Comment une partition gestuelle construit-elle un corps collectif ? Comment cette expérience enrichit les modes d'*empuissancement* (*empowerment*) ? À partir de la description de *Planetary dance* nous soutenons que l'art chorégraphique d'Halprin offre une expérience somatique collective, un art en commun. Danser ensemble activerait alors, des énergies corporelles développant en retour un pouvoir-du-dedans propre à chaque interprète à même d'accroître une capacité d'agir sur son milieu de vie. Cette proposition est développée depuis le champ de la recherche en danse et celui des humanités environnementales à partir d'une ethnographie incluant participation et introspection afin de décrire finement les affects en jeu.
- 3 Les analyses esthétiques en art peuvent être troublées par une danse qui demande expressément à se pratiquer et non à se regarder, une danse comme art de guérison – de la terre et des êtres – qui délaisse la « relation spectaculaire » en ancrant

l'esthétique dans sa définition processuelle, comme expérience de vie, comme pratique et acquisition d'un savoir sentir. Cette puissance d'engagement de soi, incarnée dans la motricité des pratiques dansées, nécessite une *mobilisation* qui demande d'abandonner l'intention ou la communication logocentrée comme mode majeur de politisation de l'art et questionne le découpage sensible du commun comme la visibilité de la communauté (Rancière 2000, 2006). Il interroge l'ambivalence de *l'art relationnel* restant spectaculaire, pour ouvrir la proposition artistique d'un art en commun comme pratique esthétique (Zhong-Mengual 2019). Dans ce qui suit, nous analysons ce qui incite ces danseurs à faire collectif en explorant leurs pratiques corporelles et les récits qui les portent. Par quelles techniques du corps ces danses opèrent-elles et pour quelle corporéité ? Par quelles expériences perceptives et quels nouveaux récits s'ouvrent les horizons d'une transformation de soi et du monde ? Après avoir conté l'histoire de la *Planetary dance* et l'expérience somatique qu'elle offre, nous la situerons parmi d'autres danses mondialisées californiennes afin de discuter leurs potentialités écologiques.

Rituel de soin pour le Mont Tamalpais

En 1980, le couple Halprin commence une série de six ateliers à Marin, à quelques kilomètres de chez eux, dont l'enjeu est d'explorer par l'expérience de la danse et de l'environnement des mythes et des rituels contemporains⁴. Dès les années 1960, les Halprin ont travaillé à concevoir un art participatif (Halprin L. & J. Burns 1963, Halprin L. 1969), inspirés par les enseignements du Bauhaus, la vie collective en kibboutz, la bohème californienne et les mouvements sociopolitiques des années 1950-1960. Lors d'ateliers de visualisation par le dessin proposés par Anna Halprin, le Mont Tamalpais apparut de nombreuses fois. Suite à la dizaine de meurtres perpétrés sur la montagne, ses sentiers sont fermés depuis 1979. Les Halprin engagent alors le groupe à se réapproprier la montagne par un processus artistique ritualisé : *Reclaim the mountain!* Le soir du vendredi 10 avril 1981 et jusqu'au lendemain commence ainsi *In and On the Mountain*, le rituel de soin du Mont Tamalpais réalisé par près de quatre-vingts personnes, rassemblant les participants de l'atelier de Marin rejoints par les stagiaires du jeune Tamalpa Institute⁵, des familles des victimes, les habitants – petits et grands – du Marin County dont les membres de la communauté autochtone Miwoks. L'organisation du rituel reprend des travaux plus anciens de Halprin tels que *The Bath* (1966) ou *Animal Rituals* (1971) mais il propose également un « jeu de rôles » des meurtres commis suivi d'un rituel de sommeil collectif en grande roue (Ross 2007). Après une marche méditative pour atteindre le sommet, commence une cérémonie du lever du soleil⁶ débouchant sur des danses plus ou moins libres dédiées à la montagne « sacrée ».

Figure 3

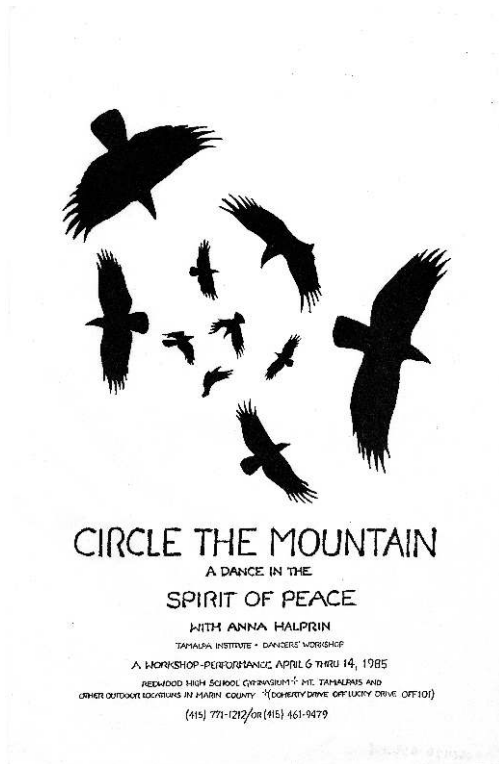


Détail de la partition d'Anna Halprin, *In and on the mountain* (1981), rituel dansé pour le Mont Tamalpais, Marin County, Californie

© Anna Halprin. Avec l'aimable autorisation d'Anna Halprin Papers, The Elyse Eng Dance Collection, Museum of Performance + Design of San Francisco.

- 4 Sur la partition graphique de *In and On the Mountain* (Fig. 3) une dédicace est adressée à différentes communautés dont celle des Miwoks⁷ qu'Anna Halprin considère comme les gardiens de la relation ancienne entre les forces naturelles de la montagne et les habitants du lieu. C'est ce lien qui a été rompu et qu'elle vient soigner par cette danse (Halprin 1984). Quelques jours après le rituel, le meurtrier en série est dénoncé, ce qui, pour Halprin, entérine l'action de la communauté face au problème qu'elle rencontrait. Quelques semaines plus tard, Don Jose Mitsuwa venu présenter au Tamalpa Institute une danse sacrée de sa communauté Huichol, invite Anna Halprin à venir procéder à un rituel de purification de la montagne requérant une répétition du cérémonial les cinq années suivantes. Ainsi vont se dérouler *Thanksgiving Offerings* en 1982, *Return to the Mountain* en 1983 – avec une première mention de danse de la paix –, *Run to the Mountain* en 1984 – précisant la menace des armes nucléaires⁸ – et *Circle the Mountain : A Dance in the Spirit of Peace* en 1985 (Fig. 4).

Figure 4

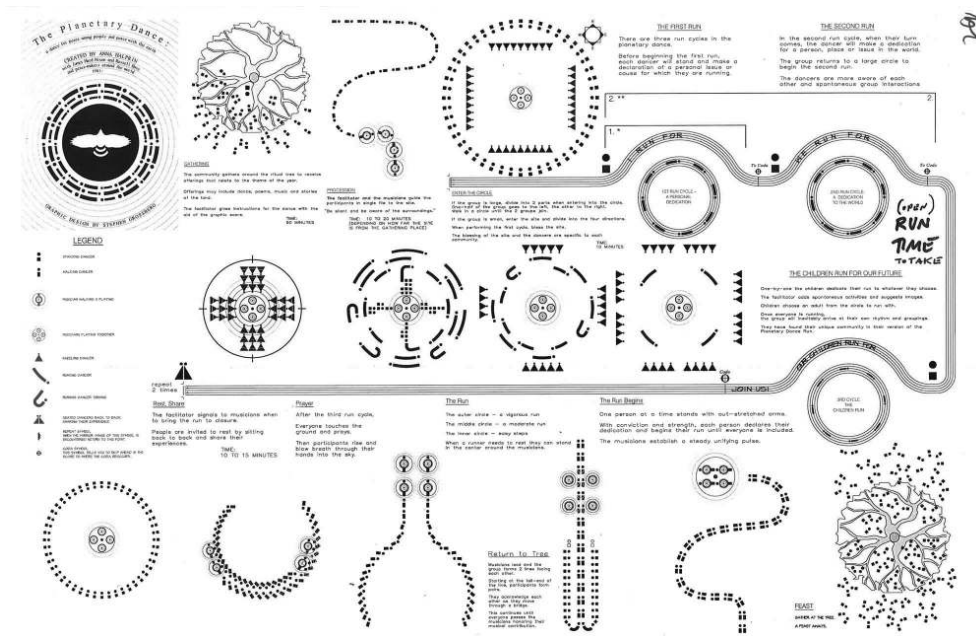


Poster de l'atelier mené par la chorégraphe Anna Halprin « Circle the Mountain. Dance in the Spirit of Peace Workshop » (1985)

© Graphiste inconnu. Anna Halprin. Avec l'aimable autorisation d'Anna Halprin Papers, The Elyse Eng Dance Collection, Museum of Performance + Design of San Francisco

- 5 Chacune de ces danses pour panser la montagne introduit peu à peu des ouvertures plus larges aux grands thèmes qu'Halprin conçoit comme universels telles la mort, la guérison, la cause environnementale. *Circle the Earth* (1986), première performance qui ne vise plus directement le soin à la montagne, connaîtra en tant que « danse de la paix » un développement international, connue aujourd'hui sous le nom de *Planetary Dance* (Halprin & Kaplan 2019). « Dans un monde où la guerre est devenue une science nationale, créer la paix doit devenir un art citoyen, et encore plus important, un art planétaire au sens le plus profond du terme. » (Halprin 2009 : 275). Bien que le Mont Tamalpais soit le fondement même de la création de *Planetary Dance*, pour rendre exportable cette danse, il fallait d'abord effacer son fort lien avec la montagne et la communauté locale afin de la rendre réactivable ici et ailleurs par d'autres communautés.

Figure 5



Partition de la *Planetary Dance* d'Anna Halprin, designer Stephen Grossberg

© Graphiste : Stephen Grossberg. Avec l'aimable autorisation de Stephen Grossberg et Anna Halprin

- 6 Pour cela, plusieurs choses sont mises en œuvre. Tout d'abord, Anna travaille à la simplification de la danse afin de faciliter sa diffusion. La nouvelle partition que le graphiste Stephen Grossberg réalise pour la chorégraphe (Fig. 5) joue ici un rôle fondateur dans ce double geste d'effacement du contexte et d'invitation à sa réactivation. De son côté, le centre du Tamalpa assure une transmission annuelle à la fois de la danse et de sa partition mais également des savoirs somatiques qui l'accompagnent. Enfin, chaque année, de nouveaux étudiants venant des quatre coins du monde sont formés au *Life Art Process*, technique somatique élaborée par Anna Halprin et sa fille Daria, mêlant principes artistiques et psychologiques à travers une diversité de supports (mouvement, danse, dessin, voix et écriture) et pouvant s'activer dans de nombreux contextes allant du soin à l'art, voire potentiellement dans « toutes situations⁹ ». Et c'est d'abord cette communauté de performeurs formés par Anna Halprin qui sera mobilisée en avril 1989 pour réaliser à travers le monde le premier rendez-vous annuel de *Planetary Dance*.

Techniques gestuelles et chorégraphiques des flux d'énergies

Ne pas évoquer la pratique de la danse elle-même serait manquer le cœur du rassemblement des corps, ce qui relie justement une motivation personnelle à une mobilisation collective et qui active la force d'agir. Nous proposons ainsi une brève description de cette danse rituelle pour en extraire quelques lignes d'analyse. Les matériaux récoltés sont multiples et plus ou moins fiables, tels que les nombreux discours de l'artiste ou les récits d'expériences de participants ou d'organisateur. Une dizaine d'entretiens semi-directifs ont été réalisés auprès des participants de l'atelier du 104 à Paris en janvier 2010, mais l'analyse ci-dessous repose aussi sur les expériences

de l'une des auteurs en tant que participante¹⁰. Penser depuis la pratique dansée ouvre la voie à une description et à une analyse somatique d'une danse qui se veut *mobilisatrice* et *génératrice* d'un *processus d'empuancement* (Bardet *et al.* 2019). Le fil tiré pour présenter cette danse est celui des différentes formes d'attention proposées par le dispositif dansé menant à des états de corps plus ou moins intenses et nouveaux pour qui y participe.

- 7 Selon les situations, le groupe constitué pour l'occasion peut traverser un moment de pratiques collectives offrant un échauffement somatique en amont. Cet échauffement peut être une *pratique somatique*, à savoir une exploration du mouvement par une alternance de conduites fines de l'attention et d'écoutes de son propre corps. Halprin parle de « rituels » à l'endroit de ces enchaînements gestuels, comme une pratique régulière, quotidienne ainsi devenue familière, presque ordinaire. Dans la lignée de son professeur Margareth H'Doubler (1889-1982), elle a parfois recours, lors des consignes et explications qu'elle prodigue, à un squelette humain pour illustrer ses propos. Toutefois, comme dans la plupart des pratiques somatiques, elle dépasse la structure osseuse pour s'adresser à un vaste ensemble de tissus et composantes anatomiques – muscles, tendons, fascias, fluides, organes, méridiens, hara – sans avoir forcément de supports visuels afin que chacun et chacune puisse se concentrer sur ses explorations et ses sensations. Cet échauffement peut être une marche et des chants dans la pénombre de l'aurore, comme lors des rencontres annuelles au Mont Tamalpais. La danse se déroulera quelques heures plus tard dans une prairie au pied de la montagne avec un groupe qui aura triplé entre-temps (Fig. 6). Fréquemment, l'échauffement des corps se réalise sur des percussions à la recherche d'une pulsation commune entre son, corps individuel et collectif comme à la Biennale de Venise en 2017 où l'échauffement fut proposé par Jahan Khalighi, le petit-fils d'Halprin. À Grenoble en 2019, l'invitation à la *Planetary Dance*, en totale indépendance de Halprin, se faisait à la suite d'une marche pour le climat autour d'un souper collectif. La rencontre des participants et des participantes sur le lieu post-manifestation, *le jardin des dragons et des coquelicots*, s'effectuait autour des légumes à éplucher et couper en amont. Dans ce cas, la marche comme la préparation des légumes participent de la condition somatique. Pour organiser la *Planetary Dance* une partie du collectif se réunit régulièrement et la danse finale peut avoir un goût d'événement ou de consécration. Ainsi, les participants commencent la *Planetary Dance* dans une conscience du corps, des autres et du lieu, très différente selon l'existence, la temporalité et le type d'échauffement préalable.

Figure 6



Planetary Dance d'Anna Halprin au Mont Tamalpais, Californie, 2005

© Photographe : Marguerite Lorimer. Avec l'aimable autorisation d'Anna Halprin

- 8 La danse rituelle débute par l'organisation d'un vaste cercle dans l'espace, où aux quatre coins cardinaux des fanions volent au vent. C'est ici que se placent généralement les accompagnateurs de la danse, ceux qui connaissent le déroulé afin de lancer le processus. Pendant l'organisation du cercle, chaque danseur et danseuse se concentre sur l'intention qu'il donne à sa danse car pour entrer dans la première course, il ou elle doit crier son souhait au groupe et au lieu, comme une formule qui va guider ses pas et qui par la danse même sera transformée. La formule doit être ancrée dans son vécu propre tout en se référant à un enjeu sociopolitique plus large, la formule est intime et politique. S'ensuit une plongée dans la course. Dès *Run the mountain* (1984) la course devient un symbole de l'urgence de la situation – formulée initialement par Halprin face aux menaces guerrières de destruction de la planète par la prolifération des armes nucléaires. La course devient un outil artistique qui *mobilise* des collectifs, presque une signature chorégraphique d'Anna Halprin qui va peu à peu s'activer pour tous lieux, communautés, situations ¹¹.
- 9 Le tempo des déplacements de la *Planetary Dance* est variable selon les cercles. En effet, la danse s'organise sur plusieurs cercles : généralement deux cercles de course à l'allure plus ou moins rapide, un cercle intérieur marché ou roulé pour les fauteuils et un espace de danse libre au centre. La mise en mouvement chorégraphique des lieux s'intensifie au fur et à mesure que les participants et les participantes entrent dans la course : il s'agit de rejoindre la vague de coureurs et de coureuses déjà engagés et de se glisser dans le flux continu des mouvements. L'énergie se libère dans une force centrifuge. La course amène à une attention plus claire des manifestations vivantes de son propre corps, par sa respiration de plus en plus intense et le passage du souffle conscientisant ses alvéoles pulmonaires ¹², par l'éveil de sensations musculaires,

articulaires plus ou moins douloureuses au contact du sol, par les battements du cœur habituellement si silencieux, par la chaleur qui se dégage des corps et chauffe collectivement l'espace. Au fil de la course, une fois le rythme trouvé et la respiration posée, l'attention à sa propre physicalité disparaît, offrant l'oisiveté de l'évasion, voire de la méditation. Ces trois premières formes d'attention (réflexion, excitation de son corps dansant et évasion) engagent le ou la participante dans un rituel – au sens de découverte de sensations inédites par une forme relationnelle organisée – où le collectif prend peu à peu une place centrale menant à des états de corps de plus en plus modifiés.

- 10 Les changements de cercles remettent en effet le ou la danseuse dans l'espace-temps présent du collectif. Les cercles évoluent en sens inverse et offrent ainsi l'occasion d'échanges visuels, moments de *mise en miroir* où les autres participants peuvent devenir appuis pour la course. Ces moments d'échanges sont quasi inexistantes entre les cercles extérieurs mais peuvent devenir plus importants lorsque l'on se rapproche du centre, le temps de croisement étant plus long. Contrairement à d'autres danses (abordées ci-dessous) le sentiment de faire collectif ne se crée pas par la rencontre des regards mais par des techniques d'accordages haptiques dont la plus importante est celle de l'accordage musical. La fonction pulsatile offerte par les percussions rassemble sur un rythme commun les danseurs et danseuses aux démarches et corporéités pourtant singulières. Le rythme crée une relation structurelle dans le dispositif par sa capacité à d'abord capter des modalités d'attention directionnelles et focalisées, puis à s'intégrer à la réponse corporelle des corps en mouvement tout en se faisant oublier. Plus précisément, cette puissance du rythme opère par le passage d'une conscience de la course à sa routine. L'attention permet d'accorder sa course au tempo puis l'habitude perceptive par la répétition et la familiarité du geste de courir l'intègre rapidement au schéma corporel et offre l'invitation au vagabondage méditatif, créatif, oisif (Gallagher 2005).
- 11 Ainsi, l'énergie du groupe meut les danseurs jusqu'à ce que la course s'alimente par elle-même dilatant ainsi le temps, ouvrant l'espace d'un surpassement de soi dans l'effort. Si la recherche d'une pulsation commune est un des outils d'Halprin¹³, « la partition reste ouverte » et libre aux corps des participants et participantes de suivre ou non le rythme proposé, les corporéités sont invitées à suivre un tempo mais elles feront ce qu'elles peuvent, voir ce qu'elles veulent. Il n'y a pas d'attente de corps dociles, ni d'uniformisation des mouvements mais bien une diversité *intra* et *inter* cercle de courses rythmées légèrement différemment. Chaque corps reste singulier dans sa tentative de rythme commun créant d'infimes variations désynchronisées marque d'une politique du multiple. Dans ce fleuve de mouvements créé par les déplacements circulaires, le dispositif engendre une « saturation sensorielle » (Houseman *et al.* 2016) d'autant plus importante que le collectif est en grand nombre. Les ondes vibratoires répétitives – de la pulsation sonore comme du rebond kinesthésique de la course –, les flux d'air, de fluides et de chaleur échangés entre participants, entraînent par induction haptique une modification d'état de corps, appelée plus fréquemment dans la littérature état de conscience.
- 12 À cette dimension haptique, faisant référence aux travaux d'écologie perceptive de Gibson (1979) élargie à la dimension sonore, Godard et son approche systémique du geste, clinique et théorique, y ajoute une dimension phorique¹⁴ liée à l'organisation pondérale du sujet face à la gravité. Si le phorique indique une fonction de portance,

Godard conceptualise notre rapport à la gravité par la notion de « pré-mouvement » dont une des matérialités est un système de muscles gravitaires. Ces derniers nous permettent de tenir debout et d'anticiper chacun de nos gestes sans les conscientiser mais également d'enregistrer nos changements d'états affectifs et émotionnels (Godard 1998). Cette double dimension fonctionnelle et affective des flux d'organisation gravitaire crée une « musicalité posturale » unique à chaque personne nourrie en retour par les affects et les imaginaires de notre relation au monde. Ces pensées de la perception et du geste dans leurs relations co-construites avec l'environnement ouvrent ainsi l'analyse à l'articulation entre l'individu et le collectif, entre l'individu et le milieu, entre l'individu et lui-même, dans leur matérialité et leur réciprocité bousculant tour à tour les dualismes du dedans et du dehors, de sujet et d'objet et bien évidemment de corps et d'esprit. Pour reprendre les termes de Carla Bottiglieri, « les limites de l'extéroceptif et du proprioceptif ne sont que les démarcations topologiques, et relatives, elles doivent en ce sens être appréhendées comme des différentiels mouvants qui informent l'expérience de soi et de *l'autre de soi*. [...] Au référentiel du sol radical ou invariant gravitaire, répond le référentiel du *sol subjectif* représenté par le système vestibulaire » (Bottiglieri 2013 : 115).

- 13 La course offre ainsi l'occasion d'une relation entre les individus et le groupe par un travail *d'accordage*. Si elle nous fait tous et toutes éprouver la répétition gestuelle jusqu'à son ancrage moteur, l'effort dans sa dépense d'énergies transforme peu à peu la verticalité de nos corps et l'amplitude du rebond, chacun ajustés avec ses propres moyens tonico-affectifs marquant par là le style de sa propre course tout en prenant *appui* sur le collectif par un *adossement* commun aux cercles formés (*cf.* sur une autre course dansée, Salvatierra 2020). Et c'est bien par cette relation gravitaire au groupe, tel un sentiment rassurant d'une continuité de soi, que la possibilité de s'abandonner par un lâcher prise proche de la transe peut s'explorer (contrastant avec le mode réflexif initiant la performance). Certaines personnes sont submergées d'émotions et les pleurs accompagnent aussi la *redescente*, mais c'est avec gratitude qu'elles semblent remercier cette expérience. La danse touche et émeut, comme elle peut être sueur et dépassement, expression de colère et de rage ou encore confusion et doute, voire déception pour d'autres¹⁵. Ces expériences peuvent alors être considérées comme des « processualités affectives qui recomposent des savoirs sur soi et élaborent de nouvelles organisations du sentir aux potentialités dés-assujettissantes » (Salvatierra 2020). Le dépassement de soi créé par cette danse offrirait l'occasion de sentir une puissance de vivre, une énergie vitale qui accompagne les participants et les participantes pendant les jours ou les mois qui suivent.

Reconsidérer les liens insécables entre corporéité et milieu

Dans cette dernière partie nous souhaitons rapprocher la *Planetary Dance* de Halprin et d'autres pratiques nées ou circulant en Californie à la fin des années 1970, dont des danses qui forment ensemble une constellation chorégraphique plus ou moins ancrée dans une démarche contestataire. Nous décrivons brièvement deux autres danses californiennes – *Spiral Dance* et la *Danse des 5 Rythmes* – pour insister sur les nouveaux récits et pratiques qu'elles accompagnent et par là, les puissances qu'elles activent. Plus qu'une fine généalogie des savoirs, ou une comparaison des techniques somatiques (que

nous ne saurions faire n'ayant pas ou peu pratiqué ces danses), il s'agit ici de présenter des trajectoires concomitantes menant à des danses dont la pratique est aujourd'hui « mondialisée » et qui participent peu ou prou d'une culture écologique.

Spiritualité et pacifisme

Dans cette même baie de San Francisco, dix-huit mois avant les débuts de la *Planetary Dance* une autre femme à l'ascendance juive ¹⁶, Starhawk, reprend une danse rituelle dont la diffusion sera également planétaire. Sorcière néopaïenne, militante altermondialiste, cofondatrice avec Diane Baker du mouvement *Reclaim !*, Starhawk renoue avec *Samhain*, fête celte du passage de la saison claire à la saison sombre. La nuit du 31 octobre 1979, elle réactive une ancienne danse collective européenne, la *Spiral Dance*, et fête également ce soir-là la sortie de son livre *The Spiral Dance. A Rebirth of the Ancient Religion of the Goddess*. La danse spiralée est une danse guidée qui s'adresse comme pour la *Planetary Dance* à un large groupe, Starhawk précise à partir de 35 et jusqu'à 3 ou 400 personnes (Starhawk 1999 : 599), certaines archives mentionnent 1 500 danseurs et danseuses ¹⁷. Elle se danse au cours de différents rituels le long de l'année, comme « un moyen simple et efficace pour relier un groupe et faire monter les énergies » (Starhawk 1999 : 648) ¹⁸. Le ou la guide va mener l'ensemble du groupe dans une lente farandole marchée au rythme d'une percussion dans une involution spiralée de l'extérieur vers l'intérieur du cercle initial. Arrivée ¹⁹ au centre, la guide mène la farandole dans le sens inverse des aiguilles d'une montre ²⁰ créant ainsi des cercles parallèles, une double spirale, offrant un face-à-face aux danseurs le temps du croisement, où chaque danseuse et danseur partagent un regard yeux dans les yeux ²¹. De nouveau à l'extérieur, et après un tour complet autour de l'involution créée, la guide s'immisce de nouveau à l'intérieur triplant la spirale sur le même principe. Le chant commun répétitif est essentiel à la montée des énergies, si la dépense physique est faible le chant clamé devient ritournelle, il devient puissance incantatoire.

- ¹⁴ Starhawk propose une pratique spirituelle émancipatrice passant par un travail corporel, dont l'articulation politique est clairement ancrée dans des aspirations féministes, anticapitalistes et écologistes sans aucune mention artistique. De trente ans plus jeune que Halprin, elle découvre grâce à l'anarchisme et la Wicca – mouvement néopaïen s'adonnant au culte de la nature et pratiquant la magie – des alternatives performatives pour vivre en revendiquant les liens insécables entre corporéité et natures. Dans *Rêver l'obscur* elle décrit la chasse aux sorcières comme un féminicide collectif, préparant l'essor du capitalisme patriarcal, colonial et écocidaire (Starhawk [1982] 2015). Dès lors, la pratique de la magie est un moyen d'activer les liens entre les humains et leurs milieux, de faire collectif par des expériences sensibles individuantes : « renouer les liens qui ont été défaits [...] trouver une nouvelle manière de s'inscrire dans son milieu vital » (Chollet 2018 : 3). Les pratiques spirituelles de Starhawk s'inspirent des peintures ou sculptures néolithiques de vulves, de Vénus anciennes, de déesses vénérées comme des traces d'une ancienne civilisation où le lien entre divinités et natures était continu et dont les sorcières sont les gardiennes aujourd'hui (Starhawk 2017). Les découvertes archéologiques dans les années 1960-1980, notamment celles de Marija Gimbutas (1921-1994) ont mis en exergue un culte sacré des femmes dans l'ancienne Europe et apporté des ressources matérielles et scientifiques ²² proposant l'existence de civilisations où le patriarcat et la violence ne dominaient pas la culture.

Figure 7

Anna Halprin dansant *Prophetess*, 1947

© Photographe : Ernest Braun. Avec l'aimable autorisation d'Anna Halprin Papers, The Elyse Eng Dance Collection, Museum of Performance + Design of San Francisco

- 15 Notons que, comme chez Starhawk, l'engagement spirituel d'Anna Halprin puise dans son histoire familiale juive, avec son grand-père à qui elle dédicace *The Prophetess* (1947)²³, solo reprenant la figure féminine et biblique de Deborah (Fig. 7). Toutefois, son influence spirituelle majeure vient des peuples autochtones de la baie de San Francisco, qu'elle côtoie régulièrement : les Miwoks près de chez elle à Kentfield, les Pomos près de sa résidence secondaire à Sea Ranch. Au solstice d'été de 1971 à la récente Université D-Q²⁴, elle assiste à un rituel Mandan, peuple des grandes plaines, qui va bouleverser sa conception du spectateur (Ross 2007 : 222), rejetant son rôle distant voire réifiant dans la fonction théâtrale classique. Le spectateur (s'il est encore présent) devient témoin, il accompagne et soutient le performeur, il s'implique en ouvrant les potentiels d'un nouveau rôle social pour l'art par le rituel. Les recherches archéologiques des années 1970 menées sur l'histoire des communautés natives de la baie de San Francisco témoignent de l'installation d'une paix durable sur au moins 4 000 à 5 000 années avant la colonisation (Margolin [1978] 2003) et contribuent ainsi au développement de nouveaux récits et à une culture de la paix à laquelle Halprin participe. Ainsi Halprin comme Starhawk ancrent leurs pratiques dansées dans des récits pacifistes, prenant appui sur de nouvelles découvertes archéologiques qui ont ébranlé les grands récits guerriers, du progrès et sa flèche du temps, pour rencontrer un accueil important auprès du public et notamment des féministes californiennes.

Psychologies et pratiques somatiques

La psychologie humaniste est l'ancrage d'une série de pratiques du mouvement, importante pour notre constellation écologique, allant de l'écopsychologie (avec par exemple *le travail qui relie* de Johanna Macy) à la *Gestalt therapie* ressource fondatrice du travail d'Anna Halprin et de Gabrielle Roth (1941-2012) qui mettra au point la Danse des 5 rythmes.

- 16 Le travail corporel et les explorations du mouvement que Halprin propose dans ses ateliers amènent fréquemment des participants à pleurer de façon imprévisible, des irruptions d'émotions qu'elle vit comme une impasse pédagogique (Ross 2007 : 174). En 1964 elle rencontre Fritz Perls qui devient alors une sorte de mentor dans son travail et intervient dans quelques-uns de ses ateliers. Perls est un psychiatre, psychothérapeute allemand installé aux États-Unis pendant la seconde guerre mondiale. Il développe, principalement avec sa femme Laura, la *Gestalt therapie* qui postule que la perception est structurée y compris par sa matérialité biologique. Ancrée dans une approche holiste où les interrelations sont essentielles, la gestalt questionne la perception en soulignant que le tout est perçu avant et différemment de la somme de ses parties. La gestalt considère que l'individu est pris dans son « milieu social » où les enjeux normatifs de la société, de la culture, des groupes, sont les nœuds des problèmes à travailler. Perls insiste sur la notion de « présence », d'expérience incarnée, ce qui conduit en retour Halprin à considérer le travail de Perls comme un grand théâtre, elle cherche ainsi à intégrer les réponses émotionnelles du mouvement dans ses processus artistiques (Ross 2007 : 154-155, 176). Perls participe au développement de Esalen, un centre d'éducatives alternatives qui organise depuis les années 1960 des conférences et des ateliers pratiques notamment de psychologie humaniste mais aussi de pratiques somatiques où Anna Halprin enseignera, comme Moshe Feldenkrais, Ida Rolf et bien d'autres. Creuset de rencontres réfutant la dichotomie corps/esprit, Esalen met en dialogue les philosophies et pratiques « orientales » avec celles plus « occidentales ». Au milieu des années 1960, Perls rencontre à Esalen la danseuse et musicienne Gabrielle Roth, et l'invite à enseigner le mouvement dans ses ateliers. À la suite de cette expérience, Roth développe la Danse des 5 rythmes, une danse extatique structurée en cinq modalités : *Fluide, Staccato, Chaos, Lyrique, Immobilité* qui permettent de traverser une diversité d'émotions et d'entrer dans un processus de transformation et de « guérison par le mouvement ». Si chacun semble danser pour soi, le collectif revêt une importance tant par l'adossement de la danse aux autres que par la puissance des énergies collectives créées.
- 17 Roth fonde en 1977 le *Moving center* à New York City, où elle forme de nombreux enseignants qui essaient cette pratique un peu partout dans le monde (les pays du nord étant principalement représentés²⁵). Comme Halprin et Starhawk, Roth intègre une dimension fortement spirituelle à son travail, elle se dit « chamane urbaine » car « les chamans sont des techniciens de l'extase » tout comme le sont les « rock stars » qui savent mener un groupe jusqu'à l'extase de la danse (Roth 1990 : 73). Cependant, c'est bien au cœur du mouvement que se trouve la transformation, « la danse peut avoir le pouvoir de la vie lui-même²⁶ » (Albert 1990), Halprin dirait que « c'est le mode opératoire du mouvement [...] un système de boucles de rétroaction » (Andrien & Corin 2014) et toutes deux en parlent en termes de « carte » à explorer avec créativité et plaisir. Cependant, l'engagement contestataire de la pratique semble limité et tend à renvoyer pour certains à des enjeux égocentrés autour d'un potentiel humain à

redécouvrir au travers de ses sensations (Houseman *et al.* 2016). Indéniablement cette danse brevetée participe, comme d'autres pratiques somatiques y compris le *Life Art Process* des Halprin, au développement d'un marché du bien-être en plein essor (Bottiglieri *et al.* 2013). Comme l'interrogent les travaux de la chercheuse et praticienne somatique Carla Bottiglieri, ces pratiques du mouvement qui se revendiquent du soin – de soi, des autres, de l'environnement – sont des danses de « compensation » à la violence de la vie, à la violence de nos sociétés contemporaines. L'énergie corporelle, le mouvement comme le sommeil, sont eux aussi l'objet d'un pillage de ressources (Crary 2016), faisant de ces danses des antidotes ou des créativités environnementales face aux destructions du régime somato-politique contemporain. Peut-être aussi participent-elles à la valorisation d'autres modes de vie, d'autres « formes de vie », notamment par l'activation d'une « potentialité relationnelle » et la découverte d'une « multiplicité de sujets » voir d'une subjectivité en dehors du sujet (Bottiglieri 2019). Ces danses activent une puissance qui recompose nos chemins perceptifs et ouvrent ainsi la possibilité de devenir multiples.

La *Planetary Dance* est une pratique dansée bien connue du champ chorégraphique du fait de la notoriété de Halprin et grâce à ses réactivations contemporaines tant dans le milieu artistique institutionnel que dans des collectifs militants. Son rapprochement avec des pratiques magiques et altermondialistes ou écopsychologiques se laisse facilement appréhender par leurs émergences historiques communes. La puissance californienne à l'exportation de sa culture facilite sans doute l'essor international dont ces pratiques font l'objet et il peut paraître paradoxal, au regard de ces modèles de diffusion mondialisée, de tenter un second rapprochement de ces danses sous le terme « d'écologiques ». Nous soutenons, en effet, que ces danses développent un potentiel écologique lorsqu'elles s'attachent ou s'accordent éthiquement et pratiquement aux systèmes écologiques dans une diversité d'échelles et d'intégrations. Pour affiner cette proposition nous suivons les perspectives guattarienne ou écosomatiques qui invitent justement à connecter les différentes échelles et niveaux d'intégration des vivants. Plus précisément, ces perspectives proposent soit l'articulation des questions environnementales aux questions sociales et mentales (Guattari 1989) soit le saisissement conjoint des liens entre désastres écologiques et questions de subjectivation des corporéités, exigeant de considérer ces *processus* non comme privés et individuels, mais comme *singuliers et collectifs* (Bardet *et al.* 2019).

- 18 Si les danses de Halprin et de Roth ont des effets thérapeutiques, c'est d'après elles, que les variétés d'états de corps traversés, notamment celui extatique lors de la transe, offriraient l'occasion de libérer ses émotions tout en travaillant la relation à l'altérité, une forme de pratique de l'humilité et de la réciprocité. Ces pratiques activeraient une propriété du vivant qui crée les possibilités d'une présence à soi, voire d'une présence en dehors « du moi » qui « évacue l'ego ». Ces effets des danses vont aussi recruter des personnes centrées sur leur « santé » dans une visée méliorative, mais au vu de la violence de nombreuses situations on pourrait envisager ces danses comme des techniques corporelles pour faire la paix avec *sa propre demeure*. Un de ces effets serait alors d'animer un pouvoir d'agir, l'occasion de *se sentir capable* de faire et ainsi de penser l'art non comme une forme mais comme une force à partager. Chez Starhawk on retrouve aussi tout l'outillage de techniques corporelles qui animent un « pouvoir du dedans », et si l'invocation de la déesse est l'entrée première, c'est par une philosophie de l'immanence qu'elle aborde ses pratiques, un processus qui attise des forces et des énergies en chaque personne.

- 19 On peut cependant se questionner sur le type d'autonomie et de socialisation que ces différentes danses rituelles produisent. Comment ces différents usages somatiques peuvent aussi orienter nos collectifs vers un horizon socioécologique ? En effet, ces danses représentent l'occasion d'explorer par le mouvement de nouveaux chemins perceptifs et les énergies démultipliées par la création d'un corps collectif. Peuvent-elles *empuissancer* un groupe pour un changement majeur des pratiques ? Qui est ce collectif, et qui a accès à ces soins ? et pour changer quoi de la situation écocidaire ?
- 20 L'enquête est loin d'être finie mais à partir de pensées-pratiques écosomatiques nous aimerions dépasser le soin de soi pour l'ouvrir au soin des autres, dans une altérité qui dépasse celles des humains et de leurs besoins. Ce ne sont que des promesses loin d'être généralisées mais qui s'activent déjà çà et là et c'est en les énonçant que se travaillent des vecteurs de déplacement des normes culturelles contemporaines dominantes. Cette subjectivation corporelle, au cœur des liens entre ces danses et les enjeux écologiques, pourrait d'abord être l'occasion d'altérer la machine répétitive de nos modes de vies et, en cela, danser (en général) est une pratique de résistance écologique à la fois par la cessation temporaire de l'activité économique écocidaire et à la fois par l'empreinte limitée de cette pratique sur les vivants²⁷. Contrairement à la majorité des activités humaines « occidentales » le rassemblement des énergies collectives n'a aucun impact négatif sur les autres, humains et non-humains. Au contraire, danser demande aussi une nourriture matérielle et l'occasion de repenser notre condition d'hétérotrophe dans la toile du vivant. Dans une perspective désanthropocentrée, on peut dire que c'est la preuve comme l'indice de pratiques écologiques chez *Homo sapiens*. Cependant, cet argument d'écologie environnementale ne dit rien de l'écologie des dispositifs (de son économie, des acteurs, des « usages » de la force), ni des enjeux de justice sociale qui s'articulent autour des questions écologiques. Si Roth et Halprin ont toujours été attentives à la diversité des publics auxquels elles s'adressaient, elles doivent inventer des stratagèmes (bourses, fondation) pour rendre accessibles leurs pratiques sinon inabordables. De plus, elles pensent sincèrement que leurs pratiques reposent sur un principe universel et peuvent donc se transmettre partout, pour tous et en tout temps.
- 21 Il existe des lieux où les forces activées par ces danses rituelles s'orientent vers des alternatives socioécologiques. Les partitions dansées s'adaptent ou se réinventent selon les contextes locaux dans lesquels les collectifs se trouvent et les performances suivent alors d'autres modèles que celui de la normalisation écocidaire. Par exemple, pour la *Planetary* et la *Spiral Dance*, l'un des modèles de diffusion est socialement construit en dehors d'une économie de marché, pour et par une communauté locale sans importante mobilité. Comme pour d'autres danses, des collectifs bénévoles auto-organisés et coopératifs offrent par ces rituels dansés l'occasion de « s'évader et s'immerger dans une réalité alternative où l'action commune contribue à la construction d'une expérience festive et collective » (Hunter 2019 : 99). Ainsi, pour que ces danses deviennent de véritables *dissidences somatiques*²⁸ : il serait important de comprendre que convertir ses propres gestes pleins d'empreintes mortifères sur les vivants en des *moindres gestes* permettrait aux autres vivants de jouer leurs rôles dans les communautés terrestres. Cette transition demande aussi de l'énergie (Bardet 2020), un ralliement des corps vivants pour transformer les modes de vies actuels, et une pensée des effets du dispositif dans son ensemble. Alors seulement les danses rituelles produisent une synergie de soins, de bien-être individuel, de *empuissancement* de soi et de sa communauté, et des pratiques qui impactent peu ou pas les autres vivants. De

nombreux collectifs militants écologistes pratiquent et s'inspirent de ces rituels dansés. Danser permettrait-il à l'écologie de repolitiser les questions énergétiques jusqu'à l'énergie de nos propres corps ?

BIBLIOGRAPHIE

- Albert, M. 1990 « Teachings of an urban Shaman », Entretien avec Gabrielle Roth. *Yoga Journal* 95 : 70-73.
- Andrien, B. & F. Corin 2014 *Anna Halprin, Dancing life/Danser la vie*. Bruxelles : Contredanse. DVD.
- Bardet, M., Clavel, J. & I. Ginot dir. 2019 *Écosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*. Montpellier : Deuxième Époque.
- Bardet, M. 2020 « ¿Cómo def-hendirse en un hueco, en cuero y en el culo (del mundo)? Lecturas des-ubicadas y calientes » in B. Axt & M. De Mauro Rucovsky dir. *Metafísicas Sexuales. Canibalismo y devoración de Paul B. Preciado en América Latina*. Madrid : Egales.
- Bigé, R. 2020 « Nap-ins. Politiques de la sieste » in M. Bouvier dir. *Pour un atlas des figures*. Lausanne : La Manufacture. [En ligne] : pourunatlasdesfigures.net.
- Bottiglieri, C. 2013 « Soigner l'imaginaire du geste. Pratiques somatiques du toucher et du mouvement », *Chimère* 78 : 113-128.
- Bottiglieri, C., Ginot, I. & V. Salvatierra 2013 « Du bien-être comme devenir subjectif : techniques du corps et techniques de soi » in A. Florin & M. Préau dir. *Le bien-être*. Paris : L'Harmattan : 243-254.
- Bottiglieri, C. 2019 « Minima somatica », in *Écosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*, in Bardet, M. J. Clavel & I. Ginot. Montpellier : Deuxième Époque : 231-256.
- Chollet, M. 2018 « Tremblez, les sorcières sont de retour ! », *Le monde diplomatique*, Octobre 2018.
- Clavel, J., Noûs, C. & J. Perrin 2020 « Planetary Dance d'Anna Halprin, Faire communauté au temps des catastrophes ou danse mondialisée ? », *Repères, cahier de danse* 45 : 17-21.
- Crary, J. 2016 *24/7, Le Capitalisme à l'assaut du sommeil*. Paris : La Découverte.
- Gallagher, S. 2005 *How the Body Shapes the Mind*. Oxford : Oxford University Press.
- Gibson, J. [1979] 1986 *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York : Taylor & Francis Psychological Press.
- Godard, H. 1998 « Le geste et sa perception » in Ginot I. & M. Michel, *La danse au XX^e siècle*. Paris : Bordas : 224-229.
- Guattari, F. 1989 *Les trois écologies*. Paris : Gallilée.
- Halprin, A. 1984 « Healing the mountain, Ceremony and ritual applied to community life », *Art and Ceremony In Sustainable Culture* 5 : 57. Contexte Institute 1997. [En ligne] : <https://www.contexte.org/iclib/ic05/halprin/>

- Halprin, A. 2009 *Mouvements de vie, 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*. Bruxelles : Contredanse.
- Halprin, A. & R. Kaplan 2019 *Making Dances that matter. Resources for community creativity*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Halprin, L. 1969 *The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment*. New York : George Braziller.
- Halprin, L. & J. Burns (dir.) 1963 *Taking Part. A Workshop Approach to Collective Creativity*. Cambridge : The MIT Press.
- Houseman, M., Mazzella di Bosco, M. & E. Thibault 2016 « Renaître à soi-même », *Terrain : revue d'ethnologie* 66 : 62-85.
- Hunter, V. 2019 « Sites English folk dance as a form of site dance : heritage, tradition and resistance » in Barbour, K., Hunter, V. & M. Kloetzel dir. *(Re)positioning Site Dance, Local Acts, global perspectives*. Bristol (UK) and Chicago (USA) : Intellect.
- Kerbiriou, Ch., Le Viol, I., Jiguet, F. & R. Julliard 2007 « The impact of human frequentation on coastal vegetation in a biosphere reserve », *Journal of Environmental Management* 88 (4) : 715-728. doi:10.1016/j.jenvman.2007.03.034.
- Le peuple qui manque, collectif d'artistes fondé par Quieros, K. & A. Imhoff 2019, *Et que demandent-ils ? À y devenir quelque chose*. Biennale d'art contemporain de Lyon, 2019.
- Margolin, M. [1978] 2003 *The Ohlone way, Indian life in the San Francisco-Monterey bay Area*, Berkeley : Heyday.
- Perrin, J. 2013 « *Blank Placard Dance* by Anna Halprin », Colloque international *Politics in Art Forms*, organisé à Los Angeles par University of Southern California, University of California Los Angeles, Université Paris 8 Saint-Denis.
- Rancière, J. 2000 *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. 2006 *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Ross, J. 2007 *Anna Halprin. Experience as Dance*. Berkeley : University of California Press.
- Salvatierra, V. 2020, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques*, Thèse sous la dir. d'I. Ginot, pour le titre de docteur en Esthétique, Sciences et technologies des Arts, Spécialité : Danse de l'Université Paris 8, Saint-Denis.
- Starhawk [1979] 1999 *The spiral Dance, a rebirth of the ancient religion of the great goddess*. San Francisco : Harper San Francisco.
- Starhawk [1982] 2015 *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*. Paris : Cambourakis.
- Starhawk 2017 *Earth, Spirit, Action* conférence donnée le 5 septembre 2017 à l'université de Perpignan Via Domitia UPVD, dans l'atelier de recherche écocritique et éco-poétique du CRESEM dirigé par Bénédicte Meillon.
- Tsing, A. 2017 [2015] *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*. Paris : La découverte.
- Zhong-Mengual, E. 2019 *L'art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*. Dijon : Les Presses du Réel.

NOTES

1. Recréation de cette performance par Anna Halprin en 2015, « What matter to us. Reenactment of Anna Halprin's *Blank Placard Dance* », Mission District, San Francisco (vidéo de la performance) et par Anne Collod en 2016 à Paris et Malaga (cf. site internet).
2. « Ainsi, Halprin évite d'être arrêtée tout en provoquant les limites du contrôle institutionnel ». Avec sa pièce *The Bust* (1969) des artistes seront arrêtés « parce qu'ils avaient dansé dans la rue de manière “très agitée” ou très lente. Ils étaient soupçonnés d'être sous l'influence de drogues. » (Perrin 2013).
3. Si les enjeux d'échelles sont développés dans la littérature environnementale (on peut citer l'ouvrage à large audience interdisciplinaire de Anna Tsing, 2017) la mondialisation questionne la scalabilité au sein du champ artistique également.
4. Ateliers intitulés « Search for living myths and rituals through dance and the environment ».
5. Créée par Anna Halprin et sa fille Daria Halprin en 1979.
6. Cérémonie du soleil déjà pratiquée dans *City dance* (1977) ou lors d'ateliers à Sea Ranch *Experiments in the environment* (1966-1971).
7. Dédicace inscrite sur la partition de *In and On the Mountain* (1981) « For the spirit of the mountain, we dance. For those who consider her a Holy Place, for the Miwoks, who lived beneath her, who gathered her herbs and sang her songs, we dance. And quietly we dance for those among us who lost their life on the trails, quietly we dance for them. For the trails that lead us back to the mountain and life, we dance. »
8. « At that time the greatest threat to peace on the planet was the tension between the Soviet and American superpowers and the proliferation of nuclear arms. I imagined our dance becoming a peace dance on a larger scale » (Halprin, A. & R. Kaplan 2019 : 36).
9. Lors des différents ateliers menés par Anna Halprin la chorégraphe invite à concevoir sa vie et son travail comme un processus créatif. Le *Life art process*[®] offrirait une boîte à outils pour mettre en place cette créativité au quotidien. À titre d'exemple, pour suivre la formation, que ce soit au Tamalpa France ou aux États-Unis, la lettre de motivation à joindre au dossier d'inscription doit expressément répondre à « Comment et dans quel contexte professionnel est-ce que j'imagine appliquer les outils du Tamalpa Life Art Process[®] ? » Un autre exemple : je recueille le témoignage d'Annina Van Alstine en septembre 2013, elle suit depuis des dizaines d'années les enseignements des Halprin. Elle dirige une entreprise immobilière et me révèle comment elle a mis en place des événements et des processus créatifs lors de ventes à partir des outils du *Life Art Process*.
10. Joanne Clavel a participé à plusieurs *Planetary Dance* dans des contextes très différents : comme danseuse lors d'un atelier de deux jours au centre d'art du 104 à Paris en 2010, comme chercheuse en danse débutante au Mont Tamalpais et à San Francisco en 2012, comme étudiante en *Performance Studies* à UC-Berkeley en 2013, comme chercheuse militante écologiste à Grenoble en 2019. Cette dernière et la seule expérience guidée par une autre chorégraphe que Anna Halprin à savoir Céline Perroud de *Rotations Culturelles*. Elle a également participé à des ateliers de danse au studio de Kentfield, et sa première rencontre avec la chorégraphe s'est déroulée chez elle, en octobre 2008. « Alors que je l'interrogeais pour mon mémoire de recherche à Paris 8 sur les liens entre son travail et l'écologie, elle avait été chercher son mari en me disant “c'est lui, l'écologie” et nous avons ainsi déjeuné tous ensemble ».
11. La course s'autonomise du contexte de la *Planetary Dance*, pour intervenir ponctuellement comme acte d'engagement simple d'accès et créer les conditions d'une expérience commune pour une communauté locale. Par exemple, lors de l'ultime reprise de sa célèbre pièce *Parades and changes* au Berkeley Art Museum en 2013, Anna Halprin invite les étudiants de UC-Berkeley à courir en cercle final autour de la troupe pour clôturer la pièce. Les consignes données aux étudiants de UC Berkeley étaient « RUNNING continues the Halprin concept of involving persons in the performance outside the troupe, bringing them into the creative process. Students from

the University were recruited to join the dance company in this segment. [...] We are mindful of Anna's Planetary Dance, which is now in its thirty-third year of inclusive dance experience. »

12. Vaste exploration que la sensation d'une alvéole pulmonaire : est-ce mon imagination qui la sent bouchée ? Ou serait-ce l'ensemble des fumées de ma vie qui l'auraient noircie ?

13. À Paris au Centre Wallonie Bruxelles, le 16 janvier 2010, lors de la conférence de sortie de son livre *Mouvements de vie* aux Éditions Contredanse, Anna Halprin fait rechercher à l'auditoire la pulsation de son pouls, de son cœur, puis une pulsation commune et plus d'une centaine de personnes se lèvent de leur siège pour se mettre en mouvements.

14. La notion de *fonction phorique* est initialement développée en pédiatrie et psychiatrie, elle est mobilisée ici à partir de l'analyse du geste et des savoirs du danseur.

15. La réception de cette expérience dansée demanderait un réel développement, je nomme ici quelques unes des émotions et ressentis recueillis à partir de l'observation et des entretiens réalisés mais la palette est bien plus vaste.

16. Entretien de Starhawk revenant sur son lien religieux initial au Judaïsme dans l'émission de France Culture du 10 avril 2018 « Les temps qui courent » de Marie Richeux invitant la chorégraphe Nina Santès pour sa pièce *Hymen Hymne* (2018).

17. En 1998 à Fort Mason lors de la célébration de Samhain d'après Georgie Dennison : <http://www.reclaimingquarterly.org/web/spiraldance/spiral5.html>. Vibra Willow semble confirmer cette participation dans sa « Brief history of reclaiming » <https://reclaimingcollective.wordpress.com/a-brief-history-of-reclaiming/>.

18. « It's a simple and effective way to connect a group and raise power » (Starhawk 1999 : 648).

19. La revue n'offrant pas de possible écriture inclusive je féminise ici la guide car se sont les seuls exemples à ma connaissance mais en théorie ce peut être « un » guide. L'écoféminisme combat le patriarcat tout en étant inclusif.

20. Dans la première version de *The Spiral Dance*, Starhawk invite à commencer la danse dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, puis dans le sens des aiguilles d'une montre (Starhawk 1999 : 464), elle propose l'inverse dans une édition postérieure (Starhawk 1999, 599), l'important se trouve dans le pattern de cette double hélice offrant le partage de contact visuel entre participants « They look into each other's eyes » (Starhawk 1999 : 464).

21. Starhawk précise qu'autrefois on s'embrassait lors de la rencontre des yeux, difficile en période de crise sanitaire de remotiver cette variation ancienne.

22. Précisions qu'il existe une grande controverse scientifique sur l'interprétation de ces données archéologiques et notamment sur l'existence de civilisations matriarcales.

23. On trouve des traces iconographiques de la pièce au Muséum de la Performance de San Francisco, <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/performances/halprin-lathrop-performances/the-prophetess>. La pièce a été reprise en 2015 par Dohee Lee, à Kentfield pour fêter les 95 ans de Anna Halprin. Lors de sa mise en ligne sur le web, une dédicace est faite « à l'ensemble des femmes qui se battent pour la justice et la paix ». https://www.youtube.com/watch?v=uFyW8ec_JRE.

24. La Deganawidah-Quetzalcoatl University dite D-Q Université est la première université amérindienne de Californie (Tribal College and University, TCU). Fondée en 1971, non loin de UC-Davis, elle perd ses accréditations en 2005 et ferme ses programmes. Des célébrations sont encore actives et en 2010 elle accueille un programme autour de la permaculture. L'une des philosophies des fondateurs était de partager la vitalité des héritages amérindiens en proposant l'unité des « chicanos » et des « native american » afin de développer une contreculture à l'hégémonie anglosaxonne (Frank-Cardenas 2019).

25. La carte mondiale des lieux de pratique est sur le site officiel : <https://www.5rhythms.com/>.

26. « I began to see that dance is much more than form dance, it can have the power of life itself ».

27. Pour préciser cet impact il faudrait pour chaque situation connaître l'ensemble des conditions de réalisation des danses. Nous savons que le piétinement est impactant pour les sols et leurs habitants (Kerbiriou *et al.* 2007).

28. J'emprunte la formule à Romain Emma-Rose Bigé qui propose également une politique de la sieste comme *moindre geste* (Bigé 2020). Ces questionnements sur les moindres gestes ont émergé à la suite d'une fertile discussion avec Aliocha Imhoff, fondateur avec Kantuta Quiros du collectif *Le peuple qui manque*, en préparant une modeste contribution pour leur proposition artistique à la biennale de Lyon *Et que demandent-ils ? À y devenir quelque chose* (2019).

RÉSUMÉS

Anna Halprin (née en 1920), danseuse et chorégraphe américaine, invente des pratiques et des explorations du mouvement qui vont transformer considérablement le développement de la danse et de la performance, en particulier dans leurs rapports à l'environnement. Son travail, ancré sur la côte ouest des États-Unis, accompagne les mutations urbaines, la prise de conscience des urgences environnementales, ou encore les problèmes spécifiques rencontrés autour d'un sujet et/ou par une communauté, affecté notamment par la maladie (sida, cancer). *Planetary Dance*, danse née en 1981 pour soigner le Mont Tamalpais (CA), est l'un des exemples emblématiques de circulation à l'échelle planétaire d'un rituel dansé. Nous examinons ici le contexte d'émergence de cette danse, les formes qu'elle dessine, les techniques corporelles et les expériences perceptives qu'elle offre avant de proposer des filiations avec deux autres rituels dansés également nés en Californie et diffusés à l'international : la *Spiral Dance*, de Starhawk, et la danse des *5 rythmes*, de Gabrielle Roth. En conclusion nous esquissons une analyse « écologique » de ces phénomènes en invitant à penser la repolitisation somaesthétique des énergies et des affects.

Anna Halprin (b. 1920), American dancer and choreographer, developed practices and movement explorations that would considerably transform the development of dance and performance, particularly in their relationship to the environment. Her work, anchored on the West Coast of the United States, accompanies urban transformations, the evolution of environmental consciousness, or the specific problems encountered by a subject or a community, particularly in relation to disease (AIDS, Cancer). *Planetary Dance*, a ritual dance born in 1981 to heal Mount Tamalpais (CA), is one of the emblematic examples of the worldwide circulation of ritual dance. We will examine the context of the emergence of this dance, the forms it draws, the body techniques and the perceptive experiences it offers before proposing filiations with two other danced rituals born in California with an international export story: Starhawk's *Spiral Dance* and Gabrielle Roth's *5 Rhythms Dance*. In conclusion we will attempt an "ecological" analysis of these phenomena by politicized the somaesthetic of energies and affects.

INDEX

Mots-clés : danses, écologies, rituels, somatiques, politiques, pouvoir d'agir

Keywords : dances, ecologies, rituals, somatics, politics, empowerment

AUTEURS

JOANNE CLAVEL

Joanne Clavel, chercheuse CNRS au laboratoire LADYSS (Université de Paris), est écologue de formation. Elle étudie pendant près de dix ans au Muséum national d'Histoire naturelle l'impact des changements globaux sur la biodiversité et l'homogénéisation biotique. Elle s'est ensuite formée aux humanités environnementales et à la recherche en danse, et questionne aujourd'hui les enjeux esthétiques, somatiques et politiques de la disparition du vivant chez une diversité d'acteurs : chorégraphes, cultivateurs, usagers du littoral.

CAMILLE NOÛS

Camille Noûs (laboratoire Cogitamus) représente la part collective irréductible de notre travail de construction, de critique et de consolidation des savoirs. La valeur de la recherche se mesure à son appropriation collégiale, dans le partage, le dialogue et la controverse – autant de pratiques qui fondent les normes à l'aune desquelles nous reconnaissons la qualité d'une recherche. C'est de cette double exigence de collégialité et de qualité que Camille Noûs est le nom.