

Partie III : Danser / incarner la nature

Pourquoi et comment danser le non humain avec un corps d'humain ?

Diapositives 43 à 65

Déjà Louis XIV dansait le soleil dans **L'Entrée d'Apollon** mais sans se soucier de l'astre en lui même, il souhaitait montrer sa domination de la nature. (Voir partie II Danser dans la nature)

1. Une nature rêvée : les ballets romantiques et classiques

Dans les ballets romantiques et classiques du XIX^e siècle, la nature occupe une place importante, mais elle est avant tout représentée, idéalisée et transformée par les codes du ballet. Face aux villes qui s'industrialisent, la nature sauvage devient un lieu de fuite idéal. Forêts, lacs, clairières ou jardins constituent souvent des espaces permettant de quitter le monde quotidien pour entrer dans un univers merveilleux ou surnaturel. Dans *Giselle* (1841), la forêt nocturne devient ainsi le territoire des Willis, tandis que dans *Le Lac des cygnes* (1877/1895), le lac et la forêt appartiennent au monde enchanté d'Odette et des femmes-cygnes.

La nature est peuplée de créatures élémentaires qui personnifient les forces naturelles :

- L'air : Les Sylphides (La Sylphide 1832, Filippo Taglioni) sont des esprits de l'air, légères et insaisissables dans les forêts.
- L'eau : Les Ondines ou les Naiades (Les naiades et le pêcheur, Jules Perrot 1843) incarnent l'élément aquatique, séducteur et mortel.

Les danseurs donnent un corps aux éléments du vivant. Le vocabulaire classique en stylise certaines caractéristiques, les ondulations rappellent l'eau ou le mouvement animal, tandis que les pointes, les sauts et les élévations donnent aux corps une légèreté associée à l'envol et à l'immatérialité.

Dans le ballet classique, on ne danse donc pas encore véritablement avec la nature : on danse et on représente une nature rêvée, stylisée.

(Voir ci-dessous pour l'incarnation des animaux)

2. Incarner les forces de la nature : de l'émergence de la danse moderne aux expériences contemporaines

A- Loïe Fuller : danser les forces de la nature, de la représentation du vivant à l'expérience de la matière

Loïe Fuller explore les phénomènes naturels à travers la danse, non pas en cherchant à les imiter par le geste, mais en les recréant par le mouvement, la matière, la lumière et la couleur. Elle expérimente ainsi une forme d'abstraction dans laquelle le corps de la danseuse tend à disparaître.

Dans **La Danse du feu** (1896), **La Danse du Lys** (1897) ou **L'Eau** (1898), elle déploie de grands voiles qu'elle met en mouvement sous des projections lumineuses multicolores. Les draperies deviennent tour à tour fleurs, végétaux, papillons, flammes, vagues ou tourbillons.

Loïe Fuller mène parallèlement de véritables recherches sur les propriétés de la lumière, de la couleur et des matériaux. Elle dispose d'un laboratoire dans lequel elle expérimente différents tissus et procédés lumineux. Son intérêt pour les découvertes scientifiques de son époque la conduit à s'intéresser aux phénomènes invisibles de la nature : elle observe notamment des cellules au microscope et se passionne pour les recherches sur la radioactivité. Sa rencontre avec Pierre et Marie Curie nourrit cette fascination. Dans **La Danse du Radium** (1904), elle cherche à transposer sur scène les phénomènes de phosphorescence et de scintillement associés à la radioactivité. Elle n'utilise finalement pas de radium, mais des sels chimiques permettant de produire des effets lumineux. Avec la **Danse ultra-violette** et la **Danse du Radium**, la danse ne donne donc plus seulement forme à une nature visible, fleurs, papillons, eau ou feu, mais tente de rendre perceptibles les forces invisibles qui traversent la matière. Cette démarche donne à son travail une dimension particulièrement novatrice. Comme le souligne la chorégraphe Ola Maciejewska à propos de la Danse serpentine : « Il y a dans la danse serpentine une liberté qui lui permet d'invoquer ces présences non-humaines. » Loïe Fuller et ses formes organiques ont un immense succès auprès des artistes de son temps et devient une icône de l'Art nouveau et du symbolisme.

Ressources:

Un article très intéressant : <https://musee.curie.fr/blog/quand-la-fee-lumiere-loie-fuller-rencontra-marie-et-pierre-curie-les-magiciens-du-radium>
<https://histoire-image.org/etudes/loie-fuller-incarnation-symbolisme-scene>
<https://www.fabula.org/lht/18/christen.html>

B- Isadora Duncan : se laisser traverser par la nature

Isadora Duncan (1877-1927) élabore dès la fin des années 1890 une danse pieds nus, en tunique légère, inspirée des vases grecs antiques. Elle veut rendre au ballet tout son élan primitif, sa signification, sa vérité, sa force proche de la nature. Sa demi-nudité participe de cette intention. Les mouvements des nuages dans le vent, les oiseaux qui volent, les feuilles qui tourbillonnent, l'ondulation de la mer, l'écoulement des vagues, elle cherche à laisser la nature entrer dans son corps, le corps n'imité pas la nature, il la prolonge. La colonne vertébrale, le ventre, le bassin deviennent les lieux d'une gestuelle expressive et le plexus solaire l'origine du mouvement. Cette exploration du mouvement libère les bustes corsetés et les pieds pointés et présente de nouveaux corps dansants fluides et extatiques.

Bien qu'ayant commencé ces expérimentations avant, Isadora Duncan fait partie de l'aventure de Monte Verità dès 1903

Les maîtres-mots:

- * Vivre l'impulsion originelle (instinct)
- * Ressentir les forces de la nature/rejouer les lois de la nature
- * Établir une relation un contact, une complicité avec la nature
- * Se laisser guider par ses émotions par opposition à la raison
- * Revenir à un état originel, naturel, primitif

Elle est fortement influencée par Delsarte (1811-1871, France) qui a élaboré une théorie reliant directement chaque mouvement corporel et chaque geste à une émotion intérieure.

C- Mary Wigman : la nature comme force cosmique et tellurique

Formée d'abord à Hellerau auprès de Dalcroze (voir partie II), Mary Wigman (1886-1973) ressent sa méthode comme un carcan qui étouffe l'inspiration : caler le corps sur une structure musicale extérieure lui semble brider quelque chose de plus profond. Elle rejoint alors Laban à Ascona jusqu'en 1919, où elle trouve un langage capable d'exprimer une nature intérieure plutôt qu'un rythme imposé.

Chez elle, la nature n'est plus le paysage extérieur de Duncan (vagues, vent, arbres) : c'est une force cosmique et tellurique agissant à l'intérieur du corps. Elle décrit sa propre expérience créatrice comme une

transformation en mouvement, et affirme vouloir montrer son « soi » intérieur plutôt qu'une succession de gestes appris.

Mary Wigman, **La danse de la sorcière** (Hexentanz) 1914 puis 1926 est le premier solo composé et interprété par une femme. Danse masquée, au ras du sol, dans un état proche de la transe : corps courbé, bras tendus, sur fond de percussions plutôt que de musique. Ses mouvements sont brusques et dénués de toute grâce. Le masque efface l'identité individuelle de la danseuse pour la transformer en pure force élémentaire => la sorcière comme une figure archaïque, antérieure au christianisme.

D- D'autres expériences

- Doris Humphrey, **Water Study**, 1928 => la mer et les vagues sous toutes ses formes...

Ressource :

<https://numeridanse.com/publication/water-study/>

- Carolyn Carlson, figure majeure de la danse contemporaine venue des États-Unis et installée en Europe depuis les années 1970, fait de la nature l'une des matrices essentielles de son œuvre. Chez elle, la nature n'est jamais un simple décor : elle est une source spirituelle et poétique, nourrie par sa lecture du philosophe Gaston Bachelard, à qui elle a consacré tout un cycle de créations :

* Eau en 2008,

* Pneuma en 2014

* Now en 2014

* The Tree (Fragments of poetics on fire) en 2021, pièce pour neuf danseurs. Cette pièce est conçue comme une réflexion sur l'humanité et la nature au bord de l'effondrement. Elle évoque la complexité des éléments (l'eau, l'arbre, le vent, ...) et convoque la force symbolique du feu, synonyme de destruction mais aussi de vie, d'amour et de transformation. Les toiles à l'encre de chine du peintre Gao Xingjian permettent de dévoiler des paysages imaginaires appelant à la contemplation, et nous rappelant la nécessité d'être en harmonie avec la nature.

« Notre terre nourricière suffoque, elle nous demande de ralentir et de songer aux conséquences de nos actes. L'avenir, c'est maintenant et non demain ! »» Carolyn Carlson

Ressource:

<https://citedesarts.net/tv/videos/carolyn-carlson-the-tree/>

E- Le Butô : se dissoudre dans la nature

Le Butô (ou Buto) émerge d'un Japon traumatisé par la défaite de 1945, Hiroshima et Nagasaki, et par une occidentalisation accélérée. **Hijikata** et **Ohno** cherchaient à exprimer les traumatismes de la guerre, les mutations sociales et la quête d'identité dans un Japon en pleine transformation, en rupture frontale avec la danse moderne occidentale et ses canons de grâce et de virtuosité.

Le Butô entretient un rapport intense à la matière, à la décomposition, au végétal. Le danseur cherche à devenir le rocher, l'arbre, la terre. C'est une danse de dissolution de soi dans l'environnement. Le butô interroge la frontière entre l'humain et le non-humain, entre culture et nature brute. Le corps y est traité comme une matière organique parmi d'autres, chair, terre, eau, plutôt que comme le lieu de la maîtrise technique occidentale.

Il y a plusieurs formes de Butô, à l'origine il est très torturé et radical, d'autres formes plus esthétisantes se sont développées comme **Sankai Juku**.

Ressource :

<https://www.sankaijuku.com/unetsu?lang=en>

F- Les mystères du monde fongique

Christos Papadopoulos, **Mycelium**, 2023

Mycelium s'inspire du réseau souterrain des champignons (le mycélium), un système naturel de filaments permettant aux champignons de communiquer, échanger des nutriments et des signaux. Christos Papadopoulos ne cherche pas à imiter formellement ce mécanisme, mais à en transposer l'essence : l'écoute absolue, le partage et l'interdépendance comme principes vitaux de survie et de connexion.

Les mouvements sont simples, répétitifs (micro-ondulations, déhanchements) et synchronisés, passant de l'infime (mouvements contemplatifs) à l'électrisant (rythmes collectifs). Les danseurs créent une entité mouvante et unifiée donnant un effet hypnotique proche de la transe méditative.

Ressource:

https://www.classykeo.com/2024/12/19/mycelium-parlons-spores/?fbclid=IwY2xjawT7tshwZG9mBWV4dG4DYWVtAjEwAGJyaWQRMEZPQkdxW95TTZxdW5HNlpzcnRjBmFwcF9pZBAyMjIwMzIxNzg4MjAwODkyAAEeCG0bqrl4zQdZA7n-3ZduVE5u6RVpZjDnp2AnmX8q6qBDCI5A_zCwPGD2CEE_aem_4jxrnWypm98Uz7UxCijdw

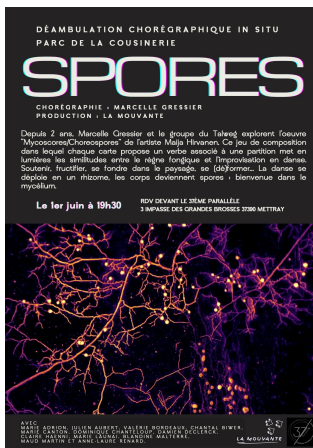
- Maija Hirvanen **Mycoscores / Choréospores** et **SPORES**, cie La Mouvante en 2026 à Tours

Au coeur de la démarche de Maija Hirvanen se trouve la question : que pourrait-on apprendre des champignons pour penser autrement le mouvement, les relations humaines et la création artistique ? Cette interrogation participe au courant de pensée qu'on appelle parfois le "more-than-human" (au-delà de l'humain). Ce terme apparaît pour la première fois dans l'ouvrage de David Abram "The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World" (1997). Traduction française : "Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens", Ed. La Découverte (2013) : au lieu de considérer les humains comme seuls acteurs importants, on essaie de penser avec d'autres formes de vie.

Chez Maija Hirvanen, les champignons deviennent des partenaires conceptuels de création. Elle propose d'observer les logiques du vivant fongique : le mycélium, les réseaux souterrains, la décomposition, la croissance, l'interdépendance comme modèles pour danser, improviser ou collaborer.

Afin de faciliter la création, elle a créé **Mycoscores / Choréospores**. Il s'agit d'une sorte de jeu de 31 cartes accompagnées d'un livret, publié en 2024. Chaque carte contient un verbe ou un principe d'action (par exemple : se connecter, se décomposer, errer, signaler, pousser, synchroniser, guérir, fructifier...). Au verso, la carte propose une partition ouverte : une invitation à bouger, à improviser, à entrer en relation avec d'autres personnes ou avec un environnement. Il n'y a pas une « bonne manière » d'exécuter la carte : le sens naît de l'expérience. Le projet ne cherche pas à imiter un champignon. Il cherche à adopter la logique des champignons. Autrement dit :

- * créer des connexions,
- * transformer plutôt que reproduire,
- * accepter les détours,
- * laisser émerger les formes,
- * considérer que la danse est un organisme vivant en perpétuelle évolution.



C'est à partir de cet outil qu'a été créée la chorégraphie **SPORES**, de Marcelle Gressier en juin 2026 à Tours. Jouée en extérieur la pièce invitait le public à suivre un parcours dans un parc. Au détour des chemins, les danseurs évoluaient dans l'environnement. L'improvisation tient une place importante dans cette expérience. Le travail d'écoute entre les danseurs est fondamental.

Pistes d'observation : Il peut être intéressant d'analyser l'affiche pour essayer de faire comprendre ce qui a intéressé la chorégraphe dans le monde fongique (la notion de réseau, l'interdépendance, l'écoute, ...)

3. De l'imitation à l'incarnation : le règne animal

A- Imiter l'animal : du ballet aux danses animalières

- *Dans le ballet classique*

Dans le ballet classique, **la figure animale est très présente** : des rats de *Casse-Noisette* aux poules de *La Fille mal gardée*, en passant par les nombreuses créatures issues des contes et du merveilleux. Animal familier, créature fantastique ou figure symbolique, il peuple l'imaginaire du ballet et peut devenir un véritable motif chorégraphique. **Il occupe cependant plus rarement le centre de l'action**, même si certaines œuvres majeures, comme *Le Lac des cygnes*.

L'animal reste surtout **représenté et interprété par le corps humain** : le danseur emprunte à l'animal certaines postures, démarches ou qualités de mouvement, sans chercher nécessairement à reproduire fidèlement son comportement.

Dans ***La Belle au bois dormant*** (1890, chorégraphie de Marius Petipa), le divertissement du troisième acte convoque plusieurs personnages issus des contes de Perrault, notamment le Chat Botté et la Chatte Blanche. Leur pas de deux, plein d'humour, introduit dans le vocabulaire académique une **gestuelle féline stylisée** : attitudes des pattes griffues, dos arrondi, mouvements de tête, jeux d'approche et de retrait. **L'animalité relève ici du merveilleux et de l'anthropomorphisme.**

https://www.youtube.com/watch?v=omIZgkAPsPU&list=RDomIZgkAPsPU&start_radio=1

La Fille mal gardée, (1789, Jean Dauberval, revu en 1960 par Frederick Ashton pour le Royal Ballet de Londres) = scène pastorale peuplée de coqs et de poules, de paysans maniant la faux, de fichus et de sabots. L'animal n'est pas un personnage principal mais participe à la narration. L'ouverture du premier acte met en scène une basse-cour vivante où un coq et ses poules annoncent le lever du jour. Ils installent l'univers de la ferme et constituent surtout un **contrepoint comique** : mouvements de tête, petits pas saccadés, bras évoquant les ailes, organisation du coq entouré de ses poules, etc

<https://www.youtube.com/watch?v=Z9nAIJ2GdeE>

Le Lac des cygnes (1895, Marius Petipa, Lev Ivanov).

Caroline MICHEA

Ce ballet est le cas le plus emblématique. Les cygnes ne sont pas de véritables animaux : Odette et ses compagnes sont des femmes victimes d'un enchantement qui les transforme en cygnes. La chorégraphie exploite précisément cette **dualité entre humanité et animalité**. Les bras deviennent des ailes, les poignets prolongent leurs ondulations, les inclinaisons de la tête et l'allongement du cou évoquent l'oiseau, tandis que le corps de ballet tout entier peut suggérer une volée de cygnes.

Le cygne devient ainsi moins un animal représenté qu'une figure poétique et symbolique : il évoque tout à la fois la métamorphose, la fragilité, l'enfermement et un idéal inaccessible.

<https://www.youtube.com/watch?v=dZTvpifyWkQ>

<https://www.lelabodart.com/pedagogie/analyses-oeuvres/lac-des-cygnes-marius-petipa#gsc.tab=0>

Ressources :

Vidéos compilant les animaux dans les ballets classiques.

<https://www.youtube.com/watch?v=NT0ULsLT3ts>

<https://www.youtube.com/watch?v=dKxx36sYGKs>

<https://www.youtube.com/watch?v=vsVWrNtbSxm0>

<https://www.youtube.com/watch?v=CMhgyLv0Vdo>

Une version moderne et masculine

Dans sa version du **Lac des cygnes**, créée en 1995, Matthew Bourne rompt avec l'image éthérée gracieuse, fragile et féminine traditionnellement associée au cygne. Le corps de ballet des cygnes est entièrement masculin : les danseurs apparaissent torsos nus, pieds nus, vêtus de pantalons évoquant le plumage. Il ne s'agit pas que d'un renversement des codes de genre, le chorégraphe cherche également à **réintroduire une forme d'animalité dans la représentation du cygne**. Il observe longuement les cygnes et retient d'autres caractéristiques de leur comportement : leur puissance, leur musculature, leur agressivité, mais aussi certains mouvements plus brusques ou moins élégants. La gestuelle mêle ainsi **grâce et sauvagerie**. Les bras continuent d'évoquer les ailes, mais les mouvements peuvent devenir amples, brusques et menaçants ; les cous s'allongent, les têtes se projettent, les corps se regroupent en bandes, encerclent ou attaquent. Le cygne n'est plus seulement cet animal gracieux glissant sur l'eau : il devient une créature **puissante, sensuelle, imprévisible et potentiellement dangereuse**.

<https://www.lelabodart.com/pedagogie/analyses-oeuvres/lac-des-cygnes-matthew-bourne#gsc.tab=0>

Le petit rat de l'Opéra

La présence de l'animal apparaît également dans le vocabulaire employé pour désigner les danseurs. Depuis le XIX^e siècle, les jeunes élèves de l'École de danse de l'Opéra de Paris sont ainsi surnommés les « **petits rats** ».

L'origine de ce surnom est incertaine. Une tradition l'associe au bruit des pas des jeunes danseurs sur les planchers des salles de répétition, tandis que Littré proposait une autre étymologie, issue de l'expression « demoiselle d'opéra ». Mais le terme s'inscrit surtout dans un imaginaire romantique riche en métaphores animalières : le jeune « rat » pouvait, en avançant dans sa carrière, devenir « tigre », voire « panthère ».

• *Faire surgir l'animalité du corps : Nijinski*

Dans **L'Après-midi d'un faune**, créé en 1912, Nijinski rompt avec l'image noble et idéalisée du danseur classique. Son faune est une créature mi-homme, mi-animal, dominée par ses instincts : sa gestuelle anguleuse, ses déplacements presque rampants, son corps tendu et ses attitudes évoquent une animalité primitive et sexuelle. Cette dimension choque particulièrement le public lorsqu'à la fin du ballet, le faune

Caroline MICHEA

s'allonge sur le voile abandonné par une nymphe et effectue un mouvement suggérant la masturbation et l'orgasme. Avec Nijinski, le corps masculin n'est plus un corps classique maîtrisé et idéalisé : il devient corps instinctif, animal et désirant, ce qui contribue fortement à faire entrer la danse dans la modernité.

<https://www.lelabodart.com/pedagogie/analyses-oeuvres/apres-midi-faune-nijinski#gsc.tab=0>

- *Les danses de salon : les danses animalières*

Gino Severini, *La danse de l'ours au Moulin rouge*, 1913, huile sur toile, 100x73,5 cm Centre Pompidou



Didier Ottinger, à propos de LA DANSE DE L'OURS de Gino Severini. Extrait du catalogue Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007

En 1912, Gino Severini accomplit un pas supplémentaire dans sa recherche d'une peinture « polyphonique », une « peinture totale », suggestive non seulement de formes mais également de sons, d'odeurs, de chaleur, de rapidité... Le vocabulaire formel et chromatique auquel il recourt dès lors s'émancipe de tout lien mimétique avec le monde sensible. À la façon d'un Kandinsky, il recherche les équivalents plastiques des émotions que lui inspirent ses sujets. Il annonce cette peinture « équivalente de la musique », cet art « orphique », dont Apollinaire proclame l'avènement dans son étude consacrée aux peintres cubistes, en 1913. Dans la préface qu'il rédige à l'occasion de l'exposition de ses œuvres à la galerie Marlborough de Londres, en avril 1912, il explicite son nouveau programme. Il y fait l'apologie de l'emploi de couleurs pures, criardes, prône l'usage d'« arabesques dynamiques », du « choc des angles aigus », des « lignes obliques qui tombent sur l'âme de l'observateur comme autant de foudre tombant du ciel », du « cône renversé (forme de l'explosion) », de la « ligne en zigzag ». Soit l'inventaire à peu près exhaustif des moyens plastiques qu'il a mis en œuvre dans sa Danse de l'ours au Moulin-Rouge (cat. rais. n° 123).

La danse reste, pour Gino Severini, le sujet capable par excellence d'inspirer ces « ensembles plastiques, polyphoniques et polyrythmiques ». Les danseuses des cabarets parisiens, du Moulin-Rouge, du Tabarin, du Monico, de Pigalle, lui inspirent les « hiéroglyphes dynamiques » de sa « peinture totale ».

Caricature de danses animalières dans *La Vie parisienne* par Georges Léonnec en 1912.



Le pas de l'ours doit son nom à son imitation parodique du dandinement d'un grizzli et de ses mouvements de pattes. Cette danse est exécutée sur des rythmes de ragtime et s'inscrit dans la lignée des danses animales qui se sont développées aux États-Unis au début du XXe siècle : turkey trot (dinde), le bunny hug (lapin), le monkey glide (singe), le horse trot (cheval), le crab step (crabe), le possum trot (opossum), le bull frog hop (grenouille-taureau), le fish walk (poisson), le snake dip (serpent), l'eagle rock (aigle), le chicken scratch (poulet), le kangaroo kant (kangourou) ou encore le wiggle worm (ver). Celle qui est la plus connue est le Foxtrot. Ces danses rompent avec les codes des danses sociales traditionnelles par leur esprit fantaisiste, leurs mouvements syncopés, leur improvisation et leur caractère loufoque.

D'abord adoptée avec enthousiasme par le public, elle suscite rapidement des critiques virulentes : on lui reproche d'encourager la luxure et de symboliser une régression en raison de son imitation du monde animal. Ces réprobations sont encore renforcées par son origine afro-américaine supposée, liée aux milieux populaires de San Francisco. Dans certains lieux publics, la pratique de cette danse est même interdite.

En 1912, le pas de l'ours traverse l'Atlantique et s'impose en France porté par des stars comme Gaby Deslys ou Mistinguett. Il séduit aussi bien la haute société parisienne que les milieux populaires et les avant-gardes artistiques.

B- L'animal comme modèle de création

Un article particulièrement intéressant :

<https://ujm.hal.science/ujm-00607092/document>

• La gestuelle animale comme vocabulaire

Martha Graham (1894–1991), pionnière de la danse moderne, a bâti sa technique sur l'inspiration animale.

« À cette époque, je n'avais pas de technique à proprement parler. [...] Mais dans la technique que j'allais élaborer par la suite, le poids est balancé de façon étrange, animale, qui différencie du ballet la danse contemporaine – ce balancement du poids est la clé du mouvement. En un sens, nous avons perdu cette qualité animale à cause de notre sentiment de sécurité mais, à l'instar des animaux, notre corps doit rester capable de passer d'une position à une autre » — M. Graham, *Mémoire de la danse*, p. 91

Gestuelle animale dans sa technique :

Contract and Release : Inspiré du lion (qualité élastique et sensuelle).

Les prances : Démarche caracolante du cheval.

Ondulations, spirales du dos : Mouvements du serpent.

Révolution esthétique et transgression :

Graham voulait rompre avec les normes de la féminité et incarner une « créature sauvage et belle »,

« En ce temps-là, je me sentais hérétique. J'outrepassais le domaine de la femme. Je ne dansais pas comme on dansait. Je me servais de ce que j'appelais contraction et release. Je dansais sur le sol. Je dansais pieds repliés. Je montrais l'effort. J'étais pieds nus »

Simone Forti,



Sleepwalkers (aka Zoo Mantras), 1967, performed by Simone Forti in an unknown location, New York, 1978.
Courtesy: © Babette Mangolte (all rights of reproduction reserved)

Italienne installée à New York dans les années 1960, Simone Forti est une actrice majeure de la post-modern dance qui a puisé son inspiration dans le geste animal. Les bêtes, qu'elle observait petite au zoo, ont été un socle de sa recherche, lui permettant de créer son « vocabulaire chorégraphique ». Elle réalise des croquis et prend des notes sur leurs déplacements pour comprendre leurs schémas moteurs fondamentaux (la reptation, les cercles, les balancements). Elle interroge les frontières entre espèces, les formes de communication non verbale, et la possibilité d'un dialogue inter-espèces par le mouvement.

Ressource :

<https://luma.org/arles/video/quand-la-danse-sadresse-aux-animaux-simone-forti-a-lepreuve-par-filipa-ramos>

Dans le même ordre d'idées mais plus récent

Germaine Acogny, danseuse, chorégraphe et pédagogue franco-sénégalaise, est l'une des grandes figures de la danse contemporaine africaine. Dans son ouvrage *Danse africaine*, publié en 1980 et préfacé par Léopold Sédar Senghor et Maurice Béjart, elle formalise une technique chorégraphique personnelle, nourrie à la fois des danses traditionnelles d'Afrique de l'Ouest et de la danse contemporaine occidentale. Au cœur de la technique Acogny se trouve un principe fondamental : « l'enracinement et l'ouverture » à l'image du fromager, arbre emblématique profondément ancré dans la terre par ses racines, il peut s'élever et déployer ses branches vers le ciel. La colonne vertébrale du danseur devient ainsi « l'arbre de vie », axe essentiel à partir duquel se déploient les mouvements. Autour de lui s'articulent « la poitrine est le soleil, les fesses la lune, le pubis les étoiles ». Le mouvement met ainsi en relation le corps, la terre, le vivant et le cosmos.

Caroline MICHEA

Sa technique comprend un vocabulaire de mouvements dont beaucoup empruntent leurs noms et leurs qualités au monde naturel : le baobab, le palmier, le nénuphar, l'escargot, le serpent ou encore la panthère. Il ne s'agit pas simplement d'imiter plantes ou animaux, mais d'en intégrer les qualités de mouvement, les énergies et les imaginaires. La nature devient ainsi à la fois une source d'inspiration, un modèle pour penser le corps et un moyen de renouer avec son propre ancrage dans le vivant.

Ressources :

[Germaine Acogny, danser l'enracinement et l'ouverture , mercredi 21 février 2024.](https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/le-fromager-le-nenuphar-et-l-escargot-9638149)

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/le-fromager-le-nenuphar-et-l-escargot-9638149>

- *Le comportement animal comme modèle*

Déjà en 1929, Doris Humphrey crée la chorégraphie **Life of the bee** inspirée de l'activité collective d'une ruche, de la vie communautaire des abeilles et des essaims. Les formations circulaires des danseurs sont accompagnées de sons de bourdonnement et de vrombissements.

Beach Birds de Merce Cunningham

L'univers de **Beach Birds** s'inspire du comportement des oiseaux : observation, vigilance, immobilité, envol. Onze interprètes, vêtus de justaucorps blancs aux manches noires, figurant des oiseaux marins (albatros, mouette, pingouin ou macareux moine); leurs gestes évoquent subtilement le monde animal : bras déployés comme des ailes, battements contenus, secousses rapides du torse, envols suspendus.

Les trajectoires alternent immobilités longues et déplacements rapides. La chorégraphie ne suit aucun rythme musical : chaque danseur possède son propre "temps interne", ce qui crée une impression d'autonomie au sein du groupe. Des moments d'unisson rares surgissent comme des coïncidences, renforçant l'idée d'un ordre naturel plutôt que composé. Cunningham explore la coexistence entre individu et groupe, le mouvement singulier au sein d'un élan collectif.

Beach Birds for Camera est une adaptation filmée de la pièce Beach Birds créée en 1991, film réalisé en 1993 par Elliot Caplan.

Cette expérience est poussée plus loin avec **Hervé Diasnas** qui base une bonne partie de son travail sur « **les vols dansés** » explicitement issus des murmurations (vols des oiseaux). Il conduisent à reconsidérer les appuis, le poids, la verticalité et l'horizontalité et repose sur une danse chorale, l'écoute et la conscience de l'espace par le groupe.

La murmuration n'est pas chez lui seulement une image à reproduire mais un principe d'organisation du groupe et du mouvement.

Dans une nuée d'étourneaux, il n'y a pas un individu qui dirige l'ensemble. Chaque oiseau réagit très rapidement aux déplacements de ceux qui l'entourent. À partir de ces interactions locales apparaît une forme collective extrêmement organisée : la nuée se contracte, s'étire, bifurque, se divise, se rassemble.

Le *Vol dansé* transpose ce principe au groupe humain :

- **pas nécessairement de leader visible** : chacun participe à la direction du groupe ;
- **écoute périphérique** : le danseur doit percevoir ce qui se passe autour de lui sans regarder constamment les autres ;
- **réactivité** : changement de direction, accélération ou ralentissement se propagent dans le groupe ;

Caroline MICHEA

- **distance** : chacun ajuste sa place par rapport aux autres ;
- **unisson sans rigidité** : le groupe forme une unité tout en laissant subsister les singularités individuelles ;
- **forme émergente** : la chorégraphie naît en partie des relations entre les danseurs plutôt que d'une forme entièrement imposée à l'avance.

Ressource :

Interview et extraits

<https://www.youtube.com/watch?v=Xvs88cK4bcc>