

# Penser la crise socioécologique depuis les études en danse : Panorama d'une praxis transformatrice vers une esthétique de la relation

## *About the Socio-Ecological Crisis from the Perspective of Dance Studies : An Overview of a Transformative Praxis Towards an Aesthetic of Relationship*

**Julie DeBellis**

Chercheuse indépendante  
debellisjulie@gmail.com

**Résumé :** Les corps dansants travaillent avec des savoirs-sentir qui permettent d'appréhender le monde d'un point de vue sensible. Le présent article met en perspective mon travail d'artiste-chercheuse autour d'un projet en forêt avec l'héritage de ces mondes d'Après – depuis la bombe atomique jusqu'à l'épidémie mondiale. Ces pratiques in situ sont intimement liées aux prises de consciences écologiques et plus récemment à la crise socioécologique dans laquelle nous sommes plongés. Dans ce dialogue entre les études en danse et l'écologie il s'agira de comprendre ces pratiques entourées par une myriade de termes (anthropocène ; œuvre située ; plus qu'humain ; etc.), que nous interrogerons. Catégoriser ces pratiques dans le paysage artistique contemporain permet ainsi de mettre en lumière des praxis transformatrices amorcées particulièrement dans l'après Seconde Guerre mondiale jusqu'à notre monde d'Après COVID qui cherche à retrouver des pratiques de corps dans une esthétique de la relation. Si la danse n'est pas la réponse à la crise socioécologique – et après tout pourquoi pas ! – elle est, à l'inverse du transhumanisme, une manière de nous «augmenter» à travers la recherche d'une altérité.

**Mots-clés :** études en danse ; esthétique de la relation ; danse et écologie ; plus qu'humaine ;

**Abstract :** Dancing bodies engage with sensory knowledge that allows us to perceive the world from a sensitive perspective. This article contextualizes my work as



an artist-researcher on a forest project with the legacy of these worlds *after* — after the atomic bomb, after the global pandemic. These site-specific practices are intimately linked to growing ecological awareness and, more recently, to the socio-ecological crisis in which we find ourselves. This dialogue between dance studies and ecology aims to understand these practices, surrounded by a myriad of terms (Anthropocene; site-specific work; more than human, etc.), which we will examine. Categorizing these practices within the contemporary artistic landscape allows us to highlight transformative praxis that began particularly in the post-World War II era and continue into our post-COVID world, which seeks to rediscover bodily practices within an aesthetics of relationship. If dance is not the answer to the socio-ecological crisis — but after all why not! — it is, unlike transhumanism, a way to “augment” ourselves through finding otherness.

**Keywords :** socio-ecological crisis ; dance studies ; aesthetic of relationship ; more than human ; sites dances

Au sein de nos actualités écologique et politique, nombreux sont les plaidoyers, les appels à poser un regard sensible sur la forêt, à l’instar du regard économique et/ou énergétique qui « violente le bois aussi bien qu’il le méconnaît » pour le dire avec les mots de Jean-Baptiste Vidalou (2017). Nous traversons une époque inédite et mortifère dans l’histoire des hominidés : l’air n’a jamais été autant chargé en CO<sub>2</sub><sup>1</sup> depuis 14 millions d’années. C’est une information très concrète qui n’appartient pas qu’au domaine de la pensée mais qui est déjà assimilée par et dans nos corps humains et dans d’autres, *plus qu’humain·es*.

Peut-être d’autant plus dans nos corps aguerris de danseuses, entraînés à voir et sentir.

Que je fabrique des danses de forêt, que je compose avec la forêt ou depuis la forêt, tous ces projets semblent être, dans ce que Baptiste Lanaspeze nomme l’« administration de la mort » (2022, p. 33), la meilleure réponse à apporter : celle de la vie. La danse ne sauvera pas le monde mais l’artiste peut-être en toute humilité un·e médiateur·ice, un·e passeur·euse. Et plus largement, chaque personne qui pratique un art/une pratique de l’attention et du sensible est un prophète des jours meilleurs.

---

<sup>1</sup> Cf. l’article de vulgarisation scientifique « Climat : la dernière fois que le CO<sub>2</sub> a atteint de tels niveaux, c’était il y a 14 millions d’années » : « Dans une étude scientifique publiée fin décembre 2023, des chercheurs ont analysé les anciens taux de dioxyde de carbone dans l’atmosphère. Leurs résultats ont montré que la dernière fois que le CO<sub>2</sub> atmosphérique a atteint les niveaux actuels liés à l’activité humaine, c’était il y a 14 millions d’années. Ces conclusions peignent un avenir sombre. ».

Quel est ce monde ? Et où est ma place depuis laquelle je parle ? Dans quel contexte suis-je immergée ? Parcourant plusieurs champs disciplinaires, il me paraît toujours indispensable de situer ma recherche. Pour reprendre les mots d'Emanuele Coccia (2023), comprendre ce monde contemporain est nécessaire pour comprendre le monde végétal, parce que « notre monde est un fait végétal avant d'être un fait animal (Coccia, 2023, p. 21) ». Ici, je propose de partager mon expérience d'artiste-chercheuse. Plus précisément je propose d'observer la crise socioécologique depuis les études en danse, dans une perspective historique afin de souligner la puissance de cette discipline/art/outil dans notre culture du désastre contemporaine. Pour ce faire, nous reviendrons d'abord sur le terme plus qu'humain avant d'évoquer cette urgence climatique qui nous presse de toute part en discutant des mondes d'*Après* et de la place de la danse dans ceux-ci. Un dernier temps sera consacré à observer comment les arts du spectacle et l'écologie inventent de nouvelles taxinomies pour parler des contextes et des pratiques et comment aussi ces nouveaux mots/concepts sont symptomatiques d'un monde en train de se transformer.

## 1 Qu'a-t-on dit avec « plus qu'humain-e » et « danse plus qu'humaine » ?

La récurrence de ces termes au fil de la proposition nécessite d'être introduite ici. Lors de mon travail de master 2<sup>e</sup> entre 2023 et 2024, je me suis rangée dans un premier temps à l'usage du terme introduit par Melanie Kloetzel (2023, p. 30), « *more than human* », qui renvoie à : « un cadre de pensée écosystémique, dont [elle démontre qu'il sous-tend] à la fois l'éthique environnementale et la danse *in situ* depuis les débuts de leur histoire ». À ce titre nous souhaitons accorder nos travaux à cette dynamique de pensée et à ce lien primordial entre éthique environnementale et danse *in situ*.

D'autre part, à propos de l'expression « *more than human* », Julie Perrin, Joanne Clavel et Laurent Pichaud (2023) notent conjointement que l'expression « fait débat au sein de la communauté scientifique et ne cesse d'évoluer ». Dans la traduction du texte de Mélanie Kloetzel, ils retiennent donc, parmi les possibilités de traduction, l'expression « autre qu'humain » qu'ils jugent moins binaire que « non humain » et plus neutre que « plus qu'humain ». Je me suis donc, dans un premier temps, rangée à cette perspective à laquelle j'adhérais parfaitement.

Néanmoins, lors de la rédaction, l'expression « plus qu'humain » a pris le dessus. D'abord, sans trop savoir si je m'étais imprégnée de l'expression originelle anglaise « *more than human* » que j'avais, comme un automatisme (re)-traduite par « plus qu'humain » ou si je m'employais inconsciemment à vouloir dire autre chose. Tout l'enjeu de ce travail est de comprendre pourquoi ce terme « plus qu'humain » s'est imposé à moi.

Je fais donc le choix de ne pas être neutre.

Quand je dis « plus qu'humain » j'en appelle à changer de point de vue, à me décentrer de ma place d'humaine pour redevenir vivante parmi les Vivants. Simplement *Terrienne*. Et parce que je suis touchée sensiblement, dans mon corps d'artiste-chercheuse, par la crise écologique, ce « plus qu'humain » marque à la fois la folie dans laquelle nous précipite la Capitalocène et la perspective d'apprendre à voir « plus » loin un monde « plus » grand.

La danse ne sauvera pas les arbres, mais les arbres pourraient bien nous sauver.

J'emploierai donc « plus qu'humain » pour parler des arbres et « danse plus qu'humaine » pour nommer les danses qui se fabriquent avec et entre les arbres et les danseur·euses. Pour en donner une définition plus générale :

- ♦ une danse plus qu'humaine *implique un ou plusieurs plus qu'humain* – qu'ils soient végétal, minéral, animal ou encore paysage dans un rapport de symbiose ;
- ♦ une danse plus qu'humaine *invite le·la danseur·euse à se décentrer*, à changer de point de vue ;
- ♦ ces danses peuvent se composer *avec la présence d'un·e plus qu'humain·e*, dans la forêt par exemple ; ou *à partir de la mémoire d'une danse avec la présence d'un·e plus qu'humain·e*, en ville par exemple ;
- ♦ les danses plus qu'humaines *sont protéiformes* et peuvent s'écrire dans le cadre d'un *dispositif spectaculaire* ou prendre la forme de *pratique(s) à transmettre*.

À l'inverse du transhumanisme, ces danses plus qu'humaines nous augmentent à travers la recherche d'une altérité. Quand je propose des pratiques sous le titre de *Faire forêt*, j'invite à devenir arbre, se connecter dans nos devenirs arbres, mais aussi, en tant qu'humain·es, à partager une altérité, équilibrer un espace, collaborer et interagir dans nos interdépendances.

Choisir de métisser la danse avec les études autour de l'écologie et de la botanique c'est ancrer mes recherches dans le temps présent et l'actualité : développement des maisons d'édition et/ou lignes éditoriales consacrées aux questions relatives à l'écologie ; publication d'ouvrages dédiés au vivant, aux jardins, au climat, *etc* ; appropriation de cette mode du « vert » par la société de consommation et *greenwashing* ; ça et là, rencontres autour du thème « Décarbonons la culture ! » ; spectacles ayant pour thématique la nature, le ré-ensauvagement, l'eau, *etc*. Foisonnement d'études scientifiques aussi, à l'heure de la crise climatique et intérêt du grand public pour la forêt et l'intelligence des arbres. En témoignent la prolifération de documentaires qui abordent la forêt sous différents angles depuis l'intelligence végétale jusqu'à la marchandisation et la sauvegarde de ces écosystèmes.<sup>2</sup> Des documentaires qui se font de plus en plus critiques en confrontant les intérêts financiers et la production de masse avec des regards sensibles, ceux d'activistes, d'artistes ou de scientifiques engagés. Des documentaires qui renoncent aussi à tout expliquer. Dans *Le trésor caché des Plantes*, de Julia Dordel et Guido Tölke (2016) par exemple, l'agronome Henk Kieft met en avant la nature électromagnétique de l'arbre qui possède son propre champ magnétique avec lequel il crée des relations aux autres végétaux mais également « quelque chose d'autre, qu'on ne capte pas ». Pour nous c'est dans cet interstice énigmatique et poétique que la danse peut prendre place, en convoquant corps et imaginaire. Danser avec l'arbre devient alors un acte de co-création collective entre deux êtres vivants. Une danse qui interroge directement le mouvement, le temps et la relation.

---

<sup>2</sup> Le récent documentaire *Ikea le seigneur des forêts* de Marianne Kerfriden et Xavier Deleu (2023) est particulièrement poignant tout comme *Le temps des forêts* de François-Xavier Drouet (2019). Tous deux posent un regard critique et interpellent les spectateurs et les gouvernements sur la question de la préservation des forêts. Parmi d'autres documentaires qui invitent à réfléchir sur la gestion de nos forêts, citons la série *Sauvons nos forêts* réalisées en 2019 par Vivien Pieper et Johannes Bünger et *L'Intelligence des arbres*, documentaire de Julia Dordel et Guido Tölke, 2016.

## 2 Le point de vue de la culture du désastre : perspectives historiques des mondes d'Après

Comme nous pouvons le constater, les points de vue abondent concernant les recherches avec les arbres, d'autant plus que de nouveaux champs, souvent pluridisciplinaires, sont encore jeunes (car créés au xx<sup>e</sup> siècle) tels l'écophilosophie, l'écopsychologie ou encore l'anthropophilosophie, à quoi s'ajoutent les écosomatiques, champs créés spécifiquement depuis les études en danse. Cette multiplication des points de vue est symptomatique du monde dans lequel nous vivons : un monde en crise ! Celui de la crise climatique, celui de la sixième extinction où des changements de paradigmes s'opèrent tant du côté des sciences que de la fiction.

D'un point de vue des études en danse, le lien historique entre la danse et l'environnement a pour berceau les États-Unis du début du xxe siècle, avant de se répandre en Europe et de se mondialiser.<sup>3</sup> Cette circulation semble s'accélérer depuis les années 2000, et encore plus depuis 2020. En effet, le confinement semble avoir précipité actions et réflexions autour des espaces de danse avec la question du lieu, mais aussi celle des esthétiques, des modes de production, et des institutions. Les travaux de Julie Perrin (2021) identifient une cartographie de ces artistes chorégraphiques en dehors des théâtres et permettent de comprendre comment ces nouveaux lieux viennent modifier les savoirs du mouvement. Elle insiste également sur le fait que présenter une chorégraphie en dehors du théâtre « conduit nécessairement l'artiste à s'interroger sur la place de son activité au sein de la vie sociale ou parmi les vivant.es (en particulier dans le cas d'une chorégraphie en nature) » (Perrin, 2021, p. 15).

Au fur et à mesure de ma recherche une question s'installe : est-ce la danse qui sort des théâtres ? Ou les théâtres qui avaient enfermé la danse ? Y a-t-il un processus de décolonisation de la danse dans les théâtres en même temps qu'une décolonisation du Vivant ?

---

<sup>3</sup> Nous retrouvons cette même boucle entre l'Amérique du Nord et l'Europe à travers la bibliographie bien sûr, mais également dans le rapport sur la Forêt comme patrimoine mondial ; nous renvoyons à la lecture du livret « Forêt du patrimoine mondial. Puits de Carbone sous pression » livret publié par l'Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture, Paris (2022). Comme le rappelle l'UNESCO, la protection des forêts est un enjeu d'envergure mondiale. En 1972, 194 pays se rassemblent à l'UNESCO pour adopter la Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel. L'organisation mondiale place ainsi sous sa protection 5 groupes régionaux avec des sites forestiers destinés à être inscrits au patrimoine mondial : l'Afrique, les États arabes, Asie et Pacifique, Europe et Amérique du Nord, Amérique Latine et Caraïbes. Les sites européens et du nord de l'Amérique sont ainsi regroupés ensemble et arrivent en tête de la région comportant le plus grand nombre de sites (80), avec le plus grand total de surface à protéger, 142Mha – 897 sites culturels, 218 naturels et 39 mixtes, on comptabilise 223 sites de zone forestière identifiés et mis à jour en octobre 2021. En particulier le bien transnational sous l'appellation Forêts primaires et anciennes de hêtres des Carpates et d'autres régions d'Europe – composé de 93 éléments constitutifs répartis sur 18 pays. L'écho est troublant, tout en semblant logique : l'environnement du chorégraphe lui permet de développer une approche écologique dans son acceptation scientifique (étude des milieux où vivent des êtres vivants et de leurs rapports) et au sens plus courant d'une doctrine qui vise à l'équilibre et la sauvegarde des Vivants. D'où l'importance de faire dialoguer local et global.

### 3 Bombe atomique et mondialisation

Les xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles sont morcelés par ce que nous nommons les mondes d'Après. Ceux-ci correspondent à des prises de conscience mondiales qui nous semblent particulièrement signifiantes pour documenter notre recherche autour de la danse et de l'écologie – ou de comment penser la danse depuis l'écologie, pour le dire avec les mots de Joanne Clavel, 2020, p.27-30.

S'agit-il de penser la danse depuis l'écologie ? Danser l'écologie depuis la pensée ? Penser l'écologie depuis la danse ?

L'universitaire et artiste Melanie Kloetzel (Université de Calgary) a mis en lumière les relations entre l'émergence de la philosophie environnementale avec la danse *in situ*. Elle rappelle le bouillon culturel dans ce monde de l'Après Seconde Guerre mondiale, ce monde d'après la bombe atomique où l'humanité prend conscience de son obsolescence.<sup>4</sup> C'est aussi dans ce nouveau monde aux points de vue renversés qu'apparaissent les premiers systèmes internationaux (accords commerciaux et politiques) et les débuts de la mondialisation. De plus, elle souligne qu'entre 1968 et 1972 les premiers clichés de la terre sont diffusés grâce aux missions Apollo 8, puis Apollo 17. Pour la chercheuse canadienne, ce contexte socioculturel va être le socle du développement des études environnementales et de l'éthique environnementale. Deux disciplines qu'elle met en parallèle avec les *Sites Dances* (Barbour, 2019). Ainsi, dans ces différents champs, on prend conscience de la fragilité de la terre. Monde renversé encore, dans lequel les humain·e·s prennent petit à petit conscience de celle que l'on nomme désormais : Gaïa.<sup>5</sup> Nous choisissons délibérément d'utiliser ce terme de Bruno Latour qui permet de ne pas marquer la rupture entre nature et culture et qui raconte bien, en conformité avec notre point de vue, une réalité « sur un sol partagé avec d'autres êtres souvent bizarres aux exigences multiformes » (Latour, 2015).

Première mutation de certain·e·s humain·e·s en terrien·ne·s.

Cet humain transformé en terrien, c'est celui qui adopte une vision globale tout en mesurant l'importance du local et de ses multiples écosystèmes. Il y a un donc un mouvement d'aller-retour entre deux directions : le terrien est résolument transnational dans le même temps qu'il est profondément attaché à une localité – oserons-nous dire, à son milieu naturel. C'est pourquoi être une artiste-chercheuse terrienne c'est d'abord s'inscrire dans cette perspective-là.

<sup>4</sup> J'emprunte le terme au texte de Günter Anders – *L'Obsolescence de l'homme*, parut en 1956 (tome 1) et en 1980 (tome 2) – qui nous semble particulièrement emblématique et incontournable de ce premier « monde d'après ».

<sup>5</sup> Gaïa apparaît pour la première fois dans un cycle de discours de Bruno Latour prononcés dans le cadre des conférences Gifford à Édimbourg en février 2023. Bruno Latour réinvestit lui-même ce terme apparu chez le chimiste James Lovelock dans les années 1960 pour désigner la réalité géologique de la planète Terre. Le philosophe des sciences utilise ainsi le concept dans son acceptation scientifique et philosophique, puisqu'il permet de penser les rapports entre les vivants et leur environnement en termes d'interactions et non d'opposition – nature/culture ; objet/sujet. Pour un aperçu de l'utilisation du terme « Gaïa », voir l'article de Deborah Bucci (2020).

## 4 Dialogue des études en danse avec l'écologie

Dans l'histoire de la danse, dès les années 1920-1930 il y a une danse de plein air qui s'invente pour des raisons économique et culturelle, notamment pour pallier le manque de lieux dédiés à la danse – nous pensons ici par exemple aux jardins bourgeois et aux parcs qui accueillent les danses d'Isadora Duncan. L'extérieur apparaît alors comme une source d'inspiration, un modèle de perfection de la nature qu'il faut suivre. Ce mode de représentation invite bientôt des questions concernant le plateau/l'organisation du public, le confort et la pérennité de ce modèle – si modèle il y a. Tandis que dans le même temps, les théâtres, en tant que bâtiment et symboles, apparaissent de plus en plus anthropocentrés.

Dans les années 1970, le champ de l'éthique environnementale se développe de plus en plus en examinant notamment l'implication morale des humains vis-à-vis de leur environnement (Kloetzel, 2023). Les travaux de Melanie Kloetzel mettent en lien le développement de la danse *in situ* dans les années 1960 et 1970 avec l'intérêt des praticiens pour la conscience écosystémique des lieux. D'un point de vue de l'histoire de la danse, les États-Unis entretiennent un lien inhérent à l'environnement depuis Isadora Duncan (1999) jusqu'à Anna Halprin qui fait communauté autour du *deck* installé au milieu des séquoias, à Deborah Hay, Steve Paxton, *etc.* En 1954, Larry Halprin architecte et compagnon d'Anna, construit le *deck* – ce gigantesque plateau à ciel ouvert au cœur d'une forêt de séquoias – soit cinq ans après la publication de *Ethic Land* d'Aldo Leopold, un des premiers ouvrages d'éthique environnementale. Avec les Halprin entre autres il s'opère un changement de paradigme :<sup>6</sup> on passe de l'objet/sujet, à la relation avec l'environnement. Ces idées sont dans l'air du temps chez les chorégraphes des années 1950-1960, bien que prenant des formes différentes.

Tous ces post-modernes, majoritairement installés aux États-Unis, opèrent un retour à la terre et, par leurs expérimentations avec l'environnement (de l'urbain au rural) détournent les codes du spectacle pour critiquer la société de consommation, particulièrement les Nord-Américains (Clavel, 2020). Comme l'évoque si justement Joanne Clavel, « [le] chorégraphique semble être un terreau fertile pour penser les questions écologiques. Le lien entre la danse et l'écologie est en effet une préoccupation fondatrice de la danse contemporaine elle-même (Clavel, 2020, p. 28) ». En témoignent les démarches pionnières d'Isadora Duncan, Anna Halprin, Simone Forti ou encore Min Tanaka au Japon, marquées comme d'autres, plus récentes, par une réhabilitation du vivant. La culture chorégraphique occidentale bénéficie donc de ce lignage des post-modernes et de la dynamique des années 1970-1980 où des collectifs se mettent en relation avec l'international, comme le collectif X6 basé à Londres et son magazine *New Dance* publié entre 1977 et 1988. Enfin, dans ce tour d'horizon de l'héritage de la danse contemporaine et de ses liens avec l'environnement, Victoria Hunter (Université de Chichester) rappelle (Hunter, 2021) qu'il ne faut pas négliger les apports des pratiques somatiques, notamment Feldenkrais, la *Skinner Releasing Technique* ou le *Body Weather*. Si les chorégraphes de la *Post Modern Dance* américaine sont un tropisme très documenté, il ne faut pas omettre l'impact des lieux de résistance comme la ferme collective de Min Tanaka ou encore le Monte Vêrità « où véganisme, nudisme, danse libre, art et collectif avec les non-humains

<sup>6</sup> Larry Halprin cité par Mélanie Kloetzel dans Barbour, Karen, Hunter, Victoria et Kloetzel, Mélanie (2019, p. 225) : « the deck was not an object, it did not become an object in the landscape. It became part of the landscape and that very different ».

s'entremêlent » (Clavel ; Legrand, 2019, p. 29). Cette utopie collective a nourri et continue d'alimenter les réflexions écologiques et politiques en même temps qu'elle est happée par un marché du bien-être et de la marchandisation du vivant, comme le rappellent Joanne Clavel et Marine Legrand (2019). À ce titre, il est intéressant de constater comment l'évocation de mon sujet de recherche et de mon travail *in situ* dans la forêt a pour conséquence de projeter des images issues de cette marchandisation, amalgamant ma démarche artistique avec une approche commerciale et « refermée sur l'individu, perdant dès lors [sa] portée critique et politique » (Clavel ; Legrand, 2019, p. 29). Il s'agit bien de s'engouffrer dans cette porte ouverte par les *post modern*, cadre spectaculaire cassé, consumérisme pointé du doigt, et de s'ouvrir à une altérité, à une continuité entre soi et le monde.

Le monde des années 1990 justement, braque l'attention sur la crise climatique. Tout s'accélère avec la publication du premier rapport du GIEC (1990) qui ouvre la voie à l'édition prolifique d'ouvrages qui multiplient les points de vue et qui ne cesse d'augmenter depuis – notons que la crise sanitaire mondiale n'a fait qu'accroître ce phénomène. L'héritage de la culture chorégraphique des années 1990 c'est cette réflexion sur les codes de représentation. Pour le dire avec les mots de Laurent Pichaud, héritier direct de ces années où l'on s'interroge sur comment ne pas reproduire un théâtre dans un lieu qui n'en est pas un : « on déconstruit beaucoup<sup>7</sup> ! ». Le chorégraphe va intégrer petit à petit les questions sociétales que génère le site. La place de l'artiste se transforme, on passe de l'artiste en toute-puissance, du *Deus ecc machina* à une altérité avec les habitant-es d'un lieu par exemple, qui deviennent des personnes-ressources pour la création. On réfléchit ensemble, on invoque les imaginaires et les connaissances du lieu. Le projet chorégraphique devient une forme de co-crédation (Chapuis ; Gourfink ; Perrin, 2020).<sup>8</sup>

La décennie suivante voit se développer ce que l'on nomme parfois dans les Beaux-Arts, art écologique. Si celui-ci prend son ancrage dès les années 1960 comme nous l'avons évoqué, il ne s'organise pas en un réel mouvement. Il se manifeste dans les années 2000 par des initiatives individuelles, parfois non revendiquées et dites « écologiques » *a posteriori*. Paul Ardenne parle d'artistes « en devenir écologique », d'« éco-artiste » ou d'artiste « vert » pour définir l'artiste au sein de l'éco-art et de l'*anthropocènart* (Ardenne, 2019). Ces artistes appartiennent en majorité aux arts visuels comme en témoignent les nombreux ouvrages à ce sujet. Ceux-ci ne mentionnent jamais la danse et les études en danse qui semblent encore demeurer dans des cercles plus confidentiels. Cependant, dans cette perspective généraliste autour de l'art écologique, « les danseurs contemporains seraient, contrairement aux apparences, aux avant-gardes des questions écologiques, et notamment par la résistance qu'ils proposent au modèle économique et au modèle de corps qu'on leur impose » (Clavel ; Ginot, 2015, p. 5). Force est de constater que la danse dialogue bel et bien avec l'écologie depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle mais qu'elle doit encore trouver sa place au sein des ouvrages de l'Anthropocènart.

<sup>7</sup> Entretien téléphonique mené avec Laurent Pichaud le 29 mars 2024. J'avais sollicité Laurent pour me parler de son rapport à l'*in situ* et à la création hors des théâtres, depuis sa place d'artiste chorégraphique héritier des années 1980.

<sup>8</sup> Entretien téléphonique mené avec Laurent Pichaud le 29 mars 2024. J'avais sollicité Laurent pour me parler de son rapport à l'*in situ* et à la création hors des théâtres, depuis sa place d'artiste chorégraphique héritier des années 1980. Voir aussi l'entretien avec Lauren Pichaud dans le chapitre « In Situ In Situ » in Chapuis, Gourfink et Perrin (2020).

Ainsi, chaque discipline artistique s'empare de l'écologie et invente un nouveau vocabulaire pour dire la démarche, l'esthétique, la forme ou la revendication de son art, plus ou moins hybridé.

Une taxinomie s'écrit et s'invente dans le présent des propositions artistiques intégrant chacune singulièrement l'environnement et le Vivant. Par exemple, en 2018, au sein des études théâtrales, apparaissent les termes *Turn Plants*, *Ecological Turn* ou encore celui d'*Éco-drame* (Garcin-Marrou, 2019).<sup>9</sup>

## 5 De l'Anthropocène à la Capitalocène : comment nommer ce monde dans lequel je danse/pense ?

Nous souhaitons ici faire le point sur le terme « anthropocène », l'incontournable de nos lectures.

Médias, éditions et jusque dans différentes pratiques et manifestations artistiques, on parle beaucoup de notre période contemporaine *via* des dénominations comme autant de points de vue mettant en avant différentes échelles de désastre : anthropocène, capitalocène, plantationocène,<sup>10</sup> chtulucène (Haraway, 2020), Stephan Pyne parle même de Pyrocène ! Pierre Charbonnier donne quant à lui une définition assez précise de ce qu'est l'anthropocène (Charbonnier, 2022).<sup>11</sup> Parler d'anthropocène implique une responsabilité de tout un chacun, alors que face à la crise et aux désastres écologiques nous sommes inégaux, comme le rappellent Danièle Méaux et Jonathan Tichit. Ils notent également la controverse sur la terminologie d'« anthropocène » concernant sa délimitation temporelle, placée soit à l'avènement d'*Homo Sapiens*, soit pendant le développement de l'économie marchande (dès le xvi<sup>e</sup> siècle) marqué par l'invention de la machine à vapeur, en 1784. Selon sa délimitation chaque idéologie stigmatise plus ou moins la responsabilité de l'activité humaine, ou la politique capitaliste et impérialiste (Meaux ; Tichit, 2022). Les deux auteurs, spécialistes en Esthétique, ajoutent

---

<sup>9</sup> Cf. Garcin-Marrou (2019). Dans cet article Flore Garcin-Marrou revient justement sur le terme d'éco-drame : « L'éco-drame dont nous posons les jalons théoriques n'est pas un théâtre qui *raconte la matière*, mais qui considère et utilise la matière comme *matrice de création*. Ce que nous appelons « l'éco-drame » invite à participer à des points de vie, pris dans un réseau d'interactions entre des points de vue humains et non-humains pendant le temps d'une représentation indicielle. L'éco-drame est alors un drame d'immersion (et non de distanciation ou de catharsis) dans un milieu plus fluide que solide – ce que Darwin nomme la « soupe primordiale », ou ce que Guattari qualifie de « chaosmose ». Ce milieu fluide est pris dans des processus de prolifération et de différenciation de microcellules, de bactéries, comme c'est le cas, par exemple, dans un petit étang à l'eau chaude et stagnante ».

<sup>10</sup> « "Reflection on the platationocene" a conversation with Donna Haraway & Anna Tsing (2019).

<sup>11</sup> Cf. Charbonnier (2022, p. 28) : « Depuis une vingtaine d'années, le terme d'anthropocène permet de nommer cette collision entre l'histoire humaine et l'histoire planétaire. Même s'il soulève de nombreux débats, en raison du caractère un peu abstrait et général de l'*anthropos* qui est désigné comme responsable de ce processus, il rend évidente la nouvelle dimension de l'agir humain. Les géologues ont même proposé de nommer Anthropocène la nouvelle époque dans laquelle nous serions entrés en nous arroyant le pouvoir d'interférer dans la régulation physico-chimique de la planète. Autrefois un vivant parmi tant d'autres, un simple maillon dans l'immense chaîne des interdépendances écologiques, l'humain est devenu, par le biais de la technologie, un acteur-clé du système Terre, capable d'en éviter la trajectoire. »

que dans tous les cas, tout le monde semble d'accord pour parler d'une « grande accélération » à partir de 1945. L'ère de la Capitalocène correspond à celle de l'anthropocène avec ceci en plus qu'elle choisit de souligner la responsabilité du système capitaliste, qui, en tant que système économique et social mondialisé, est le principal responsable de la crise écologique – notamment par sa surexploitation des énergies, humaines et fossiles. De notre place, parler de Capitalocène, pour reprendre l'expression d'Andreas Malm reprise par Donna Haraway, nous permet d'insister sur la contestation des modèles de production et de culture de masse remis en question par les artistes chorégraphiques dès les années 1960. D'une part en se tournant vers de nouveaux modèles de production avec l'exemple du collectif, d'autre part, en renouvelant leurs pratiques par l'hybridation.

Ce changement de paradigme, concomitant du changement climatique, s'opère donc à différents niveaux en même temps qu'il permet d'établir des relations entre les disciplines. Ces relations nécessitent de nommer et d'adopter un vocabulaire commun : *terriens*, *humains* et *plus qu'humain-es*, *habitants de Gaïa*. Ces taxinomies pénètrent les différents champs de l'anthropologie, des sciences, des sciences humaines, des études en danse. Parallèlement, nous observons un désir d'horizontalité et d'abolition des oppositions comme natureculture [*sic*], humain/autre qu'humain/plus qu'humain. On cesse alors de penser la nature et la culture – humains et arbres – en termes d'oppositions pour favoriser la relation, celle de « faire monde ». Cette horizontalité se fait également de plus en plus visible dans les questions de responsabilités au sein de notre crise climatique. Impossible de déterminer clairement la chaîne de causalité : qui des gouvernements ? des entreprises ? des consommateurs ? L'horizontalité jette le trouble dans la Capitalocène. En contrepoint cependant, une asymétrie apparaît manifestement entre « qui se prépare à vivre en Terrien dans l'Anthropocène et qui décide de rester Humain dans l'Holocène » (Haraway, 2020, p. 76). Dans ce que nous nommons le second monde d'Après, la danse apparaît alors comme un médium privilégié de l'expression du Terrien dans l'Anthropocène. De plus, par sa capacité à se décentrer et à s'hybrider à d'autres pratiques, elle invite, de plus en plus, les outils de l'anthropologie.

Danser avec le Vivant c'est bien déployer un art de la relation. Un désir d'horizontalité.

Pour reprendre les mots de Laurent Pichaud à propos de son travail de création hors des théâtres,<sup>12</sup> il faudrait plutôt choisir de parler de co-création lorsqu'on crée *in situ*. De plus, il s'agit de revendiquer l'invention de formats qui excèdent la seule forme spectaculaire (exposition, livre, enquête anthropologique, *etc.*). Ces formats ne se divisent plus mais constituent un nouveau fondement éthique à l'instar du boom éditorial sur les études environnementales qui s'interrogent encore sur comment se défaire de la séparation nature/culture. Force est de constater que les études en danse et la littérature des chercheur·euse·s en danse ont su inventer un espace pour faire dialoguer savoirs du corps expérientiel, pensée écologique et pensée politique.

---

<sup>12</sup> Entretien mené avec Laurent Pichaud le 29 mars 2024.

## 6 *In situ*, « chorégraphie située » et « œuvre-lieu »

Dans les études en danse, Julie Perrin a mis en avant l'importance du vocabulaire utilisé. Elle souligne l'usage, en France, depuis les années 2000 du terme « *in situ* », terminologie contestable et non exhaustive puisqu'elle ne parvient pas à englober toutes les pratiques chorégraphiques hors des théâtres (Perrin, 2020). Les chorégraphes et théoriciens anglo-saxons ont inventé un panel de termes désormais regroupés sous la catégorie *Site Dance Studies*.

Fionna Wilkie (Université de Roehampton) a proposé en 2002, ce qui apparaît comme une première proposition de catégorisation de pratiques *in situ*. Dans l'ouvrage de référence *Moving Sites*, Victoria Hunter rappelle donc son article « Mapping the Terrain », dans lequel Fionna Wilkie opérait une première distinction entre les propositions *site-sympathic*, *site-generic* et *site-specific*<sup>13</sup> Soit une catégorisation qui allait de la simple proposition en extérieur (*site-sympathic*), à la *site-specific* ou performance composée par et pour le lieu et où l'histoire et la géographie du lieu imprègnent la proposition – ce que nous pourrions nommer une approche anthropologique du lieu. Victoria Hunter poursuit, treize ans plus tard, en expliquant à quel point ces pratiques se sont répandues et ont généré de nouvelles formes et de nouvelles esthétiques. À ce titre elle se réfère à l'article de Melanie Kloetzel et Carolyn Pavlik, qui en 2009 mettait à jour les propositions de Fionna Wilkie avec de nouvelles terminologies décrivant différentes approches des *site specific dances*, « Site Dance : Choreographers and the lure of alternative spaces ».<sup>14</sup>

Il nous faut noter ici que le corpus évoqué ci-dessus provient majoritairement d'artistes-chercheur.euses d'Amérique du Nord, où le système universitaire et artistique est différent de la France : les universitaires qui publient des textes sont aussi des chorégraphes qui créent avec leurs compagnies ou avec leurs étudiant.e.s. Comme le rappelle Julie Perrin : « Les œuvres qu'elles commentent sont autant celles que l'historiographie de la danse a consacrées que leurs propres pièces, selon une forme de dé-hiérarchisation à laquelle nous ne sommes pas habitué.e.s dans les milieux académiques français » (Clavel ; Perrin ; Pichaud, 2023, p. 2). Elle ajoute que la publication de l'ouvrage *Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance*,<sup>15</sup> rassemble les textes de chercheur.euse.s principalement anglophones (Angleterre, États-Unis, Nouvelle-Zélande, Suède), attachés au champ de la danse et aussi à ceux de la géographie, de l'architecture ou la sociologie. Là encore on parle de danse et plus largement du corps, dans des perspectives interdisciplinaires.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> « Figure O.1 Model of site-specificity (Wrights and Sites cited in Wilkie 2002) » in Hunter (2015, p. 15).

<sup>14</sup> Hunter (2015, p. 15, 16) Mélanie Kloetzel et Carolyn Pavlik approfondissent la catégorie *Site-specific* introduite par Fionna Wilkie et présentent ainsi 4 nouvelles catégories d'approches des danses générées par le site : *Place : memory and spectacle* ; *Environnemental dialogues : Sensing Site* ; *Revering Beauty : the essence of the place* ; *Civic interventions : Accessing Community*.

<sup>15</sup> L'ouvrage dont est issu l'article de Mélanie Kloetzel et mis en perspective par Joanne Clavel, Julie Perrin et Laurent Pichaud dans le texte mentionné ci-dessus.

<sup>16</sup> Par exemple, Victoria Hunter (2015, p. 54) se concentre sur l'analogie entre l'architecture et le corps humain (au sens anatomique). Cela l'amène à composer un temps de résidence avec l'anthropologue de l'architecture Ana Moya Pellitero (Université d'Évora, Portugal) et le groupe de recherche GRAPA dans le quartier Raval à Barcelone. Projet qui implique également les habitants du quartier, soit en tant qu'acteur-ice du projet, soit comme témoin visitant une interface via les réseaux sociaux.

En France, Julie Perrin inscrit ses recherches en parallèle des recherches anglophones sur les *Site Dances*. Elle rappelle que toute œuvre présentée hors des théâtres n'est pas pour autant une *œuvre in situ*.<sup>17</sup> Elle propose une première nuance entre les œuvres délocalisées, c'est-à-dire conçues pour le dispositif théâtral mais insérées en dehors du théâtre, avec finalement peu d'intérêt pour cet «en-dehors»; et les œuvres composées en dehors des théâtres qui sont ce qu'elle nomme *œuvre-lieu* :

Je préfère parler de chorégraphie située ou d'œuvre-lieu : des démarches chorégraphiques qui interrogent réellement la façon dont un acte artistique forge une situation à partir de ce qui est déjà là. Je m'intéresse moins à la façon dont une chorégraphie s'insère dans un site (*in situ*), qu'aux façons dont une chorégraphie située compose avec le réel (Perrin, 2021, p. 15-16).

Dans un second temps, elle précise :

Les anglo-saxon.nes ne disposent d'un vocabulaire beaucoup plus nuancé pour qualifier les œuvres hors des théâtres. On parlera par exemple de chorégraphie pour site générique (le parking, la place, la piscine, etc.), de chorégraphie s'adaptant au site, de chorégraphie générée par le site ou répondant au site, de chorégraphie environnementale, de chorégraphie multisite, etc. Cette fluctuation terminologique permet de ne pas classer trop vite la question. Il s'agit à chaque fois d'interroger la nature de la relation au site et la possibilité, pour une chorégraphie, d'être déplacée, telle que l'économie du spectacle vivant le suppose (Perrin, 2021, p.16).

La *pratique générée par le site/site-based body practice* est l'endroit qui nous intéresse dans la présente recherche car c'est une danse qui explore la matérialité enchevêtrée des corps et des sites.<sup>18</sup> Pour nous, corps humain et plus qu'humain-es (arbres) au sein de l'écosystème de la forêt. Le corps humain se met en relation avec les corps plus qu'humain-es et de cette relation se fabrique une danse. Dans ces pratiques générées par le site, la danse apparaît souvent comme secondaire, particulièrement à travers différents exemples donnés dans les deux ouvrages collectifs de Karen Barbour, Melanie Kloetzel et Victoria Hunter. Depuis ces exemples, nous observons que la danse n'a jamais été aussi proche de sa racine indo-européenne où l'étymologie même du verbe danser, «tan» est l'action de tendre ou de relier. Pour reprendre Victoria Hunter qui cite Alison East «I am nature performing nature – or nature performing herself» (Barbour; Hunter; Kloetzel, 2019, p. 264). Si certaines formes artistiques peuvent être esthétisantes, nous nous intéressons plutôt ici à ce que nous pourrions nommer une esthétique du sensible ou esthétique de la relation.

<sup>17</sup> Et inversement, «*in situ*» peut être utilisé pour des danses dans des théâtres : «L'expression "*in situ*" doit donc être entendue au sens large -un rapport au lieu et au contexte de représentation pour la danse – et chacune des dénominations utilisées charrie ses connotations propres» (Perrin, Julie, «In Situ» in Chapuis ; Gourfink ; Perrin, 2020, p. 257).

<sup>18</sup> Cf. Hunter (2021, p. 274) : «The aim of the site-based body practice articulated in this book is, therefore, to discover or bring to light entangled relations, to explore what is there or what might emerge when we explore the enmeshed materiality of bodies and sites. Through doing so, new modes of relationship emerge».

## 7 De l'anthropo-végétale à l'éco-art

Ainsi, les propositions de catégorisation de ces différentes démarches artistiques ne manquent pas, du point de vue du théâtre, des arts plastiques et des études en danse. Nous retrouvons dans chaque proposition de catégorisation la récurrence de thèmes communs aux disciplines hybridées à l'écologie : la relation, l'image, la mémoire, la transformation.

Du point de vue des études théâtrales, Eliane Beaufils (2023) (Université de Paris 8) parle de performance anthropo-végétale, dont elle dresse même une cartographie provisoire<sup>19</sup> – provisoire puisqu'en lien avec une actualité en cours, comme en témoigne les nombreuses journées d'études et colloques. Plus généralement, travailler sur la danse entre humain et plus qu'humain-es c'est se laisser traverser par la circulation de l'actualité et déborder par différents champs disciplinaires qui s'emparent de plus en plus des questions écologiques.

L'historien de l'art Paul Ardenne (2019, p. 246) a également constitué une cartographie hiérarchisée de ce qu'il nomme l'éco-art :

- 1 la représentation ou la création d'images ;
- 2 le contact c'est-à-dire où l'artiste se confronte à son environnement (aller dans la « nature » ou *s'enforester*) et fait une expérience sensible ;
- 3 le niveau le plus percutant selon Ardenne : l'endroit où représentation et contact fusionnent pour diffuser un message militant, c'est-à-dire où l'expérience sensible est partagée.

Pour chaque proposition de catégorisation, de Fionna Wilkie à Paul Ardenne, nous retrouvons toujours cette progression vers une ultime catégorie à visée politique et militante où l'expérience sensible est traversée et surtout partagée. Cela nous mène à questionner l'adresse : pour qui et à qui sont destinées ces danses avec le Vivant ? Pour des militants convaincus ? pour un « tout public » ? Sont-elles des formes spectaculaires partageables avec un public ? Plus simplement des pratiques ? Des pratiques participatives ? Une forme d'art ritualisée ? d'art militant ? D'activisme ?

Aux interrogations concernant catégorisation et forme répondent en échos celles concernant le fond : comment rendre visible et partageable l'expérience sensorielle totale traversée par l'artiste et comment mettre en avant cette « co-crédation avec l'écosystème »<sup>20</sup> pour un public ? Comment susciter l'intérêt de pratiques parfois minimalistes où le spectaculaire est relégué par l'expérience sensible ? Et encore : ces propositions peuvent-elles s'imposer dans une industrie du spectacle qui vise de plus en plus l'*entertainment* et, à l'image des réseaux sociaux, un flux d'images à la seconde incompatible avec le temps des arbres, des champignons, des mammifères marins *etc.* Comment toucher, sensibiliser, éduquer un public à opérer ce décentrement double : du micro de sa propre écoute cellulaire au macro d'un écosystème forestier ? Des vas-et-viens que mon corps de danseuse a expérimenté tellement de fois au cours des années de pratiques.

<sup>19</sup> « Expérimenter les relations par le bio-art ; Devenir plante, devenir montagne ; Les dialectiques de l'image ; Traces et deuil, au passé ou au futur ; Théâtre de permaculture ; Parcours, déambulations, danse in situ ; Spectacle et performance participatifs » (Beaufils, 2023, p. 7).

<sup>20</sup> Terme emprunté à Joanne Clavel (2019, p. 267) dans son entretien avec Armelle Devigon.

Penser la crise socioécologique depuis la danse : s'agit-il là d'une utopie ? Ou simplement d'une voie plus ajustée à des modes de vie Terriens plutôt qu'humains ?

Dans ce temps de recherche nos lectures ont été protéiformes, comme autant d'invitations à multiplier les points de vue, à relier aussi des sites, des territoires, des espaces témoins de danses humaines et plus qu'humain·es. Nous avons aussi pu noter le lien intrinsèque entre des modes de vie et des modes de création : l'artiste s'hybride, souvent hors des circuits traditionnels de diffusion, il s'attache à fabriquer pour/avec un territoire et une localité. Pour filer l'analogie avec la permaculture : ces artistes s'attachent à travailler en hybridant les champs disciplinaires et en circuits-courts. Dans le même temps, ces danses plus qu'humaines sont ce qui nous relie, d'un territoire à l'autre. Elles constituent une pratique universelle, une forme de cosmopoétique pour le dire avec les mots de Dénètem Touam Bona (2021).

Alors, au sein de cette crise sociopoétique, pratiquer des danses plus qu'humaines c'est bien s'inscrire dans la continuité d'un art qui entretient un dialogue privilégié avec l'écologie – au sens premier de science qui étudie des interactions des êtres vivants entre eux et avec leur milieu. C'est aussi favoriser une praxis transformatrice qui interroge nos modes de relation tout en réinjectant de l'affectif et du sensible. Il y a quelque chose que j'aimerais nommer ici : Amour. Parfois oublié par les sciences expérimentales mais de plus en plus réhabilité dans des publications contemporaines. L'Amour. Soit cette attention particulière, un soin même, qui se déploie, chez l'artiste engagé dans ces danses avec les plus qu'humain·es, au-delà du cadre de représentation et/ou de transmission. Pour le dire avec les mots de la chercheuse en danse Emma Bigé :

« Et tu te demandes : qu'est-ce que je peux faire pour t'aimer ? Tu ne sais pas à qui tu le demandes (aux plantes, aux champignons, aux créatures marines ou terrestre que tu côtoies), mais ce sera ta pratique de mouvement : une orientation envers l'amour, une pratique active de tendresse (Bigé, 2023, p. 213). »

Se tourner vers la forêt est un choix artistique, une *composition esthétique* pour le dire avec Deleuze, mais qui est aussi intrinsèquement liée à une pulsion de vie et d'indignation qui dépasse le cadre artistique. Dans ce monde d'Après, à l'heure des débats récurrents autour de l'IA, du transhumanisme et des technologies, danser avec les plus qu'humain·es est un moyen de rester dans le monde tangible. Car ce décentrement des pratiques chorégraphiques nous invite à composer avec le réel – des caprices de la météo à l'esthétique du sensible.

Enfin, composer en danse avec les plus qu'humain·es apparaît comme un outil pour répondre à cette « crise du récit » qu'évoque Nastassja Martin, mais encore Camille de Toledo, Cyril Dion et tant d'autres<sup>21</sup> ! Faire le choix de l'éco-système forestier, n'est-ce pas aussi convoquer l'ambivalence de la forêt (fascinante et effrayante), retrouver la présence des mythes liés à l'arbre-monde tel Yggdrasil, ou encore les *Métamorphoses* d'Ovide ? Est-il temps de re-convoquer ces histoires ? D'en écrire de nouvelles comme le suggère la science-fiction ? La danse peut-elle se faire médium de ces nouvelles mythologies ?

<sup>21</sup> Entre crise du récit et crise des sensibilités il n'y a qu'un pas ! Force est de constater que de nombreux auteur·ice·s contemporain·es questionnent ces crises dans des champs, encore une fois, très divers.

## Références

- ANDERS, G. *L'Obsolescence de l'homme*. Paris : Fario, 1956.
- ARDENE, P. *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène*. éd. rev. augm. Lormont / Bruxelles : Le Bord de l'Eau, , Nouvelle, (Coll. La Muette), 2019.
- BARBOUR, K. ; HUNTER, V. ; KLOETZEL, M. *(Re)Positioning Site dance*. Local Acts, Global Perspectives. Bristol UK / Chicago : Intellect, USA, 2019.
- BEAUFILS, E. Liminaires, *Tangeance*, n°123. Dramaturgie des Plantes, 2023.
- BUCCI, D. Le nom de Gaïa : à propos d'un malentendu moderne. *Germinal*, 2020. Disponible en ligne : <https://revuegerminal.fr/2020/12/19/le-nom-de-gaia-a-propos-dun-malentendu-moderne/>. Consulté le: 5 mars 2024.
- CHAPUIS, Y. ; GOURFINK, M. ; PERRIN, J. *Composer en danse*: un vocabulaire des opérations et des pratiques. Dijon : Presses du réel: La Manufacture, 2020. (Coll. Nouvelles Scènes).
- CHARBONNIER, P. *Culture écologique*. Paris : éd. Sciences Po les presses, 2022. (Coll. Les petites humanités).
- CLAVEL, J. Penser l'écologie depuis la danse contemporaine. *Journal de l'ADC*, n. 77, déc. 2019-avr. 2020.
- CLAVEL, J. ; GINOT, I. Écologie politique et pratiques du sentir. *Ecozon@*, v. 6. n. 2, p. 81–93, 2015. DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2015.6.2.667>.
- CLAVEL, J. ; LEGRAND, M. Respirations communes : les pratiques somatiques comme créativités environnementales. In: BARDET, M. ; CLAVEL, J. ; GINOT, I. *Ecosomatiques*, Penser l'écologie depuis le geste. Paris : Deuxième Époque, 2019. p. 29.
- CLAVEL, J. ; PERRIN, J. ; PICHAUD, L. Mise en perspective à l'occasion de la traduction française du texte de Melanie Kloetzel « Danse in situ et éthique environnementale ». *Recherches en danse*, n. 12, 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.5663>.
- COCCIA, E. *La Vie des Plantes*. Paris : Payot & Rivages, 2023. (Coll. Rivages Poche, Petite Bibliothèque).
- DEBELLIS, J. *Faire Forêt, contribution aux études en danse avec les plus qu'humain-e-s*. Julie Perrin (Dir.). 2024. Mémoire (Master 2 en Danse) – Université Paris 8, Paris, 2024.
- DUNCAN, I. *Ma Vie*. Paris : Folio, 1999. (Coll. Poche).
- GARCIN-MARROU, F. Théâtrologie des plantes ou le plant turn du théâtre contemporain. *Theatre*, chantier 4, 2024. Disponible à : <https://www.theatre.com/theatrologie-des-plantes/>. Consulté le : 27 fév. 2021.
- HARAWAY, D. *Vivre avec le trouble*. Vaulx-en-Velin : Les éditions des mondes à faire, 2020.
- HUNTER, V. (ed.). *Moving Sites*. Investigating Site-specific Dance Performance. London ; New-York : By Routledge, 2015.
- HUNTER, V. (ed.). *(Re)positioning Site dance*: Local Art, Global Perspective. Bristol : Intellect Book, 2019.
- HUNTER, V. *Site, Dance and Body* : Movement, Materials and Corporeal Engagement, London : Palgrave Macmillan, 2021.

KLOETZEL, M. Danse in situ et éthique environnementale : des champs relationnels à l'ère de l'Anthropocène, *Recherches en Danse*, fév. 2023, Disponible à : <http://journals.openedition.org/danse/5634>. Consulté le: 18 mars 2023.

LANASPEZE, B. *Nature*. Paris : Anamosa, 2022. (coll. Le mot est faible)

LATOUR, B. *Face à Gaïa*: Huit conférences sur le nouveau régime climatique. Paris : La Découverte, 2015. (Coll. Les Empêcheurs de penser en rond)

L'INTELLIGENCE des arbres. Julia Dordel et Guido Tölke (Dir.). Germany : Dorcon Film, 2016.

MÉAUX, D. ; TICHIT, J. (dir.). *Arts contemporains & Anthropocène*, Paris : Hermann, 2022.

MITMAN, G. *Reflection on the plantationocene*: a conversation with Donna Haraway & Anna Tsing. Madison : Edge Effects Magazine, 2019. Disponible en ligne : [https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections\\_Haraway\\_Tsing.pdf](https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf). Consulté le: 28 fév. 2024.

ORGANISATION des Nations Unies Pour L'Éducation, la Science et la Culture. *Forêt du patrimoine mondial*. In: UNESCO. Paris : UNESCO, 2022. Disponible à : <https://whc.unesco.org/fr/list/1133> Consulté le 25 fév. 23.

PERRIN, J. Cohabiter en artiste chorégraphique. *Revue de l'ADC*, p.15, 2021.

PERRIN, J. In Situ. In: CHAPUIS, Y. ; GOURFINK, M. ; PERRIN, J. *Composer en danse* : un vocabulaire des opérations et des pratiques. Dijon : Presses du réel, 2020.

POIGNON, V. Climat : la dernière fois que le CO2 a atteint de tels niveaux, c'était il y a 14 millions d'années. *Ça M'intéresse*, 13 fév. 2024. Planète. Disponible à : <https://www.caminteresse.fr/environnement/climat-la-derniere-fois-que-le-co2-a-atteints-de-tels-niveaux-cetait-il-y-a-14-millions-dannees-11191496/>. Consulté le: 26 avr. 24.

TOUAM BONA, D. *Sagesse des lianes, cosmopoétique du refuge*. Paris: Post-Édition, 2021.

VIDALOU, J. B. *Être forêt, habiter des territoires en lutte*. Paris : éd. Zones ; La découverte, 2017.