

Écologie et arts vivants : donner corps aux savoirs par la performance

Ecology and Performing Arts: Embodying Knowledge Through Performance

Damien Delorme^{1, 2}, Darius Ghavami², Joanne Clavel^{2, 3}

¹ Institut de Géographie et Durabilité, Université de Lausanne, Suisse, damien.delorme@unil.ch

² La Manufacture HES-SO, Lausanne, Suisse, darius.ghavami@unil.ch

³ Chargée de Recherche CNRS au Laboratoire LADYSS, Université Paris Cité, Paris, France, joanne.clavel@cnrs.fr

RÉSUMÉ. L'article explore les interactions entre arts vivants et sciences écologiques à travers le cycle *Imaginaire des Futurs Possibles*, organisé par le Théâtre Vidy-Lausanne et l'Université de Lausanne. Il met en lumière la manière dont les performances théâtrales réinvestissent les savoirs scientifiques en les rendant sensibles et incarnés. Trois axes principaux sont développés : la théâtralisation des savoirs écologiques (conférences performées, mise en scène du savoir), le devenir-animiste du théâtre écologique (décentrement des perspectives, métamorphoses des corps) et la (re)politisation des savoirs écologiques (justice environnementale, enjeux décoloniaux). L'article souligne comment ces rencontres arts-sciences permettent de relier la connaissance avec l'expérience vécue, mobilisant les affects et l'imaginaire pour transformer la perception et l'action face aux crises écologiques.

ABSTRACT. The article explores the interactions between performing arts and ecological sciences through the *Imaginary Futures* cycle, organized by Théâtre Vidy-Lausanne and the University of Lausanne. It highlights how theatrical performances reinvest scientific knowledge by making it tangible and embodied. Three main axes are developed: the theatricalization of ecological knowledge (performed lectures, staging of knowledge), the animist transformation of ecological theater (decentering perspectives, body metamorphoses), and the (re)politicization of ecological knowledge (environmental justice, decolonial issues). The article emphasizes how these art-science encounters reconnect knowledge with lived experience, mobilizing emotions and imagination to transform perception and action in response to ecological crises.

MOTS-CLÉS. Arts vivants, Écologie, Théâtre, Sciences, Performativité, Animisme, Politisation, Sensibilité, Imaginaires, Transdisciplinarité.

KEYWORDS. Performing Arts, Ecology, Theater, Sciences, Performativity, Animism, Politicization, Sensibility, Imaginaries, Transdisciplinarity.

Introduction : des écologues en quête d'art ?

L'intérêt croissant des scientifiques et en particulier des écologues ou des biologistes de la conservation pour les questions artistiques est une tendance qui se confirme depuis quelques années¹. Parmi les raisons qui peuvent justifier cet intérêt, on peut noter des raisons pragmatiques et des raisons épistémologiques : du côté pragmatique, force est de constater un relatif échec des mesures et politiques strictement scientifiques à influencer massivement sur les tendances d'érosion de la biodiversité et de dégradation des milieux de vie pour de nombreuses espèces et populations dans un contexte de transgression des limites planétaires (IPBES 2019). Du côté épistémologique, la remise en question du rationalisme triomphant de la modernité, associé à l'intégration progressive des savoirs critiques issus

¹ On peut citer à titre d'exemple la structuration de collectifs plus ou moins institutionnels comme le groupe thématique « Arts et Sciences de l'écologie et de l'évolution » (ASE) de la Société Française d'Écologie et d'évolution créée en 2023, le groupe de travail Sciences-Arts-Mer (SIAM) du GDR OMER du CNRS créée fin 2024 ou encore la nouvelle section disciplinaire du CNRS « littérature, arts, esthétiques et création », mettant en avant la recherche-crédation dans ses missions et qui sera ouverte au concours en 2025. Voir <https://sfecologie.org/actions/groupe/art-ecologie-evolution/> ; <https://ocean.cnrs.fr/groupe-de-travail/> ; <https://www.cnrs.fr/fr/actualite/evolution-des-perimetres-des-sections-du-comite-national-de-la-recherche-scientifique>

des sciences sociales et de la philosophie aux sciences naturelles, et à l'ouverture vers une forme de pluralisme épistémique par l'intégration progressive de savoirs vernaculaires et autochtones tendent à contester le rationalisme étroit et sa prétention hégémonique (Harding 1996 ; Pierron 2023 ; Plumwood 2024). De façon plus générale, dans les domaines touchant aux enjeux écologiques, la connaissance ne semble jamais être un levier suffisant pour mobiliser les foules, activer des collectifs, transformer les comportements et infléchir les trajectoires politiques et sociales dans ce Nouveau Régime Climatique (Latour 2015 ; Latour et Schults 2022 ; Hess 2023).

Pour tenter de contester le primat impérialiste des sciences et des technologies (Snow 1993), pour dépasser le schisme entre sciences et humanités, celui récent qui produit d'un côté des « instruits incultes » et de l'autre des « cultivées ignorants », ainsi que le diagnostiquait Michel Serres (1991, p 92 ; 2009, p. 109), de nombreuses initiatives explorent les rencontres arts-sciences. Mais quelles parts les arts peuvent-ils avoir dans ces luttes pour la défense des milieux de vie et des vivants qui les habitent ? Quels sont les défis des collaborations arts-sciences et comment évaluer leurs effets ?

Un signe parmi tant d'autres de cet intérêt croissant pour les questions artistiques au sein des mondes de l'écologie scientifique est l'organisation, au sein du *World Biodiversity Forum* 2024 à Davos, de panels sur les questions artistiques², les croisements arts-sciences et les initiatives tentant de joindre les forces affectives de l'art avec la puissance des alertes du savoir écologiques académique pour contribuer à un changement culturel ou systémique dans les rapports entre les humains et le vivant.

Mais d'autres initiatives tentent d'activer ces rencontres, de mobiliser des forces communes et de tenter de produire des effets différents de ce que chaque approche isolée (les arts et les sciences) pourrait espérer produire chacune dans son champ propre.

Pour contribuer à la réflexion sur ces questions, le présent article s'appuie sur le corpus du cycle de rencontres et d'expérimentations collectives *Imaginaires des futurs possibles*. Porté par le Théâtre Vidy-Lausanne et l'Université de Lausanne, il a donné lieu à trois éditions successives, qui se sont déroulées à Lausanne³. Sous la houlette des scientifiques, philosophes et artistes Dominique Bourg (édition 19/20), Vinciane Despret (édition 20/21), Claire de Ribaupierre et Faustin Linyekula (édition 21/22), se sont tenus chaque année un séminaire rassemblant un groupe de sept artistes romand·es et sept jeunes chercheur·euses UNIL et des rencontres publiques (conférences, assemblées participatives et balades urbaines thématiques). Chaque édition s'est clôturée par le *Théâtre des futurs possibles*, un temps fort performatif où étaient présentés, le temps d'une journée entière, des formes arts-sciences de collaborations entre les séminaristes. Au travers des trois saisons, ce sont vingt jeunes chercheur·e·s de l'UNIL de disciplines différentes liées aux questions environnementales (cinq en humanités environnementales, trois biologistes, trois anthropologues, deux littéraires, deux juristes, deux sociologues et politologues, une historienne, une économiste, une criminologue) et vingt jeunes artistes émergent·e·s des disciplines des arts vivants (douze comédien·nes/metteur·ses en scène de théâtre, deux danseuses/chorégraphes, deux musiciens, une autrice, une performeuse, un circassien, une vidéaste) qui se sont réunis lors du séminaire arts/sciences.

En 2023, le programme s'est transformé en un appel à projet à l'attention des séminaristes en vue de la production de deux spectacles art-science abordant les enjeux transversaux des trois cycles des *Imaginaires des futurs possibles* à savoir : les fondements des crises écologiques et leurs conséquences,

² <https://worldbiodiversityforum2024.org/art-and-science/>

³ L'intention du Théâtre de Vidy était de promouvoir une expérience art-science, qui contribuerait à son positionnement de théâtre conerné par les questions écologiques tout en soutenant des artistes émergents. Pour l'UNIL, dans la continuité de la programmation de son théâtre universitaire *La Grange*, il s'agissait de remplir sa mission de service à la cité par une médiation originale, tout en offrant une expérience à de jeunes chercheur·euse·s en quête davantage *de sensible*. Il s'agit donc, pour ces deux institutions, chacune à son niveau, de contribuer à la transformation collective qu'exige l'urgence écologique. L'une des hypothèses fondatrices de cette initiative est l'exploration des rencontres fructueuses et d'une fertilisation croisée entre les mondes de la science et de l'art. Voir (Barneaud, Pannatier et Ghavami 2021) <https://www.europeantheatre.eu/news/our-experiments-a-radical-international-collaboration>.

la durabilité sociale et environnementale, les enjeux de la décolonisation, l'articulation local – global, les nouveaux futurs et récits possibles et les liens aux vivants⁴.

Le présent article vise à analyser la dialectique entre les savoirs (écologiques), les œuvres (théâtralisées) et les publics. Comment, au sein de ces propositions théâtrales, les savoirs à propos des vivants sont-ils mobilisés et mis en scène ? Quels types de transformations s'opèrent dans cette théâtralisation des sciences écologiques ? Qu'apporte le théâtre par rapport aux informations scientifiques ?

Conférences performées et mise en scène du savoir scientifique

Une première modalité la plus évidente de mise en scène des savoirs (universitaires) écologiques⁵ sont les « conférences performées ». Il s'agit d'ordinaire de personnalités issues du monde académique qui, devenant figures publiques, ajoutent certains traits performatifs à leur exposé (des éléments de décors, une gestuelle, parfois des modes narratifs décalés par rapport au ton de la conférence, une forme de poétisation du savoir ou de l'appel à agir) (Bardiot 2019). Ce devenir-performer de certaines figures intellectuelles des humanités environnementales est bien présent chez des personnalités importantes du cycle (Vinciane Despret notamment), et certains ateliers proposés aux chercheur·euses a pu encourager ce type d'écriture et de mise en scène. Parler de « devenir-autre » c'est, à la suite de Deleuze et Guattari (1980), penser des dynamiques d'altération de soi et des fonctions que l'on incarne. Ces transformations passent souvent par le risque de l'ouverture à l'altérité et par des formes de minorisation ou de déstabilisation de fonctions stabilisées (majoritaires ou premières). Deleuze et Guattari saisissent cette dialectique à travers les concepts de « déterritorialisation » et « reterritorialisation ». Ici, on a bien des figures universitaires, autorités savantes en un sens, qui, une fois devenue figure publique par la répétition et la médiatisation de leur prises de paroles, jouent le jeu de la mise en scène de soi et de la pluralisation des formes d'adresses (humoristique, prophétique, poétique). Si les scientifiques parlent d'abord la langue de la rationalité, de la démonstration, de la preuve et de la reconnaissance par les pairs, l'incursion sur le terrain de l'adresse tout public, de la mise en corps d'une parole, de la poétique, voire d'une forme même minimale et souvent stéréotypées de mise en scène constitue « un devenir-mineur de la langue majeure » (Deleuze et Guattari 1980, p. 132).

On peut noter que la collaboration avec des professionnels des arts-vivants a eu tendance à dépasser ce premier genre de performativité. Ce qui s'en rapproche le plus mais le décale est la proposition *Auréliens* (2020), du metteur en scène François Gremaud, qui fait interpréter par le comédien Aurélien Patouillard, le texte d'une conférence d'Aurélien Barrau réalisée en 2020 à l'Université de Lausanne et intitulée *Le plus grand défis de l'histoire de l'humanité*. L'intention est explicitement de « rendre sensible » la connaissance et le discours scientifique, en mobilisant les savoirs faire d'incarnation et de mise en corps propres aux interprètes-comédiens⁶. Le dispositif soulève d'abord une série de questions sur l'effet ou l'utilité incertaine de la redondance (étant donné qu'Aurélien Barrau lui-même incarne ou joue à sa façon ses propres textes et que la performance de Aurélien Patouillard est réalisée à l'oreillette

⁴ De cet appel à projet sont nés : *Derborence*, de la biologiste Amaranta Fontcuberta et du plasticien Simon Senn (la mise en scène et en récit du travail de recherche doctorale d'Amaranta sur l'évolution d'une espèce de fourmis de la vallée de Derborence en Valais) ; et *La révolte des zozios*, de la metteuse en scène Nina Negri, en collaboration avec Amaranta Fontcuberta à nouveau et la musicienne Annick Roddy (une conférence performée chantée pour les classes de primaires sur notre lien aux oiseaux).

⁵ Les savoirs écologiques excèdent la production de la connaissance au sein des universités. Il y a un ensemble de savoirs, c'est-à-dire de compétences et de puissance d'agir, liées aux questions écologiques qui se constituent et circulent plus ou moins loin des milieux académiques, dans des métiers en prise avec les autres qu'humains, des pratiques de subsistance, des savoirs du corps, des pratiques thérapeutiques et militantes.

⁶ Dans la note d'intention du spectacle, on peut lire « S'adressant à nos cœurs plus encore qu'à nos raisons, il permet peut-être – c'est le pari – d'entendre autrement (sensiblement) un discours que les scientifiques du monde entier répètent inlassablement depuis plus de 30 ans sans que nous ne soyons capables de les entendre. »
https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/Magazine/Portrait/Gremaud%20Fran%C3%A7ois/DP-prod_aureliens_2b_company.pdf

restituant et incarnant au plus vif le texte et les rythmes d'Aurélien Barrau), comme sur le parti pris d'une transposition sans transformation d'un type de texte qui n'est pas écrit pour le théâtre (qui ne mobilise qu'une petite partie des potentialités dramatiques et performatives pour incarner une connaissance). Cependant le dispositif est intéressant à plus d'un titre : il révèle d'abord le type de performativité propre aux conférences performées. En neutralisant le rapport direct aux figures savantes, il rend attentif, moins à l'autorité détentrice d'un savoir dont on viendrait écouter la parole instruite que l'on espère toujours en même temps parole sage, qu'au texte même, et à son élocution dramatisée. Ce qui est joué dans une conférence performée n'est donc pas seulement une communication ou une vulgarisation du savoir. C'est peut-être aussi la mise en scène de la révélation de la vérité scientifique dont les experts savants, dans des prises de paroles publiques, deviendraient comme des passeurs ou des oracles. Mais en faisant jouer par un comédien le texte, ce dispositif, en creux, met au jour à la fois la spécificité et l'expertise propre du métier d'acteur (incarnation d'un texte, mouvements de corps, variations de rythmes de tons, incarner un rôle, être passeur d'un texte, etc.) qui parfois, fait défaut, au scientifique-performer.

Une façon d'enrichir la présence en scène des scientifiques est de proposer un véritable travail de mise en scène et de co-construction de l'écriture du spectacle, lors d'une collaboration entre artistes et scientifiques à des fins performatives. C'est précisément de ce type de rencontre, ou d'altération réciproque, qu'est né *Derborence* d'Amaranta Fontcuberta et Simon Senn, lors du dernier cycle 2024-2025. *Derborence* est le lieu en Valais où Amaranta Fontcuberta a fait son doctorat sur le polymorphisme social d'une espèce de fourmis. Elle a transformé sa thèse en une conférence performée où elle vulgarise les connaissances biologiques mais raconte aussi son doctorat comme une expérience transformatrice. Elle invite le public à réfléchir aux enjeux de la connaissance de la biodiversité. Mais elle met surtout en scène la possibilité de passer d'un savoir objectif en 3^e personne, savoir d'autant plus impersonnel qu'il doit pouvoir satisfaire aux normes de l'objectivité scientifique, à un savoir vécu en 1^{ère} personne, expérience vécue, recontextualisée, située dans des expériences affectives et des réseaux techniques et sociaux de production de la connaissance.

Amaranta, la biologiste-performeuse, insiste sur le fait que l'ensemble du processus qu'elle a traversé relève d'autre chose qu'un travail de « communication scientifique »⁷. Elle tient à ce que sa proposition performative soit reçue comme autre chose qu'une simple « médiation » ou « vulgarisation scientifique ». Car dans la mise en théâtre de sa recherche, elle a vécu une expérience non seulement créatrice mais aussi « réparatrice », une expérience qui lui a permis de « renouer avec sa passion première pour le questionnement et la recherche sur la grande question de l'évolution de la vie », alors même que la thèse avait été une expérience d'isolement, d'insertion dans une compétition internationale brutale, de manque de reconnaissance, de multiplication de gestes techniques et d'opérations dont le sens n'était pas évident. Expérience traumatique donc au sens où Amaranta ne voulait plus et ne pouvait plus, avant ce travail théâtral, supporter le sujet même de sa thèse, devenu à nouveau simple « objet », pratiquement inerte, d'une recherche révolue. Ce passage de l'écologie évolutive à l'écologie en première personne a produit des effets affectifs inattendus sur le public notamment le partage de commentaires émouvants de la part de collègues biologistes (en particulier des femmes) qui sont venu-es voir la biologiste-performeuse, en larmes après la représentation et l'ont remerciée très chaleureusement – ce qu'Amaranta interprétait comme une fonction cathartique potentielle par laquelle elle s'autorisait à révéler et à dire ce qui est d'ordinaire tu (les doutes, les errements, les actes concrets qui sous-tendent les résultats notamment la mise à mort de nombreuses fourmis pour récolter leur ADN, les tensions internes, les luttes de pouvoirs, la lassitude et la perte d'intérêt quant au sujet, l'interrogation de la fonction sociale de la recherche universitaire internationale confrontée aux savoirs locaux et ancestraux, ancrés dans les problèmes territoriaux, etc.).

La traduction théâtrale de la thèse en biologie évolutive d'Amaranta a donc permis de renouer avec les puissances affectives qui font que la connaissance n'est pas une information parmi d'autres, mais une expérience aussi vécue et incarnée, située et contextualisée, d'autant plus intéressante et puissante qu'elle

⁷ Entretien réalisé le 11.06.2024.

parvient à être transmise comme expérience d'une transformation de soi, du rapport aux autres et du rapport au monde.

Une dernière variation sur la conférence-performé consiste à rompre sa théâtralité ordinaire, frontale, scientifique au pupitre, public silencieux et immobile. Un exemple pourrait être *Slow, always on my mind* de Cédric Djédjé, Louis Schild, Andrea Mathez, Violante Torre et Mathilde Vandaele qui s'est présenté comme une performance participative où les membres du public étaient invité·es à danser des slows sur des musiques dont les paroles étaient entièrement tirées d'extraits de divers textes scientifiques. Du rapport du GIEC à *l'Afrotopia* de l'intellectuel Felwine Sarr, ces textes étaient incarnés et chantés par deux interprètes sur une composition musicale live de Louis Schild au piano et son batteur. Avec une grande boule à facette accrochée au plafond comme unique source de lumière tel un écho à la planète Terre qui tourne et brille singulièrement de vie, chacun.e devenait danseur.euse le temps d'une boom. Ainsi, cette performance collective emprunte les codes du bal populaire adaptable dans des salles municipales de village comme les garages ou salon privés. Un concert d'une heure interrogeait alors les différentes réceptions des savoirs scientifiques notamment par son interprétation artistique (chanté, dansé et musicalisé) ou encore par la temporalité de sa transmission où le format « slow » convoquait le temp-long qu'appelle les mouvements écologistes *slow work*, *slow food* ou *slow science*. La danse du slow propice à l'écoute de la musique et de l'autre, dans un mouvement où les corps se rapprochent et s'enlacent, offre un dispositif de soin affectif propice à recevoir les constats alarmants du monde et trouver refuge dans la chaleur d'un partenaire. Ainsi, le dispositif offrait l'occasion d'une incorporation des savoirs écologiques tant par les interprètes musiciens que par les amateurs.rices danseur·euses.

De nombreuses propositions intègrent des citations de connaissances scientifiques (par exemple des alertes du GIEC ou d'experts de la biodiversité sur les ravages en cours) que ce soit sous forme de citations, de lectures théâtralisées et performées, ou de réappropriations plus libres. La motivation commune semble de retrouver ou d'activer par la mise en scène (interprétation, jeu, adresse, scénographie, effets de lumière, son, vidéo...), le pouvoir affectant des connaissances écologiques qui sont en même temps des signaux d'alerte et des appels à l'action. La théâtralisation de la connaissance sort donc la connaissance du simple transfert d'information pour la faire entrer dans les sphères esthétiques, c'est-à-dire aussi incarnées et affectives.

Devenir-animiste du théâtre écologique

Une deuxième modalité, la plus représentée dans les propositions du cycle, semble relever de ce que nous proposons d'appeler un « devenir-animiste » du théâtre écologique. L'animisme est entendu ici à la suite de l'anthropologue Philippe Descola, c'est-à-dire, non pas comme un rapport au monde pré-rationnel et de type religieux, mais comme une ontologie, ou vision du monde, ayant opté pour une autre considération des rapports entre humains et autre qu'humains que le naturalisme Moderne Occidental. Sa caractéristique commune « est l'imputation par les humains à des non- humains d'une intériorité identique à la leur. Cette disposition humanise les plantes, et surtout les animaux, puisque l'âme dont ils sont dotés leur permet non seulement de se comporter selon les normes sociales et les préceptes éthiques des humains, mais aussi d'établir avec ces derniers et entre eux des relations de communication. » (Descola 2005, p. 229)⁸. Mais insister sur le devenir-animiste permet de se situer moins au niveau des structures stabilisées et institutionnalisées, telles les ontologies décrites par Descola, mais plutôt du côtés des « ontogénèses » (Descola et Ingold 2014, p. 36), des expériences incarnées dans lesquelles se construisent et se déconstruisent les manières de composer le monde et de penser les relations entre les entités et les processus. Ainsi, cette approche semble trouver davantage de résonances théoriques avec la démarche de l'anthropologue Tim Ingold, qui explicite ainsi son approche des phénomènes animiques : « En me concentrant sur l'étude de ce processus, je me suis davantage intéressé à distinguer les ontogénies (c'est-à-dire les différents chemins de développement) que les ontologies (ou philosophies de l'être). J'essaie de ne plus penser en termes d'animisme, de naturalisme ou d'analogisme (autant de

⁸ Voir aussi (Harvey 2013, Astor-Aguilera et Harvey 2018)

philosophies déjà définies), mais plutôt en termes de processus animiques (ou non-animiques) en développement. » (Descola et Ingold 2014, p. 37). Parler de devenir-animiste, c'est aussi souligner la dimension expérimentale, tâtonnante et instable de cette remise en question des ontologies dominantes, depuis l'intérieure des cultures occidentales, au sein d'expériences minoritaires ainsi que la résistance et l'opacité qui peuvent être rencontrées face à ce type d'expérience d'altération de soi.

Le devenir-animiste du théâtre écologique désigne l'idée que les caractéristiques propres de la performance permettent de contester un présupposé de la vision du monde naturaliste moderne occidentale. Cela serait en particulier pertinent pour contester l'idée que les êtres autres qu'humains seraient exclusivement inertes ou mû par une causalité mécanique, et en ce sens pourraient être à disposition de la seule agentivité humaine. Le devenir-animiste du théâtre écologique permettrait donc de pluraliser et de complexifier la compréhension des agentivités de la nature au-delà des préjugés anthropocentrés⁹. C'est précisément en ce sens que l'anthropologue-performeur Jérémy Damian (2017) parle de « *weird animisms* » pour désigner cette tendance collective dans les arts de « nourrir des formes d'attention et de sensibilité qui [...] participent à la ré-animation de nos mondes » (p.12).

Deux opérations principales semblent réaliser ce devenir-animiste du théâtre écologique : le *décentrement* et la *métamorphose*.

Le décentrement

Les connaissances écologiques peuvent être mobilisées pour enrichir la compréhension que l'on peut avoir des modes de vie autre qu'humains. Ainsi l'éthologie permet de déchiffrer certains signes et d'interpréter certains comportements d'un cheval, d'un loup ou d'un poulpe (Renck et Servais 2002 ; Reader and Laland 2003 ; Despret 2019, 2021). Ainsi la physiologie végétale permet d'accéder à certains fonctionnements des plantes et des arbres, et de découvrir leur façon propre de réaliser des opérations communes aux vivants : le métabolisme (respiration, nutrition, croissance, reproduction) et le mouvement. Une des puissances des arts vivants consiste à pouvoir rendre palpable d'autres mondes, d'autres manières d'être vivant dans des personnages *via* des corporités vivantes ou des artifices (marionnettes, robots, décors, etc), des gestes et des discours faisant entendre ces voix inouïes. Il y a dans cette opération plus qu'un partage d'information scientifique. Car le jeu scénique conteste un présupposé de l'épistémologie moderne qui est la désanimation de la nature et son objectivation par les savoirs scientifiques (souvent relayée au titre de simple « décors » pour les agents humain-es jouissant-es). La personnification des savoirs naturalistes, éthologiques ou botaniques réanime la nature au sens où elle crée un espace où semble autorisée, par hypothèse au titre de la fiction théâtrale, la reconnaissance d'agentivités autre qu'humaines.

Dans *Les arbres parlent* (2020), la comédienne, metteuse en scène, réalisatrice Laetitia Dosch a créé une pièce dans laquelle les personnages sont des arbres. Le charme, le hêtre, l'érable, le pin et le lierre que le public peut observer depuis la grande paroi vitrée de la salle René Gonzalez du théâtre de Vidy, revêtent des caractéristiques individualisantes (un ton, des qualités, des ethos distincts). C'est dans ce paysage à distance et cadré, où il ne se passe a priori pas grand-chose d'autre que le bruissement des feuilles de ces végétaux immobiles et stoïques, que soudain ils se mettent à parler, dialoguer, échanger plaçant d'emblée le public dans l'ambiance d'une communauté forestière constituée de points de vue singuliers et distincts, d'aspirations et de rythmes propres, de désirs et de d'interprétation multiples. Le public est ainsi invité par le texte à imaginer une autre perception du rythme temporel avec leur sens du

⁹ Pour des analyses analogues en contextes Néozélandais, voir (Braddock 2017).

ralenti et du temps long¹⁰, mais aussi l'explosion érotique du printemps¹¹ et la perspective séculaire sur l'avenir et l'humanité, espèce adolescente et chaotique¹². Le dispositif occulocentré, voir scopique, plaçant frontalement les spectateur·rices de la proposition artistique dans une « technique de l'observateur » (Crary 2016) altère d'autres modalités de relations plus immersives et multisensoriels, que les corps à corps en présences permettent. Les enjeux énatifs, c'est-à-dire infra-langagiers et affectifs, offrant des modes de participation commun aux humains et à d'autres êtres vivants sont ici peu présents (Hess 2023). Cependant, donner une voix et un discours humains aux arbres est naturellement un anthropomorphisme¹³, mais c'est un anthropomorphisme stratégique, qui permet non seulement de contester la désanimation de la nature par la science moderne (Plumwood 2024) et les conséquences extractivistes qui peuvent en découler au sein du capitalisme mondialisé, mais aussi d'élargir le champ de l'attention et de la considération en suivant la variation des points de vue narratifs pour, finalement, accéder à un niveau empathique (Hess 2023, p. 107-157). La voix prêtée aux autres qu'humains permet de sortir de l'illusion anthropocentrée et à ce titre on peut défendre l'anthropomorphisme et reconnaître la valeur des approches dialogiques avec Val Plumwood : « Dans le contexte de destruction écologique actuel, où nous avons désespérément besoin d'accroître notre sensibilité et notre capacité à communiquer avec les autres terrestres, devons-nous persister à défendre des méthodologies monologiques et des sophismes comme le mythe de l'anthropomorphisme, alors même que ceux-ci ont été conçus pour faciliter l'exploitation ? Dans un contexte où nous avons la possibilité de développer un récit plus généreux et une forme dialogique de rationalité qui permettrait d'être plus sensible à l'autre, devons-nous infléchir nos facultés de raisonnement de telle sorte que nos options soient limitées à celles qui nous sont offertes par les vieux modèles réductionnistes ? » (2024, p. 141) La mise en scène de personnes humaines et autres qu'humaines est l'un des ressorts de la performance qui permet de faire vivre les autres qu'humains, au sein des cultures occidentales modernes (Kubiak 2012).

La métamorphose

Un deuxième type de dispositif pouvant être interprété dans une perspective animiste est la mobilisation de *métamorphoses*.

La métamorphose se situe au cœur des dynamiques animistes. Descola explique ainsi que le passage d'une forme à l'autre permet de souligner à la fois la continuité des intériorités et la variation des modes d'êtres liés aux discontinuités dans les apparences ou les formes corporelles. Il écrit : « Omniprésente dans les mythes, mais aussi réputée commune dans la vie ordinaire, la métamorphose est l'épreuve par excellence de l'animisme puisqu'elle révèle avec une grande clarté la clé de voûte qui assure solidité et cohérence à cette ontologie : non seulement les sujets, humains comme autres-humains, jouissent d'une

¹⁰ Nous reproduisons dans les prochaines notes des extraits des dialogues de la pièce, illustrant ces points :

L : [...] le lierre il vient qu'à moitié sur toi.

F : Ha oui oui... en fait j'avais prévu le coup.

Et... très tôt je me suis dit, il ne faut pas mettre tous ses œufs dans le même panier. Alors j'ai tenté le tout pour le tout. A un moment donné je me suis fait un peu grignoter par un écureuil et il me restait deux solutions : j'ai pris les deux. Et voilà, le lierre n'en a pris qu'une. Donc là je suis tranquille pour quelques centaines d'années si tout se passe bien.

¹¹ « L : De l'eau, de l'eau.

N : Je la sens ! Elle monte, elle descend, elle est partout ! Elle est partout ! Elle monte ! Elle est en train de détendre toutes mes parties crispées, toutes mes feuilles qui étaient toutes contractées... Olala ! Les amis ! Ho merci les amis !

CS : [...] Et si on baisait ? »

¹² « E : Notre corps c'est de la lumière, c'est le soleil. Notre corps est cette énergie que nous insufflons jour après jour la chère lumière de cette planète. Vous êtes nous, nous sommes vous.

L Et vous vivez grâce à nous.

S Il est temps de l'accepter. [...]

S Vous êtes NOTRE sol ! Et nous sommes, votre moyen de vous nourrir. Vos poumons.

[début chanson]

L Nous vous survivrons »

¹³ L'anthropologue Marshall Sahlins (2014), contestant la quadripartition ontologique proposée par Descola, fait de l'anthropomorphisme la structure commune à toutes les cultures, exceptées le naturalisme occidental moderne, qui sous-tend aussi différents animismes.

intériorité comparable, mais celle-ci, mobile, peut venir habiter des enveloppes corporelles très diverses » (2021, p. 117).

Le schème de la métamorphose peut être repéré dans les propositions performatives où le corps humain des acteurs·rices se transforme pour incarner les altérités notamment animales. Dans *Dog Streams*, par exemple, une pièce de la metteuse en scène et chorégraphe Nina Negri, issue d'un atelier proposé par Vinciane Despret et inspiré·es par l'écoféminisme et la science-fiction, des comédien·nes ont joué, dans les formes du théâtre d'improvisation, des injonctions qui pourraient être communes aux chiens et aux femmes dans une société patriarcale et anthropocentrique. Différentes scénettes sont ainsi proposées dans lesquelles on peut reconnaître différentes situations telles que pratiquer de manière frénétique et inlassable la posture du « chien tête en bas » de yoga, être récompensée pour une performance gestuelle parfaitement chorégraphiée et réussie la pratique de l'« agility » dans le milieu du dressage canin est comparée aux injonctions des « bonnes manières » (esthétiques et comportementales) attendues en société que l'on reproduit par automatisme mais aussi l'assujettissement par l'hyper contrôle d'un individu sur un autre), aboyer pour exprimer la haine lors d'un conflit de conquête d'un seul et même partenaire mâle et laisser transparaître de manière si impulsive le molosse, le sauvage, le possessif en nous, caresser et être caressé·es et montrer un corps nu dont on attend telles ou telles formes et postures et qu'on soumet aux regards et aux désirs. L'humour est mobilisé comme distance critique par rapport à ces injonctions coercitives mais aussi comme écran-facilitateur permettant au public d'accepter de façon provisoire d'entrer dans la perspective décalée par le prisme des comportements canins.

En mobilisant les puissances expressives du corps, ces propositions permettent d'incarner l'agentivité autre qu'humaine et favorisent les expériences empathiques, c'est-à-dire les expériences qui reconnaissent une intériorité à d'autres entités et interprètent les comportements de ces entités comme des expressions de cette intériorité. Ce n'est pas seulement l'âme qui habille différents corps, ce sont aussi les corps qui déterminent les puissances des âmes pouvant s'exprimer différemment et de manière inattendue en fonction des entités métamorphiques qui prennent corps sur scène.

Ce devenir-animiste du théâtre écologique est donc informé de sciences (éthologie, anthropologie, etc.), mais élargit les expériences légitimes au-delà des approches étroitement objectivantes. La scène théâtrale devient un espace créatif où les artistes et les publics explorent le changement de perspective, le partage de la voix et les métamorphoses des corps, avec des êtres vivants, humains et autres-qu'humains, considérés comme animés et ayant une intériorité similaire à celle des humains. Cela suppose les puissances du corps-conscient capable de participer à l'expérience d'autres êtres de la nature, selon des modalités sensibles, imaginantes et herméneutiques, qui ont été précisément décrites par l'écophénoménologue Gérald Hess, en particulier sous les catégories de « participation empathique » avec certains animaux et de « participation éactive » avec l'ensemble des vivants (Hess 2023).

(re)politisation des savoirs écologiques

Une troisième modalité de rencontre entre arts vivants et savoirs écologiques concerne plus spécifiquement les sciences sociales de l'environnement. Un des apports de ces approches critiques a été de dénoncer la séparation, illusoire ou idéologique, entre les problèmes de protection ou de préservation de la nature, d'un côté, et, de l'autre, les problèmes de types politiques et sociaux (les inégalités sociales, le non-respect des droits humains, la colonisation et ses effets, etc.) (Guha et Martínez-Alier 2012, Martínez-Alier 2014, Cronon 2016, Escobar 2018).

Un certain nombre de propositions du théâtre des futurs possibles ont ainsi interrogé la dépolitisation potentielle des questions écologiques qui insistent sur le vivant. Par exemple la pièce vidéo intitulée *Pleurnicher le vivant* de Mélina Martin et Clémence Demay, faisait entendre des extraits d'un article

éponyme de Frédéric Lordon¹⁴, qui au nom d'une approche marxiste brocardait les philosophies du vivant (Latour, Despret, Morizot, etc.) des approches fautives sur le plan du diagnostic (politique) des problèmes écologiques et impuissantes à indiquer les leviers d'actions pour mettre à bas le capitalisme extractiviste, colonial et patriarcal.

Certaines propositions ont, au contraire, exploré la re-politisation explicite d'espèces végétales. Ainsi, lors de la troisième édition en 2022, l'auteur de *Sagesses des lianes*, Dénétem Touam Bona a proposé une lecture itinérante permettant de reconsidérer, dans une perspective décoloniale liant le poétique et le politique, les lianes. A partir d'une réflexion sur les « écologies de la plantation » (ce que Haraway (2020) et Tsing ont nommé Plantationocène) et les « écologies marronnes » (Malm 2018) l'auteur prend la liane, espèce végétale captée dans l'imaginaire coloniale comme une figure du sauvage à laquelle se suspend Tarzan, et la *reclaim* (la revendique et la répare suivant le mot d'ordre des écoféministes) comme le symbole végétal d'une dynamique d'alliance entre subordonné·es, mue par une tendance à enrouler les obstacles, à se déployer par la torsion, le zigzag et le recours aux marges plutôt que par la rectitude et l'érection par le centre. « La liane dispose d'une formidable puissance d'entrelacement. Son échappée vers les cieux n'est possible que parce qu'elle compte sur les autres, parce qu'elle se mêle aux autres, tout en les entremêlant. » (Touam Bona 2018). En plus du contenu politisé de la prise de parole, l'acte politique, intentionnellement voulu par Faustin Lyniekula, consistait, de la part du théâtre de Vidy, à faire entendre la voix de l'auteur *en personne*, dans une déambulation dans le parc attendant sur fond de critique des invisibilisations des voix minorisées et des différentes formes d'appropriation.

On peut aussi mentionner *Une invitation*, une proposition de Marc Oosterhoff et Faustin Lyniekula : un duo de danseurs – un blanc, un noir – qui, dans les frottements et confrontations improvisés de leur corps à corps au sein du grillage d'un court de tennis abandonné au milieu d'une friche, racontait, sans mots, l'histoire coloniale, fondement de la dette écologique des nations colonisatrices (Hornborg 2013). Le choix du lieu évoquait la tension entre espèces autres qu'humaines (la friche) et groupes humains marginalisés. On pouvait y lire une critique des processus politiques qui tentent de contrôler la nature et certains humains rejetés hors de la sphère de la communauté politique, dont l'histoire, l'éthique environnementale et l'anthropologie ont montré qu'ils sont au cœur des visions du monde et des processus colonisateurs ayant contribué aux ravages écologiques et sociaux (Ferdinand 2019).

Les savoirs écologiques mis en scène ou mobilisés permettent de visibiliser cette intrication des questions environnementales avec les questions mentales, sociales et politiques (Sermon 2021). Le théâtre est aussi le lieu où peuvent résonner les interpellations relatives aux dettes écologiques inscrites dans l'histoire coloniale et les appels à dépasser le superficiel des actes verts et vertueux (tels le recyclage) (Monsaingeon 2017) pour interroger les racines économiques et politiques des injustices environnementales et écologiques. Et plus profondément, c'est la négociation sous-jacente des conditions de la visibilité, audibilité et sensibilité collective, qui est en jeu chaque fois que se joue la mise en scène des autres-qu'humains et des défis écologiques et sociaux dans une perspective de justice environnementale.

Écologisation du théâtre, théâtralisation de l'écologie et incarnation des savoirs.

Dans les rapports entre le monde des arts vivants et les savoirs de l'écologie, de grandes tendances semblent se dégager et impliquer des transformations mutuelles.

[1] *La théâtralisation de l'écologie*. Elle consiste à traduire les connaissances scientifiques en discours public et les interpréter en expérience esthétique. Il s'agit de citer sur scène des savoirs, de relayer les alertes, d'incarner des points de vue contradictoires du débat public ou scientifique sur des questions polémiques. Cela peut prendre la forme, comme nous l'avons vu, de conférences-performées, de la

¹⁴ Pour le texte de Lordon voir, <https://blog.mondediplo.net/pleurnicher-le-vivant>. Pour une réponse d'un éco-marxiste qui dépasse précisément les termes de la controverse voir (Guillibert 2021)

« dramatisation » de la connaissance par divers moyens tels que des chansons, des chorégraphies et des histoires, des citations et des incarnations de discours de type scientifique. Nous avons pu mettre en avant que la théâtralisation réitère les codes de la conférence tant pour mettre en scène des chercheur.es que des acteur.rices pour en proposer de véritables performances, mais elle peut également passer par le jeu scénographique et sa construction de mondes possibles. Cet artifice, où opère la magie du théâtre, offre des changements d'échelle et de perspective à l'image des mondes vécus par les autres qu'humains (que ce soit l'immensité de la montagne ou la petite fourmis). Il y a, dans ce mouvement, l'occasion pour des chercheur.euses, comme pour les publics, de *désobjectiver* la connaissance scientifique, de reconnecter la science et l'expérience personnelle. Ces dispositifs s'autorisent à mobiliser la puissance des affects et réintègrent cette dimension fondamentale de l'expérience comme complémentaire et non opposée à la production de connaissance. Ils ouvrent aussi de nouvelles possibilités de faire vivre les savoirs. C'est donc une déconstruction performative du dualisme moderne rationalité/émotions, science/croyance qui parvient à être à la fois émouvante et édifiante.

[2] *L'écologisation du théâtre*. En utilisant les normes, les outils et les possibilités du monde des arts du spectacle, un autre mouvement rassemble des tentatives d'incarner les interdépendances écologiques, les vulnérabilités naturelles et de rappeler les questions sociales liées aux dévastations écologiques dans l'espace scénique/créatif offert par les arts vivants. L'écologisation du théâtre peut explorer des virtualités et des futurs imaginaires en racontant des fictions, des utopies ou des dystopies. Elle joue avec les puissances d'incarnation et de fiction pour proposer une expérience décentrée et multi-perspectiviste mettant en scène des personnages autres qu'humains pour créer d'autres récits et d'autres imaginaires sur le registre de l'affect, de la poésie, du risque, de l'interprétation subjective, de l'abstraction théâtrale et non du savoir dit *objectif* comme vecteur principal du propos. Certains spectacles tirent parti de la dimension cérémonielle de l'expérience esthétique pour explorer les dimensions existentielles et éco-spirituelles à travers diverses formes de rituels et l'utilisation d'un anthropomorphisme stratégique pour assouplir l'anthropocentrisme moral et métaphysique¹⁵.

[3] *L'incarnation de l'écologie*. Enfin, dans ce processus de rencontres entre arts vivants et recherches scientifiques, se dessine un processus d'incarnation et d'incorporation (*embodiment*) des connaissances, la traversée corporelle et l'exploration par des techniques du corps mènent à des déplacements du jeu de l'interprète et de potentiels métamorphoses des performeur.euses. S'entrevoit alors une des formes des multiples « devenir animiste » possibles qui tend à réanimer les vivant.es par les arts. Ce travail produit aussi de nouvelles esthétiques et des propositions expérientielles aux spectateur.rices. Ces dernier.es peuvent devenir eux même participant.es à l'œuvre collective, ou jouer un rôle différent de celui traditionnellement assigné au théâtre. Se jouent à cet endroit un autre rôle des arts vivants qui floutent les places et les hiérarchies – amateurs/professionnels ; experts/novices ; boîte noire/*in situ* ; événementiel/ordinaire.

Bien que non développée dans cet article, une autre écologisation du théâtre est en cours, elle a trait à l'éco-conception et les transformations socio-économiques qui accompagnent la « transition écologique » tant dans une injonction de décarbonation de la croissance que d'une radicale descente énergétique.

Conclusion : arts et écologie en première personne

L'expérience proposée aux artistes et aux publics par les arts vivants est une expérience qui tend à toucher la dimension sensorielle, émotionnelle et imaginative de leur existence. La connaissance n'est plus un discours abstrait et objectif. Elle devient quelque chose de concret, incarné de diverses manières, et donc quelque chose de potentiellement lié à des préoccupations existentielles et personnelles (c'est-à-dire aussi toujours collectives). Les expériences art/science ici considérées contribuent donc à ce que

¹⁵ L'anthropocentrisme moral désigne le préjugé selon lequel seuls les êtres humains appartiennent à la communauté morale en raison d'un statut ontologique extraordinaire. Voir (Hess 2013).

nous appelons « l'écologie de la première personne » (Arcos, Delorme et Hess 2024) qui n'est pas une écologie égotique, mais au contraire l'insistance sur le fait que la connaissance écologique abstraite globale doit se connecter à une dimension existentielle profonde pour permettre aux gens dans la société occidentale de « croire ce qu'ils savent », selon la formule du philosophe Jean-Pierre Dupuy, et d'agir à la fois à un niveau collectif et individuel. Ce cadre de l'écologie de la première personne nous permet de comprendre et de questionner le pouvoir de transformation potentiel des rencontres arts-sciences à un niveau dramaturgique, épistémologique et existentiel profond.

Au niveau dramaturgique, si la crise écologique est présentée comme un phénomène global aux dimensions systémiques, elle n'en demeure pas moins plurielle, produisant des effets variés, diffus et inégaux. C'est sur le plateau de théâtre, lieu de fiction, de monstration et d'expérimentation, qu'il est possible de visibiliser et faire voir, entendre, sentir, toucher, raconter, goûter, incarner les « autres manières » de faire et d'être et lutter ainsi contre « l'isolement monadique » (Kohn 2017, p. 42) des collectifs qui courent le risque de ne voir et montrer plus que l'image d'eux-mêmes. C'est cette approche perspectiviste – c'est-à-dire ici qui valorise la possibilité d'adopter par empathie d'autres points de vue que le sien propre (qu'il soit égotique ou spécifique) – qui peut conduire à déconstruire les récits hégémoniques et (tenter de) proposer de nouvelles lectures idéelles voire des bifurcations de trajectoires.

Au niveau épistémologique, si la connaissance scientifique est abstraite, globale et objective, les médiations artistiques peuvent la traduire en une connaissance concrète, localisée et émotionnellement ancrée dans un contexte spécifique, et surtout éprouvé. La connaissance peut alors participer d'une transformation d'une vision du monde, et susciter un attachement profond aux enjeux écologiques, qui peuvent s'exprimer ensuite au sein d'une éthique des vertus écologiques (une valorisation de disposition morale qui sous-tendent la responsabilisation et l'action militante, telles que l'attention, l'humilité ou la sobriété) et d'une politique qui met en son cœur les enjeux de justice. C'est à la fois un enjeu éducatif de développement de cette puissance d'être affecté par les enjeux environnementaux et un enjeu culturel de transformation de la production des savoirs jugés légitimes en temps de bouleversements radicaux.

Au niveau politique, en-deçà des politisations explicites et partisans de certains, se joue une politisation plus implicite mais potentiellement tout aussi importante, qui interroge le théâtre et ses limites, en particulier dans ses formes traditionnelles (frontalité, immobilité des spectateur·ices, écoute d'un texte, divertissement bourgeois, etc.). À la suite du philosophe Jacques Rancière (2008, 2021), on peut, en effet, reposer la question : qu'appelle-t-on politique dans les arts écologiques ? Ce n'est pas seulement le contenu idéologique des messages véhiculés. Ce sont aussi les pratiques et les formats de transmissions. Or les savoirs qui viennent des arts, qu'ils explorent les imaginaires, les savoirs du corps et du sensible au-delà de l'oculo-centrisme, mais aussi l'invention de nouveaux formats et de nouvelles transmissions (variations sur les conférences performées, devenir-animistes, (re)politisations), telles que celles explorées dans ce cycle au sein du théâtre de Vidy, constituent une politique du sensible écologique, à bas bruit mais radicale.

Au niveau existentiel enfin, si notre époque, anxiogène, encourage des formes de fuite de sa responsabilité et de son pouvoir de réagir collectivement (Gardiner 2011), si elle produit ce double effet d'oscillation entre « la panique et l'ennui » (Latour et Schultz 2022), alors l'art peut avoir la fonction d'aligner les affects avec la connaissance pour permettre une action collective dans le contexte du « Nouveau Régime Climatique » (Latour 2015), et de « l'intrusion de Gaïa » (Stengers 2019, Pignarre 2023). Exprimer les émotions et les affects pour les prendre en charge collectivement, à travers une sorte de processus cathartique, pourrait-il ainsi redevenir potentiellement un des "rôles" de l'art sur une terre dévastée ?

Il ressort de l'expérience du cycle *Imaginaire des futurs possibles* que les personnes sont affectées à la fois par l'expérience, par la beauté comme par la violence, et par les incarnations des propositions performatives. C'est peut-être cela que les arts (vivants) apportent en propre par rapport au discours scientifique objectivant. Ils permettent de retrouver la dimension affective et émotionnelle des processus d'enquête et d'élaboration de la connaissance. Ils permettent de les reconnecter avec les profondeurs

Bibliographie

- © 2025 ISTE OpenScience – Published by ISTE Ltd. London, UK – openscience.fr

- IPBES. 2019. « Global Assessment Report on Biodiversity and Ecosystem Services of the Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services ». Bonn: IPBES Secretariat.
- Kohn, Eduardo. 2017. *Comment pensent les forêts : vers une anthropologie au-delà de l'humain*. Bruxelles: Zones sensibles.
- Latour, Bruno. 2015. *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. Paris : La Découverte.
- Latour, Bruno, et Nikolaj Schultz. 2022. *Mémo sur la nouvelle classe écologique*. Paris : La Découverte.
- Malm, Andreas. 2018. « Nature maronne et libération du monde ». *Terrestres*, novembre. <https://www.terrestres.org/2018/11/15/nature-maronne-et-liberation-du-monde/>.
- Martínez Alier, Juan. 2014. *L'écologisme des pauvres : une étude des conflits environnementaux dans le monde*. Paris : Les Petits matins.
- Monsaingeon, Baptiste. 2017. *Homo detritus: critique de la société du déchet*. Anthropocène. Paris : Seuil.
- Pierron, Jean-Philippe philosophe. 2023. *Pour une insurrection des sens: danser, chanter, jouer, pour prendre soin du monde*. Voix de la Terre. Arles : Actes Sud.
- Plumwood, Val. 2024. *La crise écologique de la raison*. L'écologie en questions. Paris : PUF.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Hors collection. Paris : La Fabrique Editions.
- . 2021. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris : La Fabrique Editions.
- Reader, Simon M., et Kevin N. Laland. 2003. *Animal Innovation*. Oxford: University Press.
- Renck, Jean-Luc, et Véronique Servais. 2002. *L'éthologie : histoire naturelle du comportement*. Paris : Ed. du Seuil.
- Sermon, Julie. 2021. *Morts ou vifs : Pour une écologie des arts vivants*. Paris : éd. B42.
- Serres, Michel. 1991. *Le tiers-instruit*. Paris : François Bourin.
- . 2009. *Ecrivains, savants et philosophes font le tour du monde*. Paris : Le Pommier.
- Snow, C. P., éd. 1993. « THE REDE LECTURE (1959) ». In *The Two Cultures*, 1-52. Canto. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819940.002>.
- Touam Bona, Dénètem. 2021. *Sagesse des lianes*. Cosmopoétique du refuge 1. Paris : PUF.