

Inspirer, expirer, retenir son souffle pour danser et vivre avec les mers et les océans

Caroline Granger
University of Caen Normandy, France
ontheroad.granger@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5891>



Résumé

Cet article a pour intention d'examiner combien danser au contact des mers et des océans incite à repenser les paradigmes de nos vies terrestres. En ce sens, j'étudierai les relations poreuses que cet art non verbal permet de tisser avec les milieux. Pour cela, je développerai alors une analyse des variations de respiration et des perceptions humaines. Tout d'abord, je démontrerai combien l'expérience des différents rythmes de souffle éprouvés sur les rivages a impulsé le déploiement de la danse et de la pensée de la chorégraphe pionnière Isadora Duncan (Perrin) ainsi que celles de ses successeuses. Puis, je me concentrerai sur deux vidéo-danses, *Tides* d'Amy Greenfield (réalisée en réponse à "La danse de l'avenir" de Duncan) et *Water Motor* de Babette Mangolte afin de mesurer à quel point les expériences aquatiques et notamment celle d'une temporalité non humaine déplacent nos perceptions. Ce phénomène se révèle alors grâce à l'usage de la caméra qui offre une trace de ces sensations intimes et fugaces. Enfin, après avoir étudié les variations des souffles, je m'appuierai sur les travaux de Laurence Louppe sur le "non-souffle" et je proposerai une analyse de la pièce et du court documentaire de la danseuse-apnéiste Marine Chesnais, tous deux intitulés *Habiter le seuil*. J'interrogerai ici la pratique de la rétention du souffle en milieux aquatiques "qui travaille le tissu gravitaire du spectateur, produit des transferts de perception et d'état" (Louppe), et qui permet d'aller à la rencontre de mammifères marins. En conclusion, je défendrai l'idée que ces rencontres marines essoufflées changent notre perception du monde terrestre, nous invitent à "habiter le seuil," à explorer cet espace de transformation, et nous offrent l'opportunité de "devenir autre" (Abram).

Mots clés: Respiration, danse, apnée, plongée, animaux non-humains.

Abstract

This article aims to examine to what extent dancing in contact with seas and oceans encourages us to rethink the paradigms of our terrestrial lives. With this in mind, I will study the porous relationships that this non-verbal art weaves with the environment. To this end, I will develop an analysis of breathing variations and human perceptions. First, I will demonstrate how the experience of different breath rhythms on the shores has driven the dance and thoughts of pioneering choreographer Isadora Duncan (Perrin) and her successors. I will then focus on two dance-videos, Amy Greenfield's *Tides* (created in response to Duncan's "The Dancer of the Future") and Babette Mangolte's *Water Motor*, in order to measure how aquatic experiences, and in particular that of a non-human temporality, move our perceptions. This phenomenon is revealed through the use of the camera, which provides a print of these intimate and fleeting sensations. Finally, after studying breath variations, I will draw on Laurence Louppe's work on "non-breathing" and analyze the piece and the short documentary by apneist dancer Marine Chesnais, both entitled *Habiter le seuil*. Here, I will examine the practice of breath-holding in aquatic environments "which works on the gravitational tissue of the spectator, produces transfers of perception and state" (Louppe) and enables us to meet marine mammals. In conclusion, I will support the idea that these breathless marine encounters change our perception of the terrestrial world, invite us to "inhabit the threshold," to explore this space of transformation, and offer us the opportunity of "becoming other" (Abram).

Keywords: Breathing, dancing, breath-holding, diving, non-human animals.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo examinar cómo bailar en contacto con los mares y océanos nos anima a volver a plantear los paradigmas de nuestra vida terrestre. En este sentido, estudiaré las relaciones porosas que este arte no verbal nos permite tejer con el entorno. Para ello, desarrollaré un análisis de las variaciones de la respiración y las percepciones humanas. Primero, demostraré hasta qué punto la experiencia de los diferentes ritmos de respiración vividos en las orillas ha impulsado la danza y el pensamiento de la coreógrafa pionera Isadora Duncan (Perrin), así como los de sus sucesoras. A continuación, me centraré en dos video-danzas, *Tides* de Amy Greenfield (realizada en respuesta a “La danza del futuro” de Duncan) y *Water Motor* de Babette Mangolte, con el fin de medir hasta qué punto las experiencias acuáticas y, en particular, la de una temporalidad no humana cambian nuestras percepciones. Este fenómeno se revela gracias al uso de la cámara, que ofrece una huella de estas sensaciones íntimas y fugaces. Por último, después de haber estudiado las variaciones de las respiraciones, me fundaré en el trabajo de Laurence Louppe sobre la “no respiración” y propondré un análisis de la obra de teatro y del breve documental de la bailarina-apneísta Marine Chesnais, ambos titulados *Habiter le seuil*. Cuestionaré aquí la práctica de la retención de la respiración en ambientes acuáticos “que trabaja sobre el tejido gravitacional del espectador, produce transferencias de percepción y estado” (Louppe), y que nos permite encontrarnos con mamíferos marinos. En conclusión, defenderé la idea de que estos encuentros marinos sin aliento cambian nuestra percepción del mundo terrestre, nos invitan a “habitar el umbral,” a explorar este espacio de transformación, y nos ofrecen la oportunidad de “convertirnos en otros” (Abram).

Palabras clave: Respiración, danza, apnea, submarinismo, animales no humanos.

Le monde contemporain a besoin de poésie comme une terre aride
a besoin d'eau. Il a besoin de plages de pensée et
de possibilités de corps qui échappent à la
représentation et à la signification obligatoire.
(Nadia Vadori-Gautier 7)

À la lecture des mots de John R. Gillis, l'opportunité d'enquêter sur de nouvelles manières d'exister surgit: “Mais la mer agissait aussi sur un plan plus personnel, comme une métaphore de la vie. À une époque où tout semblait être en devenir, elle représentait le flux de la vie d'une manière que la terre ne pouvait offrir” (4).¹ Ainsi, ses propos m'amènent à poser la question suivante: quelles influences l'expérience marine peut-elle avoir sur les humains, leurs mouvements, leurs danses? Afin d'envisager des éléments de réponse, cet article met en dialogue des expériences personnelles, des écrits théoriques, des recueils de paroles d'artistes et des analyses d'œuvres chorégraphiques. Celui-ci a pour intention d'examiner à partir d'une étude non exhaustive combien danser au contact des mers et des océans incite à repenser les paradigmes de nos vies terrestres.²

Ce travail de recherches est né des années 2020-2021 qui m'asphyxièrent et questionnèrent mes relations à “la mer.”³ Ces réflexions sont tout d'abord apparues de

¹ “But the sea also operated on a more personal level, as a metaphor of life. In an era when everything seemed to be in a state of becoming, it represented the flow of life in ways that the land could not” (ma traduction).

² L'emploi des mots “des mers et des océans” est mobilisé ici en soutien d'une approche “natureculturelle” (Haraway). Bien qu'appartenant à un ensemble, chaque mer et chaque océan a sa spécificité tant dans la faune et la flore que dans son anthropisation.

³ J'utilise, ici, des guillemets car je ne fais pas référence à une mer précise mais à l'expérience marine en général.

façon empirique, soudain, dans mon quotidien en Normandie. Nous n'avions, tout simplement, plus le droit de goûter à la plage. Ou alors, cela devait se faire rapidement, sans s'arrêter, sans reprendre notre souffle. À la même période, je devais suivre un parcours aseptisé pour emprunter des ouvrages à la médiathèque. Après des jours d'attente, je pouvais enfin tenir dans mes mains la bande-dessinée de Franck Manguin et Cécile Becq, *Ama Le souffle des femmes*, dont le titre avait attisé ma curiosité. Je découvrais alors la pratique ancestrale féminine de la cueillette des ormeaux au Japon ainsi que la technique de la plongée en apnée et son évolution.⁴ En effet, comme le rappelle l'enseignant-chercheur Frédéric Lemaître, l'apnée, souvent aujourd'hui connue comme une pratique sportive, existe depuis que les humains pêchent, cueillent, sabotent, ou pillent des épaves. Par ailleurs, il insiste sur le fait que notre pensée occidentale peut nous amener à oublier "que de nombreux peuples pratiquent toujours cette forme-là plus libre et la plus primitive qui soit de la plongée sous-marine, tout simplement pour survivre" (Lemaître 17).

Après ma lecture, je décidais de collecter davantage d'informations sur les Ama-San. L'algorithme me proposait alors deux vidéos, *Ama*,⁵ une vidéo-danse de l'apnéiste Julie Gauthier et le documentaire *Ama-San* de Cláudia Varejão. Le film suit le quotidien de ces femmes-plongeuses de tout âge qui se réunissent pour partir en mer à la recherche de coquillages, d'oursins et d'ormeaux. Cette cueillette se réalise selon la répartition genrée suivante: les femmes sont sous l'eau et leur acolyte masculin reste sur l'embarcation, au bout d'une ligne de vie. Lorsqu'une d'entre elles à récolter bien plus que d'habitude, l'une d'entre elles déclare: "Elle va se transformer en ormeau!" Le passage de la terre à l'eau apparaît sans heurts pour les plongeuses. Elles ne font pas d'exercices de respiration avant de s'immerger, elles revêtent leur combinaison et masques puis sautent à l'eau. Un seul inconvénient corporel est mentionné: certaines souffrent des oreilles qui sont fragilisées et peuvent leur faire perdre l'équilibre sur terre. Les difficultés pour retenir le souffle, n'apparaissent pas non plus dans la vidéo de la danseuse apnéiste. Selon Julie Gauthier, l'intention de ce projet de danse-vidéo est, avant tout, de partager une émotion. Ainsi, les spectateurs voient une chorégraphie, au fond d'une piscine, dont les mouvements choisis sont habituels à l'entraînement de la danse contemporaine. Cependant, ceux-ci gagnent en fluidité et s'étirent ou se dilatent lors des suspensions.

⁴ Dans cet ouvrage aux nuances de bleu, les lecteurs suivent le parcours de Nagisa, envoyée par sa mère auprès de sa tante Madame Isoé, en charge de lui transmettre la technique des Ama d'Heghura. Pour compléter la formation de la jeune fille venue de la ville, elle sollicite Yuko Senpaï qui lui explique la technique de respiration nécessaire pour cette cueillette: "Une fois que tes poumons sont bien pleins, tu recraches l'air par à-coups. Comme ça, comme une femme qui accouche..." (43). Plus loin, elle déclare: "Mais j'y peux rien, c'est vraiment comme ça qu'on fait, nous les Ama depuis des siècles ! Je crois que j'aime bien cette respiration et même si ça nous fait ressembler à des baleines, dans le fond, elle me rassure...Et le jour où tu entendras plus ce soufflement dans l'eau, tu pourras te faire du souci pour le métier d'Ama..." (44). Le récit se situe dans les années 1960, période pendant laquelle cette pratique ancestrale évolue, notamment, par le port de la combinaison. Madame Isoé affirme "Rappelez-vous ce que les anciennes disaient, si nous pêchons nues c'est pour s'adapter à la nature et lui prendre ce qu'elle peut nous donner" (91). Les propos de ces personnages témoignent de l'équilibre créé entre les humains et les ressources marines. Si les pêcheuses acceptent leurs limites corporelles alors il n'y aura pas de surexploitation.

⁵ Sa sortie eut lieu le huit mars 2018, pour la journée des droits des femmes, lors d'une "projection-événement" tout autour du monde.

Dans le making-of du film, disponible en ligne, Julie Gautier déclare: “Cette eau est tellement claire, qu’on a l’impression qu’il n’y a pas d’eau. C’était exactement ce que je voulais pour le film, c’était qu’on oublie l’élément liquide et qu’on ait finalement l’impression que je vole” (Croquet). À travers ses mots, il apparaît clairement que la démarche retenue pour ce film est esthétique: la pratique de l’apnée permet, ici, de révéler des mouvements soumis à des contraintes ou des facilités autres que terrestres. À l’issue de la chorégraphie, un plan rapproché nous montre la danseuse qui remonte doucement vers la surface. Des bulles s’échappent de sa bouche et libèrent l’air comprimé dans ses poumons, élément indispensable aux vies terrestres.

La chorégraphe-danseuse, Marine Chesnais, mobilise la pratique de l’apnée pour une tout autre démarche. Elle la considère comme un phénomène nécessaire afin de partir à la rencontre des baleines à bosse, les *megaoptera novaeangliae*, au large de l’île de la Réunion et nourrir ainsi le processus de création pour sa pièce *Habiter le seuil*.⁶ À l’issue d’une performance de cette pièce, en mai 2024, je décide de cristalliser et d’organiser les informations collectées depuis ces dernières années.

Ainsi, cet article s’organise en trois temps: le premier est intitulé “Perdre pied” et se concentre sur les passages culturels et chorégraphiques du rivage à l’immersion. Je démontrerai combien l’expérience des différents rythmes de souffle éprouvés sur les rivages a impulsé le déploiement de la danse et de la pensée de la chorégraphe pionnière Isadora Duncan (Perrin) ainsi que celles de ses successeuses. Puis, je me concentrerai sur deux vidéo-danses, *Tides* d’Amy Greenfield (réalisée en réponse à “La danse de l’avenir” de Duncan) et *Water Motor* de Babette Mangolte afin de mesurer à quel point les expériences aquatiques et notamment celle d’une temporalité non humaine déplacent nos perceptions. Ce phénomène se révèle alors grâce à l’usage de la caméra qui offre une trace de ces sensations intimes et fugaces. La seconde partie “Retenir le souffle et devenir liquide” se construit sur le recueil des paroles d’apnéistes, notamment sur celles de la danseuse-apnéiste Marine Chesnais, au sujet de sa pièce *Habiter le seuil* et du court métrage du même nom qui l’accompagne.⁷ Le dernier temps se nomme “Devenir autre et repousser les limites de l’expérience” et démontre combien ces expériences de plongée essoufflées permettent le surgissement de perspectives nouvelles sur nos façons d’habiter le monde et nous invitent à “habiter le seuil,” à explorer cet espace liminal de transformation, nous proposant un “devenir autre” (Abram).

Perdre pied

Dans son ouvrage *Le ciel et la mer*, l’historien Alain Corbin affirme que, l’humain ne peut explorer les fonds marins au-delà des quarante mètres de profondeur qu’à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Par conséquent, les êtres vivants des mers et des océans ne se révèlent que lors d’une marée basse qui offre ainsi: “le spectacle du grouillement obscène des fonds mis à nu sur l’estran découvert; elle expose—en réduction—les

⁶ J’ai pu assister en mai 2024, à la performance accompagnée de la projection du court métrage dans le cadre du festival *Anthroposcènes* qui se tenait à Évreux.

⁷ Un entretien avec la danseuse-chorégraphe eut lieu le 11 décembre 2024.

monstruosités supposées des grands fonds; elle suggère l'étude des origines de la vie" (43). Ces références aux monstruosités peuvent être lues sur un fond noir aux premières minutes du film *Ama-San*: "Il n'y a pas de son sous l'eau. Mais on y voit beaucoup de choses. Entre les rochers, c'est un univers immense et surprenant. Il faut du courage pour le regarder. Mais il n'y a pas de voyage sans monstre." En revanche, les mots "mis à nu" et "l'étude des origines de la vie" rappellent ceux employés par Isadora Duncan au sujet de la naissance de sa danse.

Dans son autobiographie *My Life*, publiée en 1928, elle affirme: "Ma vie et mon art sont nés de la mer. C'est de la contemplation des vagues, quand j'étais toute petite, que m'est venue la première idée de la danse. Je tâchais de suivre leur mouvement et de danser à leur rythme" (19). La chercheuse en danse Julie Perrin nous rappelle que lorsqu'Isadora Duncan amène ses disciples, les *Isadorables* sur l'estran et qu'elle part à la rencontre des vagues, ce n'est pas pour les imiter mais pour les envisager comme des "guides à la fois pour l'espace ou la dynamique et pour le rythme" (144). La mer est ici décrite comme un foyer d'observations du mouvement, d'une danse autre qu'humaine impulsée par des rythmes autres qu'humains. Ces expériences rythmiques impliquent ainsi d'autres respirations pour les exécuter. L'époque voit les corps féminins se libérer des corsets, les cages thoraciques s'ouvrir et l'espace devenir peu à peu illimité. Cependant, les convenances de l'époque ne permettent pas à Isadora Duncan, d'accomplir une mise à nu, une immersion totale et libérée de son corps dans l'eau. Néanmoins, dans son essai "La danse de l'avenir," elle en formule le souhait:

La danseuse de l'avenir sera quelqu'un dont le corps et l'âme auront grandi si harmonieusement de concert que le langage naturel de cette âme sera devenu le mouvement du corps. [...] Elle dansera la vie changeante de la nature, montrant la transformation de chacun de ses éléments. De tout son corps émanera une intelligence radieuse, apportant au monde le message des pensées et des aspirations de milliers de femmes. Elle dansera la liberté de la femme. (175)⁸

En 1982, la performeuse Amy Greenfield décide de répondre aux désirs formulés par Isadora Duncan. Filmée par Hilary Harris, pour la vidéo *Tides*, elle apparaît nue à l'écran et est emportée par les rouleaux de vagues qui la font danser. Dans les premières minutes de la vidéo, elle entre en contact avec la mer en s'allongeant sur le sable et en roulant comme les vagues qu'elle rencontre. Peu à peu, elle apprivoise ces vagues et danse avec elles, telle une algue. Leur intensité et leur rythme déplacent son corps. Les vagues dialoguent avec lui, l'ensevelissent, le repoussent, le vrillent, le tordent. Les dernières images du film la montrent totalement énergisée par cette expérience: elle se tient debout, hurlante, bouleversée par ces vagues de liberté. Hilary Harris offre, ici, une œuvre hybride, une vidéo-danse pour laquelle la caméra est au service des mouvements de ce corps nu dans les vagues et dont le rythme est inédit. Cette danse est diffusée entre deux

⁸ "The Dancer of the Future" / "Der Tanz der Zukunft," conférence donnée à Leipzig en 1903: "The dancer of the future will be one whose body and soul have grown so harmoniously together that the natural language of that soul will have become the movement of the body. [...] She will dance the changing life of nature, showing how each part is transformed into the other. From all parts of her body shall shine radiant intelligence, bringing to the world the message of the thoughts and aspirations of thousands of women. She shall dance the freedom of woman" (175).

et vingt fois plus lentement que la réalité. Le ralenti permet l'étirement du mouvement ainsi que la diffusion de cette sensation aquatique aux spectateurs.

Ce procédé de ralenti est aussi utilisé par la photographe et cinéaste Babette Mangolte lorsqu'elle filme la chorégraphie *Water Motor* de Trisha Brown en 1978. Cette chorégraphie est d'une fluidité ininterrompue. Elle est proposée aux spectateurs une première fois selon la vitesse réelle puis en *slow motion* pour aiguïser les regards sur les mouvements. Trisha Brown semble danser en apesanteur.⁹ Les exemples choisis dans cette première partie témoignent d'un glissement historique du rivage, aux vagues puis à l'immersion en Occident au courant du XX^e siècle. L'étude de ces moments éphémères est aujourd'hui rendue possible par l'usage de la caméra qui à la fois immortalise et propose des réceptions nouvelles. Lorsque la caméra n'est pas sous l'eau mais que la réalisatrice retranscrit ces perceptions aquatiques par le ralenti, notre regard sur la danse, sur les mouvements du corps s'aiguïse et voyage dans une fluidité affirmée. Même lors de son absence pour *Water Motor*, l'influence de nos expériences de l'élément aquatique sur nos perceptions des mouvements est remarquable. Les mouvements d'Amy Greenfield et de Trisha Brown sont étirés, suspendus. Une autre respiration non-humaine liée à l'eau est imaginée par les spectateurs. L'expérience d'un souffle nouveau, d'une temporalité inédite, d'un rythme extraordinaire se produit.

Lorsqu'en 2024, j'interroge Marine Chesnais au sujet de sa pièce *Habiter le seuil*, elle remarque que je porte une attention soutenue à la notion de rythme et elle lie mes pensées à une de ses pièces précédentes intitulée *Rhein*. Elle affirme ensuite que pour elle, le rythme est "extrêmement aquatique, qu'il fait référence à une manière particulière de fluer." Un lien s'opère entre le rythme de nos souffles, nos organes vitaux, nos liquides et nos mouvements. Les battements de nos cœurs et le rythme de nos respirations ont une incidence sur la qualité de nos mouvements. Qu'en est-il alors lorsque le souffle est retenu? Dans quelle mesure les plongées en apnée modifient-elles par la suite les mouvements terrestres des artistes et comment peuvent-ils transmettre ces expériences au public?

Retenir le souffle et devenir liquide

L'article de la sociologue Marie Schirrer intitulé "Entre résonance et aliénation, l'apnée à travers la pensée d'Hartmut Rosa" atteste de ses trois années de terrain dans un club d'apnée du Grand Est.¹⁰ Dans la partie consacrée à la définition de la caractérisation de l'apnée contemporaine, elle décrit trois objectifs d'un apnéiste liés à trois états de corps: "l'apnée statique" qui implique de tenir le plus longtemps, "l'apnée dynamique" qui offre la contemplation d'un milieu et enfin, une pratique qui "dépasse les limites du corps

⁹ Le phénomène d'apesanteur est exprimé par de nombreux apnéistes tels que Guillaume Néry, Florent Pascal et bien d'autres dans le documentaire radiophonique *En apnée* d'Elise Andrieu, réalisé par Diphy Mariani et diffusé sur France Culture le 14 août 2020.

¹⁰ Il est construit selon trois axes: un axe 'diagonal' de la relation à la matière aquatique et aux objets sportifs, axe 'horizontal' de la relation aux autres, axe 'vertical' de la relation à la Nature, auquel est ajouté l'axe intime et transversal de la relation au corps propre. La dialectique entre aliénation et résonance s'avère constante, quelles que soient les sphères considérées.

humain” (6). La plongée en apnée pour Marine Chesnais mobilise les deux dernières intentions: elle lui permet de repousser ses limites et de contempler les baleines à bosses.

Sa pratique de la rétention du souffle aquatique irrigue la pièce au plateau. Il y a un transfert des pratiques respiratoires nécessaires à l’apnée aquatique à l’art chorégraphique et aux pratiques somatiques.¹¹

Afin de partager ses sensations sous-marines à sa partenaire Clémentine Maubon, la chorégraphe propose des entraînements inédits convoquant des pratiques somatiques se concentrant sur les liquides corporels et des respirations par la bouche, plus sonores que celle des *pranayamas* du yoga faits par le nez.¹² L’importance de ces exercices de respiration est perceptible dans la première partie du spectacle. Les spectateurs entendent le son de la respiration utilisée en apnée sportive, pratiquée le long d’un câble et nommée *Breathe up*. Cet exercice est exécuté, allongé et sans rétention de souffle, il s’agit de prolonger les temps d’inspiration et d’expiration. Marine Chesnais mobilise cette technique de respiration contrôlée et rythmée “afin de calmer le mental, en mode parasympathique, pour une économie d’énergie totale.” La répétition de ces exercices crée un certain automatisme jusqu’à une sensation de laisser passer. Guillaume Néry, champion d’apnée détenteur de nombreux records, insiste sur cet aspect fondamental: “Sous l’eau ça ne marche pas, on risque de se déchirer les poumons [...] avec le mental, il faut se dire, la nature est plus forte, l’élément est plus fort que moi, je laisse l’eau m’écraser, j’accepte cette pression et je me laisse faire” (Schirrer 26). Cette concentration spécifique portée aux souffles permettra aux corps sous l’eau de se mouvoir autrement.

Lorsque Marine Chesnais transpose ses sensations d’apnéiste à la danse, cela inverse son processus de création. Lors de notre entretien, elle déclare:

Au fur et à mesure de ce travail respiratoire, j’ai notamment changé ma manière de danser mais l’un des gros changements qui s’est produit, c’est que ce n’était plus le mouvement qui amenait le souffle mais l’inverse. C’est ma respiration qui amène le mouvement. C’est comme ça que je crée. Je disais presque des partitions de souffles à Clémentine. Si le souffle est libre alors le mouvement sera juste, quel qu’il soit parce que la respiration est première.

Il apparait donc que l’expérience de la rétention de souffle provoque une renaissance autre de celui-ci et affirme son indispensabilité. Cette expérience de contrôle extrême, suivi d’un laisser-faire, invite à recomposer le souffle vital de nos mouvements.

L’influence de la pratique de l’apnée est aussi remarquable dans la structure de la pièce *Habiter le seuil*. Elle suit la temporalité d’une plongée en apnée, matérialisée par la présence d’un miroir central circulaire, tel un trou bleu, autour duquel le public est installé.¹³ L’immersion aquatique est renforcée par la création lumière et les académiques (collants recouvrant le corps du cou aux chevilles) d’un tissu brillant aux écailles bleu-

¹¹ Dans l’introduction à l’ouvrage *Écosomatiques*, Marine Bardet, Joanne Clavel et Isabelle Ginot rappellent aux lecteurs que “le terme ‘somatique’ fut proposé dans les années soixante-dix par le philosophe Thomas Hanna pour désigner un ensemble de pratiques souvent nommées ‘pratiques corporelles douces’ qui proposent des apprentissages du mouvement et de l’action où le rôle central de la perception (du sentir, de la sensation, de la ‘prise de conscience,’ etc.) est souligné” (10).

¹² Ce contrôle du souffle était utilisé par Jacques Mayol avant chacune de ses plongées. Ce rituel est notamment mentionné dans un article du *Monde* du 20 mars 2005 (Buffet).

¹³ Le trou bleu est un gouffre sous-marin, d’apparence généralement circulaire dont la couleur bleu foncé contraste avec le bleu clair environnant.

vert, créant un duo de femmes-poissons que le public va suivre dans les profondeurs. Lors de la performance de la pièce, la maîtrise de la respiration est transmise par les sons et les mouvements du haut du corps, des hanches au sommet de la tête. Les mouvements en suspension et les nombreux tours témoignent des mouvements spiralés de l'eau. Comme en apesanteur, en flottabilité zéro, les danseuses demeurent le plus souvent dans une verticalité et évitent de porter tout leur poids du corps au sol. Ainsi, leurs mouvements semblent s'ancrer dans leurs jambes et nous invitent à repenser nos expériences terrestres ainsi que nos relations humaines et non humaines.

Devenir autre, repousser les limites de l'expérience

Lors de nos échanges, je partage le fait que, face à leur duo, j'ai parfois l'impression d'assister à une rencontre inter-espèce, notamment, à travers le maintien d'une distance particulière entre elles qui devient palpable dans cet espace laissé respectueusement entre les corps. Cette distance est, ni trop restreinte, ni trop large, favorable à l'écoute de l'autre. La recherche de cet espace respectueux, favorable à la rencontre est visible dans le documentaire de Vincent Bruno *Habiter le seuil* qui accompagne le plus souvent la performance. Ce court film témoigne de ces temps d'attente, de recherches de conditions favorables à la rencontre, de la nécessité d'être à l'écoute. Ce sont bien les baleines à bosse, au large de l'île de la Réunion qui décident de s'attarder, ou non, sur leur chemin afin de rencontrer cette étrange humaine aux pieds palmés.

Il s'agit d'être à l'affût, de mobiliser tous ses sens pour cet exercice d'attention. Il semble que cet état change notre rapport au temps. Tout le corps happé par l'observation, par cette patiente attente se dilate avant de s'envoler dans un surgissement.¹⁴ Cette expérience d'une temporalité non fragmentée par un rythme défini est utilisée au XX^e siècle par Merce Cunningham. En effet, le chorégraphe étatsunien refuse d'utiliser le compte traditionnel en huit temps pour structurer sa danse et privilégie l'usage d'une durée, matérialisée par un chronomètre. La durée, de même que le choix des mouvements, et le découpage scénique sont définis par l'aléatoire, par des lancers de dé ou par la suite des logiciels, produisant des chorégraphies inattendues, qui mettent les spectateurs dans un état comparable à celui de l'observation d'espèces autres qu'humaines. Sa pièce *Ocean* créée en 1994 a, à l'instar d'*Habiter le seuil*, un dispositif scénique circulaire qui permet, comme le souhaite son collaborateur John Cage, de diffuser les sons de toutes parts. Sur celle-ci trône une large horloge, objet indispensable lors des plongées sous-marines. Sans cet accessoire, les repères temporels des plongeurs sont perturbés par les sons feutrés et les mouvements fluides de la faune et de la flore aquatiques. Immergés dans l'élément aquatique, les corps des plongeurs se déplacent autrement que sur terre, plus légèrement. Ils se laissent bercer par les vagues et perdent les notions d'espace et de temps, de gravité,

¹⁴ Lors de notre entretien, Marine Chesnais fait référence à l'expression "patience brûlante" employée par l'écrivaine Christine Singer et déclare: "Elle parle avec des mots magnifiques de la transparence de l'être et de laisser passer les choses. Elle n'en parle pas par rapport à l'eau et la pratique de l'apnée, ni par rapport à la danse, elle en parle par rapport à la vie en règle générale. Pour moi, le parallèle était extrêmement clair."

définies par la vie terrestre. Cette résonance avec la danse cunninghamienne et les compositions de John Cage apparaît comme un clin d'œil à la fin de la pièce *Habiter le seuil*. En effet, Marine Chesnais a sélectionné la partition cagienne *Litany for the Whale* pour clore sa pièce. Pour elle, ce choix apparaît comme une évidence, elle déclare: "On ne sait pas grand-chose sur cette pièce si ce n'est que c'est une partition à trois voies, deux voies et le silence, la métaphore absolue de la pièce."

Les traces de ces rencontres avec les cétacés se diffusent, au-delà de ces liens invisibles, dans la qualité des mouvements produits par les danseuses. Interrogée sur ce point, Marine Chesnais, me révèle qu'elle a eu recours à un éthogramme. Elle a ensuite "mixé" ces mouvements de baleine à bosse à différents comportements humains dans l'eau. Ainsi elle produit, un outil d'écriture qu'elle nomme "une cartographie hybride" ou "un abécédaire" qui lui offre, selon elle, un langage de corps inter-espèce. Cependant, ce "devenir autre" qui se manifeste à partir des conditions de la rencontre, d'une expérience de l'espace et du temps autre qu'humain ou d'un mimétisme de mouvements, se niche aussi dans l'expérience de franchissement d'une ligne.

La pratique de l'apnée implique un franchissement de seuil, de plonger dans un autre milieu qui mobilise autrement les sens. La vue et l'ouïe sont troublées alors que notre perception haptique, qui comprend le toucher et la proprioception, prend le relais. Le milieu aquatique dans lequel le corps humain est immergé devient un espace liminal de transformation. Les apnéistes interrogés par Mary Schirrer expriment ces changements perceptifs impliqués par l'immersion dans l'eau. L'un d'entre eux témoigne: "Tu vois, je suis vraiment en osmose avec l'eau et ce n'est même plus moi qui décide. Je suis tellement mentalement partie dedans que c'est comme si j'étais un dauphin..." (Schirrer 28). Les travaux de recherches de Joanne Clavel et précisément son entretien avec Boris Nordmann attestent de ce lien particulier qui se crée avec les animaux non humains, ici, les dauphins, par la pratique de l'apnée. En effet, l'artiste partage ses questionnements:

D'un point de vue logistique, j'ai commencé à me former à la plongée en apnée. Je dis "logistique" car, pour approcher les dauphins, on est plus rapide et plus souple sans bouteille sur le dos, on conserve ainsi une pleine mobilité. D'un point de vue sensoriel également, car l'on partage l'apnée avec les dauphins: ce sont des mammifères qui plongent en apnée. Je me demande dans quelle mesure ma pratique de l'apnée me donne des sensations qui sont proches des sensations du dauphin. Je me suis également initié au kayak de mer, mode de navigation mis au point par des baleiniers et qui permet de faire corps avec son embarcation. Dans un kayak, je me sens être une chimère ou un centaure marin. (77)

Ces sensations nouvelles produisent le déploiement de nouveaux imaginaires individuels ou collectifs. Les humains remobilisent des compétences oubliées ou s'en inventent de nouvelles. Mary Schirrer affirme que ces analogies sont aussi nourries par des écrits de journalistes ou d'autres documents d'information: "Les médias, et certains champions, alimentent ce processus, avec des titres tels que l'homme-dauphin ou poisson, la femme-sirène, qui font sourire autant qu'ils nourrissent des imaginaires de fusion/connexion à la Nature évoqués par les pratiquants eux-mêmes: "la sensation de voler dans l'eau," "on devient un mammifère marin" (28). Cette rétention de souffle nécessaire au

franchissement de la ligne d'eau puis l'immersion du corps produisent d'autres sensations aux pratiquants et déploient leurs imaginaires et nourrissent leur processus de création.

En dialogue avec l'apnée ou "au non-souffle" (Louppe 93), le souffle rendu sonore lors d'une performance, atteste et renforce la portée d'un effort physique, d'un relâchement, d'un envol ou encore d'une chute. La respiration du danseur permet de repousser ses possibilités corporelles. Son écoute offre aux spectateurs un accès au "chant intérieur" de l'artiste. Il renvoie à un phénomène personnel et collectif qui crée un attachement entre les danseurs et les spectateurs. Comme le soulignent Laurence Pagès et Christina Towle lors de la rédaction de leur projet dédié à l'analyse de la respiration des danseurs et à sa transcription sous forme de partitions: "le souffle est au cœur de la relation empathique entre le danseur et le spectateur, il est également un élément influant sur la physiologie corporelle mais aussi sur l'expressivité du geste" (Pagès et Towle 2). Qu'en est-il lorsque les spectateurs assistent à une performance aquatique en apnée?

En 1986 puis vingt ans plus tard, Daniel Larrieu propose aux spectateurs sa pièce *Waterproof*. Cette œuvre, aujourd'hui accessible en ligne sous forme de vidéo, commence par un plan de la caméra, au fond de la piscine, proche de la ligne de carrelage noire qui vient diviser l'écran, des jambes croisées semblent flotter verticalement à la surface. La ligne noire est envisagée comme une poutre de gymnastes sur laquelle des danseuses exécutent différentes figures. Cependant, la rapidité des mouvements de bras, comparable à celle des nageoires, inhabituelle pour les humains, rappellent combien d'autres procédés doivent être trouvés pour se mouvoir sous l'eau. Les spectateurs qui découvrent ces chorégraphies subaquatiques succombent aux analogies ou convoquent des imaginaires de chimères. Par la suite, les lignes du bassin et de flottaison sont appréhendées. Des danseurs arrivent en peignoir et sautillent sur le bord avant de se jeter. Le montage montre aux spectateurs des visages hors de l'eau, sans lunettes et des corps vêtus rampant sur la ligne du bassin. L'expérience aquatique s'apparente alors à une scène de guerre. Les corps se déplacent dans un milieu hostile. À la surface de l'eau, les bouches sont grandes ouvertes en quête d'inspiration. Les corps s'amalgament ensuite sous l'eau et se dévêtissent peu à peu, seules les lunettes protectrices sont conservées. La surface et la lumière sont filmées des profondeurs et rappellent la noyade, comment ne pas songer à la "petite mort," expression souvent employée par les apnéistes. Dans son ouvrage, *Poétique de la danse contemporaine*, la chercheuse en danse, Laurence Louppe analyse les effets de cette pièce sur les spectateurs:

À cet égard, l'impression d'apnée partagée avec les interprètes du *Waterproof* de Daniel Larrieu, dansé dans une piscine, faisait circuler une puissante empathie entre le souffle des spectateurs et la vacuité pulmonaire du danseur, retenu entre deux eaux, comme une poche flottante d'où tout contenu organique se serait absenté. *Waterproof*, qui fut une grande oeuvre des années 80, modifiait par-là l'expérience de la durée. D'une durée amphibie partagée entre air et eau, entre froideur cristalline des abîmes et chaleur humide d'une salle de piscine. De la disjonction des états de souffle peut naître une poésie souveraine dont les figures échappent à la vision, pure sensation de l'irreprésentable. (93)

C'est là tout l'enjeu de la transmission d'une telle expérience. C'est bien cette ligne entre l'air et l'eau, cet espace liminal si fin entre les temps pleins et vides des poumons qu'il faut explorer afin d'éprouver un devenir autre. L'empathie mentionnée par Laurence Louppe

est ici envisagée comme la possibilité de “partager quelque chose de l’expérience sensible du danseur” (Ginot 225). Ces espaces relationnels invisibles, inaudibles mais palpables appellent une attention soutenue et respectueuse de nos altérités. Dans la seconde partie de la pièce *Habiter le seuil*, les danseuses retirent leur combinaison d’écailles pour revêtir des vêtements du quotidien. La veste en sequins, aux scintillements cristallins nous rappelle que cette rencontre reste imprimée dans le corps de la danseuse. Cette expérience subaquatique et inter-espèce invite à repenser et à ressentir nos relations entre humains ainsi qu’avec les non humains. Il est primordial de prendre le temps de se regarder, de ne pas dominer et de mesurer les besoins.¹⁵

Conclusion

Par contraste, la pratique de l’apnée chorégraphique et subaquatique a mis en lumière l’importance fondamentale de nos respirations terrestres qu’elles soient retenues, courtes ou profondes. En effet, les regards sur la rétention du souffle nous ramènent aux propos de Joanne Clavel et Marine Legrand appliqués à son contraire, la respiration: “Respirer, cela peut donc s’entendre du niveau cellulaire à celui d’un territoire partagé. Cela peut se comprendre comme une manière d’entrer en dialogue. Comme une mise en relation de l’intériorité et de l’extériorité, comme une rencontre avec l’altérité” (Clavel et Legrand 41). Pour permettre les dialogues avec les êtres autres qu’humains, ici les cétacés, il est nécessaire de retenir nos souffles humains, d’accorder avec eux nos respirations. L’expérience subaquatique invite à réfléchir sur l’air nécessaire à nos mouvements. Afin de prendre conscience de cet élément invisible et essentiel, le philosophe étatsunien David Abram propose de changer le nom de notre planète en ajoutant un *i* et de l’appeler à présent “Eairth” (Abram 101) afin de mesurer à quel point les humains sont immergés dans cet élément variable et flottant.¹⁶ Ces expériences immersives aériennes et aquatiques partagées nous rappellent que les océans sont, selon les Nations Unies, “les poumons bleus de la planète.” L’apnée subaquatique associée à un désir de rencontre inter-espèce, invite à l’humilité et à la disparation des rapports de domination humains. Enfin, lorsqu’elle mobilise l’art chorégraphique, cette pratique invente d’autres perspectives sur nos façons de nous mouvoir, d’habiter la planète et de résister face à sa destruction.

Article reçu 20 juin 2025

Article lu et accepté pour publication 13 mars 2026

¹⁵ Le verbe “regarder” est ici utilisé selon la pensée de John Martin “Regarder, c’est sentir” (Ginot 223).

¹⁶ “Perhaps we should add the letter I to our planet’s name, and call it “Eairth” in order to remind ourselves that the “air” is entirely a part of the eairth, and the I, the I or self, is wholly immersed in that fluid element” (Abram 101).

Oeuvres citées

- Abram, David. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. Vintage Books, 2011.
- Andrieu, Élise, et Diphy Mariano. "En apnée." *La Série documentaire*, France Culture, 14 août 2020. Accessed 3 Oct. 2021.
- Bardet, Marine, Joanne Clavel, et Isabelle Ginot. "Introduction." *Ecosomatiques: Penser l'écologie depuis le geste*, édité par Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, Éditions Deuxième Époque, 2019, pp. 9-19.
- Becq, Cécile, et Franck Manquin. *Ama Le souffle des femmes*. Éditions Sarbacane, 2020.
- Bruno, Vincent, réalisateur. *Habiter le seuil*, One Breath, 2021.
- Buffet, Charlie. "Un poisson nommé Mayol." *Le Monde*, 20 mars 2005. Accessed 4 May 2024. https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/03/20/un-poisson-nomme-mayol_373040_3208.html.
- Chesnais, Marine. *Habiter le seuil*, One Breath, Le Tangram Évreux, 19 mai 2024. Performance Live.
- Clavel, Joanne, et Marine Legrand. "Respirations communes: les pratiques somatiques comme créativités environnementales." *Ecosomatiques: Penser l'écologie depuis le geste*, édité par Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot. Éditions Deuxième Époque, 2019, pp. 23-46.
- Clavel, Joanne, et Boris Nordmann. "Fiction corporelle: Devenir animal." *Ecosomatiques: Penser l'écologie depuis le geste*, édité par Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot. Éditions Deuxième Époque, 2019, pp. 76-85.
- Corbin, Alain. *Le ciel et la mer*. Flammarion, Champs, 2019.
- Croquet, Pierre-Marie, réalisateur. *Making of Ama*, Spark Seeker/Les films engloutis, 2019.
- Duncan, Isadora. *Ma vie*. Gallimard, 1999.
- . "The Dancer of the Future." *The Art of the Dance*. Theatre Arts Books, written c. 1902 and first published 1928. <https://www.mccc.edu/pdf/vpa228/the%20dancer%20of%20the%20future%20-%20duncan.pdf>. Accessed 26 June 2017.
- Gillis, John R. "The Blue Humanities." *HUMANITIES*, vol. 34, no. 3, 2013. <https://www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities>.
- Ginot, Isabelle. "Regarder." *Histoire de gestes*, sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, Actes Sud, 2012, pp. 218-231.
- Greenfield, Amy, réalisatrice. *Tides*, 1982.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, 2003.
- Le Tacon, Jean-Louis (réalisateur). *Waterproof*, Daniel Larrieu, 1986.
- Lemaître, Frédéric. *L'apnée de la théorie à la pratique*. PURH, 2015.
- Loupe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse, 2004.
- Mangolte, Babette, réalisatrice. *Water Motor*, 1978.
- Pagès, Laurence et Towle Christina. "Projet de partition de souffle." Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2010. Accessed 17 May 2025.

Perrin, Julie. "Chorégrapheur pour un littoral." *Des vies avec des plages. Expériences, relations, devenirs*, édité par Joanne Clavel, Alix Levain, Florence Revellin, PUR, 2024, pp.143-157.

Schirrer, Mary. "Entre résonance et aliénation, l'apnée à travers la pensée d'Hartmut Rosa." *Nature et récréation*, no. 15, 2024, pp. 19-34.

Vadori-Gauthier, Nadia. *Danser Resister. Une minute de danse par jour*. Éditions textuels, 2018.

Varejão, Cláudia. *Ama-San*. Terratrema Films, 2016.