



# L'atelier, un espace privilégié de transmission de la culture chorégraphique

L'Atelier de culture chorégraphique et l'Installation-Atelier

Laurence Saboye

---



## Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1702>

DOI : [10.4000/danse.1702](https://doi.org/10.4000/danse.1702)

ISSN : 2275-2293

## Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

## Référence électronique

Laurence Saboye, « L'atelier, un espace privilégié de transmission de la culture chorégraphique », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1702> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1702>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

---

# L'atelier, un espace privilégié de transmission de la culture chorégraphique

L'Atelier de culture chorégraphique et l'Installation-Atelier

Laurence Saboye

---

- 1 Au cours du travail que je présente ici, je vais essayer de relever, comprendre et exposer les fondements et les modalités de transmission d'une pratique que j'ai développée au fil du temps. Cette pratique repose sur une synthèse d'expériences professionnelles et de formations, un socle de connaissances, de méthodes et d'outils acquis et mis en expérience en tant que danseuse-chorégraphe utilisatrice de la cinétographie Laban, enseignante et médiatrice. *L'Atelier de culture chorégraphique*<sup>2</sup> et *l'Installation-Atelier*<sup>3</sup> sont deux formes que j'ai conçues pour transmettre la culture chorégraphique, articulant la pratique et la théorie, reliées dans cet espace-processus qu'est l'atelier. Précisons que j'entends par culture chorégraphique des savoirs incorporés issus aussi bien de la pratique dansée que des théories de la danse.
- 2 Est-ce que l'atelier est un lieu d'étude privilégié pour la transmission de la culture chorégraphique ? Est-ce que le processus de recherche tel qu'il se pratique dans l'atelier du chorégraphe est une méthode appropriée pour la transmission de cette culture ? Un tel atelier peut-il constituer pour le non danseur une médiation vers la danse, en particulier dans son aspect kinesthésique ? C'est autour de ces questions que s'est organisée ma réflexion : *Comprendre comment s'articulent pratique et théorie pour construire une culture chorégraphique plurielle, reposant en premier lieu sur sa source même : la poétique du corps dansant, l'expérience kinesthésique. Comprendre comment l'atelier devient le cadre, la méthode et l'outil de médiation de cette pratique.*

## Une synthèse de formations et d'expériences professionnelles

- 3 J'ai reçu une formation de danseuse aux RIDC<sup>4</sup>, école enseignant à la fois des disciplines pratiques et théoriques. Avec Françoise et Dominique Dupuy, j'ai incorporé des traces multiples, notamment de l'enseignement d'Émile Jaques-Dalcroze et de Rudolf Laban. Le temps de pratique en atelier était incontournable : exploration du mouvement<sup>5</sup>, recherche de matériaux. Les ateliers de composition chorégraphique de Jacqueline Robinson s'appuyaient sur l'enseignement reçu de Mary Wigman, les écrits de Doris Humphrey et de Louis Horst. Chacun de nous travaillait à la réalisation d'une composition, explorant le mouvement à partir de processus ou de formes compositionnelles, apprenant à assumer ses choix et à justifier leur nécessité. J'ai poursuivi ensuite d'autres enseignements notamment dans le sillage de Dominique Bagouet, mais aussi des cours de technique Cunningham, Limón, classique, baroque...
- 4 Comme danseuse-chorégraphe, j'ai approfondi ma pratique de l'atelier. Dans le cadre des créations et des actions de sensibilisation, je proposais aux danseurs, élèves ou publics, par l'expérimentation, d'entrer dans mon processus de création, et, au cœur de la production de leur propre mouvement, d'entrer en contact avec mon projet. J'ai pu développer une boîte à outils, des processus de recherche, une capacité d'observation et d'improvisation. Cherchant des ressources, je me suis formée en histoire de la danse auprès de Laurence Louppe au CAFEDM de Bordeaux. J'ai entrepris ensuite une formation en Cinégraphie Laban au CNSMDP avec Jacqueline Challet-Haas. J'avais donc enfin des connaissances et des outils pour comprendre le mouvement en profondeur, les œuvres et leurs contextes d'apparition. J'avais accès par les archives et les partitions à des pièces chorégraphiques que l'on ne voyait pas sur scène. J'ai découvert avec la partition une nouvelle manière pour moi d'incorporer des pratiques et dans le cadre des reprises d'œuvres, un lieu d'exploration privilégié de la question de l'interprétation. Puis, j'ai suivi la formation en Culture chorégraphique dirigée par Laurence Louppe au CEFEDM d'Aubagne<sup>6</sup>, ce qui m'a permis d'approcher d'autres domaines d'observation et d'analyse, d'autres outils, d'autres champs de connaissances, et surtout de définir une démarche d'ouverture vers des terrains chorégraphiques parfois très éloignés des miens. C'est la mise en relation de ces différents outils et axes d'observation de la danse, lors de créations, enseignements, notations et reprises d'œuvres, qui m'a permis de créer ce que j'ai nommé *Atelier de culture chorégraphique*, puis *Installation-Atelier*.

## Une expérience déterminante

- 5 En 1996, je suis spectatrice d'une représentation du Ballet Junior du CNSMDP consacrée au répertoire de Doris Humphrey, Hanya Holm et Anna Sokolow<sup>7</sup>. Et comme toujours, je ne lis pas le programme avant de voir le spectacle que je souhaite découvrir sans a priori ; à ma grande surprise, je ne parviens pas à distinguer les pièces des trois chorégraphes. Je sais que tout les oppose : une vision du monde, de l'espace, une organisation corporelle, une poétique, une esthétique... Je devrais percevoir ces oppositions et pourtant je ne perçois que les points communs et l'image d'une époque. Est-ce un problème d'interprétation ? Ces reprises sont faites dans un souci de fidélité, avec des danseurs de talent, une transmission réalisée par d'anciens danseurs ou notateurs, garants du style de

chacune des chorégraphes. Pourtant quelque chose manque, une partie de l'identité de ces œuvres : une pratique et une « façon ». Mon désarroi est particulièrement fort concernant *Water Study*, dont je connais les principes fondateurs : pièce en silence, pour un nombre indéterminé de danseurs, dont la structure et le mouvement naissent du flux respiratoire. Qu'en est-il de ce « charme » qui sous-tend chaque geste, chaque appui, chaque déplacement, la qualité de présence, le rapport à la matière du corps, à la gravité, à l'environnement, à l'écriture chorégraphique ?

## Questionner la reprise

- 6 Pour des raisons économiques, les reprises sont réalisées dans un temps court. La pièce étant écrite, on imagine qu'elle ne nécessite pas de passer par une démarche de création. Dans le meilleur des cas, on initie les danseurs à la technique du chorégraphe liée aux reprises. Il est évident qu'il est impossible pour les danseurs d'intégrer véritablement le fond. Le mouvement est donc reproduit dans ses formes exactes, une *forme-réplique*<sup>8</sup>, mais il semble vide de contenu, sans matière de corps particulière.
- 7 Il peut y avoir deux raisons à cela. La première concerne le développement d'un certain académisme parfois au sein des compagnies de répertoire, la volonté de maintien et de contrôle d'un héritage, qui peu à peu transforme une langue vivante en une langue morte. La deuxième concerne l'investissement de nouveaux danseurs qui n'ont pas trouvé de point d'adhésion – quelque chose qu'ils puissent reconnaître, qui puisse les concerner<sup>9</sup>. Ils n'ont pas trouvé leur propre danse dans le projet qui ne les a pas touchés dans leur actualité. Pour quelle raison ? Le mouvement se démode-il ? Est-il seulement le reflet d'un corps actuel ? Si c'est le cas, il ne faut pas se risquer à la transmission d'un répertoire et laisser les danses disparaître avec leur temps. Mais c'est échapper aux perspectives que peuvent ouvrir les interprétations – non les traditions – sur les œuvres, révélant des strates de sens et de poésie.

Le processus de création, notamment dans la danse contemporaine, est celui de l'atelier et donc, de la production, pour le danseur, de son propre geste ; ce qui lui donne sa consistance, sa profondeur, et qui favorise l'investissement du danseur. Est-il possible de reconstruire cette aventure de la création ?

La culture chorégraphique des danseurs est corporellement reliée aux références de l'actualité de la danse, à savoir « le goût du jour » (je parle là des danseurs contemporains, car les danseurs classiques sont liés au répertoire par la transmission d'une tradition). L'enseignement théorique en histoire de la danse n'est pas connecté à leur conscience corporelle. Les connaissances ne sont pas incorporées, aussi sont-elles abstraites et ne servent-elles pas l'incarnation de la reprise.

- 8 Entre 1995 et 2000, les reprises et surtout les « reconstructions<sup>10</sup> » cristallisent toutes ces questions de transmission, interprétation, tradition, création, original, réplique... et font l'objet de controverses. La validité de l'entreprise est sans cesse remise en question, en particulier lorsque les reprises sont réalisées à partir de partitions réveillant des « attitudes de méfiance irrationnelles<sup>11</sup> ». La reprise tuerait le charme de l'original et la partition capturerait les corps<sup>12</sup> dans une conservation contradictoire avec la nature vivante de la danse... « Pourquoi tout de la danse devrait-il à tout prix être conservé<sup>13</sup>. » Ne faudrait-il pas laisser les œuvres chorégraphiques s'évaporer, la danse étant par essence éphémère ?

- 9 En réaction peut-être, des mouvements opposés se dessinent dans les rangs de ceux qui s'intéressent au répertoire. D'un côté la volonté de « reconstitution » historique par la recherche d'authenticité, et de l'autre, le renoncement à la matière du chorégraphique, pour ne conserver que la figure des mouvements et la structure chorégraphique. Une troisième voie, tend à renoncer au texte dans sa totalité, pour le modifier, le couper, en faire en quelque sorte un matériau dans une optique pédagogique ou pour ce que j'appellerais une nouvelle écriture<sup>14</sup>.

Contrairement à l'idée communément acquise que les corps d'aujourd'hui sont différents et ne permettent donc pas d'atteindre l'essence des œuvres du passé, Jacqueline Challet-Haas affirmait le contraire dans son cours de cinématographie Laban au CNSMDP. Le système de notation restait stable dans son fonctionnement, car nos corps d'humains étaient toujours les mêmes : deux jambes, deux bras... avec les mêmes possibilités de déploiement du mouvement dans l'espace.

- 10 Rien n'a changé, nos organes, nos muscles... nous avons le même équipement anatomique et sensoriel<sup>15</sup> que celui des premiers *homo sapiens*. Alors, qu'est-ce qui a changé ? Nos expériences motrices, nos techniques du corps, nos pratiques culturelles, nos rythmes, nos formes de travail et de loisirs, notre rapport au corps, notre vision du corps, du mouvement, du mot « danse », nos attitudes, nos postures, notre rapport à l'individuel et au collectif... C'est notre culture chorégraphique qui a changé et qui nous éloigne des autres générations. Pourrait-elle nous en rapprocher et comment ?

C'est dans les nuances, les détails, que l'on trouve les fondements des styles. La forme, les figures du mouvement, l'organisation spatio-temporelle, la relation au système gravitaire, le phrasé, tout s'organise en cohérence avec ces fondements. Est-il possible de retrouver le processus de création, voire la « manière » d'être au monde, cette signature encore informe, non pas la source – ce serait illusoire – mais une source possible ?

## L'atelier comme lieu de transmission des œuvres : la reprise

- 11 J'ai décidé de reprendre *Water Study*, suivant un chemin intuitif : mener la reprise de l'œuvre avec les outils de l'atelier du chorégraphe, en y associant la transmission d'éléments de culture chorégraphique et la mise à disposition de sources. C'est à Danse Création à Marcq-en-Baroeul en 2000 que j'ai pu réaliser mon premier essai.
- 12 Ce travail a été accompagné de l'étude et de la reprise de deux autres œuvres antérieures : *Soaring* pièce de 1924 de Doris Humphrey et *Second Arabesque* pièce de 1920 de Ruth Saint-Denis. Je cherchais à comprendre ce qui entre 1920 et 1928 avait permis à Doris Humphrey et Martha Graham de construire des identités chorégraphiques si distinctes alors qu'elles avaient reçu les mêmes enseignements. Cette organisation binaire, *contraction-release*, construite autour du centre, ce repoussé actif du sol, pour Graham, et cette organisation ternaire, chute et rétablissement transitant par le swing, portée par une suspension légère, un frôlement du sol, pour Humphrey, me semblaient être à la fois l'énigme et la clef.

Dans une partition, l'identité de l'œuvre ne nous est pas immédiatement donnée ; elle doit être déchiffrée, révélée et enfin donnée à vivre pour être lue. Nous sommes confrontés aux signes qui nous disent ce qui compose cette identité mais pas sa substance ou sa matérialité.

- 13 La possibilité de retrouver la substance originale est un leurre. Faut-il pour autant y renoncer et ne considérer le chorégraphique que depuis la figure du mouvement et sa structure ? Ce serait en opposition avec le projet de la danse contemporaine dont les formes n'accèdent à la visibilité qu'au bout d'un lent processus. La visibilité de ces formes est chargée de ce processus, la justesse du mouvement – et non son authenticité – est pleine de ce processus : la forme « comme genèse, comme mouvement<sup>16</sup> » et non comme fin.
- 14 Il est possible d'y renoncer et de laisser les formes objectives<sup>17</sup> se charger uniquement des états de corps<sup>18</sup> actuels. Mais il est aussi possible de proposer des expériences corporelles inactuelles et de laisser ces formes objectives se charger de ces boutures anciennes, devenant la source d'une exploration, « images intimes de l'Autrefois<sup>19</sup> », créatrices d'une actualité. Bien évidemment, aucun de ces choix ne peut nous donner en définitive, une version authentique. Il ne s'agit pas de cela, mais de rejouer quelque chose, de redonner une vie, et que cette vie produise une autre source pour d'autres danses. Multiplier les sources, c'est multiplier les ouvertures d'un regard chorégraphique qui a tendance à se calibrer sur le goût du jour.
- 15 Un élément particulièrement intéressant dans les reprises à partir de partitions, est d'être face à un « texte » sans modèle de corps, et ainsi devenir l'interprète direct de ce texte, sans s'occuper de l'interprétation du danseur d'origine. Ainsi, la danse surgit en dehors de toute imitation ; c'est ce qui se passe dans un atelier de création, à la différence qu'ici, l'identité de l'œuvre est préexistante à son exploration, puisqu'elle est déposée sur la partition. Aussi, j'ai décidé de ne pas transmettre la pièce avec mon propre corps comme modèle, de ne pas montrer le mouvement, ne pas faire image. La voie mimétique est contradictoire avec le processus de déchiffrage et nous fait perdre tout son intérêt : se mettre en état de chercher pour trouver le chemin du mouvement. Le danseur, lors d'une création passe par ce moment de recherche ; les consignes du chorégraphe l'amènent à produire lui-même le mouvement auquel il est, de fait, intimement lié. Ainsi, il me semble important qu'une reprise ne devienne ni une reproduction de l'original, ni une copie de l'interprétation du notateur-danseur. La partition nous permet de ne jamais être dans la reproduction. D'être toujours dans un original de l'interprétation, en quelque sorte. Car il n'y a pas d'œuvre originale dans le spectacle vivant, mais une émotion originale pour le spectateur, lors de sa première réception. L'œuvre originale est unique pour chaque spectateur, elle lui est propre, car retravaillée par sa propre mémoire. C'est une interprétation<sup>20</sup>.
- 16 Pour cette reprise de *Water Study*, j'ai donc commencé à transmettre verbalement le mouvement, sans le montrer, l'accompagnant d'une initiation à la cinématographie afin d'accéder, par la lecture, à ce qui est demandé dans la partition. Cette méthode de transmission verbale est proche de la pratique Feldenkrais, pratique partitionnelle, puisque le praticien décrit ce qu'il faut faire sans dire comment il faut le faire. Dans le même temps, j'ai mis à disposition un classeur, rassemblant des sources diverses, constituant des entrées multiples vers l'œuvre, reposant sur des champs de savoirs communs, mais avec la possibilité de s'y référer individuellement ou en groupe. L'idée étant de laisser chacun incorporer les éléments susceptibles de les charger d'informations jouant sur leur matière vivante. Mon souhait est de respecter l'exactitude du texte partitionnel, mais aussi de laisser la matière se déployer, accédant par elle-même à la forme, en effectuant par la sélection des sources et les consignes d'atelier une interprétation assumée du texte.

- 17 L'iconographie de l'œuvre est intégrée à la fin du travail, lorsque la pièce accède à son interprétation et que le moment est venu de percevoir dans la photographie ou le film, ce qui, dans les corps, est familier, car devenu actuel, grâce à l'expérience. Une confrontation immédiate avec cette iconographie présente au danseur une image désuète, qui peut lui donner l'impression qu'il va devoir se déguiser pour une reconstitution historique, alors que dans une interprétation on n'attend rien d'autre que lui-même. La reprise n'appartient pas au passé mais au présent.

## Interroger la notion de culture chorégraphique

- 18 Au cours de ce travail, je constate que la reprise d'œuvres dans le cadre de l'atelier est favorable à la transmission de la culture chorégraphique - rappelons que j'entends par culture chorégraphique des savoirs incorporés issus aussi bien de la pratique dansée que des théories de la danse, et précisons qu'elle ne doit pas être envisagée là comme masse de connaissances capitalisées, mais comme force agissante. Et cette force s'adresse aux corps. La culture chorégraphique s'appréhende donc d'abord par le corps. La danse séduit par l'image, le concept, la dramaturgie, la scénographie... mais elle a besoin pour exister véritablement, d'être reçue pour ce qu'elle est : geste, mouvement, présence ; il s'agit de « lire » avant tout « le corps comme matière et comme présence... et non pas le corps comme texte<sup>21</sup> ». Pour accéder à cette « pensée motrice » dont parlait Laban, nous devons, en tant que spectateurs, convoquer nos expériences corporelles, afin de toucher, dans les œuvres et les pratiques chorégraphiques, ce qui fait sens par la danse, directement, et découvrir véritablement « à quel seuil d'écoute sensorielle et d'autonomie de la conscience esthétique un corps dansant peut amener qui consent à se laisser toucher par l'expérience du geste<sup>22</sup> ».
- 19 Aussi, la culture chorégraphique telle que je la propose dans mes différentes interventions, et nous le verrons plus tard, dans l'*Atelier de culture chorégraphique*, n'est pas l'histoire de la danse, et n'est pas non plus les théories de la danse... C'est un mode de connaissance qui réclame le passage par l'expérience. Qui s'occupe autant de la fabrique du chorégraphique que de sa réception. C'est le domaine de la poétique en premier lieu. C'est un héritage reçu de Laurence Louppe, bien sûr, mais c'est aussi le chemin d'une construction qui ne se coupe pas de son point d'ancrage : danser. Pour le construire, ce domaine ne nécessite pas de se positionner depuis l'extérieur, de façon objective, mais au contraire réclame l'agitation des cellules, des fibres, des flux. Faire l'expérience de « ce que ça fait ». C'est une construction personnelle, qui engage la subjectivité du sujet, l'engage dans ses perceptions, sa sensibilité motrice.
- 20 Il s'agit donc d'approcher le travail de la danse, de le comprendre, d'éclairer les œuvres chorégraphiques et les pratiques dansées, en utilisant prioritairement les outils de lecture, d'analyse et d'expérimentation de la danse. Les connaissances diverses, historiques, anatomiques, esthétiques, sociologiques... issues des différents champs de savoir et qui ont une démarche parfois très objective, se relient à cette expérience. La difficulté est de construire ce lien ; construire une articulation entre pratique et théorie. Une culture chorégraphique ferait donc appel à des connaissances approfondies très étendues, pratiques et théoriques, concernant le corps, les œuvres, les arts, l'histoire, la philosophie, l'anthropologie... C'est parce que c'est une construction sans fin que la culture chorégraphique peut rester dynamique : un mouvement.

## L'Atelier de culture chorégraphique et l'Installation-Atelier

- 21 La finalité de mon parcours aujourd'hui est la création de ces deux formes, l'*Atelier de culture chorégraphique* et l'*Installation-Atelier*. C'est l'atelier comme cadre, méthode et outil qui me permet de proposer une culture chorégraphique incorporée, centrée sur une démarche interprétative reposant sur la recherche archéologique de l'origine-source des œuvres. « Le mouvement produit des lisibilités certes, mais celles-ci sont à saisir à même le tissu organique et sensible de leur naissance<sup>23</sup> ».
- 22 Le travail avec les objets a été la clef de voûte de cette construction. C'est un héritage des RIDC, mais aussi d'Odile Rouquet<sup>24</sup>, réactivé lors de la reprise de *Water Study*. « Déplacer l'objet » et « être déplacé par l'objet » devient une source d'expérimentation du mouvement et induit une matérialité singulière du corps. J'ai exploré les œuvres précédentes de Doris Humphrey, notamment *Soaring*, *Scarf Dance* ainsi que *Hoop Dance*<sup>25</sup>. Ce rapport à l'objet (voile, foulard, cerceau) permet de ressentir et de comprendre le rapport à l'espace de Doris Humphrey, la construction pneumatique de son corps et du temps, son déséquilibre moteur. Travailler avec le grand voile de *Soaring* est une expérience directe et fondatrice qui porte en elle l'amorce de la forme et le principe de mouvement *fall and recovery*<sup>26</sup>. On y découvre une organisation corporelle, une qualité musculaire, un état de corps en mouvement.
- L'autre clef issue aussi de cette recherche sur *Water Study* a été le déplacement du collectage de sources autour de l'œuvre, vers un collectage de sources autour de la notion de suspension<sup>27</sup>.
- 23 Pour construire mon *Atelier de culture chorégraphique*, je travaille seule, en amont, en commençant par le choix d'un thème ; dans ce cas, il s'agit de *Water Study*. Par associations libres, la recherche de sources, théoriques comme pratiques, se déploie de façon multidirectionnelle, ne renonçant à aucune méthode. Il s'agit de rassembler ces sources des plus proches aux plus lointaines. Les sources les plus proches dans le temps, dites synchroniques, observées dans leurs similitudes et oppositions, seront la technique et les œuvres de Doris Humphrey, celles de Martha Graham, les témoignages, le contexte. Mais le risque de ce point de vue historique est qu'il nous laisse sur le seuil d'une incorporation, car hors du présent. La recherche de sources va donc s'orienter vers la question de l'évolution du langage de Doris Humphrey, cherchant ce qui précède l'œuvre dans son expérience comme *Hoop Dance*, *Soaring* et *Scarf Dance*, mais aussi ce qui la suit ; une recherche diachronique des sources. Une recherche plus étendue me permet d'observer les éléments du langage de Doris Humphrey chez d'autres chorégraphes, depuis d'autres temps, antérieurs et postérieurs, m'intéressant plus largement aux rapports du corps féminin avec le voile, et aux qualités de danses en suspension. La dernière étape est de l'ordre de la fouille, démarche archéologique<sup>28</sup> ; il s'agit de la recherche de traces de ce langage dans nos corps présents, présences fantomales des pratiques de Doris Humphrey. Ce sont des sources anachroniques<sup>29</sup>. Il y a dans nos danses des éclats de danse plus anciennes<sup>30</sup>, vivantes encore mais presque indiscernables, car totalement entremêlées à nos pratiques actuelles. Est-il possible de les recevoir comme des « vestiges tissulaires<sup>31</sup> », mémoire ou palimpseste vivant qu'il suffirait de lire en en faisant remonter à la surface les inscriptions par un procédé révélateur, un réveil ? Est-il

possible de penser notre corps et en particulier le corps du danseur comme un feuilletage temporel ?

A partir de ce collectage et de son étude, je construis des propositions d'expérimentations, notamment avec le support d'objets d'exploration sensorielle et kinesthésique, qui vont constituer de nouvelles sources. L'idée est de construire un « noyau d'expérience » par lequel justement, « l'Autrefois rencontre le Maintenant, dans un éclair<sup>32</sup> ».

- 24 Toujours en amont de l'atelier, j'opère un montage des sources, directement inspiré de la notion de montage développée par George Didi-Huberman, à partir de son étude de l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg<sup>33</sup>. Il s'agit pour moi d'observer les passages possibles de la pratique à la théorie et de la théorie à la pratique, de repérer des parcours, des relations d'une source à une autre. Puis j'essaie d'autres montages, d'autres rapprochements qui créent d'autres lectures. Chaque montage est la source d'une interprétation.

Avant de rencontrer les participants de l'atelier, je procède au démontage des sources : j'en défais les liens. Je ne souhaite pas imposer mon interprétation, mais plutôt guider une exploration, transmettre une démarche. Le montage n'est donc jamais fixé, même pour moi-même ; il est toujours en mouvement, créant une sorte de tissu multidirectionnel de relations et de glissements, ouvrant sur une multitude de sens : « une constellation<sup>34</sup> ».

- 25 *L'Atelier de culture chorégraphique* peut enfin commencer. Dans un studio, je retrouve les participants. Je dépose mes sources en vrac et je fais une première proposition. Il s'agit à présent de se mettre en « état de recherche » : expérimenter, observer, s'interroger, analyser, comprendre, poser des hypothèses d'interprétation. Cet « état de recherche » va nous guider et nous permettre de rebondir d'une source à une autre. Alors un nouveau montage est réalisé ensemble en direct selon un ordre intuitif, non linéaire, non chronologique. Je suis active en tant que danseuse-chorégraphe, avec l'ensemble de mes outils, dans une action pédagogique, et j'alimente l'atelier de propositions pratiques, de sources diverses, de connaissances diverses, en lien avec les réactions et questions des participants.
- 26 *L'Installation-Atelier*, bien qu'étant une forme différente d'atelier, procède de la même manière au départ : collectage de sources, fabrique de sources sensorielles et kinesthésiques, montage et démontage. Mais ensuite, je dispose mes sources sous la forme d'une installation. La conception de l'espace est donc différente. Nous ne sommes plus dans l'espace neutre de l'atelier, le studio vide, mais dans un espace plein, construit par la disposition des propositions et des sources. Les sources sont donc en libre accès et manipulables à volonté. L'atelier n'est pas guidé, c'est le participant qui construit librement son propre atelier et qui relie les sources les unes aux autres, il en construit la temporalité, selon son désir et les rythmes de ses explorations. Je suis présente pour accueillir, proposer une expérience, donner quelques indications, pour laisser ensuite chacun, en totale autonomie, construire consciemment ou pas son propre montage dans le silence. Des échanges sont possibles au cours de l'expérience, mais ne sont pas sollicités. Le montage est mouvant. Il se fait sur le terrain et s'organise en direct, par groupes ou individuellement, constituant une improvisation.
- 27 Au milieu des objets mobiles et à mobiliser, des images fixes et animées, des textes... sont placés des objets textiles. C'est une approche complémentaire, issue du travail sur les costumes, pensés comme des partitions tactiles et visuelles, des stimulateurs,

amplificateurs. Comme les livres tactiles que l'on propose aux enfants, ces objets créés sont aussi une porte d'accès aux « états de corps perdus<sup>35</sup> ». Par le visuel, la structure et la matière, ils induisent une présence corporelle et affirment le souhait d'une transmission de connaissances sensibles, concernant l'art chorégraphique.

## Interroger la notion d'état de corps

- 28 C'est sans doute dans cette notion d'état de corps que je retrouve cette part de connaissances sensibles de la danse. Je ne peux définir cette notion, mais seulement dire l'usage que j'en fais. Je relèverai dans les recherches de Philippe Guisgand<sup>36</sup>, les notions « d'expérience sensorielle », de « présence », de « noyau d'expérience », de « posture », « d'état de danse », de « dynamique intérieure », de « couleur »... La difficulté est de lire ce qui compose un état de corps ; selon les poétiques, il ne s'agit pas du même « composé ». Pour certains, l'état de corps suppose la conscience du geste, pour d'autres c'est tout le contraire, pour d'autres encore, une corporéité précédant l'émergence du mouvement ou plutôt une coloration au moment de son interprétation... Est-il possible de faire entrer ce terme flou et insaisissable – au même titre que la notion de danse – dans des catégories ?

Ce qui m'intéresse là, c'est ce qui existe en amont de la figure dansée, l'idée d'un fond pré-figural symbolique : un composé, une concrète selon les termes du parfumeur, une sorte de signature, « un corps sous-jacent »<sup>37</sup>, issu d'expériences diverses, un géno-texte<sup>38</sup>, pré-texte chorégraphique avant toute construction consciente ? « Quel corps est en jeu ? Quand cette dimension n'est pas prise en compte..., une zone importante d'impensé s'établit... Supposer un corps neutre à partir de quoi pourrait s'établir n'importe quel motif chorégraphique va à l'encontre de tout le projet de la danse contemporaine<sup>39</sup> ».

- 29 Peut-être que la notion de « corporéité » de Michel Bernard<sup>40</sup> est plus juste, ou bien celle de « manière d'être » de Gilles Deleuze<sup>41</sup>. Pourquoi choisir ? L'important, c'est la question : « Quel corps est en jeu ? ». Que nous dit ce corps avant même la figure, l'écriture chorégraphique ? De quoi est fait son tissu, la « toile de fond<sup>42</sup> » du mouvement ? Une partie de la réponse se trouve dans *Effort*<sup>43</sup> de Laban : une combinaison d'efforts est un composé d'attitudes vis à vis du temps, de l'espace et du système gravitaire, et au-delà, le flux d'un phrasé brut. C'est une manière d'être au monde.

## Un « état » de recherche : l'atelier, un espace privilégié

- 30 En construisant ces deux formes d'ateliers, mon souhait est de permettre à chacun de produire sa propre culture chorégraphique. Il ne s'agit pas de livrer des contenus, une lecture, mais d'ouvrir une démarche de questionnement. La forme atelier s'est donc imposée, parce que c'est un espace-processus dans lequel la matière dansée est en recherche. Rien n'est donné ; tout est à découvrir par soi-même. C'est le lieu de la création ; celui-là même où des danseurs ont tissé par leurs mouvements, dans une expérience de vie, l'amorce des œuvres que nous essayons de comprendre et vivre aujourd'hui. C'est le lieu du travail de la danse. Le corps y est en jeu. Il doit s'y tenir autrement. C'est parfois inconfortable pour le non initié, mais cela ne fait rien. On finit par trouver une façon, même allongé, pour associer, même sans danser, ce qui s'échange

verbalement, avec la conscience de son propre corps. C'est un espace qui appelle à l'autonomie et à la responsabilité.

- 31 Cet espace-processus me permet de déployer pleinement mes intentions pédagogiques : proposer par l'expérience un processus d'auto-accession à la connaissance en minimisant la place du mimétisme, un processus adaptatif qui ne soit pas normatif, offrir à la fois une exploration collective, dialogique, tout en préservant la possibilité d'un cheminement individuel, permettre une connaissance incorporée construite sur la relation pratique et théorie, développer un enseignement qui s'adresse à tous, danseur comme non danseur, tous niveaux confondus<sup>44</sup>.
- 32 Se mettre dans un état de recherche c'est un mouvement dans la durée. Je dirais même une durée infinie. Chercher, « chercher toujours<sup>45</sup> », sans essayer de fixer un objectif à atteindre, une finalité. Aller toujours vers l'inconnu, ne pas craindre de ne pas donner de contours à son objet de recherche. Les yeux ne cessent pas d'observer, ni la pensée de se déplacer, ni la perception de découvrir. C'est une démarche qui implique la totalité du participant. La recherche opère une transformation qui fait de nous le terrain de notre propre culture chorégraphique.

« A présent, à partir de chaque ville que Marco lui décrivait, l'esprit du Grand Khan partait pour son propre compte et, la ville une fois démontée pièce à pièce, il la reconstruisait d'une autre façon, par substitutions, déplacements, interventions de ses ingrédients.[...] Parfois il me suffit d'une échappée qui s'ouvre au beau milieu d'un paysage incongru, de l'apparition de lumières dans la brume, de la conversation de deux passants qui se rencontrent dans la foule, pour penser qu'en partant de là, je pourrai assembler pièce à pièce la ville parfaite, composée de fragments jusqu'ici mélangés au reste, d'instantés séparés par des intervalles, de signes que l'un fait et dont on ne sait pas qui les reçoit. Si je te dis que la ville à laquelle tend mon voyage est discontinue dans l'espace et le temps, plus ou moins marquée ici ou là, tu ne dois pas en conclure qu'on doive cesser de chercher<sup>46</sup>. »

## BIBLIOGRAPHIE

- BENICHOU Anne, *Recréer/Scripter*, Les presses du réel, 2015.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle : Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001.
- BRUN Dominique, « Le trait et le retrait », *Quant à la danse*, n° 3, février 2006, pp. 34-39.
- CALVINO Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Points Seuil, 1996.
- DELEUZE Gilles, Spinoza cours 2 du 09/12/1980, La voix de Gilles Deleuze, Université Paris 8, [en ligne], <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Georges Didi-Huberman, Atlas : comment remonter le monde », entretien avec Catherine Millet, *artpress*, n° 373, 22 novembre 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Éditions de minuit, 2000.

FRÉTARD Dominique, « Noter la danse, embrigader les corps », *Le Monde*, mardi 18 janvier 2000.

FRÉTARD Dominique, « Les danseurs sont saisis par la fièvre de la reconstitution », *Le Monde*, samedi 22 juin 1996.

GUISGAND Philippe, « Ce que la danse nous fait plutôt que ce qu'elle nous dit », entretien avec SANTI Agnès, *La Terrasse hors série*, État des lieux de la danse, 30 novembre 2011.

GUISGAND Philippe, « Théma : Une matière de la danse : les états de corps », *Numéridanse*, juin 2016, [en ligne], <http://www.numeridanse.tv/fr/>, page consultée le 12 décembre 2016.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1977.

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

LABAN Rudolf, *La Danse moderne éducative*, Bruxelles et Pantin, Éditions Complexe et Centre national de la danse, 2003.

LAUNAY Isabelle, « Lettre à Dominique Frétard, droit de réponse non publié à l'article de Dominique Frétard "Noter la danse, embrigader les corps", *Le Monde* 18 janvier 2000 », publiée sur le site Paris 8 Danse, [en ligne], [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr).

LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole : La mémoire et les rythmes*, vol 2, Paris, Albin Michel, 1964.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse 1997, 2000.

LOUPPE Laurence, « États de corps perdus », *Io, Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, 1994, pp. 57-62.

LOUPPE Laurence, « Les imperfections du papier », *Danses tracées*, Tours, Dis Voir, 1991, pp. 9-33.

OLIVIER Laurent, *Le Sombre abîme du temps : mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.

SABOYE Laurence, « Un atelier de l'invisible mémoire », *Les Cahiers de Sentiers*, « Laurence Louppe, un héritage sensible et poétique », n° 4, éd Sentiers, 2016, p. 23.

## NOTES

2. *Atelier de culture chorégraphique* : dispositif pédagogique créé et expérimenté par Laurence Saboye de 2012 à 2014 à Montpellier à La Nef pour La Veilleuse, au Master 2 « Métiers de la transmission » à l'université de Nice Sophia Antipolis et au Master Choreomundus à l'université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

3. *Installation-Atelier* dispositif créé par Laurence Saboye sous le titre « La petite filature », au Cratère Scène nationale d'Alès, pour la journée « Laurence Louppe, un héritage sensible et théorique » en avril 2013.

4. Rencontres Internationales de Danse Contemporaine : institut créé en 1969 par Françoise Dupuy et Dominique Dupuy, au 104 bd de Clichy à Paris.

5. Référence à l'analyse de Laban concernant les facteurs constitutifs du mouvement : temps, espace, poids, flux, utilisation des verbes d'action.

6. CEFEDM SUD Aubagne, formation de formateurs en culture chorégraphique dirigée par Laurence Louppe.

7. Programme du 2 et 3 février 1996 : *Water Study* (1928), *New Dance* (1935) de Doris Humphrey, *Ballade* (1965) de Anna Sokolow, *Jocose* (1981) de Hanya Holm.

8. Je propose une catégorie : celle de *forme-réplique*, insistant à la fois sur l'exactitude de la forme que l'on voit et le caractère sans contenu, évidé de la forme. « Les signes de la notation se portent

garants de la forme... mais ils se présentent comme « évidés » de la présence du mouvement », BRUN Dominique, « Le trait et le retrait », *Quant à la danse*, numéro trois, février 2006, pp. 34-39, 35.

9. Voir les propos de Michèle Rust sur de la nécessité de susciter une appétence et un désir chez l'interprète, « Reprise d'une œuvre : une incarnation à rejouer » propos recueillis par Catherine Lavoie-Marcus, in BENICHOU Anne, *Recréer/Scripter*, Les presses du réel, 2015, p. 413.

10. « Reconstruction » est le terme habituel utilisé par les notateurs lorsqu'ils reprennent une œuvre à partir d'une partition en cinégraphie Laban, appelée communément notation Laban.

11. LAUNAY Isabelle, « Lettre à Dominique Frétard, droit de réponse non publié à l'article de Dominique Frétard « Noter la danse, embrigader les corps » *Le Monde* 18 janvier 2000 », publiée sur le site Paris 8 Danse, [en ligne], [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr), page consultée le 21 juin 2017.

12. FRÉTARD Dominique, « Noter la danse, embrigader les corps », *Le Monde*, mardi 18 janvier 2000.

13. VINCENT Geneviève, in FRÉTARD Dominique, « Les danseurs sont saisis par la fièvre de la reconstitution », *Le Monde*, Samedi 22 juin 1996.

14. Par exemple, dans le cadre du dispositif du CND, *Danse en amateur et répertoire*, il est souvent nécessaire d'adapter les œuvres au groupe amateur ; il s'agit alors d'écrire un nouveau spectacle à partir d'extraits.

15. Voir : équipement sensoriel du mammifère décrit par LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole : La mémoire et les rythmes*, vol 2, Albin Michel, 1964.

16. KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1977.

17. Je fais référence à la *forme-réplique*, identifiée plus haut et au système d'analyse cinégraphique, qui s'intéresse à ce que l'on peut voir.

18. J'entends par « état de corps » un fond pré-figural symbolique, idée que je développe plus loin.

19. BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle : Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 860.

20. Voir les notions de description, traduction et d'interprétation dans l'ouvrage : HECQUET Simon et PROKHORIS Sabine, *Fabriques de danse*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

21. GUISGAND Philippe, « Ce que la danse nous fait plutôt que ce qu'elle nous dit », entretien avec Agnès Santi, *La Terrasse hors série*, État des lieux de la danse, 30 novembre 2011.

22. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000, p. 12.

23. LOUPPE Laurence, « Les imperfections du papier », *Danses tracées*, Dis Voir, 1991, pp. 9-33, 9. « Même dans les grandes traditions d'école, qui fonctionnent sur un vocabulaire fixe, le miracle de la danse est de transcender le glossaire gestuel par l'émission poétique d'un événement unique en son intensité et sa couleur. Même fixée à l'avance, sa vocation est de retrouver ce que Trisha Brown appelle « l'innocence du premier acte », cette façon qu'a la danse d'être immergée dans sa propre sensation sans chercher à se situer, à se répertorier d'emblée comme forme. »

24. J'ai reçu l'enseignement d'Odile Rouquet aux RIDC de 1984 à 1987 et au CNSMDP de 1995 à 1997.

25. Pièces chorégraphiques de Doris Humphrey composées avant *Water Study* (1928) : *Valse caprice* appelée aussi *Scarf Dance* (1919), *Scherzo Waltz* appelée aussi *Hoop Dance* (1924) et *Soaring* (1920).

26. *fall and recovery* est le principe fondateur de Doris Humphrey, traduit en français par « chute et rétablissement » : le trajet du mouvement décrit toujours une courbe dans l'espace, « un arc entre deux morts », générant un corps en suspension, toujours en déséquilibre et voyageant hors de son axe.

27. *La Suspension* : sujet de mon mémoire, écrit sous la direction de Laurence Louppe.

28. Voir les travaux de l'archéologue Laurent Olivier, notamment : OLIVIER Laurent, *Le Sombre abîme du temps : mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.
29. Voir les travaux de Georges Didi-Huberman, notamment : DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Éditions de minuit, 2000.
30. Marian del Valle parle de « germes de danses », des éléments actifs porteurs d'un devenir, « En conversation *Germes de danse* » projet de recherche de Marian del Valle, accompagnée de Monica Klingler et Claude Ratzé, en résidence du 4 au 9 novembre 2014 à l'Espace Culturel Villa Dutoit, Genève.
31. SABOYE Laurence, « Un atelier de l'invisible mémoire », *Les Cahiers de Sentiers*, « Laurence Louppe, un héritage sensible et théorique », n°4, éd Sentiers, 2016, p. 23.
32. BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 479.
33. Georges Didi-Huberman travaille sur la notion de montage d'images ; un montage de temps hétérogènes, anachroniques. Voici comment il décrit concrètement ce travail : « Eh bien, je travaille, je travaille. Je suis un essayiste : j'essaye tant que je peux. Je recommence. Je lis, j'écris, je regarde, je photographie. Je cadre et je monte. Je fais avec les textes ce que je fais avec les images : des fiches, des fiches, encore des fiches, sans ordre préalable et sans choix prédéterminé. Puis je dispose toutes ces associations libres sur « l'immense table », comme tu dis (qui est en réalité un établi de couturière, c'est-à-dire un outil d'artisanat). Ensuite, je fais des paquets, des regroupements, des constellations, comme une réussite aux cartes ou comme un tarot que vous tire une voyante de fête foraine. Un futur – un désir – se configure et s'incarne lorsque je m'aperçois que les affinités s'organisent toutes seules, pensent toutes seules, se remontent d'elles-mêmes. Alors je n'ai plus qu'à prendre la plume pour interpréter cette partition-là. » DIDI-HUBERMAN Georges, « Georges Didi-Huberman, Atlas : comment remonter le monde », entretien avec Catherine Millet, *artpress*, n°373, 22 novembre 2010.
34. BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 479.
35. LOUPPE Laurence, « États de corps perdus », *Io, Revue internationale de psychanalyse*, « État de corps », n°5, 1994, pp. 57-62.
36. GUISGAND Philippe, *Thema : Une matière de la danse : les états de corps*, Numéridanse, juin 2016, [en ligne], <http://www.numeridanse.tv/fr/>, page consultée le 12 décembre 2016.
37. C'est moi, qui souligne ici, le terme, en référence aux écrits de Laurence Louppe remettant en question l'idée d'un corps neutre à partir duquel la figure chorégraphique pourrait s'écrire. Elle appuie au contraire sur l'idée d'un « propos de l'œuvre [...] sous-jacent à ce qui s'affiche » LOUPPE Laurence, *op. cit.*, p. 70.
38. Voir la notion d'une base sous-jacente (le géno-texte) au langage (le phéno-texte) KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
39. LOUPPE Laurence, *op. cit.*, p. 70.
40. BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001.
41. DELEUZE Gilles, Spinoza cours 2 du 09/12/1980, La voix de Gilles Deleuze, Université Paris 8, [en ligne], <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>, page consultée le 2 septembre 2016.
42. GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 240.
43. Pour une approche du système d'analyse du mouvement *Effort* : LABAN Rudolf, *La Danse moderne éducative*, Paris, Éditions Complexe et Centre national de la danse, 2003.
44. Témoignage de Christine Jouve : « quand on est participant à l'atelier, le voyage proposé est "facile" [...] on est complètement accompagné d'une référence à l'autre sans que cela pèse, et cela, quelle que soit l'expérience de la danse et les connaissances a priori de chacun. L'ouvert, si

nourri en amont, se traverse, pour celui qui reçoit et s'imprègne, avec une grande simplicité [...] puisque nous baignons dans les sources, et que les mots, les images, les pensées, résonnent en nous, nous pouvons nous lever et expérimenter au bon endroit [...] le processus est complexe, mais l'expérience qu'on en fait est limpide ... »

45. LOUPPE Laurence, *op.cit.*, p. 359 : « Les outils sont là. Ils doivent être exploités et visités à fond. Afin que se poursuive "le travail de la danse". Afin que, fidèle à ce seul héritage qui est de chercher toujours, d'autres processus puissent naître, qui emmènent encore ailleurs le corps du danseur, et l'ouverture des perceptions qu'il propose ».

46. CALVINO Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Points Seuil, 1996.

---

## RÉSUMÉS

La forme d'atelier que je propose s'appuie sur l'ensemble de mes expériences professionnelles : la pratique de l'atelier comme chorégraphe et danseuse interprète, l'usage de la cinétopographie Laban et l'enseignement de l'Histoire et des théories de la danse. L'objet de ce texte est d'essayer de comprendre comment s'articulent ces pratiques et ces connaissances théoriques, et comment l'atelier-processus en devient le cadre, la méthode et l'outil de médiation. Je propose, à partir d'un montage (Didi-Huberman) de sources diverses et d'expériences kinesthésiques, autour d'une œuvre ou d'une thématique, d'incorporer des connaissances sensibles : ne pas passer par les figures de la danse, mais plutôt, traverser les « états de corps », sources de l'émergence des formes et des styles. Il s'agit de construire une culture chorégraphique bâtie sur l'intelligence du corps ; donc à partir d'un état de recherche : expérimenter, observer, analyser, interpréter.

This form of transmission is based on all of my professional experiences, from workshop practice as a choreographer and dancer/interpreter to the use of Labanotation and the teaching of dance history and theory. The aim of this contribution is to try to understand how this practice can be articulated with this theoretical knowledge, and how the workshop (as a process) becomes the framework, the method and the mediating tool in this. Drawing inspiration from Didi-Huberman and using a given work/theme, I will do a *montage* of various sources and kinesthetic experiences in order to incorporate sense knowledge, that is, instead of using dance figures, I will go through the "états de corps", from which forms and styles emerge. My aim is to develop a choreographic culture built on the intelligence of the body. Put simply, drawing on a state of research, my aim is to experiment, to observe, to analyze, to interpret.

## INDEX

**Mots-clés** : atelier, culture chorégraphique, recherche, montage, transmission

**Keywords** : choreographic culture, montage, research, transmission, workshop

## AUTEUR

### LAURENCE SABOYE

Laurence Saboye est artiste en danse : écrit, fabrique des objets chorégraphiques. Elle enseigne : la culture chorégraphique, la cinétographie Laban, dirige des reprises de pièces et réalise des partitions. Membre des Dormeuses, et membre expert de l'association l'Envol des signes. Diplômée du CNSM de Paris en Cinétographie Laban (Perfectionnement), diplômée du Cefedem-Sud en Culture chorégraphique, elle a soutenu un mémoire sur la suspension sous la direction de Laurence Louppe. Elle s'est formée en création textile à l'école Supérieure d'Arts Appliqués Duperré à Paris, et au Centre d'enseignement de la dentelle au fuseau au Puy en Velay. Elle a publié : *Improviser dans la danse*, 1999 ; *Explorer, habiter l'environnement*, 2001 ; *La Danse de l'humain*, Alès, éd. Le Cratère, 2002 ; *Un fil sur lequel je me place*, éd. Les cahiers de l'étoile, 2002 ; « Sans titre texte hommage à Laurence Louppe », revue *Nouvelles de danse*, éd. Contredanse, 2012 et « Un atelier de l'invisible mémoire », *Cahiers de Sentiers*, n° 4, 2016.