



## L'entretien sur commande : les enjeux de la parole chez Karine Saporta

Pauline Boivineau et Claire Rousier

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/danse/6751>

DOI : [10.4000/danse.6751](https://doi.org/10.4000/danse.6751)

ISSN : 2275-2293

**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Référence électronique**

Pauline Boivineau et Claire Rousier, « L'entretien sur commande : les enjeux de la parole chez Karine Saporta », *Recherches en danse* [En ligne], 12 | 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, consulté le 11 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/danse/6751> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.6751>

---

Ce document a été généré automatiquement le 11 octobre 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# L'entretien sur commande : les enjeux de la parole chez Karine Saporta

Pauline Boivineau et Claire Rousier

---

- 1 Après une maîtrise en philosophie et un DEA en sociologie, Karine Saporta poursuit son parcours aux États-Unis, notamment à Columbia College – Chicago où elle étudie la photographie, le cinéma, la vidéo et la chorégraphie et obtient un *Bachelor of Art*. De retour à Paris, elle fonde en 1976 l'atelier de recherche, « Le Corps graphique », avec lequel elle développe des explorations pointues<sup>1</sup>. La reconnaissance vient des programmeurs avant même celle de ses pairs, danseurs et chorégraphes. Ainsi Guy Darnet<sup>2</sup> fait-il le choix de diffuser *Escales* en 1982 avec des pièces de Régine Chopinot et de Jean Pomarès. Six ans plus tard, en 1988, la « séduisante chorégraphe, intelligente et littéraire en diable<sup>3</sup> » prend la direction du Centre chorégraphique national de Caen. Elle y reste seize années et poursuivra son travail avec le Dansoir, un palais des glaces du XIX<sup>e</sup> siècle semi-nomade en résidence sur le parvis de la Bibliothèque nationale de France, à Fontenay-sous-Bois et aujourd'hui à Ouistreham. Elle en fait un espace de danse, de rencontres et de débats et y crée successivement deux festivals : le festival « NA (Nous Autres) » puis le festival « Je danse... donc je suis » dans le cadre duquel elle nous convie en février 2022.
- 2 Elle formule alors le désir que nous réalisions un ouvrage consacré à son parcours et à son œuvre. Karine Saporta souhaite exposer sa vision du monde dont le chercheur pourra s'emparer afin de :  
« jeter un pont entre initiatives individuelles et comportements collectifs, de restituer un être humain dans sa complexité et dans sa singularité, d'illustrer, par son exemple (et non son exemplarité), un certain nombre des composantes de la société de son temps [...] »<sup>4</sup>.
- 3 La chorégraphe aime écrire, elle l'a maintes fois prouvé<sup>5</sup>, mais s'atteler seule à une entreprise rétrospective n'a pas abouti malgré la réalisation d'un manuscrit jamais remis à un éditeur. C'est par une sollicitation tierce que l'artiste souhaite s'exprimer. Ainsi se contractualise la commande avec une volontaire carte blanche qui nous est

laissée. Aux autrices de s'emparer de ce projet et de lui donner du sens au regard d'un double enjeu, à commencer par celui d'un ouvrage « grand public » s'inscrivant dans une démarche de vulgarisation tout en visant à combler un manque historiographique. En effet, hormis un livre consacré à la pièce *Morte Forêt* et un second à l'artiste publié en 1990<sup>6</sup>, les recherches qui sont dédiées à la chorégraphe demeurent relativement peu nombreuses ou anciennes<sup>7</sup>. C'est ainsi que treize heures d'entretiens se sont déroulés du 26 au 28 mai 2022, suivis de plusieurs mois de travail éditorial.

- 4 Cet article se propose de remettre en perspective la mise en œuvre de ces entretiens qui participent d'un désir d'archive et de visibilité de la part de la chorégraphe ainsi que d'un besoin de construction de sa propre mémoire. Au-delà de ces objectifs, c'est un espace de débat et de réflexion que Karine Saporta souhaite établir, projet qu'elle déploie par ailleurs aujourd'hui au sein de KASA<sup>8</sup>. Cette sollicitation incite à questionner la place de l'artiste dans l'histoire de la danse française.
- 5 L'enjeu soulevé est avant tout méthodologique dans ce cadre précis de commande. Cela pose d'emblée les questions de la performativité de l'entretien, de la maternité de la parole et du passage d'un régime d'oralité à l'écrit<sup>9</sup>. Le projet d'une publication induit une construction du témoignage<sup>10</sup> faisant exister une parole au regard d'un projet éditorial. Nous reviendrons dans un premier temps sur les choix effectués pour la construction des entretiens et pour leur traitement. Ces jalons méthodologiques posés, nous serons en mesure d'interroger la fonction du récit chez l'artiste afin de rendre compte d'une trajectoire de chorégraphe qui, au-delà d'elle-même, témoigne d'une génération et de l'évolution des contextes de création.

## Enjeu méthodologique de l'entretien sur commande

- 6 L'entretien refigure<sup>11</sup> l'époque entre le présent vécu et le temps successif grâce au questionnement de départ du chercheur. Les sources orales diffèrent des sources écrites. La parole produite en vue d'une publication, si elle implique une mise en récit de soi, offre un espace pour la digression et le lâcher-prise, là où la forme écrite appelle un contrôle renforcé. Penser le dispositif de prise de parole comme un geste politico-esthétique implique une structuration des échanges qui articule le donner/prendre la parole. La thématization de l'entretien offre un fil conducteur essentiel au cheminement de la pensée mais des dispositifs sont à penser qui autorisent des échappées insoupçonnées.

Dans ce cas précis de la commande, l'entretien est pensé comme une fin en soi, une étape destinée à la monstration *in fine* au grand public. Il convient alors d'en préciser le contexte, les enjeux et les motivations réciproques pour l'artiste et les chercheuses.

- 7 Nous sommes toutes deux invitées durant le festival, Pauline Boivineau pour une carte blanche destinée à faire dialoguer artistes et chercheuses et Claire Rousier dans le cadre d'un projet de soli de Pedro Pauwels<sup>12</sup>. Karine Saporta connaît la première pour l'avoir rencontrée lors de sa thèse, et la seconde fut l'une de ses danseuses lors de leurs débuts. L'intérêt et les limites épistémologiques de la proximité des autrices avec l'enquêtée sont à préciser. Claire Rousier a traversé, en tant que danseuse mais également à des postes à responsabilité, l'histoire de la danse évoquée par Karine Saporta de 1973 à nos jours, ce qui lui donne une connaissance vécue et approfondie des thèmes et situations citées. Le risque aurait pu être alors une trop grande proximité

avec les sujets évoqués et la mise en avant d'un point de vue situé plutôt que d'être au service de la parole provoquée et recueillie. La connaissance des premières années de travail de l'artiste par Claire Rousier en tant que danseuse a permis de combler un certain nombre de vides laissés par les sources et de rebondir précisément sur les propos de la chorégraphe. L'expérience sensible de la gestuelle lui confère une capacité à questionner l'œuvre en finesse. Il faut souligner l'importance accordée par Karine Saporta à ses œuvres de jeunesse telles que *Camille* (1979). La présence de Claire Rousier a peut-être inconsciemment encouragé l'artiste à parler de cette période de manière approfondie mais participe de la grille d'entretien qui lui consacre une partie. En quête de sa propre mémoire, l'artiste a pleinement conscience de cette période moins connue de son parcours avant la création de sa compagnie en 1982. Là où l'historienne effectue un travail de recherche préalable à partir de sources de différentes natures, la danseuse apporte une connaissance « sensible<sup>13</sup> » de l'artiste doublée elle-aussi d'un travail de recherche dans ses archives personnelles non disponible pour la chercheuse.

- 8 Quant à Pauline Boivineau, sa formation universitaire, ses travaux sur la danse et le féminisme ainsi que son appartenance à une autre génération permettent une complémentarité des regards voire des possibilités d'étonnement face à certaines situations et l'évitement de l'implicite. Chaque cas de connaissance intersubjective est singulier et construit sa propre objectivation et distanciation critique tout en maniant ses connaissances kinesthésiques et intellectuelles. Les échanges et écoutes mutuels des autrices se sont avérés fructueux pour éviter les écueils d'une trop grande proximité avec les sujets évoqués. La grande confiance que nous a accordée Karine Saporta a permis la production d'une parole libre. Ce dispositif de respect mutuel lui permettait de nous déléguer sans inquiétude et sans frein le traitement d'un riche matériau éditorial et la structuration d'un manuscrit qui appelait nécessairement des coupes
- 9 Dans une perspective de démarche qualitative, l'entretien semi-directif est privilégié, consistant en un cheminement de questions et une attention au « moment » qui conduit les propos autant que les digressions. Cette modalité demande une vigilance accrue pour réorienter en permanence les échanges. La grille souple est définie à partir de sept thématiques de natures différentes (biographique, esthétique, politique) tout en restant malléable puisque « l'entretien semi-directif implique une démarche participative de la part des deux interlocuteurs ainsi qu'une part d'improvisation<sup>14</sup> ». Le grand sujet d'échanges entre les autrices a été de savoir comment provoquer la parole de l'artiste sans induire de réponses dans les questions posées. Le guide d'entretien est alors construit au regard de ces enjeux et implique un certain nombre de choix aussi bien formels que thématiques<sup>15</sup> dont voici les grandes entrées : I – Le parcours / II – Une esthétique Saporta / III – Les processus à l'œuvre / IV – Les collaborations / V – L'ailleurs et l'altérité / VI – Danse et féminité<sup>16</sup> / VII – Danse et politique. Pensé pour le grand public, il n'était pas question de faire une arborescence complexe en sous-parties mais plutôt de donner à voir clairement une trajectoire d'artiste dans sa complétude. Les collaborations ont dans un premier temps été pensées au sein des processus de création mais nos échanges sur la singularité de la place de la scénographie dans son travail ont fait évoluer le plan en deux parties distinctes. Il en va de même pour les questions de féminisme et de politique par ailleurs liées. Dans la perspective d'un ouvrage qui recueille la parole de l'artiste et non son étude par les autrices, il était important que la chorégraphe puisse clarifier son rapport controversé au féminisme et témoigner d'une expérience de Centre chorégraphique national (CCN)

et d'engagements forts pour la danse dans différentes instances (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, Association des centres chorégraphiques nationaux...). Cette clarification de nos choix s'est accompagnée d'un enrichissement du guide par de nouvelles questions.

Cette structuration en différentes thématiques vise dans un premier temps à comprendre un parcours d'artiste à l'aune de ses premiers pas, à situer une trajectoire, et à identifier des origines plus profondes sans pour autant se risquer à un déterminisme conjoncturel.

- 10 Plonger dans les processus de création permet d'approcher la complexité de la fabrication des œuvres. Initialement pensée depuis l'artistique, cette partie s'est enrichie de questions concernant les montages de productions et des conditions de possibilité de l'expression de la créativité de l'artiste. Il s'est agi, dans la seconde partie de l'entretien, de mettre en lumière sa manière de travailler, les procédés récurrents mis en place et les rapports instaurés avec les artistes en studio et au plateau. Dès lors, l'entretien devient un outil de compréhension de son travail. Entre intention, évolution du projet au gré des désirs et des contraintes et œuvre finale, s'approcher des méandres de la création permet d'appréhender de manière plus précise le travail artistique dans une globalité qui fait sens. Scénographe, créateurs lumière, son et costume participent à la naissance d'une pièce, œuvrant à différentes étapes du processus de création, ce sont ces complicités que questionne la troisième partie de cet entretien. La création en acte entendue dans sa globalité invite à comprendre et à définir une esthétique par ailleurs largement commentée par la presse. S'ensuit un questionnement sur « l'ailleurs » comme source de création. On peut le comprendre autant dans une quête d'origines que dans des allers-retours de présences avec « un ailleurs » et une définition de « l'étranger » extrêmement fluctuante, allant de l'étranger en soi à une approche anthropologique du sujet. La notion de fluidité des identités, de la quête d'authenticité et l'hybridation des références comme des disciplines, nourrissent sa création. Son rapport au féminin, assumé et revendiqué, interroge sur la nature de ses œuvres, son rapport aux danseuses et au féminisme. Les affinités avec Hélène Cixous<sup>17</sup> ne sont pas contradictoires avec un refus de s'engager dans un débat divisé entre tendances essentialiste ou universaliste. Le sujet se love au creux des œuvres et des collaborations choisies mais se manifeste tout autant dans un engagement revendiqué au-delà de l'espace de la scène qui a pu susciter des réactions violentes. Ce fut notamment le cas lors de son audition par la délégation aux droits des femmes en 2013<sup>18</sup>. De manière générale, il s'agit d'appréhender comment Karine Saporta pense l'articulation entre démarches artistiques et démarches politiques, à la croisée de son travail de chorégraphe et de ses prises de positions<sup>19</sup>.
- 11 Un abécédaire<sup>20</sup> a également été proposé à la chorégraphe afin de compléter l'approche esthétique. Ainsi, plutôt que de formuler les rapports entretenus par l'artiste avec le baroque, a-t-elle toute latitude pour emmener la notion là où elle le souhaite. Plutôt que de l'intégrer sous forme de questions dans le guide d'entretien, la recherche de neutralité axiologique entend laisser les conditions de possibilités d'expression libre de l'artiste dont les associations d'idées et les appréciations seront d'autant plus intéressantes à étudier ultérieurement. L'exercice deleuzien<sup>21</sup> est un entretien filmé du philosophe avec pour prétexte la contrainte du dispositif permettant à l'auteur de s'emparer des mots et thématiques préalablement choisis. L'abécédaire invite au monologue, autorise la digression, permet le glissement de la première personne à des

considérations plus générales. Il refuse la vision unifiée et organisée et convoque la subjectivité. Ludique, dans le cas de l'ouvrage dont il est ici question, il permettra au lecteur de naviguer à sa guise d'un mot à l'autre, faisant fi de toute chronologie ou agencement préétabli. L'abécédaire incomplet n'a d'autre projet que de donner libre cours à la parole de l'artiste sur des mots qui ont souvent été employés pour qualifier son travail ou ont cristallisé un certain nombre de ses réflexions. Offert brut à la pensée de Karine Saporta, le mot se déploie selon sa volonté, ses désirs, lui permet de suivre une idée et se ramifie au gré des interactions du moment et d'affinités électives. Sans guide, sans vision a priori associée aux mots, la chorégraphe s'est sentie libre de s'en emparer comme elle le souhaitait. Ainsi a-t-elle ouvert la porte de sa familiarité avec les mots, leurs polysémies, des réalités esthétiques et politiques dans lesquels ils s'épanouissent mais aussi les proximités parfois paradoxales qu'ils provoquent.

- 12 L'abécédaire offre l'avantage de ne pas induire de réponse, ni de trancher, de choisir les termes retenus. Ces choix qui ne sauraient être neutres, sont réalisés de manière empirique, donnant à la parole de l'artiste l'occasion de se confronter au mythe construit autour de mots : « beauté », « fantôme », « poupée »... Il semblait important de restituer le point de vue de l'artiste et sa vision de la réception de son travail. Le choix des mots s'est effectué en amont des entretiens au regard des œuvres, de leur réception et du vocabulaire employé pour discourir à leur sujet, que celui-ci soit employé par la chorégraphe ou par la presse. Le temps de l'entretien a permis de valider leur pertinence, ou non, notamment au regard de possibles redondances ou des digressions établies.

## Le traitement de l'entretien

- 13 Sans avoir orienté le propos de l'artiste vers la danse, celle-ci s'est essentiellement exprimée sur son expérience chorégraphique, reléguant au second plan voire négligeant ses pratiques filmique et photographique et focalisant son discours sur quelques œuvres. À l'issue de treize heures d'entretiens, se pose la question de les compléter pour guider Karine Saporta vers d'autres chemins moins évidents à explorer, ou qu'elle n'aurait pas eu le temps d'emprunter durant les trois jours de recueil de ce matériau discursif. Cette option n'est pas retenue, le projet de l'artiste n'étant pas de retracer l'ensemble de ses œuvres mais un projet artistique global. Les entretiens supposent plusieurs phases de traitements : sources brutes *a minima* pour les autrices, source orale pour les chercheurs en tant que « témoignage oral, mémoire triplement vivante pour ce qu'elle restitue du passé, ce qu'elle révèle du présent et ce qu'elle crée dans l'instant, c'est une expérience d'histoire, d'archives et de société qui est faite en permanence<sup>22</sup> ». En tant qu'objet retravaillé et publié, ils donnent à voir une restitution faite de choix et de réécriture pour « resserrer » la parole sans en perdre l'essence. Le regroupement ou la division des entrées *a posteriori* se confirme en fonction des points saillants et des débats soulevés. L'entretien recoupe par certains points le récit de carrière ainsi que l'entretien prosopographique permettant une histoire rétrospective à la première personne<sup>23</sup>. La parole articule vie personnelle, œuvre, contexte de création et perception du milieu de la danse qui puissent donner objet à publication et faire trace pour l'artiste.
- 14 À la suite de l'élaboration de l'entretien et de sa passation, le défi du troisième temps est de maintenir une parole complexe de l'artiste tout en optant pour un ouvrage lisible

par tous. Les orientations et les choix effectués par la chorégraphe dans la manière dont elle s'empare des questions sont signifiants et conservés. Les chercheuses se trouvent en effet confrontées au passage du régime d'oralité à celui de l'écrit, qui n'entend en aucun cas substituer un écrit théorique à la parole de l'artiste<sup>24</sup>. Après transcription intégrale, une première réécriture a été soumise à Karine Saporta qui a souhaité, à juste titre, une nouvelle réécriture plus dynamique. La singularité du travail consiste en l'intervention de la chorégraphe avec laquelle il s'agit de s'accorder. Dans le souhait de ne pas trahir ou déformer la parole, la première réécriture s'est faite *a minima*, nécessitant d'un commun accord une seconde version. Riche de la connaissance de la première, faire des choix fut plus aisé et les coupes furent plus nombreuses. Le travail éditorial est une condition *sine qua non* d'une parole composée<sup>25</sup>. Ainsi les redondances ou les passages dilués dans les détails ont-ils été coupés ou fortement retravaillés. Ce fut le cas par exemple pour l'explication du travail rythmique noyée dans des détails de comptages complexes. Compréhensibles dans l'oralité et la gestuelle qui l'accompagne, ils devenaient abscons dans le fil de l'écriture. Cette seconde version est relue par Karine Saporta qui, soucieuse de la langue et des images qu'elle suscite, retouche certains mots de vocabulaire ou tournures de phrases qui correspondent mieux à sa manière scripturale de parler d'elle-même et par conséquent d'une image construite de sa personnalité.

- 15 Quatre questions majeures se posent : celles de la formulation, des digressions, de la structuration et du traitement des « sujets sensibles<sup>26</sup> ». En ce qui concerne la formulation, l'ouvrage ne pouvant faire le choix d'une retranscription au sens sociologique, de la parole réelle, la vigilance est accrue sur le fait de conserver absolument le contenu des propos, quitte à s'autoriser des reformulations pour permettre la fluidité de la lecture. Un premier deuil sur une analyse sémantique poussée est donc à faire ou bien celle-ci concernera les matériaux bruts par ailleurs conservés. L'oralité favorisant les digressions et les allusions à des expériences partagées également, ces dernières ont été nombreuses et le choix a été fait de les conserver au maximum afin qu'elles puissent témoigner des affinités électives de la pensée. Il s'agit parfois aussi d'adoucir le propos de l'artiste. Le franc-parler de l'artiste est rendu possible grâce à une confiance en la capacité des autrices à éviter toutes polémiques, non au sens de controverses mais bien de possibles attaques juridiques. Il s'agit de contourner une censure de la parole par l'anonymisation de personnes auxquelles peut se référer l'artiste et de conserver l'événement sans permettre son identification factuelle. Cela vaut en particulier pour sa relation au CCN, que cela soit les conditions de son arrivée dans un contexte très différent de celui d'aujourd'hui, ou plus encore de son départ vécu comme un événement extrêmement violent et tributaire des politiques publiques et du bon vouloir des collectivités territoriales. Il s'agit également de vérifier si sa mémoire ne la trompe pas et donc de traquer les potentielles erreurs qui pourraient ensuite lui être reprochées et discréditer l'ouvrage à venir.
- 16 La définition du projet de publication a demandé une négociation permanente, entre Pauline Boivineau, sensible à une édition universitaire à partir d'une vision analytique de chercheuse et Claire Rousier, qui a publié de nombreux ouvrages aux éditions du Centre national de la danse dans la perspective de produire un écrit dont la lecture soit fluide. Au regard de l'enjeu de lecture dynamique, l'abécédaire initialement pensé comme une extension de la partie esthétique, intégrée ou présentée isolément a été repensé, divisé au sein de quatre parties alors que les termes déclinés semblaient nous

inviter à ce choix. La première partie s'accorde avec l'esthétique, la seconde commençant avec « espace », intègre les processus à l'œuvre, à partir d'« image » l'ailleurs et l'altérité et de « mythe à vierge » la thématique femmes et féminité. Par ailleurs, la conciliation de démarches complémentaires soulève la nécessité de penser la juste mesure des notes de bas de page et d'explicitier la raison d'être et la démarche de l'ouvrage en introduction. Les autrices se sont accordées sur la pertinence de l'ajout d'extraits de presse afin de dynamiser le dialogue et d'introduire d'autres voix.

## La fonction du récit chez Karine Saporta

- 17 Les sources orales<sup>27</sup> posent la question de la fonction du récit au-delà de la forme initiale (les entretiens) et de la source secondaire (l'ouvrage). Ce qui préside au récit par entretien est le désir de l'artiste de le produire non pas seule mais par le truchement de personnalités proches avec lesquelles le pacte de confiance est le point de départ. L'artiste délègue à un tiers la mission de faire surgir sa trajectoire et déjoue l'exercice de l'autobiographie, entendant pouvoir/vouloir être déplacée et plongée dans un travail tout à la fois réflexif, rétrospectif mais également prospectif. Plonger dans les sources et archives disponibles prend alors tout son sens tant pour les autrices travaillant à rebrousse-poil<sup>28</sup> que pour l'artiste qui comble une mémoire lacunaire. En un sens, Karine Saporta constitue alors son propre récit et l'image qu'elle donne d'elle-même. La parole recueillie est contrôlée par l'artiste, performative, elle crée la situation auquel le discours se réfère lui-même.
- 18 Les écrits sur l'artiste, y compris lorsque ces derniers lui donnèrent « la parole », ont contribué à façonner une image de la chorégraphe<sup>29</sup>, créant une sorte de figure<sup>30</sup> de Karine Saporta qui déborde d'elle-même, incarnation de « la Femme » et de certains de ses stéréotypes.
- « Il était une fois, en des temps très récents, une dame brune, si brune, à la peau blanche, si blanche, aux lèvres vives, aussi rouges que des buissons ardents ; Mélusine ou Reine de Saba, Shéhérazade, fille du feu à tout le moins<sup>31</sup> », peut-on lire dans la revue *Danser*.
- 19 Par ailleurs Claudine Guerrier, chercheuse et autrice de plusieurs ouvrages sur la danse, parle volontiers d'une « sorcière inspirée [qui] distille une théâtralité où sa féminité éclate dans des morceaux cruels et rêveurs<sup>32</sup> ». Resterait à démêler le rôle de la chorégraphe dans la construction de sa propre image dont on ne peut que remarquer la longévité dans une sorte de persistance immuable certainement entretenue par les thématiques des créations de l'artiste, notamment inspirées de mythes et de mythologies. Force est de constater que l'image donnée à voir de l'artiste se manifeste par une réelle permanence mettant en exergue les mêmes informations qu'elle complète voire discute parfois de manière inédite : origines russe et espagnole, des études aux États-Unis, une passion pour la beauté et le féminin...
- 20 Le « désir d'histoire » dont parle Alain Touraine<sup>33</sup> correspond à celui de nommer son parcours, de réévaluer ce qui lui semble important autant qu'à expliciter ses moteurs de création, les débats et questionnements qui l'animent. Pour Karine Saporta, il s'agit également de revenir sur l'image perçue et construite d'elle-même à commencer par la figure de la sorcière qui s'accompagne de celle d'une réputation difficile dans la relation avec ses danseurs ou, dans un autre registre, son étiquetage d'intellectuelle. La trajectoire ne prend tout son sens qu'inscrite au sein d'une histoire plus large du

champ chorégraphique. Karine Saporta appartient à son époque au sens où elle partage avec nombre de sa génération une expérience américaine, une création qui ne reprend pas les traits significatifs de la post-modernité<sup>34</sup>. Elle incarne la Nouvelle danse française<sup>35</sup> en sa singularité et sa reconnaissance institutionnelle et conscientise ce moment historique en inscrivant en son sein sa place et son rôle, notamment politique. Cette conscience d'appartenance et de positionnement marginal, de légitimité et de singularité face aux courants dominants lui permet de préciser ses rapports multiples au milieu de la danse tant institutionnels qu'esthétiques et d'affirmer ses choix chorégraphiques. Si elle réaffirme des préoccupations très tôt identifiées telle que la quête de beauté, elle complexifie sa pensée par des précisions et des nuances englobées dans l'ensemble d'une vie, d'une œuvre et d'une carrière. Ainsi resitue-t-elle son enfance et ses liens avec ses parents bien au-delà de ce que la presse n'a eu de cesse de répéter. Les sujets nécessairement abordés de la beauté, du féminin, de sa carrière ou encore du rapport au politique prennent une autre ampleur car l'artiste a ici toute la place nécessaire pour s'exprimer et complexifier son parcours. Ce dernier témoigne entre autres de la naissance des CCN et de l'évolution politique de ces institutions.

- 21 Pour l'artiste, le récit est une narration qui dit « sa vérité ». Il entend laisser une trace autant qu'un témoignage de son travail et d'une époque, en particulier celle de ses débuts dans les années 1970. À travers les entretiens et dans les temps informels qui les accompagnent, la chorégraphe exprime, outre un désir de mémoire celui d'une transmission de son travail qu'elle a de nombreuses fois évoquée avec des danseurs ayant travaillé avec elle avant de poursuivre leur propre voie, à commencer par Olivier Dubois, Cyril Accorsi son assistant ou encore Claude Brumachon. Ce que Didi-Huberman nomme la survivance<sup>36</sup> de quelque chose de l'ordre de ce qui serait une technique saportienne paraît essentiel. Pour le dire autrement, la gestuelle des artistes porte la survivance de celle de la chorégraphe, traversée antérieurement, et dont la singularité semble avoir le pouvoir d'intensifier le geste comme sorti d'une sorte de refoulé, d'un en deçà ou d'un au-delà d'elle-même. La sollicitation pour un ouvrage d'entretiens n'est pas la seule commande de l'artiste en cours. Elle s'accompagne notamment d'une demande d'étude de réception de son œuvre et de publications complémentaires ultérieures. Ce besoin de réinvestir l'histoire de la danse est d'autant plus présent que Karine Saporta exprime l'illégitimité dans laquelle est tombée le lyrisme chorégraphique, prenant en exemple son propre retrait comme celui du duo Bouvier/Obadia<sup>37</sup> qui dansent les passions humaines et font preuve d'un sens du corps exalté. Le récit est alors l'endroit de défense d'une pensée à l'œuvre et de l'œuvre elle-même, là où la recherche chorégraphique ne peut, pour elle, qu'être « incorporée et non intellectualisée », à l'image de ce que proposent « les conceptuels ». Ce changement de paradigme dominant<sup>38</sup> de la création chorégraphique contribue pour l'artiste à ce désir d'histoire de la danse complexifiée autant que de transmission. Ainsi peut-on reprendre au compte de l'art chorégraphique, les mots de Jacques Hassoun lorsqu'il dit que « la question de la transmission [...] se présente quand un groupe ou une civilisation a été soumis à des bouleversements plus ou moins profonds<sup>39</sup> ». La transmission est aussi celle de ses engagements pour la danse (Société des auteurs et compositeurs dramatiques – SACD<sup>40</sup>, Association des centres chorégraphiques nationaux – ACCN) et vis-à-vis de la place des femmes dans le champ chorégraphique. Cet enjeu, objet de débats qu'elle organise et à l'origine des entretiens réalisés, nécessitera d'être questionné.

## Pour conclure

- 22 Réaliser des entretiens est un moyen de créer des archives et de produire un matériau destiné à être analysé par la suite. Cela fournit « parallèlement à la mémoire des corps, la matière de corpus précieux pour la recherche scientifique et pour le développement de la pensée théorique<sup>41</sup> ». Si l'on considère l'entretien comme trace, à l'instar de Jacques Derrida, celui-ci ne devient archive qu'à partir du moment où il est « [approprié, contrôlé, organisé], politiquement sous contrôle<sup>42</sup> ».
- 23 La mémoire de l'artiste et sa reconstruction de carrière a posteriori, sera à confronter à l'ensemble de son œuvre et à inscrire dans une histoire plus large de la danse. L'historien considère la mémoire<sup>43</sup> à la lumière de ses vérités, ses certitudes, ses troubles, ses omissions. Les sources orales sont moins appelées à fournir des renseignements sur les faits qu'à être étudiées pour la manière de dire et de représenter. Ses imperfections mêmes légitiment la mémoire comme objet d'histoire, problématisant la subjectivité dans la constitution des sources orales. Contemporaines de l'historien et non de l'événement, elles impliquent des usages distincts de la temporalité. Une micro-histoire<sup>44</sup> reste à écrire afin de dessiner une histoire sensible d'une époque de la danse à l'aune d'une trajectoire comme le proposait Ginzburg. Les entretiens participent de l'enrichissement des conditions de possibilité de faire histoire par une réappropriation des différentes stratifications des sources et événements à l'aune du temps présent.
- 24 Le choix des mots employés par Karine Saporta témoigne de son positionnement dans l'espace social et révèle l'imbrication des rapports de pouvoirs en jeu. La question du « sujet » – thème et instance subjective – procède de l'histoire croisée du récit et des formes artistiques sans que la biographie ne préexiste à sa mise en forme. Reste encore à analyser comment l'artiste elle-même construit son image, avec quel agenda et relais par la presse. Et inversement comment un milieu professionnel catégorise ses propres pairs<sup>45</sup>. Ces entretiens et la réécriture de ces derniers ne sont donc que des points d'étapes d'un travail plus large qui demande à être poursuivi par l'historien. Tout ce travail n'a constitué qu'une étape d'un processus de publication de l'ouvrage. Viendra ultérieurement le temps de l'éditeur.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.

BERANGER Élisabeth, CASTRO Ginette (dir.), *Lyrisme et féminité : actes du colloque international, janvier 1990*, Presses universitaires de Bordeaux, 1991.

BOIVINEAU Pauline, « La féminité (et le féminisme) affirmés de Karine Saporta », chap. 6-1-1, in *Danse contemporaine, genre et féminisme (1968-2015)*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Christine Bard, université d'Angers, 2015, pp. 187-205.

BOUTANG Pierre André, *Abécédaire de Gilles Deleuze*, interviewé par Claire Parnet, réalisé en 1988, film, Paris, Éditions Montparnasse, « Regard », 2004.

CIXOUS Hélène, DOBBELS Daniel, REYNAUD Anne-Marie, SAPORTA Karine, GREENAWAY Peter, *L'auteur dans l'œuvre Roman-Photo*, Paris, Armand Colin, 1990.

COLLIN Françoise, AUBENAS Jacqueline, BOUCQUEY Éliane, CUVELLIEZ Marie-Thérèse, PEEMANS-POULLET Hedwige, « Féminité et féminisme », *Les Cahiers du GRIF*, « Le féminisme pour quoi faire ? », n° 1, 1973, pp. 5-22.

COUDERT Françoise-Marie, « Mille et une chimères », *Danser*, n° 35, juin 1986, pp. 39-40.

DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Paris, Ina édition, 2014.

DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001.

DE SINGLY François (dir.), *Le récit de vie*, Paris, Armand Colin, 2016.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002.

DUCLERT Vincent, « Archives orales et recherche contemporaine. Une histoire en cours », *Sociétés & Représentations*, n° 1, vol. 13, 2002, pp. 69-86.

DUPEYRAT Jérôme, VIVIER Mathieu (dir.), *Les entretiens d'artistes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

FRÉTARD Dominique, *Morte Forêt*, Paris, Plume, « Mémoire vivante », 1994.

GATTI Patricia, *Analyse esthétique de l'œuvre chorégraphique de Karine Saporta*, mémoire d'esthétique, Paris I, 1987.

GINZBURG Carlo, PONI Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, vol. 17, 1981, pp. 133- 136.

GLON Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères*, *Cahier de danse* », *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 34, 2014, pp. 27-31.

GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.

GUIGOU Murielle, *La nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan, 2004.

HASSOUN Jacques, *Les Contrebandiers de la mémoire*, Paris, La Découverte, 2002.

LAPLANTINE François, « Penser le sensible avec la danse contemporaine », *Anthropologie et Sociétés*, n° 1, vol. 44, pp. 117-134.

LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2020

MONS Alain, « Le corps dérobé », *Terrain*, n° 35, 2000, pp. 109-124.

NICLAS Lorrina, BIENNALE DE DANSE DU VAL-DE-MARNE (dir.), *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1989.

PAILLEY Jacky, « Karine prend le virage ; Saporta : Caen et comment », *Danser*, n° 60, 1988, pp. 42-43.

PERRIN Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, Habilitation à diriger des recherches en musique, musicologie et arts de la scène, sous la direction de Philippe Guisgand, université de Lille, 2019.

PIKETTY Guillaume, « La biographie comme genre historique ? Études de cas », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 1999, n° 3, vol. 63, pp. 119-126.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1985.

ROUSIER Claire, SEBILLOTTE Laurent, « Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques », *Rue Descartes*, n° 2, vol. 44, 2004, pp. 96-105.

TOURAINÉ Alain (dir.), *Un désir d'Histoire*, Paris, Stock, 1977.

VOLDMAN Danièle, « L'invention du témoignage oral », *Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n° 4, juin 1987, pp. 77-94.

## NOTES

1. À l'intérieur de cet atelier composé de personnalités choisies, elle travaille entre autres sur la mobilité spécifique de chaque articulation, crée ses premières œuvres chorégraphiques et commence à élaborer ce qui fera sa signature.
2. En 1984, Guy Darnet, crée la Biennale de la danse de Lyon, sous la tutelle de la Maison de la danse dont il assure la direction jusqu'en 2010.
3. PAILLEY Jacky, « Karine prend le virage ; Saporta : Caen et comment », *Danser*, n° 60, 1988, pp. 42-43.
4. PIKETTY Guillaume, « La biographie comme genre historique ? Études de cas », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 1999, n° 3, vol. 63, pp. 119-126.
5. Site de KASA, [en ligne], <https://www.karinesaporta.com/textes-de-karine-saporta/>, page consultée le 20 août 2023. Par ailleurs, Karine Saporta a entrepris d'écrire sa biographie, sans l'achever, d'où sa sollicitation pour la réalisation d'entretiens dans la perspective d'une publication.
6. FRÉTARD Dominique, *Morte Forêt*, Paris, Plume, « Mémoire vivante », 1994. CIXOUS Hélène, DOBBELS Daniel, REYNAUD Anne-Marie, SAPORTA Karine, GREENAWAY Peter, *L'auteur dans l'œuvre Roman-Photo*, Paris, Armand Colin, 1990.
7. GATTI Patricia, *Analyse esthétique de l'œuvre chorégraphique de Karine Saporta*, mémoire d'esthétique, Paris I, 1987 ; notons également des travaux qui s'intéressent au travail de l'artiste : MONS Alain, « Le corps dérobé », *Terrain*, n° 35, 2000, pp. 109-124 ; BERANGER Elisabeth, CASTRO Ginette (dir.), *Lyrisme et féminité : actes du colloque international, janvier 1990*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1991 ; GUIGOU Murielle, *La nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan, 2004.
8. La Maison Karine Saporta regroupe un projet qui témoigne des intérêts de l'artiste pour s'incarner dans plusieurs lieux : le Dansoir, lieux de représentation ; Belle-Rive, espace d'art – Maison de la photographie Normandie ; Kage, espace d'art contemporain et la Mue, espace de résidence de création pluridisciplinaire. Site de KASA, [en ligne], <https://www.karinesaporta.com/>, page consultée le 1<sup>er</sup> juillet 2023.
9. GLON Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères*, *Cahier de danse* », *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 34, 2014, pp. 27-31.
10. PERRIN Julie, « Discours d'artistes, usages et lectures », *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, Habilitation à diriger des recherches en musique, musicologie et arts de la scène, sous la direction de Philippe Guisgand, université de Lille, 2019, pp. 200-247.
11. Cf. Concept de refiguration par Paul Ricœur dans RICŒUR Paul, *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1985. La fonction mimétique de la trace à refigurer le monde revient alors à réeffectuer le passé et montrer sa persistance dans le présent tout en pointant les écarts et les absences de nos reconstructions pour imaginer l'analogie (« être comme, c'est être et n'être pas », p. 226).

12. Pedro Pauwels est danseur et chorégraphe belge. En 1989, engagé dans la Compagnie Karine Saporta, il danse dans *Les Taureaux de Chimène* puis participera aux séquences dansées des films *Prospero's Book* de Peter Greenaway. Il crée sa compagnie PePau en 1990 avec laquelle il mène de nombreuses créations. Il a également collaboré avec Odile Duboc et avec des artistes de différentes disciplines.
13. LAPLANTINE François, « Penser le sensible avec la danse contemporaine », *Anthropologie et Sociétés*, n° 1, vol. 44, pp. 117-134.
14. DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001, p. 315.
15. Choix des chapitrages, des titres, des entrées par l'esthétique et/ou le politique, insertion d'un abécédaire divisé et répartis au sein des différents chapitres en vue de créer une dynamique de dialogue.
16. Concept forgé par Simone de Beauvoir. Selon elle, être femme, c'est subir une discrimination basée sur la seule appartenance sexuelle. Cette condition commune est nommée la féminité. Découvrir la réalité de cette condition des femmes rend possible le féminisme. Cf. COLLIN Françoise, AUBENAS Jacqueline, BOUCQUEY Éliane, CUVELLIEZ Marie-Thérèse, PEEMANS-POULLET Hedwige, « Féminité et féminisme », in *Les Cahiers du GRIF, Le féminisme pour quoi faire ?*, n° 1, 1973, pp. 5-22.
17. Professeure, écrivaine, philosophe, et figure du féminisme différentialiste.
18. Site du Sénat, [en ligne], <http://www2.senat.fr/compte-rendu-commissions/20130513/femmes.html>, page consultée le 20 août 2022.
19. WEBER Max, *Le savant et le politique*, trad. Julien Freund, Paris, Plon, 1959.
20. Baroque, Beauté, Cabaret, Chevelure, Cirque, Espace, Eros, Fantasme, Hystérie, Image, Incarnation, Intensité, Incandescence, Mythe, Possession, Répétition, Rythme, Poupée, Sensualité, Tension, Vierge
21. BOUTANG Pierre André, *Abécédaire de Gilles Deleuze*, interviewé par Claire Parnet, réalisé en 1988, film Paris, Éditions Montparnasse, « Regard », 2004.
22. DUCLERT Vincent, « Archives orales et recherche contemporaine. Une histoire en cours », *Sociétés & Représentations*, n° 1, vol. 13, 2002, p. 70.
23. BERTAUX Daniel, « 2. Du récit de vie », in DE SINGLY François (dir.), *Le récit de vie*, Paris, Armand Colin, 2016, pp. 38-50.
24. DUPEYRAT Jérôme, VIVIER Mathieu (dir.), *Les entretiens d'artistes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
25. SORIN Claude, « La parole du danseur dans les archives radiophoniques », in LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 316.
26. Exemple de sujet sensible évoqué par la chorégraphe : le harcèlement sexuel dans le champ chorégraphique, celui-ci étant loin d'être le seul fait d'une domination masculine sur les femmes ou celui de chorégraphes sur les danseurs. Il est également celui des programmeurs envers les artistes et d'hommes envers les hommes. A ce sujet, notons que le #MeToo des hommes dans la danse n'a pas explosé et qu'une sorte d'omerta semble encore régner où la question des dominations et des violences est loin de se poser seulement en termes de relations hétéronormées.
27. VOLDMAN Danièle, « L'invention du témoignage oral », *Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n° 4, 1987, pp. 77-94.
28. BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003 : « L'historien matérialiste [...] est tenu de broser à contresens le poil trop luisant de l'histoire », p. 438.
29. BOIVINEAU Pauline, « La féminité (et le féminisme) affirmés de Karine Saporta », chap. 6-1-1, in *Danse contemporaine, genre et féminisme (1968-2015)*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Christine Bard, université d'Angers, 2015, pp. 187-205.

30. Site de Pour un atlas des figures, [en ligne], <http://www.pourunatlasdesfigures.net/figure-figural>, page consultée le 27 août 2022.
31. COUDERT Françoise-Marie, « Mille et une chimères », *Danser*, n° 35, 1986, p. 39.
32. GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997, p. 27.
33. TOURAINE Alain (dir.), *Un désir d'Histoire*, Paris, Stock, 1977 : « Je n'ai parlé, puis écrit ces pages que pour faire le tour de mes idées, de mes projets, de mes espoirs d'aujourd'hui. Et comment comprendre ce que pense et ce que veut quelqu'un si l'on ignore tout de lui, de son itinéraire et de son milieu ? Mais pourquoi prendre ainsi la parole ? », p. 9.
34. Incarnée par Cunningham mais également Nikolaïs dont Karine Saporta a reçu l'enseignement par l'intermédiaire de Joan Woodbury.
35. Expression forgée par la critique Lise Brunel au sujet des chorégraphes émergents à la fin des années 1970 et qui formeront une génération de la danse contemporaine visible au « concours de Bagnolet » et à la direction des CCN. Parmi cette « danse d'auteur », citons Dominique Bagouet, Maguy Marin, Régine Chopinot, le duo Bouvier/Obadia...
36. DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002.
37. Ils fondent leur Cie L'Esquisse en 1980 et dirigent ensemble le CCN du Havre (1986-1992), puis le CNDC (1993-1998).
38. Dans le contexte de fin des Utopies, du VIH, nombre de chorégraphes qui arrivent sur le devant de la scène proposent une danse « déceptive » où le concept, la relation aux publics, prennent le pas sur la virtuosité.
39. HASSOUN Jacques, *Les Contrebandiers de la mémoire*, Paris, La Découverte, 2002, p. 11.
40. La Société des auteurs et compositeurs dramatiques est une société de gestion collective des droits d'auteurs.
41. ROUSIER Claire, SEBILLOTTE Laurent, « Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources au développement de méthodes spécifiques », *Rue Descartes*, n° 2, vol. 44, 2004, p. 99.
42. DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Paris, Ina édition, 2014.
43. DOSSE François, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente*, « Mémoire et histoire », n° 128, 1998, p. 11. La dialectique Histoire/Mémoire entre dans les débats grâce aux travaux dirigés par Pierre Nora et Jacques Le Goff, cf. NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997 ; LE GOFF Jacques, NORA Pierre (dir.), *Faire de l'Histoire*, Paris Gallimard, 1974 ; LE GOFF Jacques, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1988. Notons en recherche en danse LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, op. cit..
44. GINZBURG Carlo, PONI Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, vol. 17, 1981, pp. 133- 136.
45. BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

---

## RÉSUMÉS

Figure majeure de la danse d'auteurs à partir des années 1980 en France, Karine Saporta, qui dirigea durant seize ans le Centre chorégraphique national de Caen, est une figure paradoxalement en retrait de l'histoire de la danse aujourd'hui. Mue par le désir de faire entendre sa voix/voie, elle initie en 2022 une série d'entretiens dans la perspective d'une publication qui permettrait de rendre accessible et audible sa parole tant sur ses œuvres, son parcours d'artiste, ses engagements pour la danse que sur ses réflexions et questionnements au

sujet du champ chorégraphique. Cet article se propose d'analyser la mise en œuvre de ces entretiens et les questions méthodologiques qu'ils ont soulevées au regard du projet éditorial. Il cherche également à mettre en exergue la fonction du récit chez la chorégraphe. Nous verrons comment les entretiens bousculent le « mythe Saporta » pour réintroduire l'histoire et questionner l'« être féministe » de l'artiste.

Karine Saporta was a major figure in *danse d'auteur*, (1980s French contemporary dance) from the 1980s onwards. She directed the Centre chorégraphique ational de Caen for 16 years. Paradoxically, however, she is a minor figure in the history of dance today. Driven by the desire to make her voice heard, and to recount the route her career has taken, she initiated in 2022 a series of interviews as groundwork for a publication that would make visible and audible her views on her works, her career as an artist, her commitments to dance, and her thoughts and questions about the field of choreography. This article sets out to analyse how these interviews were conducted and the methodological issues they have raised in relation to the underlying editorial project, as well as the function of narrative for the choreographer. We will see how these interviews blow away the myths that surround Saporta, reintroduce crucial historical elements, and engage with the vital question of Saporta's « feminist being ».

## INDEX

**Keywords :** dance, feminism, history, interview, memory, Saporta (Karine)

**Mots-clés :** danse, entretien, féminisme, histoire, mémoire, Saporta (Karine)

## AUTEURS

### PAULINE BOIVINEAU

Pauline Boivineau est maîtresse de conférences en arts du spectacle à l'université catholique de l'Ouest, autrice d'une thèse intitulée « Danse contemporaine genre et féminisme en France (1968-2015) » et poursuit ses recherches permettant d'appréhender l'histoire de la danse au prisme du genre et de faire émerger des figures oubliées. Ses recherches portent également sur le concept de scène artistique (ANR Scènes Culturelles Ambiances Et traNsformations urbAines – SCAENA) en s'intéressant plus précisément à l'émergence de la danse contemporaine à Nantes et à sa capacité à faire scène. Membre du collectif Public-artistes-crétions-expériences (PACE), elle s'intéresse particulièrement au travail des artistes chorégraphiques au sein du TU-Nantes, à leur processus de création et à leurs vécus par les acteurs.

### CLAIRE ROUSIER

Claire Rousier a reçu une formation d'architecte avant de devenir danseuse. Elle a connu un parcours d'interprète (avec Karine Saporta, François Verret, Jean Gaudin, Hideyuki Yano et Paco Decina...), puis s'est tournée vers la politique culturelle. Elle a occupé de 1996 à 1998 le poste de responsable de la danse à la Cité de la musique. De 1999 à 2011, elle a été directrice du Département du développement de la culture chorégraphique au Centre national de la danse (CN D). Elle y a développé un pôle international de ressources consacré à la culture chorégraphique, construit autour d'une médiathèque, d'une politique éditoriale et de soutien à la recherche. Parmi les colloques qu'elle a dirigés au sein du CN D, on peut citer : « Le solo : une figure singulière de la modernité » (2001) ; « Pratiques, figures et mythes de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle » (2002) ou « Identités culturelles, identités artistiques, de Bombay à

Tokyo » (2006). Parallèlement, toujours au sein du CN D, elle a constitué un réseau de doctorants en danse et initié des programmes de réactivation du patrimoine chorégraphique comme celui consacré en 2006 aux « Archives internationales de la danse ». Elle a accompagné Robert Swinston dans sa candidature au Centre national de danse contemporaine (CNDC) et en est devenue directrice adjointe de 2013 à 2020.