



HAL
open science

”Entre terre et talon”

Isabelle Ginot

► **To cite this version:**

| Isabelle Ginot. ”Entre terre et talon”. Dans l’espace des saisons, Le Bois d’Orion, 1998. hal-02497885

HAL Id: hal-02497885

<https://hal.science/hal-02497885>

Submitted on 3 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ENTRE
TERRE
ET
TALON

Isabelle GINOT

in Dans l'espace des saisons,
Susan Buirge, éditions Le Bois d'Orion,
Isle-sur-Sorgue, 1998

ENTRE TERRE ET TALON

Isabelle GINOT

in *Dans l'espace des saisons*,
Susan Buirge, éditions Le Bois
d'Orion, Isle-sur-Sorgue, 1998

Résumé

Article issu d'un ouvrage consacré à Susan Buirge, il s'agissait particulièrement de tracer une carte de son parcours de chorégraphe, marqué à cette époque par les voyages, tout en faisant apparaître les liens complexes entre ce parcours (de chorégraphe et de formatrice) avec le développement de la jeune danse française auquel Susan Buirge, d'origine américaine et travaillant régulièrement au Japon, a contribué de nombreuses manières.

Le parcours de Susan Buirge prend sa source dans toute une histoire de la danse qui pourrait se lire comme une histoire des déplacements. Ainsi peut-on comprendre la formule d'une grande dame de la modernité, Doris Humphrey, dont les principes d'enseignement ont été transmis à la jeune Susan Buirge, encore étudiante : "La danse est un arc tendu entre deux morts". Ces deux morts, l'immobilité à l'horizontale (allongé) et l'immobilité à la verticale (debout), pourraient aussi se traduire comme l'appui du sol, obstacle nécessaire à toute mise en mouvement, et l'horizon, la ligne de fuite infinie qui appelle le mouvement, le but qui n'a de sens que tant qu'on ne l'a pas atteint. Y toucher, c'est marquer la fin du mouvement. La terre pour les pieds, l'Orient où aller, voilà l'histoire de la danse, et peu importe où l'on place l'Orient.

Susan Buirge a mis tout un Atlantique entre ses origines, ses maîtres, et son travail de chorégraphe. En France, lorsqu'elle arrive en 1970, la danse contemporaine prépare son éclosion à venir dans les années quatre-vingt. Presque rien des grands bouleversements théoriques qui se sont opérés avec Merce Cunningham, puis la génération dite post-moderne, n'a encore résonné jusqu'à nous. La danse moderne comme langage à redéfinir chaque jour, les techniques gestuelles libres du classicisme, la représentation du corps, les espaces scéniques qu'il peut produire ... la nouvelle danse française se prépare à découvrir tout cela, avec l'appui de quelques guides - Susan Buirge notamment. Les mouvements américains radicaux des an-

nées soixante et soixante-dix qui viennent frapper les jeunes artistes et leur rare public grâce à quelques festivals, remettent en question tous les étayages inconscients du modèle de représentation dominant en Occident : la figuration, le lien avec la musique, la centralisation de l'espace et la perspective, la suprématie de l'émotion, la chorégraphie comme expression d'une parole individuelle, etc. La génération suivant Cunningham, dite post-moderne, aura recours à la mise en jeu de processus analytiques ou conceptuels qui dégagent la production de la subjectivité du chorégraphe. Dispositifs aléatoires, inspirations minimalistes, questionnements du corps comme objet, désamorçage méthodique de toutes les formes de virtuosité qui travaillent le geste dansé et soutiennent sournoisement une vision hiérarchisée du corps, sont autant d'explorations qui conduisent les jeunes artistes hors des théâtres, hors des studios et de leurs techniques, hors des modèles de représentation dominants à travers la mise en question des processus de création.

Lorsque Susan Buirge arrive en France, l'une de ses premières tâches sera d'enseigner et de former des danseurs ; pourtant la danse française se forgera une identité fort éloignée de l'influence des post-modernes américains. La France aime le théâtre, les années soixante-dix sont celles de la mise à nu de corps pulsionnels, de leurs désirs, de leur sexualité; la jeune danse ne sera ni formaliste, ni expérimentale, mais plutôt du côté de la transgression des tabous et des genres (danse ou théâtre ?). De son côté, l'Américaine peut enseigner ce dont, précisément, elle tente de se séparer : le savoir de Nikolais, sa pensée de la danse comme langage composé d'éléments analysables et transmissibles. Elle n'a pas participé aux expérimentations new-yorkaises de la génération post-moderne mais elle y a assisté, et le questionnement sur les processus de création fait partie des outils qu'elle utilisera pour se défaire de ses propres conditionnements. Ainsi, la voilà chorégraphe, pédagogue, cheville ouvrière d'une nouvelle danse française qui lui doit beaucoup, et qui pourtant, majoritairement, ne lui ressemble guère.

Pendant que cette jeune danse française souffle et souffre, explore les ressacs d'un mouvement secoué par les va-et-vient de la pulsion, Susan se fabrique des dispositifs à danser et offre la chorégraphie aux alambics de la numérogie (*Sas*, en 1982, a pour appui "sept plans de sept villes commençant par un C"), produisant des pièces claires, aérées, aussi peu troublées d'affects que le cristal. Tandis qu'ailleurs, on explore avidement les mystères de la boîte noire et de la scène à l'italienne, ses effets d'illusion et les potentiels narratifs et dramatiques de l'espace perspectif, Susan dépose une performance sur la piste et le parking de l'aérodrome d'Aix-en-Provence (*Charge Alaire*, 1982, pour danseurs, avions, tracteurs et musicien). Et lorsque le festival Danse à Aix lui propose "d'animer" la ville par des projets de rue, la réponse lui est toute simple: oui, les chorégraphes peuvent faire une lecture de la ville.

Electron libre, "solitaire mais pas isolée", dit-elle, elle marque la danse française de la trace de ses pas même si on ne sait où la situer. On croise sa figure dans toute l'histoire de la danse contemporaine sur le plan artistique comme politique ; elle est pourtant l'une des rares à échapper, destin ou volonté, à ce qui est devenu la marque singulière de la France : les Centres chorégraphiques nationaux, ports d'attache institutionnels où sont amarrés presque tous les grands chorégraphes français. En 1982 elle posait sa danse sur un aérodrome. Trois ans plus tard elle décolle : *Parcelle de ciel* marque un tournant dans son histoire et celle de la danse française. Le ciel y repose sur un texte, écrit par Marianne Alphant, demeuré secret et dit "texte d'appui". Marianne raconte l'histoire de Susan, et Susan démantèle son texte (ou sa propre histoire ?) pour y danser dessus. Bribe, mots épars servent de fondations pour sa première grande construction : les systèmes et dispositifs de composition qu'elle invente alors, comme pour délester la danse du poids des mots et la délivrer de ses attaches terrestres, deviendront les outils de toutes ses danses à venir. Elle ne cessera désormais de se chercher des origines dont elle puisse s'extraire: en 1987-88, toujours avec l'amie

Marianne, elle entreprend la visite d'autres ruines fondatrices: une trilogie¹ est consacrée à Artémis (ou au voyage à Ephèse auquel la belle déesse donne prétexte) : les origines, pour Susan Buirge, seront toujours ce vers quoi l'on va et non ce dont on vient. Suivront un tour du monde et un solo, sa dernière danse : *Grand exil* (1990), fermement posé entre de très cardinales diagonales.

La place sans lieu où l'on cherche Susan se saisit mieux à partir de l'identité chorégraphique de son travail. "Je crois qu'il y a deux sortes de chorégraphes : ceux qui voient, les visionnaires qui travaillent à réaliser, sur scène, des choses qu'ils perçoivent dans leur imaginaire - Nikolais était un magnifique visionnaire -, et ceux qui travaillent à partir du processus. Je fais partie de ceux-ci. Avant de créer une pièce, je ne vois rien, aucune image, aucun danseur en action, je n'entends aucune mélodie. De plus je me suis toujours méfiée des choix subjectifs et des décisions que je pouvais prendre. Lorsqu'il n'y a pas d'ordre moral, quelle différence y a-t-il vraiment entre trois pas à droite et trois pas à gauche ? Et je me méfie aussi terriblement de ce que l'on appelle l'imaginaire."

Les artistes du processus sont ceux dont l'objet est la méthode de travail, les questions sur les opérations de la composition, les règles qu'ils inventent eux-mêmes, et qui pensent chaque pièce comme le résultat - imprévisible - de ce travail préalable. Ils font émerger des structures, des formes ; ils rendent visible de l'invisible, plutôt que de révéler des images enfouies. Susan Buirge relie ce choix esthétique avec son histoire personnelle. Mais le retrait de la subjectivité créatrice du processus de production est aussi un postulat philosophique, dont Cage et Cunningham se sont fait les apôtres tranquilles. C'est encore un choix politique : le retrait de l'autorité et de la hiérarchie du « chorégraphe auteur », de son statut de "patron" de la compagnie de danse, fut le fer de lance des jeunes artistes des années soixante américaines - Steve Paxton, Yvonne Rainer notamment. Ni l'un ni l'autre de ces aspects ne semblent justifier la position de Buirge, qui assume pleinement la "maternité" de ses pièces comme son statut de directrice de compagnie. Mais Cunningham, comme la génération qui le suivit, avaient surtout pour ambition d'échapper aux "logiques" spectaculaires dominantes. L'aléatoire, les jeux de nombres, toutes les règles qui imposent un "destin" externe au développement de l'œuvre, sont autant de stratagèmes pour déjouer les conventions normatives qui travaillent en profondeur le geste dansant et chorégraphique.

Histoire des déplacements, l'histoire de la danse est aussi celle de danseurs qui tentent d'échapper à la sclérose de leur propre geste - les conventions, qui se cachent sous toutes sortes de noms : l'idéal de beauté en danse classique, le mouvement "naturel", "organique", fluide, ou logique, etc., selon les différentes époques et tendances de la danse moderne, qui recouvrent de termes universels des définitions esthétiques bien déterminées. Ainsi, Nikolais a donné à la danse moderne de formidables outils d'analyse; surtout, il a proposé un objet de connaissance qui dote la communauté dansante d'un savoir partageable, transmissible et commun. Pourtant, remarque Susan Buirge, ce savoir commun repose lui aussi sur un certain nombre de conventions. "Chez Nik, à l'intérieur de chaque élan se trouve un nœud, d'où va émerger le mouvement suivant. Et cela dépend du danseur, de sa capacité à saisir cette logique, à l'écoute de son propre corps. Cela donne trop souvent une structure en collier : une perle à côté d'une autre." La mise en jeu de processus imposant d'autres règles permet de briser les normes de ces logiques "organiques" que produit toute esthétique dansante. Le tirage au sort de l'ordre des mouvements, l'attribution arbitraire d'un chiffre à une partie du corps, la structuration des séquences selon des ordres aussi improbables que ceux de la numérologie permettent avant tout de rompre la domination des modèles - narratifs, psychologiques, perspectifs, etc. - et de faire émerger des formes nouvelles.

¹ *Suzanne au bain* (1987), *Voyage à Ephèse et Artémis* (1988),

Un autre trait de la pensée de Susan Buirge est cette distinction, et même cette coupure, entre le travail chorégraphique et le travail de danse. Les matériaux affectifs et émotifs, la transmission du mouvement par imitation, le manque d'outils d'analyse créent, dans la plupart des compagnies de danse (et particulièrement des compagnies françaises) une relation fusionnelle entre interprètes et chorégraphe, redoublée par l'inégalité des statuts sociaux et économiques. Danseurs dont les équilibres sont suspendus par le désir, le poids et la verticale d'un autre, souvent à leur insu, imprégnés de sa danse faute d'outils et de savoirs à partager. Etre avec les danseurs, leur accorder la place essentielle qu'ils tiennent effectivement dans une pièce, signifie trop souvent une dépendance qui est à l'origine de bien des blessures. Le rapport que Susan Buirge entretient avec ses danseurs peut sembler étrange : "Ils se mettent d'accord ensemble sur les subtilités de l'interprétation", dit-elle. Là encore, elle propose la distance : le travail de la chorégraphe et celui des interprètes sont deux éléments bien distincts.

Distance et voyages : la chorégraphie naît dans l'intervalle ou la distance qui l'écarte de la danse ; ou dans l'interstice qui toujours se glisse entre sa terre - ses terres multiples - et son pied : le moment du départ, l'élan d'aller ailleurs. Il y a une sorte d'énigme au long de ces voyages : le besoin de partir, le désir de trouver un pays où la danse a "une maison", des lieux spécifiques ; l'impossibilité de créer "dans sa maison", et le mythe des origines qui la travaille ou l'appelle, alors même qu'elle s'arrache à tous les sols où elle pourrait s'attacher. Les lieux qui la marquent sont ceux d'où elle part, ceux où elle arrive, ceux où elle revient - la France, le Japon. "J'étais saisie dans quelque chose qui m'était propre, donc pas si étranger que ça. J'ai peut-être aussi trouvé au Japon tant de réponses à des questions formulées, ou non formulées, qui étaient en moi depuis longtemps et dont je ne pouvais pas parler puisqu'il n'y avait nulle part de lieu conçu uniquement pour la danse."

On peut penser - même si elle s'en défend - que les structures étrangères, nombres, règles, tracés précis dans l'espace comme autant de destins déterminant l'émergence du geste, sont une forme d'espace ou de maison qu'elle crée pour la danse. Tout comme la chorégraphie cherche ses appuis, et ses appels, dans la confrontation avec un sol étranger, la danse se dévoile par la structure qui lui impose sa forme d'existence. Sa danse est peut-être moins nomade, que poreuse aux espaces qu'elle traverse, et qui viennent colorer ce qui demeure une pensée chorégraphique singulière, se soumettant aux intempéries du voyage pour y voir naître des formes inédites... même si elle a souvent le sentiment de reconnaître, dans la maison de l'autre, la sienne propre.

Le *Cycle des saisons* créé avec le groupe Ma To Ma procède précisément de cette porosité. L'inspiration des danses anciennes japonaises ne devrait tromper personne : il ne s'agit certainement pas de reproduire, recréer, pire encore, rénover une forme traditionnelle japonaise ; mais plutôt, de confronter le regard et la pensée d'une chorégraphe occidentale à ces structures millénaires ; expérimenter, depuis cette étrangeté qui est forcément la sienne au Japon, un espace, un écoulement du temps qui ne sont ni ceux de l'Occident, ni ceux du Japon, ni un moyen terme, mais bien une autre matière de l'espace et du temps. Il est inutile de tenter de déchiffrer, dans ces pièces lancinantes aux lumières irisées, à l'horizon tranquille détaillé par des interprètes japonais, les traces d'une quelconque authenticité nipponne. Certes, la culture des danseurs japonais accueille plus facilement un geste libre de la perspective qui travaille le corps occidental. Certes, l'horizon de leur danse est moins dramatiquement déchiré par le fantasme de l'élévation, et l'abstraction se loge naturellement dans cet espace où circularité et continuité opposent leur unité aux éclats du drame. Certes, l'experte des formes secrètes et des géométries du temps a trouvé dans les structures ancestrales des *kagura* des figures sœurs qu'elle a pu déchiffrer depuis sa propre connaissance des formes. Pourtant,

ces pièces appartiennent à la danse française, à la culture et au sol sur lequel s'inscrit le parcours de Susan Buirge. Car il n'y a pas d'œuvre, en danse, si ce n'est un tissu de relations et de forces qui lient un moment de danse, une toile de fond culturelle, politique, sociale, et le regard présent d'un public donné. Et le sens est à chercher non dans l'œuvre mais dans les intervalles infinis qui se créent entre une danse et d'autres, entre le regard et les corps, les corps entre eux... Les danses de Susan Buirge créent du vide pour le public occidental, un creux au cœur de la pléthore saturée de nos habitudes spectaculaires. Les signes évidents (croyons-nous) d'une tradition qui nous échapperait, la raréfaction des gestes et le soin avec lequel est ciselé l'espace entre les corps, créent un vide de sens qu'il faut remplir. Entre la structure si précisément déterminée d'une danse et l'expérience d'un spectateur occidental, demeure l'espace fluctuant et indéterminé du sens à reconstruire. *Matomanoma*, la première pièce japonaise à l'origine du projet Ma To Ma, signifie l'intervalle des intervalles. Cette notion permet de revisiter l'inquiète quête des origines perdues.

Cette voyageuse qui ne connaît pas de maison, aux racines moins coupées qu'arrachées et sans cesse replongées dans de nouvelles terres, croit toujours "être arrivée" quelque part. Au cœur des choses, à ses propres origines, en ce lieu où il n'y aurait plus ni ouest (d'où l'on vient), ni est (où l'on va). C'est que ce n'est pas des origines qu'il s'agit, mais du vide que leur absence a laissé, de l'appel et du désir que le mythe génère, et du mouvement qu'il impose. La danseuse est instable, on le sait, et c'est pour recouvrer une impossible immobilité que toujours elle avance. D'ouest, en est.

Isabelle GINOT

Pour citer cet article : Isabelle Ginot, "Entre terre et talon", texte paru dans Le temps des saisons, Susan Buirge, éditions Le Bois d'Orion, Isle-sur-Sorge, 1998. Cité d'après version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr