



"CHRISTIAN BOURIGAULT. Soi entre autres"

Isabelle Ginot

► To cite this version:

Isabelle Ginot. "CHRISTIAN BOURIGAULT. Soi entre autres". Portraits. Christian Bourigault, W, 1998. hal-02497883

HAL Id: hal-02497883

<https://hal.science/hal-02497883>

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.

**CHRIS
TIAN
BOURI
GAULT**

Isabelle GINOT

SOI ENTRE AUTRES

in Portraits - Christian Bourigault,
éditions W, Macon 1998

CHRISTIAN BOURIGAULT

Isabelle GINOT

SOI ENTRE AUTRES

in *Portraits - Christian Bourigault*,
éditions W, Macon 1998

Résumé

Ce texte de 1998 propose une lecture du parcours chorégraphique de Christian Bourigault, depuis son travail d'interprète chez Dominique Bagouet jusqu'à son travail de chorégraphe de l'époque. Il tente de rendre compte des enjeux et des processus mis en œuvre, en s'appuyant sur la lecture de certaines pièces et sur le dialogue avec le chorégraphe.

Il y a d'abord, dans la danse de Christian Bourigault, un sentiment écartelé, une urgence dont le motif ne cesse d'échapper. Et, lorsqu'on l'écoute parler, la même impatience de soi-même. Son regard attentif et une écoute ouverte largement sur le monde sont aux prises avec les exigences d'un corps insatisfait. Son parcours, toujours pris entre deux voies, est insécure. Le paradoxe est son modèle, sa mémoire, son histoire. Ainsi échappe-t-il - peut-être à son corps défendant - au confort et aux certitudes d'une génération à qui l'époque a donné de relatives facilités. Bénéficiant des premières structures de formation professionnelle dont ses aînés ont été privés, interprète d'emblée dans l'une des compagnies les plus importantes du pays - celle de Dominique Bagouet -, bien accueilli dès son premier solo, tout le prédestinait à considérer la création comme une chose qui lui était donnée. Pourtant, depuis ses débuts, Bourigault ne cesse de douter. Est-il danseur, ou pas ? Ou peut-être plutôt comédien ? Est-il chorégraphe ? D'où partir pour la création ? S'est-il trompé ? Cette posture instable le garantit contre le dangereux confort des succès faciles.

Son parcours

Son histoire prend sa source dans une période de transition entre deux époques de la danse française. Chez Alwin Nikolais, directeur du Centre national de danse contemporaine d'Angers alors très récent, il a appris qu'au fondement de la modernité étaient l'invention et la remise en jeu du langage mouvementé. Quelques années plus tard, la formation du danseur passerait avant tout par l'acquisition de techniques : accumuler, maîtriser et reproduire des savoirs corporels étalonnés, destinés à former "une compétence",

devint le projet central d'un système où l'on penserait l'interprète comme "instrument" du chorégraphe, plutôt que comme sujet autonome. Le jeune Bourigault ne manqua pas, d'ailleurs, d'interroger sa propre compétence : méfiant vis-à-vis de lui-même, on l'a connu inquiet, comme si le savoir sur soi qu'il avait appris à construire patiemment ne pouvait équivaloir ou converger avec ce que désormais on appelle, comme d'un bien qu'il s'agit d'acquérir, de posséder, d'entretenir, "la technique". La formation Nikolaïs, cependant, est l'une des plus précieuses qui puisse être donnée à un danseur... et à un futur chorégraphe, même si le vieux maître ne prétendit jamais former des créateurs. L'urgence qui s'impose et pousse à créer est une chose qui ne s'apprend pas ; par contre, le travail qu'exige l'acte créateur peut s'organiser. Nikolaïs enseignait moins un style que des méthodes de travail fondées à la fois sur la technique, l'improvisation et la composition, permettant à chacun, selon ses choix, de mettre à jour, d'identifier et d'observer son propre geste. Ces apprentissages ne font pas les créateurs ; mais ils sont, par contre, indispensables à ceux qui veulent le devenir.

Ce n'est pourtant pas chez Nikolaïs, grand pédagogue de la composition, mais plutôt avec Bagouet, fin polisseur d'interprètes, que Bourigault découvre ses propres désirs de chorégrapheur.auprès de lui, orfèvre à la précision diabolique, il se plie à la rigueur sans fin, la manie du détail, la primauté de l'imperceptible. Bourigault, "Valentin le Désossé" selon Bagouet, enfile avec peine le vêtement savant, baroque et miniature de la chorégraphie bagouétienne, en pleine période d'élaboration formelle. auprès de ce deuxième maître, il touche, sans peut-être tout à fait l'appréhender alors, à ce qui deviendra un moteur essentiel de sa propre danse : la menace de la dislocation, l'éclatement de l'être qui travaillent l'existence du chorégraphe autant que celle de son interprète, et que le premier est alors en train de juguler dans l'architecture de la forme. Plusieurs créations de Bagouet servirent autant à brider qu'à construire le corps et l'imaginaire de Christian Bourigault. La frustration est mère de la réaction : premières difficultés, premiers désirs de créer. C'est aussi avec Bagouet que l'interprète se confronte à une autre des grandes questions qui fonderont son propre travail : les liens qui attachent la forme du mouvement, et le sens. Le danseur qui se voulait comédien approche, avec Bagouet, des registres inédits de cette question sans fin.

L'insatisfait

Bagouet, connu pour le regard pénétrant qu'il portait sur ses interprètes, met à jour et exacerbe cette insatisfaction fondamentale de Bourigault, la certitude d'être toujours un peu à côté, un peu déplacé, un peu en faute, qui tenaille discrètement le danseur aux allures trompeuses de paisible rêveur. Les années passées à ses côtés lui permettent de soupçonner, si ce n'est de dévoiler, les ressorts à venir de sa création. S'il n'y a guère de lien esthétique entre les pensées de Nikolaïs et de Bagouet, Bourigault retient pourtant, de l'un comme de l'autre, une expérience du corps comme volume et matière questionnant son propre contour -la forme, le visible. Le geste de Bagouet est un instrument de délimitation, de découpage et de définition des corps dans l'espace, qui offre la structure formelle comme antidote de la dislocation. Cette menace, Bourigault la connaît bien : il en partage l'anxiété. Dans la nature de son mouvement comme dans les défis artistiques qu'il se lancera, il ne cessera d'interroger lui aussi cette bordure entre soi et le monde. Mais, plus que Bagouet, il jouera avec la fluidité des limites et dessinera un corps qui accepte, en partie du moins, sa propre confusion. Ainsi, cet interprète timide qui souffrait, comble du paradoxe, de devoir travailler sous le regard du chorégraphe ("je me cachais", se souvient-il) a construit sa danse sur le demi-jour, ou la semi-pénombre du corps. De la nuit, son geste conserve la pulsion, la contorsion et le secret.

De la lumière et du regard de l'autre, il accepte aujourd'hui la mise en danger, mais seulement pour mieux dévoiler, de lui-même et du monde, des failles ouvertes sur l'ombre.

Autre héritage assumé de ses deux maîtres : le travail du mouvement, toujours à reconquérir, comme source et matière première. Et l'inquiétude primordiale qui resurgit immanquablement : quel processus, quelle initiale choisir à la prochaine pièce ? La prochaine, toujours, qui prend en défaut la précédente, en repère les failles, comme pour mieux assurer l'artiste de ses propres incertitudes. Incapable de se fixer à "une méthode", jouant, à chaque nouvelle pièce, tous les acquis de son expérience, Bourigault interroge moins la forme achevée de ses œuvres que les processus qui ont opéré lors de leur création ; il se fixe ainsi sur la part la plus instable, ou la plus insaisissable du travail artistique. C'est-à-dire, aussi, son lieu crucial, l'espace secret de l'atelier où les artistes les plus authentiques se soucient moins d'augmenter le monde de quelques objets, que d'en transformer, si peu que ce soit, les mécaniques internes. Aussi chaque nouvelle pièce est-elle hantée par ces questions : où commencer ? comment commencer ? Entre forme et sens, intériorité et discours, affirmation et question, la proposition de l'artiste oscille, sans jamais trouver le point d'équilibre mais en retraversant, indéfiniment, le commencement.

L'autre dans le miroir

Son premier acte chorégraphique, un solo, trace un trait d'union entre l'être-danseur et l'être-auteur, en prolongeant le dialogue suspendu avec Bagouet : la Vienne des années vingt, voisine et cousine de l'Allemagne des années vingt qui inspira une pièce de celui-ci, *Assai*, où le chorégraphe - et ses interprètes avec lui - abordait une nouvelle phase de son rapport aux personnages. *L'autoportrait de 1917* (créé en 1990) va droit à des enjeux fondamentaux de la danse, et renoue avec des engagements pris par les premiers maîtres de la modernité. En explorant son propre territoire corporel et imaginaire, Bourigault pose des questions premières ; l'autoportrait, pour un danseur, c'est l'expérience du lien entre sentir et être vu, à la limite entre l'intime et le public, le dedans et le dehors : une source de sens d'autant plus primordiale que la danse de Bourigault ne cessera, dès lors, de mettre en conflit le contour et la matière, l'intégrité et la dislocation. Le mouvement, dans *L'autoportrait*, est fort, anxieux, torturé. Les courbes sinueuses, les distorsions de l'axe, les articulations poussées jusqu'à la butée osseuse, le corps extrême qui semble chercher sans fin ses propres limites, sont un préalable clair : si l'on fait son propre portrait comme l'on se voit, alors Bourigault a choisi, plutôt que le versant éclatant, celui de la fêlure, là où le corps crie et expose sa défaillance. Il y renonce aux armatures de la forme, au pelliculage de l'élégance ; la danse de Bourigault part de là, et n'aura plus d'autre choix que celui de la sincérité.

Cette danse de l'intérieur qui cherche ses limites jusqu'au craquement ne serait, cependant, qu'une parole narcissique si Bourigault ne posait un deuxième paradoxe. "Autoportrait de 1917" dit bien qu'il s'agit aussi de dialogue, et que le miroir tendu vers soi renvoie l'image d'un autre - en l'occurrence, le peintre Egon Schiele. Ce qui fait dialogue également, et ne cessera d'accompagner le travail du chorégraphe par la suite, c'est le temps : deux époques rassemblées comme dans un prisme - celle de Bourigault, celle de Schiele. Dans *L'apocalypse joyeuse* (1991) la question s'élargit avec celle de l'individu pris dans le social, du rapport intime et parfois violent entre un corps et un groupe.

Dehors, l'urgence

"J'ai toujours le désir de raconter une histoire", dit-il ; besoin, aussi, de commencer chaque création avec des objets, des accessoires qui finissent par disparaître. Entre abstraction et théâtralité, silence et parole, vide et plein, Christian Bourigault circonscrit une place rigoureuse pour l'artiste. Ni absent du monde, ni soumis à sa dictée, mais lui offrant plutôt une résistance intérieure, il tente de saisir en quoi le bruit du monde résonne ou fait trembler sa propre chair.

Aussi, les tranches de vie, les danses immédiates que notre temps projette, crues, sur certaines scènes chorégraphiques, le fascinent mais lui échappent. Bourigault est un artiste de la transformation. Les questions et les thèmes auxquels il est sensible, comme les objets dont il s'entoure au début d'une création, servent la mise en marche du processus créatif, le dialogue entre intérieur et extérieur qui est le ressort de sa danse. Leurs traces ne sont pas toujours évidentes dans l'œuvre finie, elles tendent plutôt à en irriguer les couches profondes. On trouvera fort peu - sauf peut-être dans *L'apocalypse joyeuse*, la plus "explicite" de ses pièces - de discours, d'affirmations, de récits éloquents. La pensée pourtant y travaille, tout comme le sens, et plus précisément les questionnements sur l'Histoire. Mais la danse n'éclôt que là où ces idées, ces paroles, ces rapports à des temps extérieurs peuvent se fondre dans la matière du corps et intégrer l'intimité de son histoire.

Cette danse sera donc sensible, écriture fine d'états et d'émotions modulés, filtrés longuement par la mise en dialogue de ces thèmes avec l'imaginaire et le corps du créateur. Ainsi l'inscription du sujet dans le social ne cesse de revenir, traduite, dans les rapports toujours remis en jeu de la solitude avec la masse. "J'aimerais trouver un mouvement qui ait la puissance de l'évocation du monde social, sans pour autant en être le miroir. La métaphore m'est essentielle." Meta, pour déplacement, transformation d'une chose en une autre : intérieur et extérieur, ici encore, se confrontent pour offrir un point d'appui à la création. *Le chercheur dort* est le titre de l'une de ses créations (1994) qui pourrait parler de cet état particulier entre chien et loup, entre secret et dévoilement, qui semble soutenir toujours son écriture, comme une trame invisible mais déterminant la nature du travail. *Matériau-Désir*, encore un titre (1993) qui dit crûment ce qu'il en est : le désir, comme matériau, est l'énergie première, et aussi la question incessante, inapaisable, qui le pousse à danser. "Mourir, c'est ne plus désirer", pose-t-il comme credo de cette pièce, et peut-être voie d'accès à l'une des essences les plus pures de la danse. Reconnaître ce désir, avec ce qu'il a de sombre aussi bien que de généreux, et surtout assumer son statut de trait d'union entre soi et le monde, est peut-être la sincérité la plus difficile qu'un artiste puisse exiger de lui-même ; tout particulièrement pour le danseur incessamment contraint à le mobiliser, le creuser et le dévoiler.

De la mise à nu à la mise en œuvre, des regards qu'il pose à ceux auxquels il s'expose, Bourigault retient surtout le besoin de "toucher le spectateur". Ce geste vers l'autre, fondamental, qui travaille dans un double mouvement la chair et le sens, n'est pas dénué de vertiges. Dans un tout récent solo, Christian Bourigault remet à nouveau sur le métier les questions originelles du corps en mouvement : partir de la forme, ou partir de la matière ; partir d'une histoire à raconter, ou la perdre. Partir de soi-même, pour y trouver l'histoire. Où commencer ? D'où repartir ? Du solo, toujours, comme souvent les chorégraphes qui continuent à trouver dans l'expérience de danser leur source primordiale. *Où ?*, donc, est le titre d'un nouveau solo, créé en 1996 : "où" pour "où on en est", et où on va quand on ne sait pas d'où on part. C'est-à-dire, quand on prend un nouveau départ.

Seul, il y revient à cette intériorité fondamentale dont l'origine ne cesse de s'échapper. Renonçant à ces thèmes qui rassuraient son inquiétude, il se lance sans filet dans ce qui, lorsqu'on le sonde bien, a quelque chose du vide ou de l'abîme : l'expérience, le corps et ses états subtils délestés des prétextes du sens. Reposer la question : qu'est-ce qu'un état de corps ? comment le faire vivre et comment le formuler fait revenir Bourigault à ses déchirements premiers, mais aussi à ces matériaux fondamentaux, bruts, dont il ne peut se passer. Où ? danse l'état de dérive, l'être "sans connaissance" d'un artiste abandonnant les balises du savoir. "C'est un retour à ma question éternelle, du jeu entre l'écriture chorégraphique et l'humain", dit-il. L'écriture chorégraphique qui bride, enferme dans son ciselage rigoureux les flux émouvants du sujet, la matière composite et latente de son geste. Face à ce paradoxe qui n'est binaire qu'en apparence, Bourigault retrouve une autre oscillation primordiale de la modernité : la nature de la représentation et de l'œuvre, entre processus et formalisation. Où ?, travaillé à partir de matériaux épars conduits sans appareillage formel, est en partie improvisé, laissant son interprète et auteur livré à l'instant, à cette intériorité fuyante qu'il faut, au moment de la représentation, parvenir à transmuter en émanation visible. Ainsi laisse-t-il "à nu" l'absence de la structure. Accepter ce "silence" de la structure, la "mélodie" de la pièce, dit-il, la trame habituellement organisée par les "idées", leurs articulations dramaturgiques, est une sérieuse prise de risque. Au centre d'un carré marqué par ses propres pas, Bourigault s'abandonne aux vagues qui le secouent, depuis un lointain centre de lui-même, se brisent sur des arêtes à vif comme des rochers dans le corps. L'axe dépolarisé, il erre, comme un corps désaimanté qui renonce à la ligne droite. Matériau-corps, Matériau-état, Matériau-matière auraient pu être d'autres titres à cette danse exposée. Faute de cadres extérieurs, le danseur n'a plus que lui-même aussi bien comme guide que comme espace à traverser. La mise à nu brute et sans appareil de la matière du geste en délivre toute la puissance, la ferveur, et la dérive intérieure : s'il n'y a pas de faille, il n'y a pas de geste. Cette exposition, à laquelle bien peu se risquent, remet l'artiste au centre de son parcours et dans le même temps le déplace, le décentre, le décadre.

Le décadre est, en danse, un des ressorts de la vie. Chaque fois que le danseur sort des cadres qui lui ont été affectés ; chaque fois qu'il se choisit, se reconstruit un espace non pas donné mais imaginé, déplacé, il sollicite ses propres initiales gestuelles et met en défaut ses conditionnements. Ces cadres, de l'espace physique - et historique - du studio et du théâtre à l'italienne, à l'espace symbolique, culturel, institutionnel, politique, sollicitent, souvent à son insu, les réponses appropriées du danseur. Les faire craquer, s'en échapper, les mettre à nu, avec tout le danger que cela suppose, c'est à la fois redonner au geste du jeu et de l'espace et poser un acte fondamentalement subversif.

Par exemple, en des temps de productions chorégraphiques prédécoupées au format du "marché" de la danse, présupposer que l'on ne sait pas "où", "vers quoi" l'on va, ni vraiment où l'on est, risquer l'imprécision de la forme au profit des états et de leurs flux imperceptibles, adresse une question aux cadres conventionnels d'une époque de la danse. Improviser, c'est affirmer que la danse n'est pas un objet, une valeur marchande, et qu'elle ne saurait s'en tenir aux "réserves" - bien peu naturelles - qui lui ont été aménagées.

Entre autres

Le paradoxe de l'intérieur et de l'extérieur, encore : la danse de Bourigault, par "où" qu'il l'aborde, circule entre les singularités de sa propre existence et ce qui, dans cette existence, frôle ou frémit sous les poussées du monde. Pourtant, cette imprécision formelle, cette errance exposée dans le solo n'est pas une fin ; elle ne sert que la remise en déséquilibre qui pousse la création vers de nouveaux espaces. Et puis le

monde, d'ailleurs, n'est guère silencieux. *Entre autres*, le projet qui suivra, dit assez dans son titre qu'il y est question d'espace et du lieu incertain et vacillant de ce qui fonde, chez l'un, le geste et son identité inimitable. Et aussi de ce qui fonde, chez l'autre, l'altérité de son geste. Le projet réunit un groupe de danseurs issus d'origines culturelles, nationales, gestuelles et techniques différentes. Recréer, au sein de la compagnie de danse, cette mosaïque que nos sociétés contemporaines expérimentent et s'efforcent de nier, voire d'éradiquer, est un projet de toute évidence politique, d'actualité, comme on dit.

Mais c'est aussi, et surtout, revenir à des questions originelles de la modernité en danse, questions continues et opératoires qui visent le corps dansant dans son temps. Loin d'un "spectacle sur la tolérance", le respect de l'autre et tous les stéréotypes qui, malgré leur urgence évidente, nourrissent trop souvent les discours de la bonne conscience, loin d'une exposition de "corps différents", Bourigault propose le partage d'un espace commun, à l'endroit exact où chacun est différent. Et dans le même temps, remet en jeu d'autres fondamentaux du travail en compagnie : comment s'élabore le travail en équipe, comment se transmet le mouvement - est-ce le chorégraphe qui "enseigne", ou les danseurs qui "inventent" ? Y a-t-il une technique commune, ou chacun se "charge-t-il" d'entretenir la sienne ? Réunir des danseurs de cultures chorégraphiques et d'histoires esthétiques différentes, c'est reconnaître, en préalable, qu'aucune vérité du corps n'est nécessairement "plus vraie" qu'une autre. C'est, plus profondément, se désolidariser de puissantes idéologies du corps qui, sous couvert de vérités anatomiques, organiques, techniques, entendent faire "du" corps un objet invariable, neutre, et dans le même temps impriment leurs marques, souvent à son insu, dans la corporéité du sujet dansant. Se mettre à l'écoute authentique de ce qui, chez l'autre, prend le poids autrement, joue différemment des forces "gravitaires" auxquelles nous sommes tous soumis, et que chacun d'entre nous incorpore selon des modalités uniques, c'est admettre d'abord qu'il n'y a pas "un corps", que l'anatomie ou celles de ses variantes qui officient dans nos traditions chorégraphiques ne sont rien d'autre que des normes, imposant comme toute loi leur système de valeurs, leurs "codes cachés" et leurs références.

C'est après ce constat que le travail commence, et avec les gestes échangés. Ménager, dans le temps de la création, le temps de l'atelier et de la recherche n'est pas un projet anodin : c'est, déjà, replacer le temps du travail, du cheminement du sens dans les corps, au centre du projet de création, au détriment des contraintes de production et d'efficacité. C'est considérer que les normes du travail, les présupposés du cadre convenu de la compagnie de danse peuvent être interrogés, qu'ils ne sont, pas plus que l'anatomie, des normes nécessaires - mais seulement utiles lorsqu'elles sont cohérentes avec le projet artistique.

Bourigault propose donc à sept danseurs de faire œuvrer ces différences. Il met au "cœur du travail" le "cours", cet outil fondamental du danseur souvent ignoré, ou négligé, ou encore "récupéré" par le chorégraphe pour en faire le lieu privilégié de transmission (et parfois, d'imposition) de son propre discours. Le cours, c'est, dans la journée du danseur, le moment des retrouvailles matinales avec soi-même, moment gratuit où il ne s'agit pas de produire, mais de rouvrir les routes du sens, en redécouvrir et redessiner les tracés. Non le chauffer, mais l'éveiller, dans le sens existentiel que le mot peut prendre quand il est aussi quotidien. C'est aussi le temps pour chacun de ressaisir et questionner ses propres conventions, conscientes ou inconscientes. C'est le moment où se rejouent le lien avec le sol, les ajustements secrets de soi et du poids, et où, dans une sorte de rituel à la fois immuable et changeant, chacun peut réaffirmer, pour soi-même, les repères acquis au fil des années d'apprentissage. En bref, le cours est le premier moment du jour où le danseur met en jeu ses rapports avec la loi.

Aussi, la compagnie de danse comme institution a-t-elle eu de tout temps des stratégies variées par rapport à ce pôle du travail. Certains l'ignorent, et chacun arrive au moment de la répétition avec "son" cours fait, ailleurs, dans le corps. Refoulant ou niant ce qu'il y a de travail du sens dans le travail du corps - comble du paradoxe pour un danseur - la compagnie travaille ainsi à interroger ces savoirs non partagés, et s'appuie dès lors sur la norme, le "dénominateur commun" et non sur le singulier. Au contraire, d'autres chorégraphes - tous ceux qui interrogent et réinventent au quotidien leur propre langage gestuel - "donnent" le cours afin d'y préparer les danseurs au travail de la journée. La proposition de Christian Bourigault, avec *Entre autres*, est encore différente : il s'agit d'échanger les modes de travail, partager le cours, le prendre et le donner tour à tour ; ainsi faire émerger, à travers les différences et les singularités de la logique gestuelle de chacun, ce qu'il y a de "discours" dans une technique, une histoire mouvementée, un style. Comment chacun investit un même geste avec son histoire particulière ? Où le mouvement trouve-t-il son origine, chez l'un, chez l'autre ? Comment chacun entre-t-il dans le mouvement de l'autre ? Et quel est le sous-texte, la norme cachée du travail de chacun ?

Comment le geste modèle les corps et les façonne, comment il est porteur de son propre cadre, est une question primordiale trop rarement posée à la danse. C'est à partir de là, et non d'intentions stylistiques œcuméniques, que le créateur peut faire travailler une autre question essentielle : si chacun, à travers son histoire, son poids, sa technique et sa culture, parle une langue gestuelle différente, porteuse de ses normes, de ses valeurs et de son sens, et si aucun de ces systèmes ne prévaut sur un autre, comment peut se jouer le dialogue ? Le partage du geste, d'un danseur à l'autre, se fonde-t-il sur les espaces communs, ou au contraire sur les frottements, les angles où s'exposent les non-partages, les différences et les oppositions ? Comment s'effectuent les dialogues du poids, des esthétiques et des styles, si l'on ne tente pas d'en gommer les irrégularités et les a-normalités ?

On voit comment *Où ?*, le solo, travaille *Entre autres*. La question politique - comment vivre, quel geste faire vers notre monde où "l'autre" n'a plus droit de cité - trouve sa place, cette fois, dans le noyau de l'acte dansé. Comment être chorégraphe, imposer son propre geste au danseur, tout en espérant voir émerger et travailler ces différences fondamentales ? "Il faudrait arriver à créer sans créer l'enveloppe", dit le chorégraphe. Créer des situations, des cadres qui suscitent le geste singulier du danseur en respectant ses initiales, ses lois intérieures et subjectives. Et aussi, pouvoir faire vaciller ces lois, pour que les tracés de chacun trouvent leurs croisements et leurs dialogues aux points de frottement avec ceux des autres.

Ressaisir la danse non comme discours sur la loi, mais comme exercice de la loi, et désenfourer les portants idéologiques qui, en chacun, soutiennent le geste, faire travailler ces portants moins comme barrières que comme routes de la confrontation ou du dialogue avec l'autre, à l'endroit du poids et des flux plutôt qu'à l'endroit du discours et de ses figures ... Entre autres, pour voir si le partage, avec l'autre, est possible.

Isabelle Ginot

Pour citer cet article : Isabelle Ginot, "Christian Bourigault, Soi entre autres", paru dans Portraits - Christian Bourigault, éditions W, Macon 1998. Cité d'après version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr