

Les incorporations monstrueuses de la mémoire :

You Made Me a Monster (2005) de William Forsythe

Susanne FRANCO

Traduction de Marina NORDERA

La performance-installation *You Made Me a Monster* du chorégraphe américain William Forsythe a ouvert en 2005 le troisième festival international de danse contemporaine de la Biennale de Venise. À l'origine de la conception de la pièce, il y a le désir de Forsythe de raconter la maladie et la mort – survenues dix ans plus tôt – de Tracy-Kai Maier (1962-1994), sa femme et interprète de plusieurs de ses pièces. Au spectateur est confié le rôle de participer activement à un événement où le processus d'élaboration du deuil privé devient une occasion de ritualité collective. Cette performance s'articule autour d'enjeux émotifs et éthiques complexes et nous invite à nous confronter au rapport que nous entretenons avec la mort et à la manière de se la remémorer. Elle soulève des réflexions sur plusieurs aspects de la condition du corps contemporain que notre société a relégué dans le champ de l'irreprésentable : l'horreur de la décomposition corporelle, la navrante réalité de la souffrance physique et psychologique, la nature à la fois organique et sociale des forces intérieures. Telles sont les questions auxquelles on nous demande de répondre dans l'espace-temps créé par la performance : comment se souvenir de la mort d'un être aimé ? Comment redonner un sens à l'expérience de la souffrance et du deuil, et comment la partager ? De plus, comment raconter la douleur physique et psychologique ?

À la tête du Frankfurt Ballet pendant près de vingt ans (de 1984 à 2004), Forsythe a signé plus de soixante spectacles et performances, dont bon nombre sont incontournables. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus éminents représentants de la chorégraphie contemporaine ainsi qu'un intellectuel de premier plan. Largement inspiré par Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, il a collaboré entre autres avec l'architecte Daniel Libeskind et a élaboré une écriture chorégraphique portant les signes de notre temps. En déclinant certains mots-clefs de sa pratique

chorégraphique tels que « déconstruction », « précarité » et « aléatoire », et en reformulant le langage du ballet classique, il a soumis les corps de ses danseurs ayant reçu une formation académique à des désarticulations et des déformations inédites, des déséquilibres hasardeux et des asymétries surprenantes¹.

En 2005 Forsythe fonde The Forsythe Company et impulse un profond changement de direction à son travail en créant une série de performances *site specific* caractérisées par l'engagement politique et social et par le développement de modalités alternatives de rencontre avec le public. *You Made Me a Monster* fait partie de cette étape dans son parcours artistique. L'usage de la notion de *performance installation* pour définir son travail indique la direction dans laquelle Forsythe a commencé à entremêler les processus de production et de perception du mouvement par la construction d'un espace interactif et intermédial. Pour Forsythe, « rechercher » signifie littéralement « regarder encore », « chercher à nouveau » et « tenter de comprendre comment peut être l'art aujourd'hui² », en mettant au centre de l'exploration le regard et le rôle du spectateur avec qui ses œuvres chorégraphiques et ses performances établissent au fur et à mesure un rapport toujours renouvelé³.

Donner corps à la souffrance et voix au mouvement

Environ soixante-dix spectateurs – pour un total de quatre représentations d'une durée de cinquante minutes chacune – sont admis à assister à la performance-installation. Dès son entrée, le public est détourné de la salle (non utilisée et cachée par un énorme écran vidéo), vers le plateau, où il est accueilli par Forsythe en personne. La scène est occupée par une dizaine de grandes tables rectangulaires.

Sur chaque table sont posés des tubes en fer et des feuilles de carton sur lesquelles sont tracées les formes des os d'un squelette humain. Les danseurs, David Kern, Nicole Peisl et Christopher Roman, déambulent entre les spectateurs pour les inviter à détacher tous les os et à composer un squelette en les assemblant avec les tubes en fer, en suivant non pas des logiques anatomiques, mais des associations suggérées par les formes et

¹ Cf. Gerald Siegmund (dir.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, Henschel, 2004 ; Arnd Wesemann, *Forsythe. Bill's Universe. Ballettanz Jahrbuch*, Berlin, Friedrich Verlagsgesellschaft, 2004 ; Steven Spier (dir.), *William Forsythe and the Practice of Choreography. Its Starts From Any Points*, London, Routledge, 2011.

² Marinella Guatterini, « Intervista a William Forsythe », in *Eadem* (dir.), *Forsythe ieri, oggi, domani*, Reggio Emilia, I Teatri, 2005, p. 19.

³ Gerald Siegmund, « Pensare coreograficamente. Il lavoro di Forsythe alla svolta del XXI secolo », in *ibidem*, pp. 91-97.

les volumes. Au cours des vingt premières minutes, les danseurs et le public interagissent dans une atmosphère de convivialité ludique, en accrochant allégrement vertèbres et tibias, péronés et phalanges. Les architectures étranges qui prennent forme sous leurs yeux se déploient dans des directions impensables et n'expriment pas encore leur horreur potentielle. Lentement, les danseurs, dans un premier temps presque ignorés par le public trop occupé par le divertissement inattendu, puis progressivement imités par certains spectateurs, tracent sur des feuilles de papier les ombres projetées par ces créatures monstrueuses. Peu de temps après, ils commencent à se mouvoir en improvisant autour des tables et au bas de l'écran devant lequel sont disposés plusieurs pupitres sur lesquels les danseurs posent les mystérieuses partitions qu'ils viennent de tracer. Ici, ils traduisent les signes tracés sur les papiers en performances éphémères, en érodant les aspects textuels du langage pour ne retenir seulement ce qui dans la voix peut être incorporé. La série d'hurllements, sifflements, râles, gémissements et lamentations troublants qui constituent l'environnement sonore de la performance sont la traduction vocale et corporelle des ombres des squelettes construits par les spectateurs. Ces sons émis par les danseurs sont récupérés par des capteurs attachés à leurs corps, puis recomposés et amplifiés. La posture et la gamme de mouvements habituels des danseurs se décomposent sous les yeux des spectateurs et se réorganisent dans de nouvelles séquences de mouvement à la structure chorégraphique inusuelle. Ces figures et ces sonorités monstrueuses constituent la dimension corporelle et performative d'une réflexion sur la douleur⁴. Le public, debout pendant toute la durée de l'événement, peut circuler librement dans l'espace scénique qu'il habite avec les performeurs, le chorégraphe-maître de cérémonie, Forsythe, et Dana Caspersen (danseuse, actuelle compagne de Forsythe, et assistante à la création de cette performance). Ils déambulent aussi entre les tables et les spectateurs, en laissant apparaître des signes distinctifs (le choix de postures et d'attitudes distancées, notamment), permettent aux spectateurs de les identifier dans leurs rôles rassurants de guides. Puis un texte commence à défiler lentement dans la vidéo créée par Philipp Bussmann, projetée sur l'écran. Forsythe y raconte la maladie de sa première femme, les récurrentes et inexplicables hémorragies, les évanouissements pendant les répétitions, les explications simplistes des médecins, l'inéluctable déclin et la mort. La relation kinesthésique que chaque spectateur établit avec les corps défigurés des danseurs varie d'un individu à l'autre, d'un moment à

⁴ Sabine Huschka, « Media-Bodies: Choreography as Intermedial Thinking Through in the Work of William Forsythe », *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 1, 2010, pp. 61-72.

l'autre : l'un se retire en exprimant un incontrôlable dégoût et malaise ; un autre, au contraire, comme hypnotisé, n'arrive pas à détourner le regard ; et un autre encore manifeste toute son incapacité à se mettre en relation physiquement avec ces images de douleur en mouvements, se concentrant uniquement sur la lecture du texte. L'épilogue du récit projeté sur l'écran donne sens à ce qui s'est passé et est en train de se passer : à l'occasion du dernier Noël avant sa mort, un ami avait offert à Tracy-Kai Maier un cadeau énigmatique, un modèle en carton d'un squelette humain grandeur nature. Des années plus tard, Forsythe a retrouvé cette boîte et a commencé à assembler les os sans suivre les instructions. Les pliant et les repliant au hasard il finit par obtenir quelque chose de tout à coup compréhensible : un modelé de sa douleur. Par cette déclaration qui entraîne les spectateurs au comble de l'émotion, la performance prend fin. Forsythe remercie chacun des participants en leur serrant la main et en les embrassant avant qu'ils ne sortent de la salle tout en jetant un dernier regard à leurs créatures abandonnées sur les tables.

Performance et rituel

Quelle image construisons-nous de la souffrance ? Comment la danse reproduit-elle et en même temps propose-t-elle de nouvelles théories sur le corps, sa présence (ou absence) et sa représentation ? Avec *You Made Me a Monster*, Forsythe analyse le potentiel et les limites d'une stratégie artistique englobant des composantes structurelles de la ritualité, telles que la séquence préétablie (mais non rigide) d'actes, paroles, formules et symboles aux significations polysémiques. Pour ceux qui les accomplissent, ces séquences peuvent agir sur les événements⁵. En particulier, les comportements, les représentations et les situations suscités par cette performance rentrent dans la catégorie large des « rites de passage » qui accompagnent les modifications d'état, de position sociale et d'âge⁶. Leur but, selon Arnold Van Gennep, consiste à atténuer les traumatismes, individuels et collectifs, produits inévitablement par ces changements. Dans les sociétés occidentales, en dehors du champ de la religion, ce type de ritualité est désormais limité au cercle familial ou à des groupes restreints et est amplement médicalisé. *You Made Me a Monster* présente des analogies structurelles avec les rituels funéraires. La performance met au centre de l'action-représentation ce que la progressive

⁵ Ugo Fabietti, « Il rito », in Alessandra Ciattini, Ugo Fabietti, Mariano Pavanello (dir.), *I Modi della cultura. Manuale di etnologia I*, édition d'Italo Signorini, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1992, p. 201.

⁶ Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, Emile Nourry, 1909.

disparition ou dégénération des rites de passage a produit : le refoulement du « fait de la mort⁷ ». Si chaque culture a la nécessité de créer constamment un *lieu nouveau* dans le rapport avec la mort quand le précédent a perdu sa force consolatrice, *You Made Me a Monster* semble nous convaincre que ce lieu peut être aussi une performance capable d'attribuer de nouvelles responsabilités au spectateur. Ce dernier est donc appelé à construire une relation individuelle avec les danseurs dans un espace partagé et avec l'un des sujets principaux de la performance, « le fait de la mort ».

You Made Me a Monster se passe dans un espace théâtral mais, comme dans le cadre d'un rite, tous les participants se soudent dans une communauté et sont guidés par un maître de cérémonie, Forsythe lui-même. Comme dans un rite, il y a une séquence établie d'actes, de paroles, de mouvements corporels qui se déroulent dans l'espace et qui assignent une position aux participants. Ces séquences produisent des émotions et des réactions attendues ; d'autres imprévisibles, tels que des pleurs, des rires, des fuites ainsi que des rares protestations dans les cas où les spectateurs n'obtiennent pas la place préalablement indiquée sur leurs billets. Cet ensemble de réactions contribuent à leur tour, au changement partiel des actions rituelles. La première partie de la performance s'appuie sur l'abandon des défenses rationnelles par l'implication du public dans l'assemblage des créatures monstrueuses : l'aspect ludique du comportement humain est central aussi dans les actions rituelles, notamment parce qu'il garantit une prise de distance individuelle et contribue à l'efficacité du rite. La performance implique la spontanéité, l'indécision, l'immédiateté, c'est à dire des éléments de moins en moins présents dans les contextes définis par les structures sociales⁸. La deuxième partie met en scène les corps et les mouvements, sensations et sentiments, qui, comme dans le rite, font partie du monde intérieur du spectateur-participant et donnent vie à un ensemble de représentations qui peuvent être activées et transformées dans des contextes nouveaux⁹.

⁷ Dieter Lenzen, « Malattia e salute », in Christoph Wulf (dir.), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 903-909.

⁸ Christoph Wulf, « Rito », in *ibidem*, p. 1055.

⁹ *Ibidem*.

Os et ombres

La dimension de l'« action », par opposition à celle de « représentation » est ce qui, avec toute la prudence nécessaire (chaque pratique est toujours représentée et chaque représentation est toujours performative), distingue la pratique rituelle de celle théâtrale. Dans *You Made Me a Monster*, la transition de la phase où tous participent à l'action à une dimension plus nettement théâtrale où prédomine la représentation de la part des danseurs entourés par les spectateurs est indiquée par un moment où danseurs et spectateurs dessinent les contours des ombres projetées par des créatures qu'ils viennent d'assembler. À ce moment la monstruosité « vient à la vie », avant même d'être matérialisée par les mouvements et les gémissements des danseurs. Poursuivant sa recherche sur la construction des images de l'irreprésentable (le corps défiguré par la maladie et la mort), Forsythe, à travers cette performance, semble vouloir remonter aux « origines » du concept de représentation artistique, des mécanismes de la création et de la réception des images en général, jouant avec les codes issus de la théorie esthétique classique de la peinture et de la danse, de la mémoire et enfin de la construction du schéma corporel.

La construction chorégraphique se nourrit de l'écho d'un mythe fondateur de la représentation artistique. Dans son *Histoire Naturelle*, Pline l'Ancien narre que la peinture est apparue au moment où, pour la première fois, il fut possible de circonscrire par une ligne l'ombre d'un être humain. La première représentation d'un être humain, toujours selon Pline, est créée au départ de l'être aimé afin de pouvoir en garder au moins l'image. La relation amoureuse interrompue donne vie à une figure de substitution sous forme de représentation graphique. La peinture apparaît donc sous le signe de l'absence/présence : absence du corps et présence de sa projection. Victor I. Stoichita associe ce récit au mythe platonicien de la caverne, qui inaugure la théorie occidentale de la connaissance. L'homme primitif prisonnier dans une grotte ne peut regarder que les ombres d'une réalité extérieure dont il ne suspectait même pas l'existence, et c'est seulement en se tournant vers le monde du soleil (dernier stade du parcours), qu'il pourra accéder à la vraie connaissance¹⁰. Selon Aristote, le mythe des origines de la représentation artistique et celui de l'origine de la fonction cognitive partagent le motif de la projection des ombres – ou *fantasmata* –, c'est à dire les images de la représentation et non pas la chose en soi. Si dans le récit de Pline l'image picturale est le fruit de l'observation de la projection et non pas de la représentation du corps humain, il est remarquable que Forsythe assigne aux danseurs la tâche d'incorporer les

¹⁰ Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, pp. 9-10.

formes des ombres, qui, à leur tour, les conduisent vers de nouvelles modalités cinétiques. La choré-graphie est contenue dans les feuilles de papier où les profils des ombres ont été dessinés¹¹. Projection d'un imaginaire précis, la choré-graphie, dans ce cas on pourrait dire l'« ombragramme », fixe sur le papier la partition intérieure d'un sentiment (la douleur) et la perception sensorielle d'une présence refoulée (la mort), qui donne l'impulsion au mouvement. Le mouvement des danseurs debout devant les images posées sur les pupitres agit comme un exorcisme par rapport à l'horizontalité de la mort représentée par les dessins/notations des ombres réalisés sur les tables. En outre, la représentation de l'image rappelle une composante centrale de la poétique de Forsythe : la mémoire du corps. La danse pour Forsythe rend « visible l'expérience que le corps a de soi » et le corps « existe dans la sphère de sa propre mémoire¹² ». Même dans ce cas la référence indirecte aux poétiques considérées originaires de la tradition de la danse occidentale semble donner corps à l'image. Dans son traité intitulé *De arte saltandi et choreas ducendi* (vers 1455) Domenico da Piacenza, maître de danse à la cour des Este à Ferrare, énumère les qualités qu'un danseur doit avoir : mesure musicale, mesure de l'espace, mémoire, manière, *aire* et *fantasmata*. Cette dernière qualité est définie comme la fonction intellectuelle permettant de penser le temps, c'est-à-dire l'intelligence de la musicalité incorporée, ou encore la capacité d'habiter le mouvement qui se fait ainsi danse. Selon une lecture évocatrice de Giorgio Agamben, par *fantasmata* on entend l'arrêt soudain entre deux mouvements dans lequel se réalise la contraction de mesure et mémoire de l'action chorégraphique entière¹³.

Agamben met en relation cet aspect de la théorie de Domenico, qui affirme qu'il faut « danser par *fantasmata* », avec la philosophie d'Aristote, selon laquelle les objets de la mémoire sont les images de la représentation (*fantasmata*). Si l'image mnésique est pour Agamben « toujours chargée d'une énergie capable de mouvoir et perturber le corps », la danse est « une

¹¹ Encore une fois Forsythe semble aller aux origines de la question : le terme chorégraphie, littéralement « art d'écrire la danse », a été introduit par l'inventeur de l'un des premiers systèmes de notation de la danse largement répandu in Occident, Raoul Auger Feuillet, et seulement au cours du XIX^e siècle a acquis la signification courante de « art de composer la danse ». Sur ce sujet, cf. *infra* Marina Nordera, « Chorégraphies : pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse », pp. 51-68.

¹² Forsythe cité in Stephen Spier, « Ricerche sullo spazio », in Marinella Guatterini (dir.), *Forsythe ieri, oggi, domani, op. cit.*, pp. 79-80.

¹³ Giorgio Agamben, « Nymphae », in *Idem, Image et mémoire*, [1998], Paris, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 37-69.

opération conduite par la mémoire¹⁴ ». D'autres positions théoriques, en privilégiant une structure « ouverte » de la mémoire individuelle, la considèrent comme un acte médié par le corps (outre que par la formation de catégories abstraites) et inséparable de la perception de l'espace¹⁵. La mémoire, selon une telle perspective, est dynamique et changeante, comme notre identité, prise dans le flux des expériences que nous traversons et dans l'interaction avec les autres. L'acte de remémorer est donc une combinaison d'opérations cognitives et imaginatives, inévitablement façonnées par l'espace et le temps où nous nous trouvons¹⁶. Toutefois, notre corps se souvient, même au-delà de l'horizon de la pure subjectivité. Nos mouvements quotidiens, rendus habituels par les techniques que nous apprenons par mimétisme et répétition, sont, comme l'affirme Pierre Bourdieu, des expressions de la mémoire inhérente au corps et non pas le résultat d'une pensée ou de décisions rationnelles¹⁷.

Enfin, Forsythe semble faire allusion au processus de structuration-déstructuration-restructuration du cadre mental – psychologique et neurologique – par lequel nous formons notre corps, c'est-à-dire d'un côté l'« image corporelle » et de l'autre le « schéma corporel ». Le concept d'« image corporelle » est fondé sur la représentation visuelle et mentale de notre corps et ne coïncide pas nécessairement avec celle qui serait le fruit d'un regard « objectif », parce qu'elle est façonnée par notre vécu psychologique et émotif, par la mémoire, mais aussi par notre interrelation avec les autres. Si l'image corporelle implique des aspects cognitifs et affectifs et se transforme au cours de la vie d'une personne en caractérisant sa manière d'être au monde, le concept de « schéma corporel » se réfère au processus de localisation spatiale accompli par le système nerveux et n'inclut pas les composantes subjectives, cognitives et affectives des représentations corporelles. Avec *You Made Me a Monster*, Forsythe

¹⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹⁵ Cf. Alessandro Arcangeli, « *Danzare per fantasmata*, or the Embodiment of the Immaterial in Fifteenth-Century Italian Dance Discourse », *Revista de poética medieval*, n° 31, 2017, pp. 109-116 ; Marina Nordera, « *Essere liberamente signora della sua persona e del suo piede*. Corpo, gesto e genere nella danza italiana del XV secolo », in Chiara Gelmetti, Alessandro Pontremoli (dir.), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, Milano, ABEditore, 2017, pp. 99-110 ; Annalisa Sacchi, « *Il privilegio di essere ricordata*. Su alcune strategie di coreutica memoriale », in Susanne Franco, Marina Nordera (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Turin, UTET, 2010, pp. 107-122.

¹⁶ Israel Rosenfield, *The Strange, Familiar, And Forgotten: An Anatomy of Consciousness*, New York, Alfred Knopf, 1992.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

questionne le rapport complexe entre structure anatomique, image corporelle et schéma corporel. En d'autres termes, il articule et exprime le concept d'image comme présence, représentation et simulation d'une chose/personne absente à partir de la mémoire que le corps en a, et propose un schéma corporel qui, en désarticulant le modèle classique, porte en surface la conscience de la liberté que la structure osseuse et les articulations ont par rapport à l'« endoctrinement » musculaire (culturel). Ainsi, Forsythe confère à la danse le pouvoir de dissoudre, affaiblir et altérer la forme de notre schéma corporel et laisse entrevoir le potentiel encore peu exploré des réflexes posturaux involontaires¹⁸.

Le deuil dans (de) la danse

L'énigme de la mort, affirme Thomas Macho, « ne consiste pas seulement dans le fait que le défunt s'en va mais aussi dans le fait qu'il "reste", comme matériel changeant mais aussi durable¹⁹ ». Le problème des représentations de la mort se pose donc comme la nature contradictoire de « ce qui reste » : la chair se décompose, les os perdurent²⁰. Le travail social du deuil est le corollaire psycho-social du processus de décomposition et l'image du défunt se transforme en ossification du souvenir. L'expérience charnelle laisse la place au squelette, puis à l'ossuaire. *You Made Me a Monster* incarne littéralement la métaphore de la réduction au squelette qui est le symbole par excellence de la phase de la « seconde mort²¹ », celle qui suit à distance la mort biologique et qui est célébrée pour affirmer l'anéantissement absolu au-delà de la mort : elle représente donc la fin de l'élaboration du deuil. Pareillement à une seconde mort, vécue une nouvelle fois lors de processions et de rituels périodiques, chacune des reprises de cette performance propose une participation active et collective au processus d'ossification du souvenir²². L'élaboration du deuil est ce processus mental long et articulé à travers lequel, en redistribuant les énergies psychiques, on passe de la perception directe de la douleur mentale dépressive à la résignation consciente de la perte. Sigmund Freud nous apprend que l'introjection de l'objet d'amour perdu

¹⁸ Paul Schilder, *L'Image du corps*, [1935], Paris, Gallimard, 1980.

¹⁹ Thomas Macho, « Morte e lutto nel confronto fra le culture », in Jan Assmann (dir.), *La Morte come tema culturale. Immagini e riti mortuari nell'antico Egitto*, Turin, Einaudi, 2002, p. 81.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986.

²² Thomas Macho, « Morte », in Christoph Wulf, *op. cit.*, pp. 960-976.

détermine la fin du deuil, en libérant l'énergie libidinale pouvant être utilisée dans des nouveaux investissements affectifs²³.

La référence à la mort de sa femme est le premier niveau du deuil représenté dans cette performance ; moins évident, mais partie intégrante de la poétique de Forsythe, est la référence au deuil inhérent à la création artistique. Il définit son « inventer du nouveau » comme un faire-face incessant à la perte qui se vérifie avec la création : remplir les vides laissés par ce qui a été utilisé pour créer et, nous ajoutons, assimiler, ce qui en termes psychanalytiques est défini comme la disparition de l'objet de l'investissement libidinal.

Pour Forsythe l'expérimentation est toujours reliée à des pratiques – danser et chorégrapier – qu'il considère comme des activités distinctes. La pratique chorégraphique est au service de la danse seulement lorsqu'elle s'adresse aux danseurs, qui n'en constituent pas une condition nécessaire. Forsythe a chorégraphié pour des danseurs, mais aussi pour des piétons, des ballons ou des arbres²⁴. La pratique chorégraphique selon Forsythe est « une pratique épistémologique qui touche à l'archéologie de la connaissance²⁵ » et répond au désir d'organiser le mouvement dans l'espace, en juxtaposant, combinant et mettant en relation les corps autour d'autres corps. *You Made Me a Monster* se développe dans une série de soli exécutés par chaque danseur dans la tentative de matérialiser des mouvements qui semblent être le résultat d'une corrosion interne, et par des sonorités qui apparaissent comme les résidus d'une agression du langage par la douleur. La dynamique fluide devient geste incongru, la parole se fait cri et son. La danse advient devant le pupitre et chaque performeur se meut indépendamment des autres, en interprétant plusieurs papiers/ombres, produits par les spectateurs. La gamme des mouvements dessine un univers corporel dans lequel les significations fonctionnelles de chaque membre disparaissent. L'idée même qu'il existe une utilisation optimale des membres du corps ou que cette utilisation soit le but à atteindre est mise en discussion. Le danseur Christopher Roman tente de se déchirer la tête et d'engloutir ses yeux pendant qu'il essaye de tourner ses pieds vers arrière. Nicole Peisl lutte contre une force de gravité perçue comme une menace qui entrave le maintien de sa posture redressée, incertaine car contrainte à des repliements et recoquillements involontaires. David Kern exprime un cri muet, comme s'il était phagocyté par son propre corps, traversé par des spasmes rythmiques. Le surplomb

²³ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, [1917], traduction d'Aline Weill, Paris, Payot, 2011, pp. 102-118.

²⁴ Gerald Siegmund (dir.), *William Forsythe, Denken in Bewegung, op. cit.*

²⁵ Marinella Guatterini, « Intervista a William Forsythe », *art. cit.*, p. 20.

de la voix sur la parole – que le logocentrisme transforme en manque – possède pourtant intacte sa capacité d’accéder à « une règle extra-verbale des émissions insensées, dangereusement corporelles, outre que séductrices et proches de l’animalité²⁶ ». Comme le suggère Elaine Scarry, en plus de ne pas avoir de référents, la douleur physique est réfractaire au langage et ne peut donc être exprimée ; ce type de douleur détruit activement le langage et provoque un retour vers un état antérieur, vers une communication pétrie de gémissements et de lamentations²⁷. Dans les mots de Forsythe, « [c]e qui est intéressant dans la danse est qu’elle nous amène à vivre dans un monde physique qui comprend la géométrie de l’espace » et les danseurs « peuvent transférer dans l’espace [...] des activités psychologiques internes²⁸ ». Dans cette performance-installation, Forsythe cherche à comprendre si le mouvement peut être perçu comme une forme de conscience inscrite dans et transmise par les corps. Grâce aux mouvements des danseurs, le chorégraphe transforme l’utilisation de la vocalité comme moyen pour véhiculer la signification textuelle en vecteur de significations viscérales, afin de nous rappeler que le son est produit en premier lieu par le mouvement²⁹. Les sons sont élaborés par les dispositifs technologiques créés et contrôlés par Dietrich Krüger et Niels Lanz, qui les modifient en temps réel pour les reverser à nouveau dans l’espace performatif, en suivant une partition sophistiquée d’échos à effets retardés. L’ambiance sonore s’enrichit d’un jeu complexe de renvois de mouvements et de gémissements entre les corps qui, dans les brèves notes introductives au spectacle, sont définis par Dana Caspersen comme étant « imaginés, présents, créés, désirés³⁰ ». La virtuosité du corps glorieux du danseur cède le pas au dimorphisme du corps monstrueux, qui met en relief toute l’ambiguïté du titre de la performance : « *tu m’as/vous m’avez construit* ou *tu as fait/vous avez fait de moi un monstre* ». La nature sociale et organique des forces intérieures fait de *nous* des monstres parce que nous sommes les premiers à les construire ainsi.

²⁶ Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 20.

²⁷ Elaine Scarry, *La Sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino 1990, p. 21 (édition originale *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985).

²⁸ William Forsythe cité in Stephen Spier, « Ricerche sullo spazio », *art. cit.*, p. 84.

²⁹ Freya Vass-Rhee, « Auditory Turn: William Forsythe’s Vocal Choreography », *Dance Chronicle*, vol. 33, n° 3, 2010, pp. 390-391.

³⁰ Dana Caspersen, *You Made Me A Monster. Programma di sala*, Festival internazionale di danza contemporanea, Venezia, La Biennale, 2005.

Dans *You Made Me a Monster* les corps monstrueux des architectures osseuses conduisent, à travers leurs ombres, les corps sains vers le mouvement. Les corps monstrueux, contre-modèles en os privés de chair, constituent, comme l'affirme Hayden White, l'« horizon du corps normatif³¹ », déterminant ainsi la possibilité même pour les corps « normaux » d'exister. Comme le suggère l'étymologie, *monstrum* vient de *monere*, « prévenir », « mettre en garde », mais *monere* signifie aussi « conserver la trace » et donc fixer le souvenir. De *monere* vient aussi le terme *monumentum* : les images, même répugnantes, sont toujours une forme de révélation de ce que nous cachons ou de ce qui devait rester caché. Umberto Eco a souligné que le monstre représente une violation des lois naturelles, ainsi que le danger qui incombe et l'irrationnel que nous ne pouvons pas dominer³². Le monstre est en même temps une mise en garde et le retour du refoulé. Mais le monstre n'est pas seulement un ennemi menaçant, incompréhensible, imprévisible, « l'autre », l'« étranger », une entité au-delà de la mesure et de la norme : par son existence et son semblant, il viole les lois de la société tout autant que celles de la nature³³.

Expérience de la maladie, mémoire de la mort

Est-ce que de nouveaux modèles corporels et kinesthésiques peuvent altérer les images idéales dont on incorpore et transmet inconsciemment les valeurs ? Pour donner épaisseur à cette question et force à la provocation, la performance de Forsythe construit un parcours qui guide le spectateur vers la reconnaissance d'une expérience de soi différente, qui ne refoule pas mais davantage exhibe le côté obscur et irreprésentable de la corporéité. La danse dans *You Made Me a Monster* est le résultat de l'incorporation de l'expérience de la maladie et de la mort. Elle prend place au centre du processus d'incorporation qui définit les modalités par lesquelles les êtres humains vivent l'expérience du corps dans le monde et en produisent une représentation³⁴, et souligne comment les dichotomies fondatrices de la corporéité – santé/maladie, normal/pathologique, corps/esprit – ne sont pas à entendre comme une opposition entre

³¹ Hayden White, « Bodies and Their Plots », in Susan Leigh Foster (dir.), *Choreographing History*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 233.

³² Umberto Eco, « Il nostro mostro quotidiano », in *Idem, Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, [1964], Milano, Bompiani, 1982, p. 384.

³³ Victor I. Stoichita, *L'Image de l'Autre*, Paris, Louvre Éditions, 2014.

³⁴ Thomas Csordas, « Embodiment and Cultural Phenomenology », in Gail Weiss, Honi Fern Haber (dir.), *Perspectives on Embodiment. The Intersections of Nature and Culture*, London, Routledge, 1999, pp. 143-162.

conditions objectives, mais plutôt comme représentations objectivées d'expériences corporelles³⁵.

Dans *You Made Me a Monster*, la trame narrative fournit l'espace de négociation entre corps, santé et maladie, en l'articulant par la constante superposition de trois niveaux discursifs : explicatif (recherche des causes), interprétatif (compréhension des signifiés) et narratif (formulation expressive du récit). En outre, plusieurs niveaux de valeur sont attribués à la maladie : l'expérience subjective du malaise (*illness*), la définition biomédicale (*disease*) et la signification sociale de l'être-mal (*sickness*). L'expérience subjective du malaise est un syndrome de l'expérience, son récit un moyen pour la délimiter dans un cadre textuel et dans une trame dont le but est de restituer un sens à ce qui apparaît (et est vécu comme) une « expérience confuse et irrégulière³⁶ ». Forsythe raconte à la première personne ce qu'il a vécu aux côtés de sa femme malade et témoigne aussi, avec la sienne, de l'expérience d'autrui dans la quête de sens provoquée par la transformation du corps :

Nous consultâmes un médecin, une femme, qui affirmait avec insistance que la cause de l'hémorragie était le stress provoqué par la danse. Ma femme expliqua au docteur qu'elle se produisait sur scène depuis qu'elle avait 12 ans et que danser avait toujours été agréable, enthousiasmant³⁷.

Pour le malade le dialogue entre le corps et le monde diminue pendant que la maladie progresse : il voit sa physionomie dégénérer et sa capacité à habiter dans et agir sur l'espace se réduire. Comme le précise Umberto Galimberti, son corps se transforme en passant de « puissance opérative dans le monde » et de « sujet d'intentions³⁸ » à objet d'attentions avec une capacité réduite d'existence. En décrivant la détérioration de l'état de santé de sa femme, Forsythe nous indique que la relation entre deux êtres humains est altérée d'une part par la manière dont le malade meurt et de l'autre par le regard de celui qui assiste à la dégénération corporelle :

Ma femme était une espèce de génie de la danse. [...] Sa maîtrise de l'espace était mystérieuse, délirante. Elle était capable de jouer avec la

³⁵ Giovanni Pizza, *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma, Carocci, 2005.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ « We had gone to the doctor, a woman, who kept suggesting my wife was bleeding because of stress; because of the stress of performing. My wife spoke to the doctor and said that she had been performing since the age of 12 and that performance was actually quite pleasant, exhilarating ». La traduction des citations du texte de Forsythe est de Marina Nordera.

³⁸ Umberto Galimberti, *Il Corpo*, [1987], Milano, Feltrinelli, 2003, p. 282.

physique de la surprise et de rigoler du défi. Mais elle continuait à s'affaïsser de manière évidente³⁹.

L'expérience vécue ne trouve pas des réponses dans la définition médicale de la maladie, qui souvent ne tient pas compte de la relation au corps affligé :

J'expliquais que j'avais remarqué des fragments de tissus corporels dans les taches de sang sur les draps. Le docteur pensait qu'il s'agissait de gaze ou duvet produits par les draps et les couvertures. Elle n'a jamais pris le soin de visiter ma femme, en nous laissant penser que nos réactions étaient exagérées et que nous devions accepter son sage avis de professionnel de la santé. Ça s'est prolongé encore pendant un ou deux mois : les consultations, le sang, le doute même sur notre inquiétude⁴⁰.

Dans le monde occidental la condition de la maladie est celle de la mutation non naturelle du corps, qui déclenche une angoisse identitaire par le fait de ne plus être « identique à soi-même ». Forsythe observe : « On lui retira l'apparat reproducteur. Suite à quoi je remarquai qu'elle ne sentait plus la femme⁴¹ ». Le récit autobiographique se tresse enfin avec la mémoire de la danse, et, à travers elle, le cancer physique se superpose à celui métaphorique et social, un thème déjà traité par Forsythe dans un spectacle intitulé significativement *Alien/na(c)tion* (1992). Ce dernier était inspiré du célèbre film *Alien* de Ridley Scott (1985), tissé de considérations sur la xénophobie et sur la présence obscure de forces malignes intérieures.

Le film *Alien* révélait des positions xénophobes incarnées dans la culture contemporaine. À ce moment-là en Allemagne des réfugiés politiques avaient été brûlés vifs dans leurs maisons par des groupes ultra nationalistes. [...] La xénophobie est la peur que la semence de la destruction interne vient d'un corps étranger, un corps qui a pénétré ton territoire physique. Ceci alimente la crainte qu'on te tende une embuscade, qu'on te sabote, peut-être, par des forces invisibles et latentes, qui

³⁹ « My wife was a kind of dance genius. [...] Her grasp of space was uncanny, delirious. She could play with the physics of surprise and laugh at the challenge. But now she continued to bend, visibly ».

⁴⁰ « I also mentioned that I had observed what I thought to be fragments of body tissue in the pools of blood left on the sheets. The doctor suggested this was perhaps lint, or fuzz from the sheets and blankets. She did not examine my wife. She made us feel as if we were overreacting and should accept her wisdom as a medical professional. This went on for another month or two: the visits, the bleeding, the doubt about our own worry ».

⁴¹ « My wife's reproductive organs were removed. I noticed afterward, she no longer smelled like a woman ».

maintenant sont en toi. C'est ainsi que les Aliens sont décrits dans le film : rebutants, mystérieux, mortifères⁴².

Pendant le processus de création de *Alie/na(c)tion*, Forsythe avait demandé aux danseurs de la compagnie de développer des séquences personnelles de mouvement et de les nommer métaphoriquement. Tracy-Kai Maier choisit prophétiquement pour soi le mot « cancer », par lequel elle souhaitait investiguer le pouvoir corrosif des forces invisibles qui prennent possession d'un corps sain, qu'il soit le corps organique de chaque individu ou le corps social de la collectivité.

L'embuscade dont on peut être victime est double ; toutefois, une mise en garde peut venir du fait de ne point ignorer la communauté dont nous faisons partie. Nous devons nous sentir une partie active de cette communauté, et soutenir la douleur individuelle, afin de nous défendre (tous) des maladies qui nous amèneront (autrement) à marginaliser l'autre. Comme nous le rappelle Mark Franko, la valeur politique de la danse lui est conférée par la manière qu'elle a de façonner le corps, de proposer de nouveaux modèles de subjectivité et d'altérer l'espace public, simplement en l'occupant⁴³. Forsythe avec cette performance-installation déconstruit le rapport entre performeur et public et conduit ce dernier à réfléchir sur son propre vécu corporel face à la représentation de la douleur et de la mort. Ces corps monstrueux nous révèlent ici ce que nous cachons ou ce qui devrait rester caché, en nous rappelant ce que nous avons tendance à refouler, que ce soit la douleur, la dimension incompréhensible de la mort ou de l'autre.

⁴² « [...] the film *Alien* reveal[s] xenophobic attitudes embedded in contemporary culture. At the time, political refugees in Germany were being burned alive in their homes by gangs of ultranationalists. [...] Xenophobia constitute a fear that the seeds of one's internal destruction reside in a foreign body. A body that has penetrated one's own physical territory. There arises the suspicion that one will be ambushed, sabotaged perhaps, by invisible, latent forces that now reside within. That is how the aliens in the film are portrayed. Repulsive, occult, lethal ».

⁴³ Mark Franko, « Danza e politica. Stati di eccezione », in Susanne Franco, Marina Nordera (dir.), *I Discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Turin, UTET, 2005, pp. 5-29 (« Dance and the Political. States of Exception », in Susanne Franco, Marina Nordera (dir.), *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, New York, Routledge, 2007, pp. 11-28).