



HAL
open science

Jan Fabre : dialogue du corps et de la mort. Ecriture, scénographie et mise en scène

Mohammed Amin Boudrika

► To cite this version:

Mohammed Amin Boudrika. Jan Fabre : dialogue du corps et de la mort. Ecriture, scénographie et mise en scène. Littératures. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMR154 . tel-02135213

HAL Id: tel-02135213

<https://theses.hal.science/tel-02135213>

Submitted on 21 May 2019

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.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

Préparée au sein de « **Université de Rouen Normandie** »

**JAN FABRE : Dialogue du corps et de la mort.
Écriture, Scénographie, Mise en Scène**

**Présentée et soutenue par
Mohammed Amin BOUDRIKA**

**Thèse soutenue publiquement le 11 décembre
devant le jury composé de**

Hélène Laplace-Claverie	Professeur à l'université de Pau et pays de l'Adour.	Rapporteuse
Florence Fix	Professeur à l'université de Rouen.	Rapporteuse
Youssef Wahboun	Professeur à l'université Mohammed V Rabat / Maroc.	Examineur
Roland Huesca	Professeur à l'université de Lorraine.	Examineur
Sylvain Ledda	Professeur à l'université de Rouen	Directeur de thèse

Thèse dirigée par M. le Professeur Sylvain LEDDA

Laboratoire CÉRÉDI



Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier mon directeur thèse, Sylvain Ledda, pour sa confiance et pour toute son aide précieuse. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse, sa disponibilité et ses encouragements.

Je tiens à remercier particulièrement, Maud Orain, qui m'a soutenu et qui s'est prêté au jeu de la relecture parfois fastidieuse. Elle a toujours fait tout son possible pour m'accompagner.

Un grand merci à Jean-François Savang. Il a pris le temps de m'écouter, de me relire et de discuter avec moi. Ses remarques m'ont permis d'avancer plus rapidement dans mon travail.

Je remercie également Cedric Charron et Annabelle Chambon, qui m'ont accordé un entretien, et avec qui j'ai passé des moments intenses dans la master class du *Jan Fabre Teaching Group*. Mes remerciements vont aussi à l'équipe de la compagnie *Troublyen* de m'avoir ouvert les portes des archives.

J'adresse tous mes remerciements à Madame Hélène Laplace-Claverie, ainsi qu'à Madame Florence Fix, de l'honneur qu'elles m'ont fait en acceptant d'être rapporteuses de cette thèse. J'exprime ma gratitude également à Monsieur Youssef Wahboun et à Monsieur Roland Huescas qui ont bien voulu être examinateurs.

Je remercie enfin mes parents, mon frère Mahdi et ma sœur Soukaina pour leur confiance et leur patience, mon oncle Fathallah, Claire et Pierre et toute la famille Chambon. Sans oublier mes amis pour leur fidèle présence et soutien : Esther, Othman, Abdallah, Maeldan, Javiera, Sara, Mounia, Yassine, Marie, Fazo, Léa, Malika, Yacout. Merci à tous ceux qui de près ou de loin m'ont soutenu et aidé.

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	10
Partie I : Laboratoire de la mort	21
Chapitre 1 : Quatre décennies d'expérimentations morbides.....	23
A. Apparition/disparition.....	23
1. L'exploration des limites.....	24
2. L'opération à corps ouvert.....	26
3. Des cérémonies mortuaires à l'infini.....	29
4. L'installation du duel apparition / disparition.....	33
B. Une frénésie macabre	36
1. La représentation lyrique de la mort.....	36
2. L'héritage flamand : horreur historique et beauté artistique.....	37
3. Un héritage mis en œuvre.	43
C. La performance, aux confins des limites du corps.....	47
1. Mise en spectacle des corps.....	47
2. Le corps témoin de l'empreinte du temps.....	51
3. Un paysage défini par le sang	57
4. Transformations et mutations.....	61
5. La chair du chevalier et le squelette de l'ange.....	63
6. Célébration du corps et de la mort	66
Chapitre 2 : Naissance des thématiques de prédilection.....	68
A. Dessiner la mort et modeler le trépas	68
1. La mort : influence du rouge et du bleu.....	70
2. Taxidermie et métamorphose	79
B. Les soli de la perte.....	88
1. Les corps à corps	89
2. Les hallucinations morbides	94
C. La mort et le macabre dans le théâtre de Fabre	97
1. Mise à l'épreuve du corps, débauche et transcendance	99

2.	L'opéra ou la mise en scène des symétries	106
3.	Corps physique, spirituel, nocturne et érotique : le désir de tout montrer	110
4.	Performance, mise en tension et corporalité	113
Chapitre 3 : Genèse d'une esthétique sanglante		120
A. Les fluides corporels, une obsession		122
1.	Le langage des larmes	122
2.	Des personnages clefs	126
3.	L'espace comme réceptacle du trépas	132
4.	Le rythme infini de la finitude	134
B. La figure du héros perdu		138
1.	Héroïquement mort	139
2.	Le bouc émissaire	141
3.	La scénographie de l'enfer	144
4.	Une transe macabre	145
5.	Le feu et le verbe <i>post-mortem</i>	147
C. Le monde des dieux		152
1.	Le langage des morts	155
2.	<i>Catharsis</i> , rêve et cauchemar	156
3.	L'âme de Dionysos	159
4.	L'espace du meurtre	163
5.	L'hymne du drame	164
Partie II : Autour du sacrifice		171
Chapitre 1 : Rituel sanglant et mort spectaculaire		177
A. Les empreintes du sacrifice		177
1.	Le spectaculaire romain et Fabre	177
2.	Le Moyen-Âge, imaginaire et idéal	185
3.	La Renaissance, une inspiration intellectuelle	191
4.	L'expérience du drame romantique	197
B. Une esthétique résolument contemporaine		203
Chapitre 2 : La cruauté théâtrale : entre héritages et singularité		213
A. Artaud et Fabre		213
1.	La noirceur de la vie entre Artaud et Fabre	216
2.	La peste d'Artaud et l'apocalypse fabrienne	222

B. Le langage corporel entre symbolisme et sacrifice.....	227
Chapitre 3 : De la tragédie primitive à l'invention d'une tragédie contemporaine	
.....	231
A. Dionysos le grec et Dionysos le fabrien.....	231
1. La mort entre hier et aujourd'hui	231
2. Le culte du Dieu.....	236
3. Le chant du bouc.....	242
4. Vers l'affirmation d'un nouveau rituel.....	249
B. Le sacrifice et le théâtre chez Jan Fabre.....	253
1. Sur la notion de sacrifice.....	253
2. Fabre et l'acte sacrificiel.....	262
Partie III : La Fabrique de la mort	273
Chapitre 1 : Écriture et Dramaturgie de la mort	275
A. Un texte graphique de la mort.....	279
1. La symbiose entre le texte et l'image.....	279
2. Le langage visuel.....	282
B. L'écriture macabre fabrienne.....	286
1. Le dialogue sinistre	286
2. Le monologue fabrien	294
Chapitre 2 : L'espace scénographique.....	314
A. Une scénographie macabre au-delà de la scène.....	314
1. L'influence de la ville sur l'espace de la mort	318
2. L'espace de la mort en dehors des lieux classiques	322
B. Scénographie de la mort.....	326
1. Scénographie et suicide.....	328
2. Le fleuve de la mort.....	331
3. L'échelle céleste	334
C. Le dialogue entre la scénographie de la mort et le corps macabre.....	339
1. La scéno-corps.....	339
2. Le costume de la mort.....	344
Chapitre 3 : La manufacture de la mort.....	358
A. L'improvisation et les exercices au service de la mise en scène.....	358

1. L'improvisation comme premier contact avec la matière.....	358
2. De l'improvisation à l'état du corps	363
B. Les exercices de la mort	368
1. La respiration, entre vie et survie.....	371
2. L'animal : l'instinct de vie et de mort	374
3. Du corps à l'émotion	376
1. Le corps et la mort : du corps intérieur à l'expression extérieure.....	378
C. Le corps vivant au centre de la dynamique de création, à la recherche d'un corps transcédé.....	382
1. Corps engagé, organique et social.....	382
2. Le corps chez Fabre entre dramatique et post-dramatique.....	386
3. Vers une cruauté esthétique.....	390
Conclusion	396
Bibliographie.....	405
Annexes.....	422
Index.....	460

Introduction

Nombre de mes œuvres plastiques et théâtrales, mon écriture, sont toutes une célébration de la mort. Mais c'est pour cette raison qu'il s'agit d'une incroyable célébration de la vie. C'est par l'acceptation de cette mort, et non pas en la glorifiant, qu'il en est ainsi. Mon travail ne glorifie pas la mort, il est dans l'acceptation de la mort, qui a un champ d'énergie positive dans lequel il y a toujours une part de la vie.¹

Jan Fabre

La réflexion de ma recherche sur Jan Fabre m'est apparue comme une évidence dès 2011 ; en effet son travail porte essentiellement sur deux thèmes qui m'intéressent dans mon propre travail artistique : le corps d'une part et la représentation de la mort d'autre part. La rencontre avec l'œuvre de Jan Fabre s'est effectuée sur internet, encore étudiant à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle de Rabat (ISADAC, 19ème promotion), lorsque j'ai regardé une captation vidéo du spectacle *L'Histoire des larmes* en 2008. J'ai immédiatement été interloqué par l'engagement physique des performeurs, l'univers plastique, l'utilisation de la matière, la simplicité et l'efficacité de la scénographie et la force poétique des textes. Cette découverte a nourri ma curiosité et j'ai commencé à faire des recherches dans son univers plastique et théâtral. Ainsi j'ai découvert chez l'artiste flamand une boulimie créatrice impressionnante : expositions, créations pour l'opéra, pour le théâtre, des soli : un théâtre total et interdisciplinaire.

À chaque fois que Jan Fabre met en scène un spectacle, les questions sur le corps et la mort sont présentes, ce qui m'a donc intéressé, à cette époque, est de trouver ses influences. Ainsi j'ai remarqué des traces du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, des références aux méthodes de Stanislavski, Grotowski, Meyerhold et des relations au théâtre de la mort de Kantor. Toutes ces inspirations montrent une volonté récurrente de se questionner sur le corps athlétique, souffrant, sacrifié sur scène. Dès lors j'ai constaté que Jan Fabre est toujours à la

¹Lydie Toran, *Entretien avec Jan Fabre, In Jan Fabre esthétique du paradoxe*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 28.

recherche d'une nouvelle dramaturgie pour représenter la problématique du corps mourant. Par la suite, j'ai poursuivi mes recherches et j'ai découvert, chez lui, un laboratoire sur le corps humain agissant comme un principe fondamental dans sa ligne directrice. Je peux dire que ma relation avec l'œuvre de Jan Fabre s'est d'abord manifestée par un intérêt pour cette expérience physique insolite avant de souhaiter en faire une recherche intellectuelle.

Jan Fabre démarre véritablement sa carrière dans les années soixante-dix, il commence par expérimenter un travail plastique, puis il aborde la performance pour enfin s'engager dans la mise en scène où il mêle théâtre, danse et vidéo. Jan Fabre met ainsi en œuvre tous ses capacités artistiques pour offrir au public une création pluridisciplinaire. Ma recherche porte sur l'œuvre scénique de Jan Fabre, prenant comme postulat de départ que sa démarche artistique s'appuie essentiellement sur une conception singulière et spontanée. A travers ses spectacles il s'exprime personnellement afin d'évoquer les sujets de la cruauté personnelle, de la répétition, de l'épuisement, de l'excès qui mène à la mort. Son monde artistique est en fait constitué d'un questionnement récurrent sur le corps intuitif et une écriture corporelle explosive. Dès lors il invoque des problématiques sur la condition humaine dans le monde contemporain. Aussi, me paraît-il convenable d'aborder cette recherche en mettant en avant ses héritages et ses influences, afin de mieux comprendre ce va-et-vient entre son œuvre plastique et son œuvre théâtrale.

Jan Fabre s'est d'abord orienté vers une formation dans le domaine des Beaux-Arts à l'Institut des Arts Décoratifs et des Métiers et à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers, ainsi sa rencontre avec le corps s'est manifestée dans un premier temps par l'histoire de l'art, le dessin et l'étude des toiles des maîtres flamands comme Jérôme Bosch, Bruegel, Rembrandt, etc. Cela explique son attrait pour la composition visuelle dans ses spectacles, il traite la scène comme une page blanche et dessine dans l'espace par le mouvement et le geste. Sa première mise en scène à Anvers en 1980 *Théâtre écrit avec un "K" est un matou flamand*, est un spectacle qui fait scandale par la présentation de scènes obscènes et l'exhibition de la nudité sur le plateau. Il signe ici le premier volet de sa première trilogie qui contient aussi *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982) et *Le Pouvoir des folies théâtrales* (1984). Ainsi le théâtre devient pour lui un espace qui lui permet d'exposer des corps et dans lequel il déploie une recherche sur la cruauté. Son œuvre polymorphe cherche dans les manifestations organiques du corps et de la mort, en effet, dans sa frénésie corporelle et macabre, il développe un langage poétique qui prône à la fois la beauté et la brutalité.

Quand on parle de cruauté dans mon travail, il s'agit d'une cruauté personnelle appliquée à soi-même par chacun pour faire de son propre corps une cible de réflexion. Le théâtre doit être le lieu d'une transformation chimique du corps de l'acteur, qui atteint un état plus aigu.²

L'expression de la cruauté passe par des états limites du corps, Fabre revendiquant qu'il détruit le modèle de l'être humain dressé par la société en créant sur scène un espace intermédiaire pour établir son propre langage corporel et artistique. Sa volonté est de toucher les limites et de présenter la vulnérabilité des individus, en effet il axe son travail sur la fragilité humaine, mais de manière biologique. Pour ce faire, il a recours à ce qu'il définit comme un *jeu d'acteur physiologique*³, autrement dit une méthode qui offre à ses performeurs une conscience éveillée de leurs corps et des outils précis d'interprétation physique. Ce travail se focalise principalement sur une recherche interne du corps, il met alors en place un dialogue entre les organes et leurs réactions afin de générer l'émotion dans un second temps. En ce sens, sa méthode physio-biologique dans le processus de création lui permet de redécouvrir un corps brut et instinctif.

L'artiste belge soutient une évolution conceptuelle et démontre que la notion de recherche est primordiale. Il examine le côté transgressif et paradoxal de l'Homme, ainsi le spectacle chez lui prend naissance où la résistance réside, il déforme les règles et il explore la liberté à travers tous les modes expressifs de la création. De manière constante il défend une réflexion macabre, de ce fait son rapport à la mort se manifeste essentiellement à travers le corps, dans une incarnation de l'excès et de la violence, comme un rappel permanent de la souffrance et de la douleur.

Pour développer mon propos j'ai choisi parmi les créations de Jan Fabre un corpus significatif qui questionne formellement la problématique de la mort :

- *Théâtre écrit avec un K est un matou Flamand* (1980)
- *L'Histoire des larmes* (2005)
- *Prométhée Paysage II* (2011)

² <https://www.ledevoir.com/culture/61916/jan-fabre-esthete-guerrier-chantre-de-la-cruaute>

³« Cette interprétation peut à son tour générer de nouvelles réactions physiologiques et nerveuses, qui sont à nouveau vécues comme une nouvelle sensation corporelle. Cette perception permet au guerrier de la beauté de jeter consciemment un pont entre l'act et l'acting. »

Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2005, p. 355.

- *Mount Olympus « to glorify the Cult of tragedy »* (2015)
- *Requiem pour une Métamorphose* (2007)
- *L'Ange de la mort* (2003)
- *Attends, Attends, Attends... (Pour mon père)* (2014)
- *Another Sleepy Dusty Delta day* (2008)
- *Je suis Sang* (2001)
- *Falsification telle quelle, infalsifiée* (1994)
- *Preparatio mortis* (2010),
- *Je suis une erreur* (2007)
- *L'interview se meurt* (1994).

Il est à noter que notre corpus ne couvre pas une période spécifique de Jan Fabre, mais traverse son parcours depuis ses premières créations. Notre but est d'analyser son processus de travail et de détecter d'une part la présence de la représentation de la mort et d'autre part l'évolution de l'exploitation du corps des performeurs avec l'évolution de son travail de direction d'acteurs. Bien sûr ce corpus n'est pas exclusif, ainsi nous avons également pris appui sur d'autres créations scéniques et nous sommes également intéressé à son univers plastique, dès que nous pouvions le mettre en relation avec le corpus choisi.

L'immersion dans son œuvre m'a conduit à m'intéresser tout d'abord à ses écrits, puis aux analyses des chercheurs sur son travail, et principalement à ceux de Luk Van Den Dries. Professeur à l'université d'Anvers et spécialiste de Jan Fabre, il a publié *Corpus Jan Fabre* dans lequel il trace le processus de travail du spectacle *Perroquets et Cobayes*. Il a également écrit de nombreux articles de référence sur les spectacles de l'artiste belge et sur sa méthode de travail, ce faisant, il est l'un des rares universitaires qui a travaillé en profondeur sur la compagnie *Troubleyn*, et qui a su développer une relation très étroite avec Jan Fabre. Néanmoins, pour nourrir notre réflexion, nous avons consulté des articles de journaux, des magazines spécialisés, des interviews de l'artiste, des visionnages de spectacles. Dès lors, d'autres sources plus éloignées du champ des arts du spectacle nous sont apparues pour construire une recherche théorique sur le dialogue du corps et de la mort dans son œuvre.

Notre thèse portant sur un artiste vivant et toujours en activité, notre documentation s'est amenuisée au fur et à mesure de l'avancée de nos recherches, il y a en effet peu d'études empiriques sur son travail. Au vu de cette contrainte nous avons cherché des indications dans

nos sources documentaires qui nous ont permis de rebondir sur d'autres sources, grâce notamment aux entretiens de l'artiste belge lui-même qui cite de nombreux artistes et auteurs. De même, pour découvrir ses héritages et ses influences et mieux appréhender ses méthodes j'ai eu l'opportunité d'avoir accès aux archives de la compagnie, de visiter le lieu de travail de Jan Fabre et de participer à un stage de dix jours du *Jan Fabre Teaching group*.

L'analyse d'une œuvre contemporaine nécessite d'avoir recours à l'observation participante en complément de la documentation théorique car le sujet observé est encore en mouvement. Nous avons donc tâché d'appréhender cette matière de recherche vivante, en croisant nos collectages de terrain et nos lectures afin d'établir un corpus de recherche suffisamment alimenté pour étayer nos problématiques.

À travers cette étude, je tenterai de démontrer que l'ensemble de l'œuvre scénique de Jan Fabre porte sur un dialogue du corps de la mort, à travers trois volets de son parcours : l'écriture, la scénographie et la mise en scène. Dès lors, nous nous attacherons à mettre en lumière d'une part une recherche du sublime et de la beauté et d'autre part une réflexion poussée sur la composition scénique de ses créations. L'œuvre fabrienne, richement complexe, nous mènera donc à des champs de recherche qui vont se focaliser sur le rituel, le sacrifice et la cruauté personnelle.

En effet, à travers son esthétique d'excès nous décelons des empreintes de la réflexion Nietzscheenne sur *la vision dionysiaque du monde*.⁴ Le philosophe allemand aborde dans son œuvre *La Naissance de la tragédie* un état physique dans lequel l'être humain retrouve une communion avec la nature. L'homme se retrouve ici dans un état d'ivresse paroxystique, où l'excès et la démesure sont convoqués, alors l'individu se laisse aller à un état d'abandon, de plaisir et d'exaltation pour atteindre un sacrifice de soi. Cet état d'ivresse dionysiaque est facilement perceptible au sein de la création de Jan Fabre car il s'oppose à l'art de la raison. Or ses représentations scéniques sont également déterminées par une volonté d'explorer la métamorphose par le biais de l'écriture corporelle. Cependant les attributs dionysiaques ne sont pas présents pendant l'ensemble d'une représentation, Fabre choisit de les exploiter à différents moments, celui-ci cherchant à montrer un corps en alerte et entièrement prêt à passer à l'acte.

⁴Friedrich Nietzsche, *Vision dionysiaque du monde*, traduit de l'allemand et présenté par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2016.

L'organisation de mon travail se fera en trois parties, tout d'abord nous analyserons les héritages plastiques et scéniques de Jan Fabre, puis dans une deuxième partie consacrée au sacrifice nous mettrons en lumière l'influence du rituel macabre et des mises à mort dans son œuvre, et enfin nous évoquerons ce qu'il est convenu d'appeler la fabrique de la mort qui dévoile le processus de création fabrien, de la genèse du texte à la mise en scène.

Dans la première partie nous découvrirons le parcours artistique de Jan Fabre, et nous nous concentrons essentiellement sur les œuvres qui sont en lien avec la mort et le corps. Cela nous permettra d'aborder le renouvellement à l'œuvre dans son laboratoire de recherche. Afin de révéler l'importance du travail corporel de Fabre nous analyserons ses œuvres par le biais de l'interdisciplinarité et de l'évolution des courants artistiques, principalement à partir de créations plastiques, théâtrales et sculpturales.

Les questionnements sur sa carrière d'artiste vont principalement se concentrer sur sa mutation entre les arts plastiques et sa rencontre avec la performance, c'est-à-dire cette période déterminante où Fabre découvre la relation directe entre le public et l'œuvre. Il commence alors ses premières recherches sur les fluides corporels, sur l'épuisement et la répétition. Cette première étape, pendant laquelle il explore la performance, va nous faire découvrir un jeune artiste qui se questionne sur la cruauté du monde. La performance pour Jan Fabre devient une porte d'accès pour rencontrer l'art conceptuel des artistes du début de XX^e siècle. Ainsi il se confronte à des œuvres comme celle de Marcel Duchamp, René Magritte, Orlan, Joseph Beuys. Cette discipline artistique l'a indubitablement aidé à examiner son propre corps et à élaborer une réflexion sur les questions de la transformation et du monde animal : « je vois l'être humain comme un très bel animal, mais si nous observons les autres animaux, ils semblent bien plus intelligents et bien plus avant-gardistes »⁵. Jan Fabre utilise en effet le corps animal pour redécouvrir son corps intérieur et pousser ses limites jusqu'à la frontière de la mort. Et c'est bien cette voie performative qui l'a conduit à s'ouvrir à d'autres formes de représentation, comme le théâtre et la danse. Dans ce but, il va transposer son expérience personnelle sur ses collaborateurs, dès lors c'est tous ensemble qu'ils défendent une recherche portant sur les cultes de l'immobilité et du mouvement. « Le culte de l'immobilité est celui du squelette, de la mort, du passé. Dans les yeux d'un squelette on

⁵Jan Fabre, *For intérieur*, Arles, Actes sud/festival Avignon, 2005, p. 31.

regarde le passé. Le culte de la chair, du mouvement est quelque chose qui s'autodétruit, philosophiquement, poétiquement, socialement, c'est la chair qui nous fait bouger. »⁶

Dans la deuxième partie, l'axe de recherche est en relation avec la chair et le sacrifice. Nous nous questionnerons ainsi sur comment se manifeste la tragédie par le biais de ses inspirations historiques et mythologies. La tradition dionysiaque intéresse Jan Fabre et il l'exploite afin d'évoquer les rites et la célébration de la mort. L'univers démesuré de Dionysos va offrir à l'artiste une ouverture sur les états du corps, sur la provocation et la recherche d'une chair frappée par la mort. Ainsi la conception apocalyptique du monde dans le théâtre est visible dans les structures dramatiques fabriennes, car il mélange les styles et il maintient un régime de conflit permanent. Or, il propose l'ivresse et la manifestation du chaos et de la cruauté personnelle, générant une forme d'expression qui s'interroge sur le corps intérieur et *post-mortem* : une vie au-delà du monde terrestre.

Sa vision obsessionnelle et hors normes de l'homme semble l'avoir fait s'échouer dans une situation extrême, désespérément en quête d'un moyen de comprendre ce qui se trouve hors de sa portée : le monde des normes et des valeurs d'une société en marge de laquelle il vit.⁷

L'esthétique de Fabre défend une volonté de dépassement des limites. Dans ces conditions il compose ses mises en scènes sous des influences spirituelles et mystiques, il montre la mort scéniquement et ritualise la représentation comme une forme de sacrifice. Ainsi il emprunte le côté anthropologique du théâtre pour montrer une tradition pluriséculaire axée sur son héritage. Les exemples du rituel sacrificiel dans les spectacles de Jan Fabre sont nombreux car il montre le corps humain dans des états de détresse où la chair se métamorphose et se décompose. La mort chez lui se dévoile dans une vision religieuse qui rappelle une fonction primitive de la tragédie. En effet il nous invite « à contempler l'abîme de la mort et de la folie, le point où le nihilisme menaçant se mue en pure esthétique des ténèbres. »⁸

Son théâtre se présente comme une offrande et une célébration de la mort, en cela il réinvente la *catharsis* par le biais d'une mort spectaculaire, symbolique, abstraite, métaphorique, cruelle et brute. Son esthétique devient alors une représentation de la mort

⁶*Ibid.*, p. 32.

⁷Stefan Hertmans, *L'Ange de la métamorphose : sur l'œuvre de Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2003, p. 31.

⁸*Ibid.*, p. 36.

empreinte d'héritages religieux et mythologiques, pour ce faire Fabre exploite l'origine même du sacrifice, qui est d'essence religieuse et sacrée, s'inspirant des pratiques pluriséculaires pour nourrir son travail. Une telle enquête permet de montrer comment l'obsession de Fabre pour la mécanique sacrificielle se commue en une forme de ritualisation du spectacle.

« Je suis athée grâce à dieu. »⁹ Cette citation nous montre que Jan Fabre se situe à la frontière entre la religion et la non-religion. En d'autres termes, il s'inspire de l'imaginaire religieux pour mettre en forme le cérémonial dans ses spectacles, ainsi il transpose l'iconographie liturgique dans un monde où Dieu est totalement absent. Cela permet à Jan Fabre de créer un contexte dans lequel la spiritualité religieuse est remplacée par une spiritualité laïque. Cette forme spirituelle et sacrée aide Fabre à déceler dans chaque époque les détails qui contribuent à consolider ses propos esthétiques, plastiques et intellectuels. Nous remarquons qu'il trouve un intérêt chez les Grecs, dans le théâtre médiéval, dans le spectaculaire romain et dans l'influence intellectuelle des classiques. En outre, il développe les idées d'Artaud et les applique à sa propre matière, afin de réinventer un Dionysos contemporain.

Dans la troisième partie nous aborderons les éléments indispensables qui composent les représentations de Jan Fabre : le texte, la scénographie et la mise en scène. Ainsi nous montrerons que l'artiste belge évoque, au-delà de toutes ses influences anciennes, les courants artistiques du XX^e siècle dont il maîtrise parfaitement les fondamentaux. L'évolution esthétique et artistique de Fabre constitue une œuvre scénique riche dans laquelle les principes de son théâtre s'unissent pour créer un monde graphique surprenant. Il faut dès lors insister sur le fait que Fabre met en scène ses spectacles à partir d'une construction clairement visuelle et esthétique. Son écriture et sa structure rhétorique transigent avec une composition métaphorique.

Cette analyse consiste à prélever les partis pris artistiques et graphiques et à les mettre en exergue avec le texte et la dramaturgie, ce qui nous permettra d'étudier de près le vocabulaire exploité. Ses textes sont examinés afin de détecter leur structure organique et syntactique qui conduit à une écriture singulière que nous qualifions de *post-mortem*. L'écriture de Jan Fabre est donc analysée pour monter notamment que le texte prend appui sur sa manière de mettre en scène, en se basant sur la répétition verbale et corporelle. De ce

⁹Lydie Toran, « Entretien avec Jan Fabre », *In Jan Fabre esthétique du paradoxe, op. cit.*, p. 28.

fait, nous proposerons une observation dédiée à la mise en scène et aux espaces dans lesquels les corps se déploient. Dès lors ses textes sont à la fois des listes de mots brutes, des fragments décousus, des logorrhées, et ils ne prennent forme qu'à travers une écriture scénique et visuelle. Dans cette partie, il s'agit également d'approfondir les questions sur les influences poétiques et littéraires dans son écriture et de détecter le rapport à l'œuvre entre la scénographie et la mise en scène.

Ensuite nous allons observer la construction d'un cadre référentiel spécifique, comprenant le vocabulaire funèbre et sa charge linguistique, et nous étudierons enfin le rôle de la dramaturgie de la mort dans le texte. Fabre utilise en effet un vocabulaire tantôt religieux et populaire et tantôt mythologique. L'écriture religieuse est présente dans des textes comme *Je suis sang*, ou *Requiem pour une métamorphose*. Et par ses inspirations plus populaires et mythologiques, il écrit *L'Histoire des larmes* ou *Mon corps, Mon gentil corps, Dis moi...*, *Le paysage de Prométhée II* ou *Mount Olympus*. Ces textes sont considérés par l'artiste flamand comme des matières premières pour mettre en scène le corps et la mort. Nous allons observer les mélanges des genres (lyrique, épique, le langage quotidien, le grotesque, etc.) révélant ainsi une richesse verbale qui expose des sensations, des actions et des conflits.

Le travail sur le texte nous conduira à une étude de la dramaturgie de l'espace. Nous soulèverons de nouvelles problématiques sur l'espace scénographique chez l'artiste, un espace qui invite la mort et qui crée un rapport étroit avec les éléments du décor. Dès lors, l'architecture de sa ville a un impact sur ses inspirations spatiales, ainsi il procède à une interprétation métaphorique. Pour ce faire nous avons choisi de nous interroger sur des éléments spécifiques comme la signification du pont, du fleuve et de l'échelle, des éléments dédiés à la mort, riches symboliquement, et qui ont une portée philosophique, anthropologique et liturgique. En revanche, la scénographie contient aussi des éléments comme le costume, paramètre prédominant dans l'affirmation de son univers esthétique et qui va nous permettre d'aborder la question de la scéno-corps, car Fabre aborde l'espace comme un corps vivant. Dans sa vision de la scène, les corps des performeurs forment une unité avec l'espace, ainsi il met en résonance le macro-corps et micro-corps.

La thématique du deuil va quant à elle nous permettre de chercher les significations de la couleur dans la ritualisation de ses représentations. Ainsi nous allons surtout analyser deux couleurs propres à la vie et à la mort, et qui les célèbrent, proposant cependant des variantes

d'interprétation culturelle : le noir et blanc. Cette étude de la symbolique des costumes noirs et blancs nous conduira à une analyse sur la nudité traitée sous son aspect visuel comme le *degrés zéro du costume*.

La composition scénique de Jan Fabre parvient à établir une harmonie entre les éléments de la mise en scène. En effet dans son écriture corporelle, il mêle le corps immobile et le corps en mouvement dans une dynamique de création et de recherche d'un corps transcendé. Le corps, ainsi, est le pivot de la représentation. Pour ce faire, Fabre se nourrit d'une part d'une réflexion à la fois dramatique et post-dramatique et d'autre part d'un travail sur les exercices d'improvisation qu'il crée lui-même. Fabre considère le travail d'improvisation comme un premier contact avec la matière et offre dès lors une recherche très poussée sur l'état et les limites des corps, et partant, il donne à ses performeurs une grande liberté d'expression et d'invention tout en gardant constamment à l'esprit le propos de sa ligne directrice.

Ces exercices cherchent principalement à explorer le corps intérieur et le langage *post-mortem*. Ils constituent une étude préalable à la création qui conjugue apparition et disparition, corps biologique et expression physique intérieure. Ce travail éminemment organique conduit à une esthétique de la cruauté, montrant la violence scénique et constituant le socle d'une mise en scène macabre. Il s'agit d'un processus partagé avec ses performeurs, qui se base essentiellement sur la compréhension, la communication et une fidélité mutuelle. À travers cette recherche autour des différentes techniques que Fabre déploie pour créer, nous allons essayer de démontrer l'existence d'une véritable fabrique de la mort, par le biais de son univers visuel, corporel et textuel.

Les sujets d'analyse seront ici analysés par le prisme des héritages primitifs et contemporains de Jan Fabre, essentiels à la constitution de son parcours et à la définition de sa vision du corps et de mort. C'est en effet par l'analyse de ses œuvres au regard de l'Histoire de l'Art que nous avons pu déterminer une lecture plus exacte de l'imaginaire de l'artiste flamand, ce qui nous a permis de rapprocher son propos des différentes influences qui caractérisent son univers. A travers le corpus choisi, nous allons donc mettre en lumière ce qui chez Fabre est constitutif d'une vision globale et pluridisciplinaire et qui traverse son œuvre depuis le début de sa carrière, à savoir le traitement de ses deux thématiques de prédilection : le corps et la mort.

Partie I : Laboratoire de la mort

Chapitre 1 : Quatre décennies d'expérimentations morbides

A. Apparition/disparition

Depuis la fin des années soixante-dix, le travail de Jan Fabre est une quête permanente qui vise à mettre en évidence la tragédie contemporaine. Le corps humain est sans doute l'élément essentiel de son processus créatif. Cette recherche trouve, ces dernières années, une certaine apogée dans ses représentations ; fidèle à son « patchwork » de disciplines artistiques, il ne cesse de marier danse, théâtre, arts plastiques et performance afin d'exprimer sa boulimie créatrice. Dans cette partie nous allons traverser une liste choisie des œuvres de Jan Fabre, en nous focalisant principalement sur les travaux qui ont une relation directe ou indirecte avec la mort et le corps, étant entendu que ses créations ont toujours d'une manière ou d'une autre un rapport avec ces deux thèmes. Cette perspective va nous montrer l'évolution d'un véritable laboratoire de recherche : comment l'artiste avec une formation classique aux Beaux-Arts d'Anvers s'est-il orienté vers la performance ? Comment l'art de la performance l'a-t-il conduit à s'ouvrir au théâtre et à la danse ?

Il est intéressant d'observer alors que pendant toute la période que couvre notre recherche, Fabre a continué à mettre en scène des installations, des sculptures et des objets. Bien que ses œuvres plastiques demeurent immobiles, elles retrouveront par la suite la vie sur scène, ce qui témoigne d'une cohérence d'ensemble dans son processus de travail et dans sa réflexion artistique. Jan Fabre défend ainsi une évolution conceptuelle et démontre que la notion de recherche est primordiale. Il manifeste aussi la soif de créer à l'infini, il met en avant sa recherche sur le corps et la mort. Il situe son œuvre entre transgression et paradoxe, il pousse les limites jusqu'aux extrêmes. La création chez lui prend naissance où la résistance réside, il forme et il déforme les règles, cherchant la liberté notamment dans l'expression de la nudité.

Jan Fabre par le biais de sa réflexion induit une pensée du macabre. Il insiste sur la confrontation des énergies dans un univers qui repose sur le matériel et l'abstrait. Comme nous le verrons, son rapport avec la mort se manifeste essentiellement à travers le corps, incarnation de tous les excès, caisse de résonance de la peur, des épreuves de la vie et de la disparition.

1. L'exploration des limites

Dans l'espace entre le monde réel et le monde irréel, Jan Fabre se voit comme un intermédiaire entre les extrêmes : l'espace extérieur qui est défini par le corps, et l'espace intérieur qui interroge la réflexion sur la psychologie et la perte. Ainsi, Fabre semble dompter ces deux éléments pour exprimer son art, il les alimente d'une richesse artistique qui allie la tragédie et la comédie noire, il les exploite pour ridiculiser l'état de l'être humain.

Fabre dit que ce qui l'intéresse dans la création ce sont surtout les situations limites telles que le moment qui précède l'éruption de volcan, ou encore le silence qui règne dans la nature lorsque les animaux de nuit viennent de se coucher et que ceux du jour ne se sont pas encore réveillés. A tous les niveaux de son art, Fabre reconstruit, réoriente, remanie ces états limites.¹⁰

Dans les situations extrêmes, nous sommes en général au cœur d'un phénomène qui permet de se trouver une position bien définie : soit en se protégeant par la fuite soit en se confrontant à l'événement. Pour Fabre, il s'agit donc de découvrir les outils pour avoir la possibilité de choisir les rapprochements entre l'organique et le psychique. Il choisit de manipuler le système pour le transgresser et le métamorphoser. Ainsi, par ses mises en scènes, il désobéit à la peur et il viole les règles. Il cherche à changer les lois par le biais d'un modèle qui se nourrit de l'improvisation et de la surprise en assumant pleinement l'inspiration de ses maîtres, de ses contemporains et ses collaborateurs. Ainsi, il anticipe la crainte initiale du dépassement de la limite pour élargir le champ de la liberté.

Dans ce sens, le travail de Jan Fabre cherche à faire réagir son public et à stimuler le questionnement des situations limites, qui mènent à un état de disponibilité exacerbée et par extension à la mort. Les limites stimulent ici l'expression de l'animalité, de l'obscénité, de la folie, sources d'inspiration de sa pensée et de son geste. Par exemple dans le spectacle *Mount Olympus*, il invite ivresse et bestialité pour évoquer le monde des dieux.

Dans notre processus de recherche nous allons analyser trois volets. Le premier qui situe et analyse la performance et sa relation avec l'excès et par conséquent avec le trépas, mettant en exergue l'affirmation de l'acte brutal et intuitif. Un deuxième volet consacré au

¹⁰Emil Hrvatin, *Jan Fabre : La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 11.

théâtre et à la danse comme une recherche de la discipline et de la technique permettant de faire émerger une création que nous qualifions de macabre. Et enfin, un troisième volet qui abordera les dessins et les sculptures comme la base du questionnement fabrien sur le trépas et le mouvement, en mettant en avant le corps comme outil pour transformer l'immobilité. Pour terminer, nous allons montrer la relation entre ces trois volets dans chaque période, cherchant le rapport qui définit le dialogue entre le corps et la mort dans une démarche riche de concepts produisant la cruauté.

Fabre développe une réflexion plutôt abstraite en relation avec la conscience qui nous invite à percevoir le schéma complexe d'une esthétique macabre et sa relation avec l'essence de la vie. Dès lors, nous nous demandons dans quelle mesure ses œuvres plastiques et ses œuvres théâtrales peuvent entrer en dialogue avec une spatialité spécifique, et de quelle manière l'espace est appréhendé dans sa globalité.

L'époustouflante diversité de Fabre ne fait en rien obstacle à ce que chez lui, l'œuvre plastique et le travail théâtral soient profondément liés, bien qu'il les considère lui-même à juste titre comme deux domaines de travail séparés et autonomes. Le geste qui consiste à conquérir et à réfléchir l'espace réunit les deux domaines. Ses travaux théâtraux permettent d'appréhender l'espace de manière intense et plastique mais aussi structurelle – expérience que le spectateur fait dans son corps –, et de la même manière, ces sculptures se trouvent constamment en relation avec leur environnement, en sorte que le visuel prend une dimension théâtrale et que la sculpture produit une spatialité spécifique, « scénique », qui constitue son environnement propre.¹¹

Fabre, pour exprimer sa boulimie créatrice, met en œuvre tous les moyens pour pouvoir repousser ses limites. Ainsi, il escamote les frontières entre les disciplines ; l'art plastique devient théâtre et la danse devient dessin. L'expiration montre la vie et l'inspiration nous plonge dans la mort. Un laboratoire titanesque non pas par sa dimension spéciale mais par l'infini offert à une imagination cruelle et macabre. Dès lors, comment ce laboratoire de recherche devient-il une salle d'opération dans laquelle l'énergie matrice se mélange à la capacité motrice ?

¹¹Hans-Thies Lehmann, *Jan Fabre esthétique du paradoxe*, « Postface », *op. cit.*, p. 186.

2. L'opération à corps ouvert

Jan Fabre est un artiste en perpétuelle réflexion. Il se nourrit de la tradition tout en superposant le verbe, le geste et l'expression corporelle pour présenter son art. Il s'inspire essentiellement de la nature (humains, animaux, insectes, plantes). Il développe un apprentissage permanent dans son théâtre, nommé par lui-même « *Laboratorium* »¹², ainsi à la manière d'un scientifique, il mélange de nouvelles formules, il teste la mort, il dialogue avec les cadavres et les âmes. Le corps est ici la matière première, auquel il vient additionner différentes disciplines, à l'instar des artistes postmodernes qui travaillent l'interdisciplinarité comme une manière d'exprimer les angoisses sociétales et dénoncer des sujets enterrés, dénonçant ainsi l'absurdité de la vie. Il est nécessaire dans cette perspective de montrer comment son regard quasi scientifique réanime la mort d'une nouvelle vie, comment il tord le regard pour donner un point de vue où le squelette danse avec la chair, où le muscle rencontre les fluides corporels afin d'accéder à une forme originelle de notre existence.

Fabre a choisi une démarche dans laquelle il cherche à redéfinir la beauté ; il invite la douleur, le traumatisme, et la finitude. La mort est pour lui l'essence même de la vie. Son travail reste une manière de se mettre à nu, de se découvrir et se redécouvrir à chaque instant. Il crée une sorte de dialogue, une interaction entre ses œuvres et le spectateur ; néanmoins il dérange souvent les spectateurs par sa façon de dévoiler des vérités ; cette démarche peut être assimilée à du mauvais goût. Elle peut aussi choquer et provoquer. Mais cette provocation, comme il l'affirme, n'est pas son but ultime.

Je ne pars jamais de l'idée de provoquer quelqu'un. Ce que vous appelez la provocation est au contraire une évocation de la pensée. Je montre, j'essaie de partager généreusement ma pensée avec le public et, par manque d'information peut-être, les gens connectent mal les choses entre elles et ont l'impression que je les provoque.¹³

Son originalité est de pousser ses propres limites et les limites de ses collaborateurs pour donner au spectateur le fruit d'un travail le plus sincère possible. Nous pouvons

¹²*Troubleyn/Laboratorium* est le lieu de travail de Jan Fabre et sa compagnie à Anvers 2060. Le bâtiment est beaucoup plus qu'une simple salle de répétition avec une collection d'art : la recherche et la formation constituent également des éléments importants de ses activités. Source : <http://janfabre.be/troubleyn/fr/laboratorium>.

¹³Jan Fabre, *For intérieur*, *op. cit.*, p. 36-37.

considérer Fabre comme un personnage qui se met en scène quotidiennement, spontané et conscient de la vacuité de son existence. Il est bien évident que les questions qui structurent sa pensée peuvent apparaître pessimistes ; pourtant c'est le contraire qu'il souhaite faire passer, à travers un mélange de multiples émotions dans lequel le dépassement de soi tend à atténuer la soif de l'apprentissage et de la création. Selon lui, la provocation n'est pas son outil de travail, en revanche, il opère une démarche qui exploite la mise en scène de la douleur, de la souffrance et de l'excès, à tel point qu'il peut stimuler un certain sentiment de provocation. Nous pouvons admettre qu'il est possible aussi que les sujets traités trouvent un écho assez violent générant une forme de repli ou de rejet, car la manière brute de traiter le corps et la mise en scène de la mort viennent bousculer ce que le sens commun a défini comme « acceptable ».

Jan Fabre a donc aboli les frontières entre art et morale. En effet, il se donne comme projet de détourner la signification commune des choses. De fait, il traite l'évolution de ce qui est acceptable dans la société et il déconstruit les concepts pour concevoir un dispositif qui peut être provoquant, mais qui ne se réfère jamais directement à l'éthique. Ainsi, il interroge les limites des idéologies, des institutions, et il inverse alors les définitions du bien et du mal, du beau et du laid. Il transgresse les normes éthiques et esthétiques convenues dans la société, ce qui sous-tend un conflit avec tout ce qui est traditionnel, se pose alors dans cette analyse la question de ce qui est acceptable dans l'art.

La question de l'art et de la morale est un sujet de réflexion depuis l'Antiquité, ainsi les deux notions semblent inséparables, comme l'explique Horace dans l'*Art poétique*, « Épître aux Pisons » (vers 333-334) : « les poètes entendent soit être utiles, soit faire plaisir, soit écrire un poème à la fois utile et agréable à la vie », ainsi le rôle de l'artiste est soit didactique, soit moralisateur, soit les deux en même temps. Une réflexion qui rejoint celle de la Renaissance, époque pendant laquelle la règle de la bienséance était la règle fondamentale et indispensable à toute production de l'art et de l'esprit. Avec cette vision, l'art avait pour rôle premier d'affirmer la morale prônée par la société, ainsi le spectacle de théâtre avait pour but de respecter le bon goût, d'instruire et de plaire. Mais dès la fin du XVIII^e siècle l'union entre l'art et la morale va se déliter, et l'arrivée du Romantisme va soulever à nouveau cette question récurrente de l'acceptable dans l'art, introduisant la transgression et générant une forme d'étonnement et de refus. Dans son livre *Morales de l'art*, Carole Talon-Hagon explique :

Qu'une intention morale ait présidé à une grande partie de l'art du passé, ou au moins l'ait accompagné, c'est ce qui ne fait aucun doute. Nous l'avons suffisamment oublié pour parler de l'art, en général, comme d'un domaine où les considérations éthiques n'ont pas leur place et à propos duquel il serait déplacé de parler de valeur morales, au motif que beau et bien sont des valeurs non seulement distinctes mais indépendantes et dont il importe de conserver l'indépendance.¹⁴

À travers cette notion d'« indépendance » l'artiste cherche essentiellement à redéfinir, à sa manière, la conception du beau. C'est dans cette perspective que l'art du XX^e siècle a opéré une rupture avec les époques précédentes en prônant la liberté d'expression et la transgression des règles, avec l'arrivée en Europe de courants artistiques comme le surréalisme, le dadaïsme, etc. Loin d'un art conventionnel, tous ces mouvements expriment la liberté et provoquent la société. Dès lors, ils suscitent des réactions car ils remettent en question les fondamentaux établis par le groupe. C'est bien dans ce refus du cadre et des conventions que Jan Fabre s'inscrit, faisant le choix de s'exprimer librement, au risque de choquer son auditoire, ; dans son travail plastique comme dans son travail théâtral, rejoignant ainsi la pensée exprimée par Oscar Wilde sur l'indépendance de l'art :

*The first condition of criticism is that the critic should be able to recognize that the sphere of art and the sphere of ethics are absolutely distinct and separate, when they are confused, chaos has come again. [...] art is out of the reach of morals, for her eyes are fixed upon things beautiful and immortal and ever-changing.*¹⁵

Dès lors, nous observons que la séparation entre l'éthique et l'art est essentielle, et si cette séparation est effective le questionnement sur ce qui est acceptable dans l'art devient caduque. Cependant, l'art est une discipline qui doit garder sa liberté afin que les sujets traités soient interprétés à travers différents points de vue, en lien direct avec les individus, au-delà de la morale. Il est donc important de considérer également l'art dans son affirmation des singularités. De même, l'art est défini à la fois par la continuité et par le changement constant,

¹⁴ Carole Talon-Hugon, *Morales de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 17.

¹⁵ « La première condition de la critique est que le critique devrait être capable de reconnaître que la sphère de l'art et la sphère de l'éthique sont absolument distinctes et séparés, lorsqu'elles sont confondues, le chaos survient. (...) L'art est hors de portée de la morale, car son regard se fixe sur des belles choses, immortelles et en constante évolution. »

Oscar Wilde, *Complete work of Oscar wilde, The Critics as artist*, Paris, Collins, 2003, p. 1145.

ce qui induit une recherche dans des zones inexplorées, permettant innovations et expérimentations afin de confronter sans cesse le réel et l'illusion, au-delà de la moralité.

Refuser les vieilles règles du théâtre, autant plus ce refus nous amène à nous adresser à l'individu, et effectivement à l'individu isolé, nous véhiculons un autre rapport à l'art qui tend à instaurer entre l'individu et une pièce, un lien secret, fort, en dehors du social et même qui est antinomique au social. Il ne peut pas s'établir dans une ambiance sociale.¹⁶

Ceci étant, il apparaît qu'il s'agit de s'adresser directement à l'individu à travers l'art. C'est une manière de rentrer en conversation avec lui à travers des enjeux comme le corps, la vie, la mort, et ce, en dehors du regard moralisateur de la société. S'adresser à l'individu de manière directe, c'est partager avec lui son intimité et créer un autre rapport à l'art qui engendre à son tour de nouvelles images, de nouveaux propos ; et c'est l'accompagner dans l'expérience de l'œuvre. Or, pour Jan Fabre l'art se vit, il se traverse plus qu'il ne se consomme. C'est pour cela qu'il travaille principalement sur les notions de transe et de répétition afin de provoquer l'expérience de l'épuisement et du relâchement chez le spectateur. Nous nous attacherons donc à analyser la manière dont Jan Fabre utilise la répétition comme élément récurrent de ses œuvres pour générer la sensation de finitude.

3. Des cérémonies mortuaires à l'infini

L'acte répétitif s'impose chez Fabre comme une caractéristique forte de son travail. Il l'utilise pour mettre en avant la subtilité de certaines scènes ou souligner des détails. Il fait un travail microscopique sur chaque partie de la représentation mobilisant le corps, l'atmosphère, la scénographie, les costumes. Chaque élément a ici pour but de générer un climat basé sur la tension, l'obscurité, la lumière et l'infraction. Ainsi, il viole les codes, et installe la sensation de répétition chez le spectateur. Via cette répétition, Jan Fabre offre la mort au mouvement pour lui donner vie à nouveau. Jan Fabre définit l'acte répétitif comme fondateur :

La seule chose que l'on peut faire en tant qu'artiste, c'est se donner la mort. Toute mon œuvre est une préparation à cette disparition (...) Evidemment qu'elle est présente en

¹⁶ Georges Banu, Bruno Tackels, *Le Cas Avignon 2005 : Regard critiques*, Montpellier, L'entretemps, 2005, p. 257-258.

permanence puisque je fonctionne avec un squelette ! Le squelette, c'est la représentation de la mort par excellence. La chair disparaîtra, seul le squelette demeurera.¹⁷

Il est difficile de faire la séparation entre le travail scénique et le travail plastique de Jan Fabre, car la mise en scène, l'installation et les dessins ne font qu'un dans son œuvre. Par exemple, ses pièces de théâtre sont une succession d'images et d'esquisses vivantes : par exemple dans le spectacle *Histoire des larmes*, il a essayé de concevoir une sorte de sculpture animée. Ainsi, il dessine dans ses cahiers des story-boards où le corps est présenté comme un élément scénographique, les décors se transformant en personnages. Son univers visuel met l'accent sur des oppositions : clair/obscur, mouvement/immobilité, et bruit/silence.

Au-delà de sa signature, il est nécessaire d'évoquer son identité car elle est fortement présente dans son univers, ses héritages flamands et wallons font de lui un artiste singulier, et, disons-le, « purement belge ». Une ville comme Anvers, présentant une stratification importante de styles architecturaux, allant de monuments religieux à une forte présence de l'architecture du début du XX^e siècle et des bâtiments d'architecture contemporaine, affirme son influence sur le travail de Jan Fabre et illustre ses inspirations complexes. Le cimetière et le zoo d'Anvers sont deux sites qui ont marqué l'enfance de Jan Fabre, comme le métier d'entomologiste de son grand père spirituel, explique la présence fréquente des animaux et des insectes dans ses créations. On peut alors comparer Fabre à un scientifique qui a besoin d'expériences en laboratoire pour tirer ses propres conclusions. Il examine les univers des autres, leurs capacités physiques, il observe la vie et la mort. « La mort nous oblige à poser un regard plus entier, plus intense sur la vie », souligne Jan Fabre, avant d'ajouter : « Je suis sans cesse en quête d'un stade de vie au-delà de la mort¹⁸. »

Si la mort lui a donné un regard plus entier sur la vie, elle l'a surtout poussé à ne pas se limiter à une seule discipline artistique, donc il fait des expositions d'art plastique, des performances et des représentations théâtrales. Nous pouvons affirmer qu'il porte un regard plus entier sur toutes les pratiques artistiques, comme des moments d'élévation de l'âme et de rencontre avec le corps. Fabre déploie toutes les armes qui peuvent être utilisées pour mettre en œuvre ses impulsions créatrices. Un combat sans fin qu'il perd de manière systématique.

¹⁷Blandine Rinkel et Quentin Margne, « Autour de ses Gisants », *Magazine Inferno*, le 28 février 2013.

Source : <https://inferno-magazine.com/2013/03/05/entretien-avec-jan-fabre-autour-de-ses-gisants/>

¹⁸Philip De Saintange, « Vivante métaphore d'une métamorphose de la mort », *Magazine Karoo*, 16 mai 2015.

Source:<https://karoo.me/scene/preparatio-mortis-de-jan-fabre-vivante-metaphore-dunemetamorphose-de-la-mort>

Tous mes spectacles se composent de corps mourants, condamnés au statut de dépouille mortelle. [...] Je considère mes spectacles comme des rites initiatiques. Ce sont des passages mortuaires dans le sens de traversée ritualisée, d'avatar.¹⁹

Cette conscience extrême de la finitude donne un autre goût à cette beauté éphémère, une exigence absolue dans le travail. À travers la ritualisation utilisée dans ses mises en espace théâtrales et plastiques, la scénographie et la lumière esquissant des atmosphères particulières, il nous invite à voyager dans la vie de l'œuvre, dans le processus, de la naissance jusqu'à la mort.

L'œuvre théâtrale de Jan Fabre, je la conçois comme une quête de l'essence de cet art contaminé. Elle montre cette contamination par la vie, la mort, le hasard. Jan Fabre est un ouvrier frontalier. Il fait la navette entre les extrêmes. Les corps sondent et explorent leurs propres limites et défient hardiment les lois symboliques. Fabre livre aussi un combat avec la durée du moment, il cherche à faire s'arrêter la roue du temps, ou plutôt il veut le subjuguier jusqu'à ce qu'il se plie aux forces de son univers. Mais paradoxalement, il se livre entièrement au hasard et à ce que le temps peut lui apprendre. Les animaux, qu'il fait tant parler, catapultent le spectateur dans le temps du hasard. Le théâtre, chez Fabre, est un combat entre la chair et le temps, entre la vie et la mort.²⁰

Le combat entre la chair et le temps alimente ici le dialogue entre le corps et la finitude et Jan Fabre y raconte la vie tout en construisant un état *post-mortem*. Son travail artistique est un discours sans fin qui mobilise chaque membre du corps et lui rappelle sa fonctionnalité, ainsi dans un mouvement extérieur/intérieur tous les organes offrent une possibilité de mouvement, une ébauche de vie. Comme le décrit Van Den Dries ce procédé fabrien est le résultat d'une recherche artistique qui pousse les limites à leurs frontières, il s'agit en effet d'exploiter et de redécouvrir chaque potentialité de cet outil corps et de le mettre en dialogue avec la mort. Nous observons ici une démarche qui profane les symboles de la société et qui provoque chez le spectateur un sentiment de solitude et de cruauté, volontairement construite entre la tragédie et le grotesque.

¹⁹Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2005, p. 346.

²⁰*Ibid.*, p. 16.

L'écriture corporelle est ici utilisée comme une invitation à chercher la cruauté au fond de soi-même, de même que la parole prend la forme d'un cri, afin de mettre en lumière les forces opposées et l'affrontement permanent entre l'intérieur et l'extérieur. Cet affrontement se dévoile dans la durée. Nous y observons la volonté de l'artiste de s'installer dans le temps de la lenteur et de la méditation afin d'expérimenter l'immobilité comme moyen d'exacerber la violence. Ainsi, Fabre suspend le temps et installe l'ennui, et cette atmosphère provoque un mariage ambigu entre force et passivité. Ici la recherche de la sincérité est mise à l'épreuve du risque, et l'usage de l'acte répétitif permet d'établir une forme de relation « sous contrôle » avec les spectateurs portés par des interprètes agissant eux-mêmes sous la pression. Nous observons dès lors que Fabre seul maîtrise le temps de la représentation qu'il étire ou accélère en maître de cérémonie afin de déplacer le regard du public et modifier ses perceptions de l'objet et du sujet.

À travers ce travail de modification des perceptions, Fabre crée véritablement une nouvelle image corporelle. Il tente en effet une transmutation de l'image sociale du corps, véhiculée par les médias, un corps vide et superficiel qui l'éloigne de sa vraie nature et de son animalité. Alors il se présente comme celui qui essaie de rendre à l'humain sa nature animale car selon lui « le meilleur médecin de l'homme est l'animal ». ²¹ Et nous allons retrouver toute cette thématique de la dualité homme/animal dans son œuvre, sujet de réflexion et d'inspiration pour traiter de la vie et de la mort, des relations entre le physique et le psychique, entre la réalité matérielle et la spiritualité. Cette recherche permanente du contraste nous amène à nous questionner sur l'utilisation, par Fabre, des jeux d'apparition et disparition sur scène. En effet, il semblerait que ce procédé soit un appui récurrent de sa recherche sur le temps et l'espace.

²¹Paul Demets, « Les Corps redessinés : le théâtre et l'œuvre plastique de Jan Fabre », traduit du néerlandais par Georgette Schwartz, *Septentrion arts lettres et culture de Flandre et des Pays-Bas*, revue trimestrielle, XXXIV/n 1/2005, 1^{er} Trimestre, p. 7.

Source : http://www.dbnl.org/tekst/_sep001200501_01/_sep001200501_01_0029.php.

4. L'installation du duel apparition / disparition

L'œuvre de Fabre est entièrement basée sur l'interaction entre apparition et disparition, le spirituel et le corporel. La transformation est ici au centre de la création. Dès lors, nous pouvons considérer l'artiste comme un animal qui sait s'introduire partout, jouant à être insaisissable, ou comme une sorte de grand ordonnateur de la modification des frontières du temps et de l'espace. Alors, il transforme ses danseurs/acteurs de théâtre en statues vivantes, tandis que son travail sculptural a un aspect très organique qui donne l'impression de bouger et de respirer bien qu'incarnant une manifestation de l'absence.

L'utilisation de l'apparition et de la disparition chez Fabre est subtile et empreinte de métaphores, cependant elle permet de saisir la conception qu'a l'artiste de la présence physique et de la temporalité, proposant en les unissant une dialectique nouvelle, redéfinit notre rapport au temps, à sa durée, et à la notion d'ennui. Alors le temps est un élément que Fabre réinvente sous nos yeux, proposant des événements brefs et surprenants tout en travaillant aussi les actions lentes afin d'amener à la nostalgie et la méditation. Nous notons qu'il oppose constamment les deux concepts de continuité et de rupture rythmique, engageant à la fois des instants de vide et de répétition, travaillant de manière cyclique dans un mouvement continu, métaphore de la vie, de la mort et de l'éternel recommencement.

Afin d'illustrer cette confrontation incessante entre l'intervalle et le flux, prenons exemple sur la pièce *Preparatio Mortis* dans laquelle la danseuse apparaît brusquement dans un tas de fleurs puis finit par disparaître dans la brume de sa propre transpiration. Ici la matière corporelle entre littéralement en dialogue avec les deux notions du temps développées par Fabre, questionnant l'acte de disparaître ou d'apparaître, en nous invitant à une définition plus spirituelle, dans laquelle il s'agirait d'un jugement, d'un regard ou d'une sensation.

Jan Fabre se focalise sur le tournoi entre la force des individus et la structure chorégraphique, symbole des rigidités sociales humiliantes. Assimilés à des « guerriers de la beauté », ses danseurs et acteurs doivent viser la disparition de soi dans des rites de mouvements répétés jusqu'à l'épuisement.²²

²²Revue des études théâtrales, *Théâtre interdisciplinaire*, Paris, Presse Sorbonne nouvelles, 2008, p. 31.

Jan Fabre, dans cette quête de la dualité entre présence et absence, invite ses performeurs à travailler sur le rapport à leur force intérieure, une force individuelle qui libère le corps des stéréotypes sociaux. Dès lors, il met en scène le conflit entre l'extérieur et l'intérieur visant une disparition de soi, qui se base sur l'acte de répétition. Ici, la volonté de disparaître n'est qu'un chemin vers une métamorphose, celle qui valorise une autre existence et qui met en avant un autre point de vue, au delà de la limite entre l'absence et la présence, dans une nouvelle perception de corps.

De ce fait, le silence devient une expérience qui permet d'écouter le rythme intérieur du soi, et de laisser place à l'imaginaire, à l'acte méditatif, tout en se débarrassant des frontières mentales. Ainsi le silence dans les pièces de Fabre devient un procédé dramaturgique, vecteur de l'écoute et du hasard, il révèle les corps dans l'espace qui facilite leur disparition. Comme l'explique Claude Régy : « le silence agrandit l'espace. La lenteur aussi. Il y a peut-être un rapport silence-lenteur-espace. Peut-être s'agit-il d'une même matière. »²³ Toutefois le silence renferme aussi les secrets, il étouffe les joies, les blessures et les hontes dans un corps qui devient le réceptacle de ses dissonances intimes en attendant de pouvoir les divulguer.

Cette extase n'a pas qu'une face calme et contemplative. L'absorption du bleu n'agit pas que comme un apaisement qui conduit à l'immobilité totale et à la disparition. Lorsque les frontières s'estompent, le vide de l'individu ne se manifeste pas seul : il est accompagné par le tumulte et la révolte. La révolte du corps qui ne se laisse pas subjugué. Tout contrôle est levé et la liberté bat son plein. C'est le revers de la médaille de l'extase, le moment du chaos et de la chute, dont de nombreuses variantes sont présentes dans l'œuvre de Fabre. Le corps se libère du carcan de l'identité et se jette dans un geyser tout en puissance et mouvement. Cela cause une énorme onde de choc, qui fait se rompre toutes les digues et provoque des ravages impossibles à endiguer.²⁴

Comme nous pouvons l'observer, cette expérience mène au vide qui s'exprime ici avec beaucoup d'agitation. Le corps, refusant d'être dompté, utilise sa force et convoque l'extase, la métamorphose et l'effondrement. Dès lors, il s'autodétruit pour construire une autre réalité, qui montre l'envers du décor, les imperfections, et le maladroit. Fabre accentue sans cesse cette tentative de disparition du corps, en effet la chair aussi perd sa signification

²³Claude Régy, *L'Ordre des mots*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 71.

²⁴Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 31.

liturgique et sociétale, et elle prend une définition individuelle, très personnelle qui raconte sa propre histoire, détachée des fardeaux extérieurs. Ainsi, par le biais d'un mouvement puissant et libéré, le corps transgresse les lois de l'éthique, et il redéfinit sa propre attitude et son positionnement dans un monde sans limites au sein duquel il inspire légèreté et lourdeur à la fois. Dès lors, Fabre propose un corps disponible et prêt à mourir pour revivre sous une autre forme, vierge.

Luk Van Den Dries parle de l'art de Fabre comme *un art contaminé par la mort*.²⁵ Cette expression est juste car l'art n'a aucune puissance devant la mort. Luk Van Den Dries parle surtout de son théâtre en le considérant comme la recherche d'un art infecté non seulement par la mort mais par le risque. Un théâtre qui montre une vie obscène en utilisant les techniques du drame satirique, mais aussi un théâtre où Fabre essaie de contrôler et sublimer une recherche constante de la perfection, de la passion et de l'expressivité corporelle et verbale. Il cherche la disparition dans chaque souffle de la vie.

Jan Fabre exprime à travers son travail, le dualisme éternel qui lie la vie à la mort. L'existence est une manière d'être, habitée d'une réflexion sur la mort car elle s'oppose en permanence à notre propre fragilité. La mort serait donc un risque à vivre et à s'offrir pour une éventuelle possibilité de renaissance. La représentation de la mort dans les œuvres de Jan Fabre est devenue un principe. Parcourir son travail dans le domaine du théâtre, de la danse, ou des arts plastiques (installation, peinture, dessin, sculpture), nous permet d'analyser la représentation constante du trépas à travers les récurrences esthétiques d'un parcours artistique.

²⁵*Ibid.*, p. 15.

B. Une frénésie macabre

1. La représentation lyrique de la mort

L'esthétique macabre, comme nous le verrons, est récurrente dans la recherche de Jan Fabre. Si la théâtralité de la mort est représentée sous de nombreux aspects, le trépas s'exprime principalement à travers l'activité des personnages qui défendent une relation du corps et de la mort basée sur la beauté.

Le concept utilisé par Fabre dans cette approche est d'abord une reproduction de la vie *post-mortem*. Il dissèque les corps, il les ressuscite, pour soustraire une beauté pure, via une transposition avec des contes ou des récits mythologiques, ce qui nous laisse penser que son laboratoire est médical. L'invitation des morts dans son monde théâtral convoque différents types de personnages : soit historiques, comme les dieux grecs dans le spectacle *Mount Olympus*²⁶ ; soit des personnages épiques, comme *Le Chevalier du désespoir* dans *l'Histoire des larmes*; soit en relation avec la nature comme les animaux (chouettes, chiens, agneau, scarabée), soit mystiques comme les anges. Sans oublier bien sûr la dimension satirique qui se révèle dans l'exploitation de personnages carnavalesques, comme les clowns et les mascottes, car le rire est « une victoire sur la peur morale qui enchaînait, accablait et obscurcissait la conscience de l'homme, la peur de tout ce qui était sacré et interdit (...) la peur du pouvoir divin et humain, des commandements et interdits autoritaires et de la mort (...) En battant cette peur, le rire éclaircissait la conscience de l'homme, lui révélait un monde nouveau. »²⁷

Jan Fabre par cette dimension met en scène ses figures emblématiques pour nourrir sa volonté de présenter la mort en mêlant les temps, les espaces, et les esthétiques. Cette approche empirique, quasi scientifique, nous renseigne sur les valeurs et les principes artistiques dont Fabre se sert pour sublimer la vie. De même, pour reproduire la mort, donc la vie, il choisit une recherche sur son propre corps en commençant d'abord par le dessin et la sculpture, mettant au point une recherche purement personnelle, afin de l'exercer par la suite sur les artistes interprètes et performeurs. Ainsi, Jan Fabre établit un rapport entre la diversité

²⁶*Mount Olympus, To Glorify the Cult of Tragedy* est un spectacle de 24h créé par Jan Fabre en 2015.

²⁷Mickaël Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 98.

et la particularité, soit physique soit psychique, de chaque personnage. Il s'agit par ce moyen d'affirmer sa croyance en la beauté.

Je veux commencer toutes mes œuvres en partant d'une forme de valeur esthétique, une sorte d'empathie face à quelqu'un, une défense de la vulnérabilité de la vie, comme un guerrier de la beauté. Je suis peut être *out of time, out of place* (Hors de temps, hors du lieu) parce que je crois en la force de la beauté.²⁸

Comme nous pouvons l'observer, cette forme d'identification de chaque collaborateur (performeur, scénographe, dramaturge) implique une fusion du politique et de l'éthique qui se traduit chez Fabre par un travail esthétique de la mort. Cette configuration artistique nous confirme une approche du macabre qui n'a besoin ni de temps ni de lieu et qui nous questionne dès lors sur les références et les inspirations du chorégraphe. En effet, son héritage flamand ne serait-il pas à l'origine de sa recherche esthétique autour de la mort ?

2. L'héritage flamand : horreur historique et beauté artistique

Jan Fabre se revendique comme un artiste flamand dans toute sa dimension historique et artistique : de la colonisation du Congo aux peintres comme Jérôme Bosch, Van Eyck, Rembrandt, Vermeer, il s'imprègne des inspirations de son pays. Ces différentes influences jouent un rôle déterminant dans le parcours de Jan Fabre. Notamment, elles ont incité l'artiste à développer un langage corporel basé sur une représentation de la mort inspirée des peintures d'ordre liturgiques et mythologiques.

De plus, Jan Fabre emprunte à l'esthétique flamande primitive son rapport aux fluides corporels. Ainsi, il expose le corps à la cruauté, et il fait donc appel à la bestialité humaine, en reproduisant les images des tableaux classiques flamands, dont nous percevons facilement l'influence dans son œuvre. En effet, les sources d'inspiration de l'artiste se manifestent principalement dans l'univers pictural, nous y retrouvons l'essence de son dialogue direct avec ses propres peintures et expositions. Observons par exemple l'exposition de Jan Fabre au Louvre : *l'Ange de la métamorphose* : il confronte l'esthétique du passé avec ses propres œuvres, il invite le polyptyque de *l'Agneau mystique* de Hubert et Jan Van Eyck à dialoguer

²⁸Jan Fabre, Ludo, Bekkers, *Jan Fabre conversation avec Ludo Bekkers*, Belgique, Tandem, 2006, p. 19.

avec son œuvre *Sangis Sum* qui représente le motif de l'animal sacrificiel de manière à faire référence à son héritage liturgique ; c'est également un rappel de la culture du carnaval qui s'illustre ici par le chapeau de fête posé sur la tête de la sculpture.

De même, pour faire référence au sang dans la culture flamande, il accroche ses dessins tracés au sang *My body, my blood, my landscape* pour créer un échange avec le tableau d'Henri Bellechose *Le Retable de Saint-Denis*. Par ce dialogue, Fabre met en scène une cruauté corporelle et une souffrance de la chair, comme le confirme Jérôme Moreno : « les chairs ouvertes et le sang qui coule construisent un sentiment de dégoût mais aussi une glorification de la souffrance, du supplice compris comme don de soi et comme recherche corporelle. »²⁹

La présence de ce dialogue entre les artistes flamands primitifs et Jan Fabre, est également présent dans l'exposition *Jan Fabre Illumination, Hommage à Jérôme Bosch*³⁰ au Congo, dans laquelle il rend hommage à cet artiste. Ainsi, il convoque le monde de Jérôme Bosch pour montrer l'horreur commise au Congo par les belges et il relie la colonisation à l'horreur des missionnaires chrétiens qui ont utilisé la religion pour dominer toute une nation. Par cette approche Fabre explique que « l'œuvre de Bosch est une critique de la folie des hommes qui vivent à l'envers et perdent leurs repères religieux... »³¹ En effet, Jérôme Bosch fait apparaître dans son œuvre des créatures fantastiques afin de représenter les abus des hommes politiques et religieux. Ici Fabre s'inspire de l'artiste flamand en associant ses créatures à la colonisation du Congo, il fait donc dialoguer l'esthétique artistique flamande et l'Histoire, afin de réinterpréter symboliquement l'injustice, la cruauté et l'indifférence. Il affirme l'universalité de son message et pointe du doigt la répression vécue par l'être humain dans le passé et dans le présent.

Le rapport à la mort dans les œuvres des flamands primitifs est très présent, tout comme le rapport à la religion c'est pourquoi nous avons choisi un artiste emblématique de cette période, Jérôme Bosch, pour faire un parallèle avec Jan Fabre sur le traitement artistique du trépas. Dès lors nous allons nous interroger sur la régularité de la présence de la mort dans l'œuvre de ces deux artistes, afin d'identifier si cet intérêt ne serait pas caractéristique à la

²⁹Jérôme Moreno, *La Confrontation avec le lieu, Esthétique du paradoxe*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 48.

³⁰*Jan Fabre Illumination, Hommage à Jérôme Bosch*, (2011-2013) Palais des Beaux Arts de Lille, 10/10/2013-10/02/2014.

³¹Jan Fabre au Louvre, *L'Ange de la métamorphose*, Musée du Louvre, 2008.

culture flamande. Il sera intéressant d'observer en effet s'il existe une spécificité du rapport à la mort chez les Flamands.

Toutes sortes de nouveaux corps sont créés, des êtres hybrides, bizarres, dotés de quatre jambes, des formes aux ventres distendus avec des entonnoirs sur la tête ou des corps percés d'épées et de sabres qui semblent échappés des tableaux de Jérôme Bosch.³²

Luk Van Den Dries décrit les personnages de la pièce de théâtre *Je suis sang* comme des sujets de l'inspiration identifiable du monde de Jérôme Bosch. Le rapport à la mort dans les peintures du maître est souvent lié à la pensée chrétienne, une symbolique qui démontre la terreur médiévale face à la mort et à l'enfer. Dans son triptyque *Jardins des délices*, Bosch illustre les complexités du rapport entre le corps et la mort à travers la mise en scène d'une ivresse extatique. Le tableau est composé de trois parties, à gauche il décrit l'idéal de paradis avec des couleurs joyeuses et chatoyantes, au milieu le péché de la chair est représenté par une orgie qui mêle les hommes et les animaux, et le côté droit est consacré à l'enfer avec une vision cruelle et apocalyptique qui marie farce et horreur. Le cycle de la vie est ici représenté dans un paysage où les corps sont livrés nus et difformes.

Bosch nous montre l'homme dans toute sa nudité, empêtré dans les insuffisances, les faiblesses et les perfidies de sa nature animale, lui qui était pourtant destiné à pénétrer les plus sublimes domaines de l'esprit. Il nous fait sentir la chute dans toute son ampleur en montrant comment l'homme divinement créé s'est volontairement fait le servile esclave du Démon.³³

L'analyse de la mort chez Bosch nous conduit donc à observer en particulier le point de vue religieux. Ceci étant, il pose son propre regard sur cette iconographie sacrée en développant son imaginaire et une certaine brutalité, dès lors il transpose le texte religieux grotesquement en poussant à l'extrême l'image du corps et sa relation avec la vanité. Son œuvre nous montre le duel entre les humains et le diable. En effet, il met en scène le chaos sur terre mais également dans les champs de l'enfer, lieu de perdition où le sexe et les plaisirs interdits poussent à l'écroulement de la chair en faveur de la faiblesse de la nature humaine. Il met aussi l'accent sur un monde fantastique au sein duquel son imagination juxtapose folklore

³²Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre op.cit.*, p. 41.

³³Frenger Wilhelm, *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch*, Paris, Denoël, 1966, p. 151.

et bestialité, ainsi Bosch a révélé à travers sa peinture les illusions du monde. Il a su projeter les forces de la mort et proposer une forme de délivrance, malgré le fait que ses peintures sont une expérience spirituelle qui retrace le quotidien des hommes du Moyen-Âge hantés par le jugement dernier et le péché.

Jérôme Bosch s'épanouit dans l'art moralisant à travers des triptyques fabuleux. Il puise dans la superstition populaire, transpose sur des panneaux de bois les diableries des enluminures et des miniatures. Naissance d'un monde angoissant et suspect. L'artiste se fait apprenti sorcier de la génétique. Il y a des moines au long bec avec des oreilles de chien, coiffés d'un entonnoir. Des poissons-vaissaux, des canards-bateaux, des rats cuirassés.³⁴

Comme chez Jan Fabre, la production artistique de Jérôme Bosch donne une place primordiale à la mort. Nous avons en effet observé son approche spirituelle faisant principalement référence à la tradition chrétienne, même si Fabre se revendique comme athée. Mais son travail dévoile aussi l'intérêt qu'il porte à la relation entre la vie terrestre et l'au-delà. Il s'intéresse à la vie dans la mort, et c'est cette vie *post-mortem* qu'il prend soin de mettre en scène. Bosch livre une approche très concrète du corps, se passionnant pour la métamorphose. De ce fait, la relation entre le côté humain et le côté animal est exacerbée dans ses créations et révèle sa volonté de démontrer la dichotomie à l'œuvre au Moyen-Âge entre l'instinct animal et la pression de l'Église. Ainsi, il évoque la chair punie dans les pires tortures, et nous comprenons le lien étroit entre la chair et le trépas.

Jan Fabre revendique cet héritage moyenâgeux et, dans un contexte tout autre, il établit une recherche entre le corps et la mort. Cependant Jan Fabre ne traite pas cette inspiration directe de la peinture boschienne par le biais des références religieuses, lui-même ne se considérant pas comme religieux, mais il choisit de l'invoquer dans sa dimension spirituelle. Ainsi, il développe son propos de créateur axé sur le corps et la mort. Il déploie une démarche qui extrait l'esprit des artistes flamands primitifs de leur contexte liturgique, et le juxtapose dans un monde qui donne la priorité à la situation de l'être humain dans la société contemporaine.

J'ai vu des peintures du Moyen-Age avec des stigmates, des flagellations et des Christs avec des couronnes d'épines et des gouttes de sang sur le visage, et *Het oordeel van*

³⁴Frenger Wilhelm, *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch, op. cit.*, p. 151.

cambyses (le jugement de Cambyse) de Gérard David dans lequel on voit un juge corrompu se faire écorcher vivant, pour moi, entant que jeune artiste, ce fut un réel choc mental et physique.³⁵

Le trépas à cette époque de l'Histoire était représenté dans la peinture à travers des scènes à la cruauté affirmée. Notamment dans *le Triomphe de la mort*³⁶, peint vers 1562, dans lequel nous observons un massacre en temps de guerre. Nous notons également la présence d'une danse macabre et du cavalier de la mort, de même qu'un groupe de personnages qui fait face à une immense armée de morts. Il s'agit là d'une mise en scène presque théâtrale, dans ce chaos tous les corps sont en mouvement malgré les squelettes figés sur le champ de bataille. C'est à ce genre de scènes macabres que Fabre fait appel dans ses créations, avec par exemple la présence de squelettes dans ses pièces de théâtre et plus particulièrement dans *Requiem for a métamorphose* et *Lacs des cygnes*, ce qui lui permet d'approfondir la notion d'urgence. En effet, face aux corps morts il met en place un contraste avec les danseurs vivants et leurs corps en alerte.

Les sources d'inspiration de Jan Fabre dans sa culture se retrouvent aussi dans l'inspiration d'un héritage social et folklorique, comme en témoignent les peintures de Breughel l'ancien qui mettent en scène le quotidien d'un peuple qui danse et qui joue. Ainsi dans ses peintures, il illustre les fêtes populaires : bals, mariages, fête de village, etc. Dans le tableau *Jeux d'enfants* (1560) il représente par exemple des grands enfants et des adultes qui jouent, mais ces jeux sont figurés ici par des corps dans des postures dangereuses rendant la scène similaire à celle d'un champ de bataille. Chez lui nous pouvons donc remarquer une menace sombre derrière la représentation de la fête, comme c'est le cas dans *le Trébuchet ou paysage hivernal avec trappe à oiseaux* (1565) où de nombreux personnages s'amuse en patinant alors qu'un piège est tendu aux oiseaux. La présence des corbeaux dans la partie sombre de la toile devient alors le symbole de la menace de la mort. Dès lors, toute la violence que Fabre met en scène dans ses spectacles ne serait-elle pas la confirmation de l'existence d'un imaginaire propre au Moyen-Âge flamand ?

Dans *Danses des morts*, Georges Kastner étudie le cas d'une danse macabre qui a existé dans la région de Flandres dans le XIV^e siècle, une danse qui s'est répandue par la suite dans différents pays occidentaux comme la France et l'Allemagne et qui se caractérise par sa

³⁵Jan Fabre, Ludo Bekkers, *Jan Fabre conversation avec Ludo Bekkers, op. cit.* p. 8.

³⁶*Ibid.*

relation avec le démon. Nous y observons des hommes religieux qui interviennent pour exorciser le diable à travers une danse nerveuse en relation avec la peste qui a frappé l'Europe à cette époque : « Ceux qui devenaient victimes dansaient une grande partie du jour à la même place ; ils faisaient des contorsions extraordinaires et s'avouaient possédés du diable. Les danseurs étaient à moitié nus et portaient sur la tête des couronnes de fleurs ».³⁷

Or, cette nervosité et cette esthétique qui convoque à la fois des couronnes de fleurs et des images de violence physique sont souvent utilisées par Jan Fabre dans ses spectacles. La nudité aussi est une caractéristique qui définit son travail. Dans ce contexte, l'homme qui s'amuse est possédé par des énergies malfaisantes, ainsi dans le même ouvrage Georges Kastner décrit les danseurs comme « tous les individus portés à la débauche par la faiblesse et l'ardeur de leur tempérament, [qui] trouvaient là une excellente occasion de satisfaire leurs penchants vicieux »³⁸. Nous pouvons affirmer que l'aspect vicieux est un point commun entre les pratiques du Moyen-Âge et l'artiste contemporain, et si au Moyen-Âge c'était un péché d'avoir des attitudes vicieuses, chez Fabre c'est indispensable pour la construction de ses personnages. Dès lors, nous pouvons constater que Jan Fabre a pour volonté de rentrer en dialogue avec les âmes torturées par la pression religieuse de cette période, où la danse était un outrage et où le plaisir de la chair était un péché.

La mémoire populaire a également une grande influence sur l'œuvre artistique de Jan Fabre. Ainsi, il a souvent mis en scène des images inspirées de tableaux de peintres mais également des contes de sa région natale.

L'art primitif flamand s'avère être une source de révélation et d'apprentissage d'une future expression personnelle. Le corps violenté, déchiré, lacéré, représenté par les primitifs flamands se transforme pour Fabre en source d'inspiration, plaçant l'art corporel et la performance au centre de son travail et de ses interrogations.³⁹

Pour conclure, nous pouvons affirmer que l'héritage flamand de Fabre est double, d'une part l'esthétique artistique des peintres flamands primitifs est d'une grande importance dans son travail, d'autre part l'héritage populaire est très présent dans ses créations. Cet ancrage historique et culturel nous questionne dès lors sur la manière dont Fabre a su manier

³⁷Georges Kastner, *Les Danses des morts*, Paris, Pagnerre, 1852, p. 61.

³⁸*Ibid.*, p. 62.

³⁹Jérôme Moreno, « La Confrontation avec le lieu », *Esthétique du paradoxe, op. cit.*, p. 47.

ses influences dans son propre parcours artistique. Pour aller plus loin nous nous interrogerons donc sur la manière dont Fabre a utilisé ces références pour nourrir son travail sur le corps et la mort.

3. Un héritage mis en œuvre.

Jan Fabre met en œuvre ses influences artistiques. De ce fait il se pose des questions sur le corps, sur l'au-delà et sur l'essence de la vie, et ses problématiques récurrentes indiquent l'importance qu'il consacre à la recherche du dialogue entre le corps et la mort. En effet, il ne cesse de remanier le patrimoine culturel flamand tout en revendiquant son entière appartenance.

Nous vivons avec une planète dans notre corps que nous ne connaissons pas, que nous ne comprenons pas. C'est une question qui nous concerne tous. Qui sommes-nous ? D'où vient la spiritualité ? Quelle sera l'étape après la mort ? Qu'advient-il de notre âme, de notre esprit ? Quel genre d'être humain suis-je ? Autant de questions qui me fascinent.⁴⁰

Pour une nouvelle conception du spirituel, Jan Fabre exploite le passé. Il se stimule de son présent, et il observe les indices qui construiront le futur. Or pour développer cette perspective, son travail explore les limites. Il explore son corps pour comprendre la dualité entre le concret et l'abstrait. En effet, il s'attache à son héritage comme moteur, ce qui le conduit à mener ses propres expériences. Ainsi, son œuvre vient remettre en question l'existence de l'être humain, des codes de la société, et de l'au-delà.

Selon Fabre, le fait d'avoir vécu dans le coma à deux reprises lui permet de vivre dans un état *post-mortem* ; cet état qui invite à un imaginaire entre le rêve et le cauchemar nourrit sans doute l'esthétique de la représentation de la mort dans sa création. Alors cette expérience de la disparition a donné naissance à un besoin de s'exprimer, de raconter ses sensations. En effet, il débute en tant que performeur car la performance n'a pas besoin de répétitions, elle arrive comme un accident et peut laisser des séquelles soit physiques soit psychologiques. La performance mène à la perte. En ce sens Jan Fabre dans ses performances négocie avec

⁴⁰Jan Fabre, *For Intérieur*, op. cit., p. 41.

son environnement. Il se met en danger, à nu pour faire sa propre expérience, pour reproduire des sensations qui conduisent à un exercice d'effacement.

La performance devient alors pour lui une sorte de libération, d'expérimentation des états et des limites, une manière d'approcher le corps humain par l'intérieur, et de torturer le mental dans un but d'élévation au-delà de la vie et de la mort. Il prend alors appui sur la définition du corps chez ses ancêtres, et tout un imagier du corps et de la mort est convoqué pour exprimer ce besoin de se connaître, de se découvrir et de tenter de comprendre. Sa démarche lui offre la possibilité d'agir dans un espace-temps en dehors du contrôle des stéréotypes et des préjugés, dans lequel il déploie un dialogue entre la matière et le spirituel. C'est pourquoi son héritage flamand lui permet de transgresser cette relation entre l'esprit et le culte, mettant en avant une pratique scientifique et agnostique qui dissèque le corps, mais également une réflexion philosophique. Son travail est donc une articulation permanente entre la mise en œuvre de son héritage et de ses influences esthétiques et artistiques et du processus qu'il construit singulièrement.

Un tâtonnement aux frontières de soi-même dans une sorte d'autohypnose, c'est de porter un regard direct sur sa propre destruction et disparition. [...] Faire une performance, c'est lâcher prise, laisser mon corps et mon esprit traverser une multitude de stades différents et faire l'expérience de ce que c'est d'être nu aussi bien mentalement que physiquement.⁴¹

Mais cette liberté d'expression dans le laboratoire de la performance reste intuitive, incontrôlable et diffère en ce sens de l'expérience théâtrale que Fabre abordera par la suite. Il fait la liaison entre les deux disciplines, pour s'exprimer davantage, pour comprendre davantage ce corps nu détaché de toute connotation sociétale. Nous pensons que c'est aussi une forme d'indépendance très recherchée, car la mort ce n'est pas seulement une disparition mais c'est une naissance dans une autre dimension qui n'a pas de rapport avec la matérialité et le concret. C'est une forme de recherche conceptuelle, une expérimentation des capacités physiques et mentales. Puis Jan Fabre, avec la confrontation au théâtre, se structure. Il s'appuie sur la technique des danseurs, il met en place des répétitions, s'attache aux détails. Il crée une sorte d'obsession d'une perfection inachevable, qui raconte l'histoire de l'humanité entre sa réalité physique et sa perte psychologique.

⁴¹Jan Fabre, Ludo Bekkers, *Jan Fabre conversation avec Ludo Bekkers, op. cit.*, p. 22-23.

Pour autant, il met en évidence un protocole de travail inspiré de son expérience personnelle qui vient de la performance et il l'intègre au corps de ses performeurs. Ce questionnement sur les techniques théâtrales passe notamment par une extrême maîtrise par les danseurs de leur respiration, de leur voix et de leurs mouvements ; une technique que Fabre ne maîtrise pas, mais qu'il exploite à travers ses collaborateurs. Ainsi, ils deviennent un maillon indispensable du processus créatif qui porte ses idées et ses réflexions. Une approche collaborative qui met toute son équipe dans la même dynamique, la mobilisant afin de répondre à des questions existentielles sur le corps et son rapport à la société, de même sur l'état du corps épuisé, ou sur le corps et sa spiritualité, dans un échange qui se base sur une exploitation des références de l'histoire de l'art.

Jan Fabre met donc en valeur l'histoire personnelle de ses collaborateurs, donc la scène se transforme en un champ de dialogues, de réflexions et d'expériences. La disponibilité du corps et le principe de la pensée libre sont les mécaniques mentales et physiques qui définissent le cadre et la méthode du travail fabrien.

Cependant, sa démarche concernant la recherche scénique est différente de celle liée à son travail de dessin. En effet, Jan Fabre explique le dessin comme une pratique solitaire, car le papier ouvre la possibilité de nombreuses réalisations, une exploitation de l'imagination sans limite qui lui permet d'inventer des croquis surréalistes, extrêmement macabres et fantastiques.

Mais selon Fabre le dessin et le théâtre sont liés, cette forme de répétition du trait peut se traduire sur scène comme un mouvement en trois dimensions, le trait vit dans l'instant de l'acte et il disparaît pour laisser la place à la trace et à la mémoire.

Mes dessins pour le théâtre sont des plus fonctionnels, ce sont des dessins de travail dans lesquels je capture des idées, j'explique le mouvement ainsi que la mise en scène. [...] Dessiner c'est redéfinir l'espace, j'essaye de leur faire comprendre le dessin que leur corps réalise dans l'espace, sa signification, son contenu, j'essaye de leur apprendre que leur corps est un instrument à dessin.⁴²

Tout est en relation avec le corps dans les créations de Jan Fabre : performance, théâtre, dessin. Donner corps à chaque geste est une manière d'affirmer sa fascination pour la mort, le mouvement reste en suspens et laisse alors le temps agir sur le corps vivant et le

⁴²*Ibid.*, p. 23-24.

transformer. Cette contradiction de la naissance de la vie dans la mort est visible dans le corps humain à l'état inerte car il régénère la vie au moment de la décomposition de la chair par des insectes qui viennent se nourrir de la mort.

Fabre applique ce principe au théâtre, il crée une sorte de répétition de la décomposition du mouvement ainsi la disparition n'est en fait qu'une transformation. Fabre présente le monde comme un cercle, où la mort rappelle la vie et la vie rappelle la mort, et cette répétition infinie s'incarne par le corps. Nous remarquons également cette tendance dans son travail de sculpture et ses installations dans lesquelles il exploite la taxidermie, ce qui lui permet de trouver une sorte de vitalité immobile. Car le corps est indissociable d'un langage du corps, il n'existe jamais seul, mais en fonction d'un imaginaire et une utopie « un lieu hors de tous les lieux mais c'est un lieu où j'aurai un corps sans corps, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible [...] l'utopie d'un corps incorporel »⁴³. Ainsi le corps révoque régulièrement autre chose que lui-même.

La question du corps et de la mort pour Jan Fabre ne réside pas seulement sur scène ou sur le papier, c'est un exercice permanent qui commence par un titre, puis voyage dans le temps et l'espace d'une représentation et garde un impact sur le spectateur.

Dans la prochaine partie nous allons établir une taxinomie qui survole le travail de Fabre pendant trente ans, nous allons analyser des questions multiples sur la mort et le travail sur le corps, et étudier également le socle de cette fièvre créatrice. Fabre connaît les limites humaines mais il va les exploiter à travers des formes scéniques et ludiques, d'où la question : comment la performance a-t-elle ouvert sa réflexion sur la disparition et sur l'éphémère présence du corps dans un espace ? Ou encore comment son théâtre a-t-il mis en scène les espaces parallèles du rêve, du sommeil, et de la mort ? Comment ces grands thèmes se transforment-ils en outils de travail pour établir la catharsis et présenter la cruauté ? Comment le dessin, la sculpture et les installations sont-ils pour Fabre un voyage dans la dimension inconnue de la mort ? Il traite des questions de la fatalité de la condition humaine, ou de la délicate condition de l'artiste, dès lors comment comprendre ses influences religieuses, économiques et politiques ?

Autant de questionnements qui ne cessent d'être explorés dans sa pensée, avec ses collaborateurs et dans son laboratoire. Fabre dans chaque geste artistique nous invite à

⁴³Michel Foucault, *L'Utopie du corps*, Conférence radiophonique, 1966, 2 min 45s.

découvrir une méthode de travail qui manipule des personnages mythiques et épiques, des espaces neutres, des temporalités. Il raconte surtout l'histoire d'une torture personnelle, qui se nourrit de son héritage, de son vécu, de ses rencontres avec des personnalités mortes ou avec des artistes qui l'inspirent, l'influencent, et qui donnent à son travail une force universelle et humaniste.

C. La performance, aux confins des limites du corps

1. Mise en spectacle des corps

La performance est une expression artistique reconnue comme art à part entière depuis les années 70, époque où l'*art conceptuel* favorise une démarche basée sur les idées, à l'inverse d'une démarche commerciale et reproductible. La performance devient une manière d'exprimer une pensée. Liberté d'expression qui se base sur l'instant et l'improvisation, la performance a pour but de dénoncer les injustices de la société moderne et de s'exprimer d'une manière spontanée et intuitive. Elle montre ainsi que n'importe quel espace peut être un lieu d'expression libre et autonome. Elle utilise l'effet de surprise, se mélange avec la réalité. Elle démontre une rage impulsive, elle touche les sujets avec militantisme avant de trouver une forme plus structurée dans les écoles et de devenir une forme artistique à part entière.

La forme d'art la plus tangible de la période. Des espaces dévolus à la performance furent aménagés dans les principaux centres d'arts internationaux, des musées parrainèrent des festivals, des écoles d'art créèrent des cours à la performance et des revues spécialisées furent fondées⁴⁴.

Par conséquent, cette période a vu naître de nombreux artistes qui ont adopté la performance comme moyen de dire le monde autrement, et de s'inscrire dans l'histoire de l'art. Dans les années 70, la performance était exclue des analyses des critiques d'art, en effet les intellectuels et les journalistes n'avaient pas encore les outils pour la situer dans la dynamique

⁴⁴Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 7.

de l'art moderne. Mais progressivement les artistes de cette discipline démontrent que leur pratique repose sur des concepts et des pensées qui font évoluer l'art et ses cadres de références. Selon Roselee Goldberg « Les gestes manifestés en public ont été de tout temps utilisés comme autant d'armes dirigées contre les conventions de l'art officiel »⁴⁵.

Fabre a débuté sa carrière par la performance et il confirme l'influence de l'art conceptuel des années 70 dans son travail, un courant qui ne tient pas compte des règles et des différences entre les genres et qui efface les limites entre représentation et public. Très jeune déjà il se rebelle contre tout ce qui est considéré comme processus dans les écoles d'art, les compagnies et les lieux artistiques. Ses idoles viennent à l'origine directement du Dadaïsme et du Surréalisme ; cependant il est considéré comme un indépendant et qui ne s'inscrit dans aucun courant artistique. En effet, il a su manier ses outils artistiques avec une liberté affirmée qui lui a permis de franchir les frontières entre les genres avec aisance et simplicité.

Dès lors, il exploite des outils qui montrent sa volonté de se rebeller, de s'exprimer, de contrevenir à l'interdit. Spontanément et impulsivement le jeune artiste devient l'image d'une époque qui résiste, qui cherche une forme d'indépendance corporelle et intellectuelle notamment à travers le mouvement Hippie, un mouvement où la liberté de penser est liée à la liberté du corps et à l'apologie de l'excès. Dans cette dynamique Jan Fabre s'inscrit dans son époque. Il prône un monde nouveau, il remet en question les croyances, la politique, l'économie, et développe une esthétique de l'excès, où le danger et la confrontation viennent dénoncer le système mondial. Selon Fabre : « La performance est même essentiellement un exercice de disparition... Pour moi, la performance est toujours une préparation à la mort »⁴⁶.

Fabre débute ses premières performances dans les rues d'Anvers mais surtout dans le jardin de ses parents dans lequel il crée et invite ses amis et sa famille, son premier public, qui avait ainsi le privilège d'être témoin de la naissance d'un artiste à la démarche nouvelle et affranchie. La plupart de ses œuvres constitue une rencontre avec le public, un partage de son processus de travail : il invite à entrer dans son laboratoire où les limites se dissipent. Les sujets de ses performances suivent le même processus : souvent c'est lui « l'artiste » qui se met en scène, qui se met à nu, et il entre en dialogue avec les bêtes, il compare des corps et les confronte. C'est donc ainsi que débute sa relation avec la mort, c'est là qu'il développe la notion de disparition devant l'acte de la création, ainsi le corps devient un champ

⁴⁵*Ibid.*, p. 7.

⁴⁶Christian Biet, Sylvie Roques, « Jan Fabre, S'entraîner à disparaître », *Communications*, 92, 2013. p. 265.

d'exploration des limites entre la vie et le trépas. Nous observons qu'il réalise très jeune des autopsies sur le corps des insectes, s'interrogeant par là même sur le concept de métamorphose pour découvrir des espaces inconnus. Toutes ces expériences engendrent chez lui des questionnements sur le rapport au corps et la transformation. Ainsi, ce travail de laboratoire lui permet d'explorer la finitude et d'établir une relation avec la spiritualité.

Le corps de l'artiste se transforme et devient une œuvre d'art comme chez Orlan, une manière de dénoncer le dressage de la société. Fabre affirme très clairement l'influence du « *Ready-made* »⁴⁷ sur ses premières œuvres. Ainsi, il adopte le concept du corps chez Duchamp.

Le corps selon Duchamp ne se laisse prédiquer d'aucune catégorie esthétique. Le corps n'est ni beau, ni sublime, ni gracieux, ni dégoûtant non plus, aucune intériorité ne s'y manifeste, aucune phénoménologie n'y découvrira jamais quelque signification. Il s'agit en fait du corps essentiel, le corps marqué par le sexe et la mort, par Éros et Thanatos, et par rien d'autre.⁴⁸

Les corps duchampiens sont des corps mécaniques, androgynes, divisés, comme celui de son personnage « Rose Sélavy »⁴⁹, il présente un corps impuissant devant le sexe et la mort. C'est ce corps là, dont l'artiste compose le concept du corps essentiel. Dans cette perspective Fabre s'inscrit et il travail ses première performance, mais ce n'est pas le seule exemple qui influence Fabre, car le corps à cette époque était exploité de différente manière comme chez l'artiste Gina Pane qui a travaillé sur l'art corporel. Ainsi, elle a créé un dialogue entre le corps et sa relation avec le monde. Elle a développée un travail sur la transformation de l'individu et la volonté de communion avec l'Autre, par l'absolu de la créativité d'une démarche en constant renouvellement et réflexion. Ainsi, elle a tenté de donner une nouvelle image de la beauté, et autre définition de l'expression physique.

⁴⁷*Ready-made* : Marcel Duchamp révolutionne l'histoire de l'art avec le *Ready-made*, terme qui signifie « tout fait ». Une roue de bicyclette, un urinoir, un porte-bouteille, pour citer les trois exemples les plus célèbres, deviennent des œuvres d'arts dès lors que l'artiste choisit de les exposer, s'opposant à l'idée de pièce originale réalisé de la main de l'artiste. Des légères modifications sont apportées à l'objet, comme une inspiration ou un titre, mais surtout l'artiste y appose sa signature, élément traditionnellement essentiel permettant d'identifier l'œuvre, d'établir son authenticité et de lui attribuer une valeur.

Federico Poletti, *L'Art au XX^e Siècle*, op. cit., p. 118.

⁴⁸Herman Parret, « Le Corps selon Duchamp », *Mélancolie entre les arts*, Volume 28, numéro 3, 2000, p. 89.

⁴⁹Rose Sélavy est un personnage fictif créé par Marcel Duchamp en 1920. Son nom apparaît pour la première fois sur une œuvre d'art, *Fre(n)sh Wi(n)dow*, modèle réduit de fenêtre à la française.

Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cyjX5ex/r9n88Gr>.

Comment dès lors l'influence de ces mouvements ouvre-t-elle à Jan Fabre les portes d'une réflexion sur les limites du corps ? Comment le développement d'une esthétique macabre lui permet-elle de réinsuffler la vie aux objets morts ? Jan Fabre va très vite affirmer ses inspirations, il s'oriente vers des artistes qui ont une vision philosophique de l'art, qui donnent une importance égale à la réflexion et à la réalisation, des créateurs qui expriment la représentation de la mort de manière très tangible dans leurs procédés. Comme Ana Mendieta ou encore comme le théâtre de la mort de Tadeuz Kantor.

L'influence de Marcel Duchamp s'exprime en premier lieu dans la performance *Sea-salt of the fields* (1980), dans laquelle le jeune artiste écrit le mot « art » avec du sel sur le sol, puis verse ce sel sur la tête des spectateurs ; il re-conceptualise Duchamp en associant cet artiste au sel. Cette association entre ses influences et son propre concept est soutenue par une forte présence du langage visuel, car Fabre a rencontré la performance par le biais de l'histoire des arts plastiques, un parcours qu'il raconte de manière récurrente dans toutes ses performances, soit en utilisant des photos des autres artistes soit en imitant ses idoles mais, à sa façon, en créant un nouveau point de vue et en écrivant une nouvelle histoire. Fabre définit cette interaction conceptuelle entre la création artistique, l'artiste et le public, comme une « manière de voir » :

Le corps, le public... presque comme un corps mort dans lequel une action magique, comme une ouverture dans les corps, tel un médecin légiste pratiquant une autopsie. J'envisage le public pour ainsi dire comme un corps mort suite à un meurtre. (...) C'est un corps mort dont je dois faire l'autopsie, et à travers cette autopsie, ou bien il meurt ou bien il revient à la vie⁵⁰.

Ici Fabre explique sa manière de voir la conception de la performance et sa relation avec le public : il crée une forme de rituel, il prend le temps de pratiquer une autopsie sur les corps. Dans cet exemple, il traite même la pensée de Marcel Duchamp comme un corps, le nom prend corps dans le titre, car la signification parallèle du nom de l'artiste français « cache en elle la traduction libre de Marcel Duchamp en anglais, lui-même écrit son nom “mar” et “cel” »⁵¹. Dans la même perspective Fabre reprend cette définition pour créer *sel de mer du champ*, une forme de jeu de mots qu'il opère pour préserver l'âme de l'artiste, lui offrir une

⁵⁰Lydie Toran, *Jan Fabre esthétique du paradoxe*, op. cit., p. 24-25.

⁵¹Emil Hrvatin, *Jan Fabre : la discipline du chaos, le chaos de la discipline, Art chorégraphique : l'auteur dans l'œuvre*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 26.

célébration rituelle, parler de l'éphémère, magnifier l'évaporation de l'eau qui par la suite va se transformer en pluie, et ce qu'il reste alors de sel qui témoigne du passage de la vie.

Cette relation entre la pensée de Marcel Duchamp et celle de Fabre se rejoint sur l'idée de la disparition. En effet, le *Ready-made* est un concept qui entretient le lien entre le visible et l'invisible, entre absence et présence dans un objet dont l'image est modifiée sans pour autant perdre sa définition première. Le *Ready-made* est un exercice d'effacement et de disparition qui vient contester le geste chronologique de la création et la relation entre l'artiste et l'œuvre, ainsi comme le souligne Heidegger : « l'origine de l'art est l'artiste et l'origine de l'artiste est l'art. Aucun des deux n'est sans l'autre. »⁵²

L'acte de création devient alors un exercice de disparition et d'apparition, une représentation symbolique constante qui permet de matérialiser un espace de la mort délimitée par un passé connu et un futur inconnu. Toute la force du *Ready-made*, dont Jan Fabre s'inspire pour traiter la thématique de la disparition, réside dans l'éphémère de l'objet et dans le paradoxe de son existence, en effet le seul lien tangible avec le réel est ici l'idée de l'objet. Fabre transpose cette définition au corps humain, à l'extension symbolique qu'il constitue entre naissance et mort ; ce qui perdure est le bien, le nom, et fort de ce constat il tente d'établir ce qu'il définit comme « une action magique » c'est à dire un acte de disparition. Dès lors c'est bien l'acte de représentation qui vient donner au corps inerte toute sa signification.

À travers ce parti pris performatif le corps garde une empreinte, pas toujours palpable, et Fabre l'utilise comme témoin du passage de la vie à la mort. Nous pouvons dès à présent nous questionner sur la mise en œuvre de cette intention comme geste artistique spécifique.

2. Le corps témoin de l'empreinte du temps

À travers la performance, Fabre détruit le rapport de fascination et de sublimation prôné par le théâtre de représentation, en concevant l'art dans son processus : l'artiste sort de son atelier et célèbre la création par son corps, ses complexes, ses besoins. Il montre la relation intime entre l'artiste et les idées qui le traversent sur la mort et sur l'acte originel de la

⁵²Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1986, p. 13.

création dialoguant ainsi entre l'éphémère et le physique. Dès lors, c'est le corps humain qui est vecteur de souvenirs, de passages, il laisse une empreinte tangible dans l'espace et dans le temps.

Par le biais de ces expériences, j'ai découvert que les traces des larmes spirituelles restaient plus visibles quand le papier séchait. Pendant mon parcours, j'ai examiné jusqu'à aujourd'hui le corps sous tous ses aspects aussi bien le corps physique qu'érotique, social et spirituel.⁵³

Dans cette volonté d'entrer en débat avec le corps spirituel Jan Fabre se met en danger et rentre dans une méditation au sein de laquelle il crée et échange entre son corps et ses limites. *Ilad of the bic-art, the bic-art room (1981)* où il s'enferme dans la Bic-art room pendant 72 heures, en constitue un exemple significatif. Trois jours durant, il feuillette un livre d'art, il dessine, il écrit, il gribouille avec un stylo Bic bleu, l'espace devient une surface propice à tous genres de gestes avec le stylo. À la fin, nous découvrons un espace ponctué par une couleur bleue qui montre le trajet de son gribouillage ; il présente le parcours d'un insecte sur une surface, il nous montre les différents trajets que la main de l'artiste a pu traverser, il expose ses états d'âme, ses sentiments, son épuisement, et chaque espace présente un rythme différent, une intensité différente.

Pour *Ilad of the bic-art, the bic-art room*, [...] je dessinais tout ce qui me venait à l'esprit sur mon propre corps, sur les murs, sur les couvertures, sur mes vêtements. C'était une sorte de « rite de passage » peut-être une nécessité biologique, une nervosité physique que j'ai toujours besoin de traduire. Passer à la performance publique était un besoin une envie d'être observé, de me confronter au regard du public, d'engager un dialogue⁵⁴.

Le rite de passage est ici décrit comme un besoin corporel, pour s'inscrire dans une temporalité et ainsi vieillir, mourir, se décomposer et générer une âme nouvelle. Fabre parle aussi de l'obligation de créer l'ennui, de prendre le temps de l'observation et de la répétition pour se concentrer sur soi-même dans une forme de solitude, effet qui provoque l'agacement, la crispation et l'excitation.

⁵³Jan Fabre, Ludo Bekkers, *Jan Fabre conversation avec Ludo Bekkers, op. cit.*, p. 11.

⁵⁴Jan Fabre, *For intérieur, op. cit.*, p. 22.

Dans la représentation en question, le public ne voit pas la performance en direct car l'accès à l'espace ne lui est pas possible, l'artiste se retrouve alors dans une sorte de retraite au sein d'une connexion intime, une exploration du geste et de la fatigue. Par le biais d'une caméra dissimulée dans le décor, l'éphémère est retransmis à l'extérieur donnant à voir l'espace blanc et clos de l'enfermement volontaire traversé par la présence du *performer*, ses moments de danse sont la mise en scène de sa souffrance physique. Comme pour se préparer à la mort, il se frotte aux limites des capacités de son corps, cherchant à exprimer le besoin de vivre et de mourir. Il s'amuse aussi à convoquer des artistes morts : l'Ilad est ici l'anagramme de Dali, référence assumée au surréalisme.

Fabre crée dès lors une relation privilégiée avec son corps qu'il pousse dans ses extrêmes ce qui, au delà de la filiation avec le surréalisme, lui permet d'affirmer l'expression de la nécessité biologique de son corps pour atteindre un état proche de la mort. La représentation de la mort chez lui est une quête d'une beauté surréaliste. Elle se manifeste à travers l'ivresse et la fatigue du corps, afin de le délester de son poids et de l'installer dans un espace hors du temps. Ainsi, il joue entre stabilité et instabilité, mouvement et immobilité, nervosité et calme. Nous comprenons dès lors que la beauté recherchée par le dialogue avec les extrêmes vise un moment d'éphémère éternité dans lequel l'image du corps s'estompe pour atténuer les frontières entre la vie et la mort, une recherche d'un *corps sans organe*.⁵⁵

Il est sublime le point gagné, d'éphémère immortalité, la parole adverse arrachée à la mort, où le tout du devenir-périr se laisse se rassembler. A la fois il appartient à la courbe mortelle, et la surmonte, surplomb tangent comme un point remarquable de rebroussement, sommet pinéal où le corps s'unit à l'âme, s'y suspend ; utopie d'apesanteur infinitésimale [...] Nul ne reste « en l'air » et du sublime la rechute est fatale.⁵⁶

Dans cette performance il est possible aussi que l'artiste ait choisi la couleur bleue car elle est liée à la solitude, au « blues » ; mais cette couleur est aussi une référence au travail d'Yves Klein qui a lui aussi créé ses œuvres en laissant des empreintes de corps nus sur des

⁵⁵« Le corps sans organes sert à penser la corporéité et la morphogenèse des corps sans rapporter à un principe unifiant extérieur, âme, forme, unité d'un organisme, mais en situant au niveau de la matière non informée, c'est-à-dire un plan de forces. Artaud la dégage au niveau immanent du matériau lui-même, en évitant tout principe d'unité extérieure, et il exprime cette corporéité sans organes par une syntaxe sans articulation. Deleuze y voit l'œuvre d'une pensée du corps qui ne s'aveugle pas sur une unité proposée, transcendante, finale ou abstraite réduisant le corps à l'organisme constitué, ou à une hiérarchie d'organes différenciés. »

Anne Sauvagnargue, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 85.

⁵⁶André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 334.

toiles⁵⁷. L'empreinte du stylo est appréhendée comme un être vivant qui laisse une trace, un trajet qui résume les chemins choisis, les angoisses, l'hésitation, l'affirmation ; ces traces sont aussi la définition d'une vie faite de répétition, d'insécurité, d'incompréhension, c'est une manière de chercher la vérité, de se poser des questions existentielles. Fabre, dans ce travail, raconte sa propre vie. Il écrit l'histoire d'une aventure de la naissance jusqu'à la mort, l'histoire du temps que l'on peut arrêter pour examiner, changer, modifier et après continuer le chemin de cette recherche.

Les dessins accrochés de toutes parts dans cet espace blanc sont une sorte de témoignage de l'artiste. Chaque dessin est une histoire compliquée et complexe, elle raconte un désarroi, une émotion, un sentiment. Et par le biais de cette relation, elle crée un autre rapport avec le temps et avec l'espace. La couleur blanche de l'espace rappelle l'asile psychiatrique, mais peut aussi faire référence à une cérémonie funéraire, la couleur blanche étant dans certaines cultures le symbole de la mort et du deuil. Le blanc, c'est aussi le vide, la solitude, la page vierge sur laquelle Fabre écrit ses mots, donne son opinion, pousse un hurlement, et crée l'amalgame entre la vie et la mort. « Le dessin se trouve essentiellement en relation avec l'espace et avec le découpage de l'espace [...] Dessiner, c'est danser avec le poignet »⁵⁸.

C'est une forme de transe intérieure que l'artiste propose, il danse avec son poignet pour marquer l'espace, chaque mouvement devient une écriture corporelle engagée et épuisante. Le but de ce genre de performances, nous l'avons vu, est de conserver une trace après sa réalisation. Le corps meurt, disparaît, mais il reste vivant par la mémoire et l'histoire de son geste. Nous pouvons aussi développer une réflexion sur cette volonté de laisser un souvenir, pour conserver la vie qui s'échappe et atteindre la postérité. La représentation de la mémoire devient par conséquent la représentation d'une mort sans fin.

⁵⁷ Klein comprend rapidement que la présence des modèles nus dans son atelier n'est pas suffisante. Ces jeunes femmes « spécialisent » l'atmosphère du lieu, certes. Selon ses propres théories quelque chose du climat qu'elles créaient venait s'agréger à la peinture par imprégnation. Mais il lui apparut rapidement que l'opération réussirait mieux encore si le modèle lui-même peignait le tableau monochrome. Klein teste sa nouvelle technique avant d'en développer les potentialités. Chez son ami Robert Godet, devant un public, choisi, médusé, l'artiste fait réaliser un monochrome bleu par l'un de ses modèles le 5 juin 1958.

Denys Riout, *Yves Klein L'Aventure monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, p. 66-67.

⁵⁸Lydie Toran, *Jan Fabre esthétique du paradoxe*, op. cit., p.23.



« Ilad of the Bic-Art, the Bic-Art Room » © Tous droits réservés Jan Fabre

Jan Fabre, par la suite, insiste sur le caractère éphémère instantané et spontané de l'art. Il exprime son besoin de créer avant de disparaître. Il est hanté par la fin et, par conséquent, il utilise tout son temps au service de la création générant une véritable dépendance, par laquelle il se maintient en alerte, rendant cohérent son besoin de création. Dans le même esprit, il crée la performance *After-art* (1980) où il porte des vêtements qui avant la performance sont disposés par terre, telle une esquisse, à partir d'une silhouette faite de mousse à raser. Au cours de cette performance, il devient une silhouette anonyme, il met de la mousse partout sur son visage pour enfin se mettre devant un miroir. Selon Fabre : « le corps est comme une sorte de laboratoire dans lequel je fais quotidiennement des recherches »⁵⁹.

Un échange s'instaure entre lui, Jan Fabre, et les autres images de lui-même : il se regarde, s'analyse et il scrute cette différence entre le reflet et la réalité. Cette performance est un rituel dans lequel Fabre rencontre son double, une image abstraite de ce dialogue entre le « moi » et le « ça ». Il montre les marques que le temps laisse sur le corps. Il montre aussi la dualité de l'être humain : comment il se voit ? Comment les autres le regardent, et comment il est vraiment en réalité ? C'est une analogie entre l'enveloppe physique et sa coordination avec la pensée. C'est une façon de raconter le corps en déguisement, un corps qui se métamorphose et qui s'exprime par son aspect extérieur, ses attitudes et ses postures.

Le corps est toujours cet objet à la fois pensé et façonné par la communauté humaine particulière qui l'entoure. Celui-ci n'est pas un fait en soi, mais une projection sociale et

⁵⁹ Jan Fabre, *For intérieur*, op. cit., p. 26.

culturelle. De surcroît, il faut compter sur l'histoire personnelle de chaque acteur, qui conduit celui-ci à s'inscrire à sa façon, dans le symbolisme de sa société.⁶⁰

Ici David Le Breton démontre l'influence de la société sur le corps humain et en même temps, il laisse entendre que l'inscription de l'individu et la spécificité de chacun donne une richesse à son entourage. Or l'influence du corps social sur le corps individuel a beaucoup d'impact sur sa manière d'exister et de se comporter, car un groupe social peut définir des normes et imposer les postures et les attitudes du corps « modèle » de manière durable. Ainsi le corps humain se retrouve systématiquement construit et reproduit par les circonstances de la vie quotidienne. La société contemporaine montre la phénoménalité de la réalité corporelle. Nous notons alors que le groupe exerce une forme de dressage du corps dans les pratiques quotidiennes, et ces pratiques dessinent une métamorphose de la représentation sociétale du corps. La place du corps se trouve alors engagée dans de nouveaux rapports, de nouvelles significations et de nouveaux questionnements. Il s'en dégage une lutte qui établit une forme de liberté et d'affirmation.

Le corps contemporain est vu et vécu dans un conflit entre la déviance et la soumission, il s'ancre donc dans les changements fréquemment conflictuels qui bouleversent le cadre autoritaire de la société contemporaine. Ainsi la représentation du corps se concrétise dans une résistance à l'apparition de nouveaux repères qui définissent la célébration du corps et la présence de normes physiques et psychiques.

C'est dans ce sens que Fabre pointe les jeux de superficialité et de camouflage que la société impose à nos corps, dans un phénomène global de standardisation. Dans la course à l'adaptation, comment les humains en viennent-ils à donner la mort à leur vraie personnalité ? Et comment s'estompe la séparation entre le vrai et le faux ? Le corps humain est comme la société : soit il reste fidèle à ses valeurs fondamentales soit il tombe dans la recherche d'un modèle pour plaire ou pour appartenir à une catégorie.

La volonté d'imiter, d'être quelqu'un d'autre que soi-même par une normalisation subie, est appréhendée ici comme une métaphore de la représentation de la mort car Jan Fabre montre que la disparition du vrai est une forme de non existence, ou une existence plurielle faite de métamorphoses :

⁶⁰David Le Breton, *Corps et sociétés, Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985, p. 15.

Je considère mon corps comme un piège, en même temps qu'une opposition, un ami et un ennemi. J'essaie toujours d'écouter la connaissance de mon corps. Je crois en la connaissance, au savoir et à la sagesse du corps. Je crois en la vérité du corps et en sa physiologie. [...] Chez les humains, le dedans devient le dehors, le squelette et les muscles construisent notre structure dans le temps. Etre confronté à mon intérieur, comprendre comment mon corps réagit à la nervosité, comment réagissent mes organes, comment coule mon sang, comment bas mon cœur sont des questions importantes⁶¹.

C'est dans ce sens que Jan Fabre explique cette dualité du corps « ami » et du corps « ennemi ». Il part du postulat que le manque d'écoute du corps crée une incohérence et des attitudes superficielles. Le corps devient alors un ennemi qui lutte avec ses besoins intérieurs, générant un décalage entre le dedans et le dehors. Fabre met en exergue l'importance de connaître sa corporalité dans les détails, il invite à une compréhension poussée de nos propres besoins et fonctionnements. Dans cette approche consciente et organique du corps humain comment alors Fabre fait-il du sang un flux d'abondance qui garantit la vie et invite à la disparition ?

3. Un paysage défini par le sang

La question du corps revient dans plusieurs performances, ainsi Fabre utilise son corps et le pousse dans ses limites, le torture, le coupe : il le met en danger afin de toucher au plus près au mystère de la mort. Par cette violence faite à la chair, il semble chercher la mort, être au plus près de l'état léthal. Cette envie extrême de repousser les limites de la capacité corporelle joue avec la catastrophe. Jan Fabre sollicite le sang mais aussi le cœur, organe générateur de la vie, qui garantit la circulation du sang et la chaleur dans le corps. Scientifiquement un corps humain mal irrigué, c'est un corps mort, un corps faible et un corps en souffrance.

La performance *My body, My blood, My landscape* (1978) s'inscrit dans cette perspective de célébration du sang, fluide corporel qui sert à l'artiste à dessiner comme si l'acte de peindre était le produit même du corps de Fabre : dans ce genre de performance, ce

⁶¹Jan Fabre, *For intérieur*, op. cit., p. 25-26.

n'est pas le résultat qui est important car le dessin lui-même ne représente rien s'il est isolé du processus.

A travers la performance *My body, My blood, My landscape* dans laquelle je me coupais et avec le sang qui coulait de mon corps, je réalisais des dessins et écrivais des textes. L'idée est venue après avoir regardé une exposition à Bruges où j'avais vu des peintures du Moyen-Âge avec des stigmates des flagellations et des Christs avec des couronnes d'épines et des gouttes de sang sur le visage⁶².

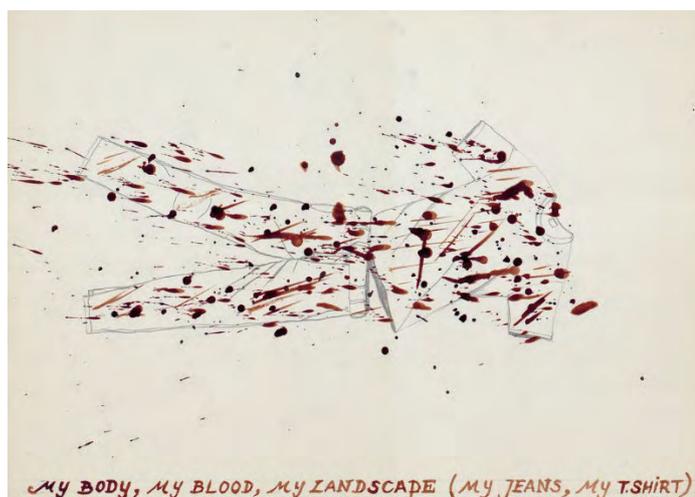
Le fait de se mettre en danger, de se faire mal en public crée cette notion d'artiste-œuvre, qui raconte l'histoire d'un corps sur lequel le dessin garde seulement la mémoire de l'acte et signe l'éphémère de l'action. Dans cet exemple, le corps fournit des gouttes de sang sur un papier, il nourrit l'expérience, mais ce papier n'a pas le pouvoir d'être l'œuvre. L'œuvre d'art est ici attribuée au « corps faisant œuvre », ce qui explique que la performance a pour sujet l'action, la démarche de l'artiste et non le résultat où la couleur rouge coule pour laisser l'empreinte du corps du dedans sur une surface du dehors. Fabre joue avec l'essence de la vie et construit un imaginaire d'hémoglobine autour du sacrifice, notion très liée à la présence du sang et du corps spirituel.

Jan Fabre fait appel au corps spirituel en s'inspirant de l'esprit des peintres du Moyen-Âge, qui exercent sur lui un questionnement sur la cruauté et la spiritualité contemporaine. Cependant il ôte la dimension judéo-chrétienne et il s'attache à l'homme. Ainsi par le travail du corps il enlève le religieux et conserve le sacré.

Jan Fabre ouvre l'anatomique du physique. Il dépasse les limites d'un corps recréé pour lui redonner une extension spirituelle. Il réinvente un corps qui n'a pas peur d'afficher des blessures saignantes. L'ouverture du corps chez Fabre est également l'ouverture de sa théorie à la pluralité, l'idée que la chair continue au-delà de sa dimension anatomique et physiologique notamment dans des perspectives symboliques : image, langage, « inconnaissable »⁶³.

⁶²Jan Fabre, Ludo Bekkers, *Jan Fabre conversation avec Ludo Bekkers, op. cit.*, p. 8.

⁶³« J'appelle quatrième corps, me dis-je l'inconnaissable objet dont la connaissance résoudrait d'un seul coup tous ces problèmes, car ils l'impliquent. »
Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1973, p.930.



«My body, My blood, My landscape » © Tous droits réservés Jan Fabre

Jan Fabre met en scène un art qui transgresse sans cesse le seuil de la douleur pour révoquer l'association du corps avec la mort, ainsi s'inscrit-il dans une corporalité cruelle, poussée à l'extrême, dans laquelle la sueur et le sang se mélangent. Dès lors, l'acte de répandre le sang, chez Fabre, est une forme d'art brut et cru, qui ne laisse pas de place à la bienséance, et il se positionne ainsi en pur héritier d'Artaud et de l'Actionnisme viennois⁶⁴ qui se basent sur une mise en scène du rituel et du sacré.

Le mot cruauté est associé au sang dès son étymologie, du latin *crudelis* signifiant *qui fait couler le sang, qui se plaît dans le sang*, il est lui-même un dérivé de *crudus*, signifiant cru. Le mot *cru* qui donnera *saignant* est à comprendre aussi comme « non soumis à l'action du feu, non digéré, non digérable, non mûr. »⁶⁵ Et c'est bien la présence du sang qui nous intéresse ici, focalisant les peurs séculaires liées aux cycles de la vie et de la mort. Sa

⁶⁴L'actionnisme viennois a vu le jour au début des années soixante dans une Autriche ultra-conservatrice et toujours honteuse quant aux atrocités ayant été commises en son nom durant l'holocauste nazi de la Deuxième Guerre mondiale. C'est dans un désir de transformer l'art, « objet comestible » et lucratif en véritables performances cathartiques que Otto Muehl, Hermann Nitsch, Günter Brus et Rudolf Schwarzkogler passèrent littéralement à l'action en formant ce collectif, qui fut au départ une simple collaboration plutôt qu'un rassemblement bien calculé. Le but de ces performances n'était pas tant de choquer la bourgeoisie, mais plutôt d'éveiller sa conscience en lui balançant les pires atrocités au visage. En effet, les actionnistes voulurent à l'époque repousser les limites de l'acceptable afin de rétorquer en pied de nez : « Vous trouvez nos prestations dégoûtantes ? Pourtant, les crimes que vous avez commis envers l'humanité sont infiniment plus répugnants et jamais nous n'arriveront à recréer autant d'horreur sur scène ». Le mouvement parlait d'ailleurs à la génération engendrée par ces artisans de la guerre afin qu'ils puissent s'interroger sur les actes qu'avaient alors commis leurs pères et ainsi, ne jamais les oublier.

Source : <https://traumaoculaire.wordpress.com/2010/08/11/trauma-oculaire-3-hermann-nitsch-et-lactionnisme-viennois/>

⁶⁵ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, le Robert, 1992, 2 vol.

représentation est un tabou constant au fil des siècles dans l'iconographie religieuse et l'imagerie occidentale.

Cruor, le sang qui coule, est le signe de la vie et signifie : « vie, force vitale », mais c'est aussi, et par là même, signe de violence infligée à cette chair – et cruor signifie encore : « meurtre et carnage ». Cruor, c'est la vie, et la vie, selon de nombreuses formules de Nietzsche et d'Artaud, est cruauté. Cruor, c'est la violence, mais la violence en nous : le sang de notre sang, la-vie-la-mort qui grouille là-bas, sous la peau, dans cette chair que l'on n'est pas et pourtant en dehors de quoi l'on existe pas. [...] Le cruel, le *carnifex*, est lui-même jeté dans l'ordre, la cruauté ouvre à l'expérience violente du sacré dont le lieu d'épreuve est le corps.⁶⁶

Nous remarquons ici que la cruauté perd sa connotation péjorative, elle prend une dimension plus spirituelle qui s'alimente à travers les mystères de la chair. Il s'agit alors d'une recherche qui souligne une exigence à montrer le côté sombre de l'homme, qui aurait perdu la notion du rapport à la cruauté dans la vie quotidienne, conditionné par l'individualisme de la société occidentale. Ainsi, l'art de la cruauté cherche à révéler au grand jour le secret des caractères, la confusion des passions, et tous les rapports dissimulés qui influencent la pensée, la philosophie et l'ordre social. C'est alors dans ce but que la cruauté invite le sang, le sexe, les organes et la mort.

Fabre, par conséquent, fait la démonstration du cruel dans l'œuvre. Un raisonnement de la cruauté qu'il exerce d'abord sur son corps, mais aussi sur celui de ses performeurs. Il base alors son travail sur la rencontre des corps afin de mettre en œuvre sa démarche basée sur la monstration d'une cruauté physique et psychique ouvrant des espaces d'expérimentation au-delà du bien et du mal. Ainsi, le théâtre de Fabre invente une cruauté dionysiaque, une cruauté du sublime qui s'exerce par la pratique de l'excès et par l'expression de la liberté.

Le corps, à travers la mise en scène de ce chaos, livre ses affres intérieures et devient le laboratoire de cette cruauté. En effet, Jan Fabre utilise le corps comme une toile sur laquelle il peint la mort de manière ostensiblement macabre et, montrant ainsi les pulsions de la mort, il provoque l'angoisse et suscite des expériences dangereuses en modifiant le rapport au temps. Le temps ici est une notion non définie, étirable, suspendue qui modifie les codes de la représentation et propose une mise en abîme des corps.

⁶⁶ Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 18-19.

C'est un temps un peu particulier où il n'y a rien, une expression pour laquelle il faudrait inventer un nom (car) ce n'est ni théâtre, ni performance. C'est de la peur, explique Jan Fabre, de l'espoir, du sang qui coule, la vie⁶⁷.

Ces mots ont été écrits par Jan Fabre en 1975 et repris pour le solo *Elle était et elle est*, interprété par Els Deceukelier en 1992.⁶⁸ Comme nous avons pu le voir ici la réalisation de la performance chez Fabre ouvre de nombreuses perspectives artistiques en examinant de nouvelles dimensions du corps, une confrontation aux éléments, à la matière, et en mettant en œuvre des comparaisons et des diversions avec le corps animal.

4. Transformations et mutations

Nous remarquons également que Fabre cherche à entrer en communication avec des mécanismes différents de ceux de l'être humain ainsi il explore sa relation avec l'insecte, avec notamment *Window* (1977). Ici il est installé dans une vitrine avec des escargots qui se déplacent sur son corps : l'artiste donne ainsi à voir les empreintes transparentes sur sa peau laissée par les animaux. Il montre le décalage entre l'usage habituel du corps et le rapport avec les animaux et la nature ; il développe une réflexion sur l'animalité du corps humain et son rapport avec l'espace. Le temps utilisé par le corps de l'escargot est diamétralement opposé à celui de l'homme, il incarne la patience et la concentration. L'escargot symbolise pour Fabre le concept de l'absence et de l'existence, de l'intuition, de la disparition et de la mutation, autant de références dans le langage visuel de l'artiste. Le mouvement de la performance est tantôt vertical tantôt horizontal, ce qui donne au corps humain une inspiration et une autre manière de s'exprimer, l'artiste imite et adopte le rythme des escargots. Par mimétisme il épouse le monde animal pour se concentrer sur lui-même avec douceur et lenteur. A travers ce corps à corps avec des escargots, Fabre exprime son appartenance à l'univers, et sa volonté à modifier son espace-temps.

⁶⁷ Valérie Da Costa, *Quand le corps exulte : manifestation des fluides corporels dans l'espace chorégraphique de Jan Fabre*, Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études, Les Fluides corporels dans l'art contemporain, organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010.

⁶⁸ Geneviève Drouhet, *Transgression, un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996-2003)*, Paris, Cercle d'Art, 2004, p. 33.

Dès lors nous observons une volonté d'établir un dialogue entre réalité et illusion à travers différentes expérimentations – toutes liées à la production de la mort – dans lesquelles il manipule les significations, renversant les valeurs afin de pointer l'insuffisance spirituelle de l'être humain, et ses incohérences. Ce dialogue entre réalité et illusion est mis en scène dans la performance *Money* (1979), il y récupère des billets de banque dans le public pour les détruire et les brûler. Par cet acte, il dénonce la valeur de l'art comme marchandise, il considère les billets dans leur valeur matérielle comme du papier. Il écrit sur le sol avec les cendres des billets de banque « Money », en faisant allusion au tableau de Magritte : *Ceci n'est pas une pipe*⁶⁹. La performance est provocatrice car elle joue entre la valeur de la chose et la valeur de l'être humain, elle parle de ce corps qui se réduit en cendre, qui disparaît pour prendre une valeur.

Jan Fabre exécute ses performances avec une rigueur et une discipline minutieuses, tel un militaire qui accomplit une mission dangereuse. Il crée une distance entre l'émotion et l'action, qu'il construit à partir d'une démarche géométrique et mathématique, selon un timing parfait. L'artiste explique son rapport à la performance comme une nécessité pour vivre et s'exprimer. Il témoigne du rapport entre l'art et la vie en faisant le rapprochement avec son expérience en tant qu'étalagiste dans un supermarché où il a développé une grande précision dans l'organisation des rayons, et la disposition des objets. Dans ce travail alimentaire, il s'agissait de développer une méthode, une pertinence et une perfection, une transposition que l'on retrouve dans ses performances, avec justesse, minutie et exactitude. C'est à travers la discipline et la rigueur systématiques que Fabre élabore une esthétique macabre imposant au corps un rythme violent au delà de ses capacités, à la recherche d'un autre état d'esprit, d'un autre état de corps.



« Money » © Tous droits réservés Jan Fabre

⁶⁹ *La trahison des images*, par René, Magritte, 1929 huile sur toile, 62.2 x 81.

5. La chair du chevalier et le squelette de l'ange

Dans sa quête d'expériences hybrides, Fabre questionne la chair et le squelette et, pour ce faire, va chercher à découvrir le corps de l'autre et à entrer en communication avec lui. Ainsi après avoir expérimenté la cruauté corporelle sur lui même, il manifeste le besoin d'exercer sa pratique sur d'autres corps, observant leurs mouvements et leurs fluides corporels, et les analysant afin de prendre conscience des similitudes et des différences que les corps manifestent.

Nous vivions entre le culte de la chair et le culte du squelette. Le squelette que nous portons fait référence au passé mais aussi à la mort. Celui qui regarde un crâne voit le passé et son propre avenir. Le squelette est le culte de l'arrêt. Et d'autre part nous vivions avec notre chair. Nous nous déplaçons aussi bien politiquement que socialement et tout ce qui se déplace, est en mouvement, meut, rencontre la mort et nous vivions dans cette dualité.⁷⁰

C'est dans cette perspective de dualité entre la chair et le squelette que Jan Fabre a créé en 2004 une performance avec Marina Abramovich *Virgin/Warrior* (2004), une collaboration qui, une fois encore, explore les corps et leurs limites : six heures de performance au cours desquelles les deux artistes, vêtus d'armures créées par Fabre, font vivre deux insectes en tôle. Il affirme que cette création est le fruit d'une admiration mutuelle du travail de chacun d'entre eux, tous les deux amoureux de l'art et de la beauté, lui influencé par le travail de Marina, et elle fascinée par le monde de Jan. Le sujet de la performance tourne autour de la relation entre un guerrier et une vierge, une succession de tableaux où les performeurs entrent en complicité et en dualité. Le chevalier et la vierge combattent pour une cause. Ils mettent leurs corps au centre du travail, au-delà de l'épuisement.

L'idée du pardon était un autre thème récurrent de la performance. Un certain nombre d'actions et d'images créées durant la performance s'inspiraient des peintures classiques de chevaliers, tel saint Georges. Dans cette performance, nous nous sommes également blessés l'un l'autre et avons chacun utilisé le sang de l'autre.⁷¹

⁷⁰ Jan Fabre, Ludo Bekkers, *Jan Fabre conversation avec Ludo Bekkers, op. cit.*, p. 11.

⁷¹ Entretien de Germano Celant, *Stigmat Action & Performances 1976- 2016*, dossier de presse, Musée d'art contemporain, Lyon, p. 14.

Dans un décor constitué d'un cube en verre transparent,⁷² Fabre et Marina mettent en jeu leurs corps et transposent la question de la transparence sur leurs corps. Ils développent des liens entre l'action du corps et le geste de l'écriture, dans un processus qui mène à la disparition éventuelle de l'auteur, amené à perdre sa matérialité pour devenir une idée, un concept, de la matière au symbolique. Cet art éphémère est transmis via l'utilisation du sang, durant la performance, chacun coupe la chair de l'autre pour utiliser son sang, et écrit des phrases sur les murs transparents du cube. Dès lors l'espace-temps se transforme en une célébration rituelle qui crée une extension imaginaire pour le spectateur.

Les lourds costumes métalliques contribuent à accentuer l'épuisement du corps, un corps qui transpire avec cette couleur rouge qui coule sur les bras, une image qui rappelle des guerriers sur un champ de bataille. Nous assistons bel et bien à un combat, et nous pouvons observer les détails du dispositif par le zoom créé par les loupes accrochées aux murs. La mort est ici exprimée par le texte, par l'expression corporelle et par la répétition qui vide le corps de son énergie et le met dans un état de souffrance. Les artistes convoquent les complexes et les traumatismes, ils libèrent les états d'âmes enfouis dans l'inconscient de ces deux guerriers, ainsi que leurs émotions plutôt tragiques. Les spectateurs assistent dans un dispositif quadri frontal⁷³ à une performance où le corps perd ses moyens et sa présence : les gestes tantôt nets et tantôt déstructurés montrent parfois l'absence de réflexion, et parfois valorisent son intense présence. Ils affirment la dualité interne qui balance entre l'état humain et l'état animal, une mise en danger constante et en progression.

Vous savez, cela n'a rien de nouveau car dans les cultures anciennes, toutes sortes de cérémonials, par exemple dans les approches chamanistes du corps, sont basés sur la souffrance. La médecine chamaniste va même jusqu'à faire face à la mort clinique pour explorer ce passage entre vie et mort. C'est très important car vous comprenez les forces de l'esprit et la mortalité du corps physique. Ces choses sont essentielles, nous les oublions parce que dans la vie quotidienne on est concerné par les choses terrestres et l'on oublie les grandes choses ; nous oublions que nous sommes mortels et pas immortels.⁷⁴

⁷² Récupéré par Fabre au Musée de l'histoire naturelle en Belgique : un cube utilisé à la base pour mettre des animaux et des spécimens venus des différents continents du monde.

⁷³ Espace scénique carré qui prévoit l'assise du public des quatre côtés, rappelant le dispositif de la piste et du chapiteau mais de façon plus symétrique.

⁷⁴ Entretien réalisé par Sophie Cassagnes-Brouquet à l'occasion de la rétrospective organisée à la Galerie Serge Le Borgne à Paris le 7 février 2009.

L'objectif n'est pas de se mettre en danger mais de reconnaître les limites et l'endurance du corps, de toucher ses points forts, de mesurer sa fragilité et de tester sa patience et sa résistance. Un corps, même épuisé, est toujours capable de puiser dans ses réserves pour garder la vie en sacrifiant des cellules et des membres, cherchant un dispositif pour rester parmi les vivants, alors le geste devient long et l'énergie s'affaiblit, le corps est en lutte et en souffrance mais va réussir à se dépasser.

Jan Fabre exprime son attachement au monde des vivants, tout en sachant que ses efforts sont vains et qu'il terminera un jour dans l'empire des corps inertes, et que ne subsistera que la mémoire de son existence. Marina Abramovich peut être qualifiée de « *déesse de la performance* » : elle rencontre un « *guerrier de la beauté* ». Fabre et Abramovich, main dans la main, vont vers la découverte de la mort et de la finitude. Dans une atmosphère spirituelle, ce cube en verre devient un lieu de culte et le spectacle est une prière. On assiste ici à un rituel du sacrifice et du pardon. Le chevalier et la vierge cheminent ensemble au-delà de la matérialité corporelle, il s'agit alors d'une sorte de communication entre le corps et l'âme.

Leur action suggère une conception de l'artiste comme intermédiaire, comme moyen d'accès à une autre réalité. Jan Fabre l'exprime très clairement : « Nous allons tenter de retrouver un état d'enfance, de transparence, une sorte de virginité dans l'action. »⁷⁵



« *Virgin/Warrior* » © Tous droits réservés Jan Fabre

⁷⁵ Jan Fabre, « Esthète guerrier, chantre de la cruauté », *Actualités culturelles*, 21 août 2004, Montréal (Québec), Canada.

Source : <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/61916/jan-fabre-esthete-guerrier-chantre-de-la-cruaute>.

6. Célébration du corps et de la mort

Toutes ces expériences sont une célébration du corps, un va et vient entre le réel et la fiction, sans apercevoir la limite qui se dessine entre les deux. La performance réside aussi dans le pouvoir de montrer un corps qui ne représente que lui-même. Sa présence se détermine dans un espace-temps défini. Il porte l'événement et l'alimente par ses actes non maîtrisables. Nous pouvons admettre que c'est le corps qui donne le statut d'œuvre d'art. La performance se concentre sur l'utilisation des capacités d'un corps, en lui donnant cette possibilité de devenir une création. Mais ce n'est pas le corps lui-même qui agit, car le plus important dans cette démarche est le processus et l'action en train de se faire, qui rend le normal extraordinaire, et le banal important.

En étudiant mon corps, j'apprends sur le monde extérieur, sur les autres humains. Pour comprendre les autres, il faut d'abord se comprendre soi-même, se chercher. La première chose à laquelle on se confronte lorsque l'on regarde dans un miroir, c'est son propre corps.⁷⁶

Jan Fabre s'emploie à questionner le langage que le corps peut produire, pour interroger l'état de l'artiste, de la politique, de l'économie et de la religion, de même que l'être humain et sa relation avec la nature et le monde. Ainsi le corps devient éphémère et spirituel, et Fabre invente un rite de passage aux frontières entre la vie et la mort dans le but de réduire l'espace entre les deux. Jan Fabre avec ses performances comme *De Shelde* (1988), *Tivoli* (1990), *Sangius/Mantis* (2001), *The Problem* (2001), *A Consilence* (2002), *Angel of Death* (2002), *Lancelot* (2004), *Is the brain the most sexy part of the body* (2007) insiste sur l'importance d'une réflexion autour de la mort tout en gardant une esthétique qui pose des questions sur l'utilité de l'être humain, ses capacités corporelles et énergétiques.

Dans cette dynamique de recherche d'un art authentique Jan Fabre exécute sa création comme s'il s'agissait d'instructions à suivre. Ceci lui confère un rythme spécifique et crée une distance affective par rapport à l'action. Bien que, dans la performance, l'engagement de l'artiste soit primordial, l'œuvre de Fabre est impensable sans la distanciation et la discipline, qui définiront constamment son théâtre. Cette distanciation va se pratiquer dans des schémas

⁷⁶Jan Fabre, *For intérieur*, op. cit., p. 40.

presque mathématiques et rigoureux, avec une sensibilité spatiale et cérébrale aiguë. L'expérience de l'artiste dans la performance est le début d'un travail qui va s'élargir à d'autres recherches. Il explore les autres arts tout en gardant une identité, un style, une manière, une esthétique propre à lui seul. Ainsi, il exploite l'espace public, l'espace personnel. Il reconstitue des laboratoires scientifiques, il plonge dans l'univers du détail, ce souci du détail qui a fait de lui un artiste méticuleux, un artiste appliqué qui sculpte et qui dessine. Il réanime par la suite ses propres images sur scène.

Dans tous ses travaux nous retrouvons l'influence de la performance, cet art issu des années 70 qui a donné naissance à plusieurs courants et artistes qui ont rompu avec la représentation théâtrale classique. De nombreux artistes ont bénéficié de l'influence directe de Fabre. Ils étaient principalement préoccupés par la dénonciation de plusieurs événements qui se sont déroulés dans le monde comme la mondialisation et les guerres. Cet art est devenu un espace d'exploration sans limites, un art percutant qui utilise tous les genres d'expressions artistiques pour faire exister et confronter le monde entier à la cruauté.

Cela crée une cohérence au travail de Jan Fabre et ce passage de la performance à la scène théâtrale va lui permettre de développer un travail scénique dans lequel l'artiste met son savoir-faire à l'œuvre : il est le metteur en scène, le scénographe, le costumier, l'auteur du texte et le chorégraphe.



Chapitre 2 : Naissance des thématiques de prédilection

A. Dessiner la mort et modeler le trépas

Le dessin ne connaît pas l'impossible, il ressuscite la mort, il mélange les corps. Du geste au trait, l'image prend forme dans une absolue liberté. Le dessin est aussi une manière de chercher la perfection et l'idéal. Ainsi, d'une manière très gracieuse il peut reproduire la laideur et la malformation. « Le dessin est, comme le dit Fabre, une toupie qui tourne sur son axe et constitue à ce titre un patrimoine intemporel, soumis à sa dynamique et à ses propres variations. »⁷⁷

La relation du dessin avec le corps est ancrée dans l'histoire de l'art, comme les dessins anatomiques de Andrés Vésale dans lesquels il représente des squelettes et des corps humains montrant des muscles et les détails du corps intérieur, ou les croquis anatomiques de Léonard de Vinci qui dissèque le corps, et les dessins de mouvements de Michel Ange, « ils s'agissent des lignes tracée à la hâte dans la chaux »⁷⁸, la maîtrise des proportions dans l'étude du *Bœuf Écorché* de Rembrandt et les créatures de Jérôme Bosch dans lesquelles il mélange corps animal et corps humain. Le dessin s'impose alors comme un long processus qui se base sur l'observation, la spontanéité et l'intuition avant d'aborder la peinture qui demande plus un travail technique. Le dessin est un moment essentiel de recherche formelle et d'observation, et nombreuses sont les références où il est d'abord appréhendé comme un exercice pour apprendre à étudier et à regarder le corps dans ses différents états.

Le dessin est un exercice incontournable pour apprendre à regarder, bien observer, se concentrer et, littéralement, se faire la main pour se préparer au subtil ballet des muscles du bras, du poignet et des doigts.⁷⁹

Les dessins de Jan Fabre sont généralement présentés avec des lignes claires, souvent perçus comme des dessins enfantins alors même qu'ils dégagent une forte obsession liée à la représentation du corps et de la mort. L'artiste, nous le verrons, manie tout aussi bien le

⁷⁷ Stefan Hertmans, *L'Ange de la métamorphose : sur l'œuvre de Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2003, p. 91.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 97.

« Stylo Bic », le sang ou les larmes. En effet tous les éléments sont mis au service de sa monomanie dans un mouvement brut où la couleur est sauvage et ancestrale. Dès lors il se situe dans l'imminence du sublime et du poétique, dans un espace de cruauté résumant l'essentiel de l'existence.

Les doigts sont crispés pour l'éternité dans la nuit de l'imagination et le corps refuse de se plier d'une imagination trop ardente. Le corps qui veille n'entend plus que lui-même ; le sang susurre dans les veines comme l'impossible sirène, et l'on fait naufrage corps et bien en soi-même⁸⁰.

Nous le comprenons alors, ses dessins sont conçus pour garder le corps éveillé, véritables préalables à ses sculptures, dans lesquelles il met en scène des corps d'animaux empaillés ou utilise des carapaces de scarabées comme matériau de base pour évoquer la notion d'éternité. Les installations et les sculptures de Jan Fabre forment un modelage de la souffrance, cherchant à représenter les moments précédant le chaos, une façon obsessionnelle d'intensifier le rendement organique du geste destructif. Il utilise un assemblage d'expressions qui donnent l'impression que les sculptures bougent, qu'elles témoignent d'histoires réelles et cruelles. Ainsi, nous remarquons un univers peuplé de signes et de significations sur la condition humaine et la souffrance de la société.

D'autre part, le rapport entre la mise en scène et son univers plastique est très visible, car sa manière de présenter les objets met en œuvre un dispositif spatial qui se diffuse à travers les sensations et les atmosphères. Ainsi, il développe une représentation scénographiée du monde, il propose des scènes de vie figées, des objets immobiles, et des symboles de mort tout en invitant le public à une sensation permanente de mouvement. L'univers qui se dégage de ses expositions, de manière générale, constitue une forme de rituel collectif dont la mise en scène invite à la prière, au recueillement. La relation que Jan Fabre entretient avec son œuvre plastique (dessins, installations ou sculptures) interfère dans son œuvre scénique. Il déploie une approche philosophique sur l'état torturé de l'être humain et une réflexion spirituelle sur la cruauté personnelle, il nous décrit les contradictions douloureuses que le corps humain doit résoudre dans sa relation avec l'espace qui l'entoure et le temps qui lui échappe.

Cette volonté affirmée de présenter le mouvement immobile ouvre des perspectives vers la compréhension de la notion de supplice. Il se met face à un système qui prône une

⁸⁰ Stefan Hertmans, *L'Ange de la métamorphose : sur l'œuvre de Jan Fabre*, op. cit., p. 110.

esthétique cruelle qui manipule les frontières de la liberté et de l'imagination. Pour Fabre, la question de la mort est en effet conditionnée par une société qui alimente le mythe de la dualité entre le bien et le mal. Ainsi, elle implique la perte des repères individuels en formant la représentation d'hommes tristes et perdus. À travers ce constat fatal, il est intéressant d'analyser comment Jan Fabre a travaillé les couleurs de la mort et, plus largement, comment la mort se métamorphose à travers les symboles du corps et des objets dans son œuvre plastique.

1. La mort : influence du rouge et du bleu

a) Symbolique du rouge

La couleur peut avoir des significations et des connotations liées à l'Histoire, la société et la religion. Cependant le rôle de l'artiste est de détourner les références et de chercher de nouveaux concepts et de nouvelles symboliques. Chez Jan Fabre la notion de la couleur est très importante, car dans son univers macabre et cruel, il distille un langage visuel certes influencé par son héritage sociétal et liturgique, mais qui offre d'autres significations à sa propre utilisation de la couleur et de la matière. Dans son rapport à l'exploration du corps, Jan Fabre invite le rouge, couleur chaude qui évoque le sang et le feu, de manière négative ou positive. Ainsi le rouge rappelle l'enfer, Lucifer, le péché, le crime mais aussi la naissance de la vie, la passion et la sincérité. Le rouge dans la gamme chromatique compose la limite basse du spectre solaire visible, au-delà les émissions passent dans l'infra-rouge et ne sont ni visibles ni supportables pour l'être humain. Le rouge se réfère aussi au pouvoir et à la guerre.

Dans l'Antiquité déjà, on l'admire et on lui confie les attributs du pouvoir, c'est à dire ceux de la religion et de la guerre. [...] Lisez de même l'ancien testament : le rouge y est associé tantôt à la faute et à l'interdit, tantôt à la puissance et à l'amour. La dualité symbolique est déjà en place⁸¹.

Le rouge est donc une couleur du paradoxe et de l'excès. En effet, c'est dans le sens symbolique que cette couleur est présente dans le travail de Jan Fabre. Il la renvoie en

⁸¹ Michel Pastoureau, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Panama, 2014, p. 32-33.

premier lieu au sang et aux limites du corps comme dans les dessins *My body, My blood, My landscape*, dans lesquels il dessine et écrit avec son propre sang. Mais nous trouvons également cette couleur dans certains éléments scénographiques ou dans les costumes, comme le costume du personnage du *Charron* dans le solo *Attend Attend, Attend ... (pour mon père)* où la couleur rouge est directement liée à la mort et l'au-delà.

Dans l'art contemporain la couleur rouge peut être utilisée comme la couleur du feu, du choc, de la violence et de la provocation, mais peut être interprétée aussi comme la couleur du surnaturel et du divin. Elle est également l'expression de la joie et de la rédemption. Il n'existe pas en tant que tel de définition symbolique de la couleur rouge dans l'art contemporain, ce qui donne à Jan Fabre une liberté totale dans l'utilisation du rouge de son sang versé, qui prend alors une dimension mystique, philosophique, physique, ouvrant plusieurs champs d'interprétation. Nous pouvons ainsi nous référer à Nietzsche qui propose dans *Ainsi parlait Zarathoustra* la réflexion suivante : « Écris avec du sang et tu apprendras que le sang est l'esprit »⁸². Dans ce sens Jan Fabre cible le corps et l'esprit. Ainsi, par le fait d'écrire avec le sang les corps deviennent des sujets de recherche et d'exploration. L'acte de l'écriture évolue dès lors comme une tâche sérieuse qui engage le physique et le mental.

Nietzsche exprime l'action de l'écriture avec le sang comme un dialogue intérieur, donc cette action met œuvre une volonté d'entrer dans un état spirituel, au-delà de tout rapport avec une pensée liturgique. En effet, écrire avec le sang serait une manière de révéler une sincérité intérieure et authentique. Ici le sang est la signification d'une unité et d'un rythme. Il relie les deux faces emblématiques de l'humain, d'une part son côté matériel et d'autre part son côté spirituel. Dès lors ce fluide corporel nous évoque la complexité du corps humain. Le sang et l'esprit sont réunis par l'acte d'écriture. Dans cette perspective, comment Nietzsche manifeste-t-il le besoin de comprendre les individus ? Et l'acte d'écriture pour lui, ne serait-il pas l'essence de la rencontre entre le corps et sa rythmique ?

L'acte d'écrire avec le sang est donc la manifestation d'un besoin de compréhension d'une part, et d'autre part un acte physique qui relie tous les organes du corps et du cerveau jusqu'aux organes sexuels. De ce fait, Nietzsche et Fabre évoquent l'écriture avec le sang pour permettre une rencontre avec l'intérieur du soi. Chaque goutte de sang est une manifestation de l'esprit et de la mémoire, c'est une manière de repousser les limites du corps,

⁸² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, lire et écrire*, traduction Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, LGF, 1972, p. 50.

et cette expérience dévoile les secrets de la spiritualité corporelle. Par conséquent, le sang joue ici le rôle d'intermédiaire entre le rythme physique et l'équilibre psychique.

Alors Jan Fabre a cherché son propre esprit à travers les fluides de son corps ; il s'est ouvert le corps et a récupéré son sang pour faire des dessins. Dès lors, le sang de Jan Fabre est versé à maintes reprises pour exposer son art, en travaillant avec son sang, et avec le sang de ses collaborateurs, il fait de cette matière un référentiel important dans son œuvre plastique et scénique qu'il n'hésite pas à mettre en relation avec son héritage flamand.

J'ai beaucoup utilisé mon propre sang pour écrire, dessiner, faire des manifestes. En même temps, cela restait très lié avec la tradition de la peinture flamande. J'avais également écrit le texte, mais cinq ans avant la réalisation de la pièce.⁸³

Ainsi l'utilisation du sang interpelle le spectateur et nourrit le questionnement sur la mort et le corps : se vider de son sang mène à la finitude, c'est une sorte de ritualisation spirituelle du corps. Jan Fabre a débuté cette recherche par des dessins en 1978 dans *My body, my blood, my landscape*, ainsi le rouge est perçu comme un paysage intérieur du corps et affirme son appartenance à la tradition historique de cette couleur, d'abord à travers les tableaux classiques du XVII^e siècle puis à travers des thématiques comme les relations avec le corps, les études anatomiques humaines et animales, et les fluides corporels.



« *My body, my blood, my landscape* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Nous pouvons constater que l'utilisation de la couleur rouge chez Fabre est une invitation à redécouvrir l'esprit, mais cette exploration passe par la convocation de la mort.

⁸³ Irène Filiberti et Jean-François Perrier, Entretien avec Jan Fabre, 2005.

Source : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LHistoire-des-larmes/ensavoirplus/idcontent/5501>.

Dès lors Fabre traite le rapport entre le corps et la mort à travers des dessins qui représentent soit l'étude d'un corps allongé, auréolé de tâches de sang, soit une clef et un insecte dans un vagin comme dans l'œuvre *Étant donné*. Ici on retrouve le lien entre l'âme et le corps. Un lien retrouvé qui fait que le corps n'est plus simplement un attribut biologique, mais qu'il est animé et vivant, réconciliant ainsi l'être humain avec le monde matériel.

Fabre utilise le sang comme une transsubstantiation produite par ses propres veines et cette matière porte en elle plusieurs symboliques notamment d'ordre religieux et animal. Le lien entre la performance et le dessin dans *My body, my blood, my landscape* constitue la synthèse d'une manière de travailler, mais aussi d'un style de vie et d'un rapport au monde ; c'est le mode expressif qui nous permet d'affirmer que Fabre utilise son être pour créer son art. Il considère le sang comme un matériau de base, la première palette qui vient construire son œuvre : le sang étant le médium immédiat du rapport avec la mort. Comme s'il écrivait un testament, il laisse la mémoire de son corps sur des supports et en « guerrier de la beauté », il s'offre en sacrifice. Il élabore un dialogue avec la matière et ses dessins ouvrent la voie vers d'autres créations ultérieures comme le spectacle *Je suis sang* ou encore la performance *Virgin/Warrior* avec Marina Abramovic, vingt-cinq ans plus tard.

Nous observons également avec intérêt que la couleur rouge du sang dans le travail de Jan Fabre renvoie à une autre couleur : le bleu. Cette couleur est aussi importante dans le corps humain que le rouge, elle est la couleur des organes, la couleur des veines et la couleur des œdèmes. La couleur bleue n'est-elle pas alors le complément indissociable du rouge sang ? Partant du postulat que les deux couleurs entretiennent un rapport symbolique très proche dans la représentation du corps et de la mort, le bleu pouvant par exemple être associé à la rigidité cadavérique, ainsi Fabre va les explorer conjointement dans ses œuvres.

b) Symbolique du bleu

La symbolique de la couleur chez Jan Fabre témoigne d'une volonté d'exprimer et de représenter le corps et la mort. Dès lors nous pouvons étudier dans quelle mesure la couleur bleue a pris la place du rouge dans l'Histoire. De même il est intéressant d'observer comment Fabre fait dialoguer les deux couleurs pour entretenir par ce biais la relation entre le corps et la mort. Il se pose dès lors un véritable questionnement sur l'utilisation du bleu pour représenter le trépas dans ce corpus fabrien.



« Les années de l'heure bleue » © Tous droits réservés Jan Fabre

Couleur iconographique de la vierge, couleur emblématique du roi de France et du roi Arthur, couleur symbolique de la dignité royale, couleur à la mode et désormais de plus en plus fréquemment associée par les textes littéraires à l'idée de joie, d'amour, de loyauté, de paix et de réconfort, le bleu devient à la fin du Moyen-Âge, pour certains auteurs, la plus belle et la plus noble des couleurs. Dans ce rôle nouveau, il prend progressivement la place du rouge.⁸⁴

La couleur bleue, peu utilisée dans la période de l'Antiquité occidentale, était aussi présente au Moyen-Orient. Chez les Égyptiens, elle était considérée comme une couleur bénéfique qui éloignait les forces du mal ; elle était également associée aux rituels funéraires pour protéger les morts dans l'au-delà, ainsi elle était utilisée comme une couleur divine. Après la deuxième moitié du Moyen-Âge le bleu absorbe la symbolique du rouge, elle devient une couleur liturgique et de pouvoir. La promotion de cette couleur est aussi liée à un changement important dans l'ordre social, la pensée et la sensibilité de cette époque. À travers cette mutation de la couleur au Moyen-Âge Michel Pastoureau explique : « au XIII^e siècle, ces deux couleurs (rouge et bleue) deviennent des contraires (ce qu'elles n'étaient jamais auparavant) et le resteront jusqu'à aujourd'hui. »⁸⁵

Ce qui est ambivalent avec cette couleur, c'est qu'elle a d'abord été considérée comme chaude et par la suite elle est devenue une couleur froide. « Dans ce passage du chaud au froid, c'est probablement l'association progressive du bleu et de l'eau qui a joué le rôle le plus important. »⁸⁶ La couleur bleue n'était alors pas seulement associée à l'eau mais aussi au

⁸⁴ Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 67.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 67-68.

⁸⁶ Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Broché, 2007, p. 41.

sang : *le sang bleu*⁸⁷, lui-même associé à la classe noble de la société faisant référence à la nature de la peau chez les notables, tellement blanche et transparente qu'elle laissait voir les veines en couleur bleue. Ainsi, la complexité d'exporter la pierre *Lapis Lazuli* qui donne la couleur dite *Outremer* de l'Afghanistan dans le XV^e siècle lui donne une valeur supérieure à l'or et, devenant par là même une couleur noble.

Au Moyen-Âge le bleu était donc la couleur des vêtements de la Vierge Marie ainsi que des costumes des femmes que nous trouvons dans les peintures et les vitraux des églises catholiques. En effet, le bleu était une couleur très répandue chez les peintres français et italiens de cette époque, et principalement présente dans les tableaux d'ordre liturgique et royal. Nous remarquons que la couleur bleue était en revanche très rare chez les peintres du Nord comme Van Dyk, Rubens et Rembrandt, alors qu'elle était très présente chez Vermeer : « Ses pigments (Vermeer) sont ceux de son époque. Pour les bleus ils sont souvent très vifs, encore et toujours du lapis-lazuli »⁸⁸. Dès lors, le bleu chez Jan Fabre trouve son origine chez les peintres flamands d'une part, et chez les peintres religieux d'autre part.

À travers cet aperçu de l'histoire de la couleur bleue nous observons la récurrence, de manière consciente ou inconsciente, de différents symboles dans le monde bleu de Jan Fabre. Dès 1977 nous découvrons le bleu dans ses premiers dessins. Or, contrairement au peintre du Moyen-Âge et de la Renaissance, la couleur bleue chez Fabre est synthétique et peu onéreuse ; sûrement faute de moyens mais aussi pour des raisons qui vont devenir par la suite pratiques puis s'affirmer comme choix artistiques, l'artiste utilise le stylo Bic. Jan Fabre explique ce choix : « Le bleu est né d'une nécessité pratique, j'étais jeune, sans argent et moyens mais je trouvais partout des Bics que l'on pouvait tout simplement fourrer en poche. »⁸⁹

Cette couleur s'est imposée naturellement, elle est devenue un style. Il utilise une couleur bleutée légèrement argentée qui vire vers le rouge pourpre selon la lumière, avec une qualité chimique spécifique à l'encre. La couleur du Bic pour Fabre signifie *un miroir vide* qui mélange l'architecture et le temps, mais aussi une vie organique, ainsi ce bleu devient l'univers propre de l'artiste. Cette technique, très singulière, du Bic bleu est utilisée comme forme d'expression et met en jeu la dualité entre l'apparition et la disparition. Il s'agit d'une recherche au-delà de l'œuvre et de son aspect visible. Ainsi les surfaces bleues dissimulent

⁸⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁸ Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁹ Jan Fabre, Ludo Bekkers, *Jan Fabre conversation avec Ludo Bekkers*, *op. cit.*, p. 27.

d'autres formes, génèrent des apparitions et révèlent progressivement des visages, des objets et des regards, ce qui donne une double face aux dessins et nous pouvons y découvrir des lignes, des têtes et des animaux. « Les spectateurs regardent d'abord à une plus grande distance la couleur qu'ils voient vibrer et les apparitions qu'ils peuvent déceler. Puis, ils se rapprochent pour voir l'enchevêtrement de lignes. Et alors ils s'étonnent que ce soit un dessin. »⁹⁰

Ce bleu donne aussi une vibration de la couleur et une brillance, une sorte de fluidité et un effet de mouvement qui rend le dessin vivant. Fabre délaisse alors la technique classique du dessin et ses règles bien définies pour laisser libre cours à son geste et à son intuition : il invite le hasard à faire œuvre avec lui. Dès lors le dessin s'organise comme impulsé par une vision précise de l'objet final, et chaque trait est guidé avec minutie.

Dessiner a toujours été l'art d'effacer : suggérer quelque chose avec quelques lignes en en supprimant d'autres, j'ai inversé ce principe. Je dessine et fais naître le dessin, et cela devient un réseau de dessin – signification. Je suis une sorte de chef d'orchestre de ce qu'on appelle le hasard, un complice de quelque chose de fort qui me pousse⁹¹.

À travers cet acte, Fabre cherche la Nature, l'aisance avec laquelle le système naturel s'exprime. Il impose des règles justes et justifiées, il bascule entre des moments d'enfermement et des moments d'exaltation. Ce souhait de reproduction de la spontanéité naturelle le pousse même à mettre un insecte sur la toile et il passe des heures à suivre son trajet, à superposer les lignes, et à dessiner le ciel avec des silhouettes en contre-jour qui rappellent « l'heure bleue », qui correspond au moment fugace où la nuit cède place au jour, quand tout change⁹² : les animaux et les insectes de nuit se préparent au coucher et inversement, c'est l'échange entre la vie et la mort, un moment où tout semble possible. *L'heure bleue* est évoquée dans les manuscrits de l'entomologiste français Jean-Henri Fabre⁹³.

L'heure bleue de Fabre grouille de vie organique. Fabre a composé son propre bestiaire, qui pullule de vautours, de hiboux, d'aigles, chauve-souris, de grenouilles, de tortues,

⁹⁰ Hugo de Greef, Jan Hoet, *Jan Fabre. Le guerrier de la beauté*, Paris, L'Arche, 1994, p. 30.

⁹¹*Ibid.*, p. 25

⁹²Lydie Toran, *Entretien Jan Fabre, Jan Fabre esthétique du paradoxe, op. cit.*, p. 85.

⁹³Jean-Henri Fabre (1823-1915) n'aimait pas le nom d'entomologiste : il préférerait être qualifié de naturaliste. Il était aussi peintre, poète, musicien. Mais c'est bien grâce aux dix séries de *Souvenirs entomologiques*, publiées dans la seconde moitié de sa vie (1879-1907), qu'il s'est acquis une gloire d'abord nationale, puis mondiale.

d'insectes, de lézards, de serpents, de perroquets, de paons, de cygne de coqs et ainsi de suite, ce sont tous des animaux sortis des failles de temps ; soit il annoncent la nuit (la chauve-souris, le paon) ou – au sens figuré – la mort (le serpent, le vautour), soit il sont actifs la nuit (le hibou ,la grenouilles)...⁹⁴

Nous pouvons observer que ses dessins représentent de nombreux animaux ; ils ont tous un rapport avec la finitude, avec le temps figé. Le bleu opère la mutation, met en valeur d'autres traits corporels que ceux visibles à la lumière du jour. Ainsi, la question du corps est très présente dans ses dessins comme Fabre le souligne lui-même : « mes dessins et mes dessins-sculptures sont aussi des corps »⁹⁵, avec lesquels il dialogue. Il considère sa démarche comme une expérience de vie avec un être spirituel invisible, il rend cette invisibilité visible par la matière, il se laisse porter par le moment, par le rapport rituel créé par l'interaction du geste et du support.

Ce qui frappe également dans ce travail c'est la violence que les dessins peuvent dégager. Une atmosphère sauvage, un sentiment d'insécurité, de perte, qui fait planer un sentiment de chaos et de catastrophe, un état d'alerte qui mène à la révolution, mais qui étouffe les cris, pour mourir dans la frustration. Le bleu a surtout une dimension spirituelle qui dépasse ici tout ce qui est religieux. Mais le bleu signifie avant tout pour Fabre la liberté qui est la sienne quand il célèbre les arts dans une rencontre entre l'éthique et l'esthétique.

Le bleu pour moi a un nombre de propriétés poétiques mais ma fascination provient surtout de l'analyse de la matérialité et de l'alchimie de cette couleur spécifique. Le bleu est également lié à l'histoire de l'art de peindre. [...] Autrefois, les artistes peignaient, dans leur œuvre, les anges en bleu.⁹⁶

Les œuvres au stylo Bic bleu se sont étalées sur une quinzaine d'années : d'abord des petits formats puis au fur et au mesure, des dessins aux dimensions imposantes, des toiles de 9mx9m où le trait apparent vient déformer le papier ou le tissu. C'est une sorte d'obsession : Fabre est insatiable, il donne l'impression qu'il n'arrive pas à s'arrêter et à se débarrasser de son stylo. Le stylo Bic quitte la toile pour remplir un espace qui oublie le temps pour colorer la scène, colorer les corps des performeurs et chaque détail de leur existence. Or, le bleu n'est

⁹⁴Lydie Toran, *Entretien Jan Fabre, Jan Fabre esthétique du paradoxe, op. cit.*, p. 35.

⁹⁵*Ibid.*

⁹⁶ Jan Fabre, Ludo Bekkers, *Jan Fabre conversation avec Ludo Bekkers, op. cit.*, p. 28-29.

plus seulement une couleur mais un état d'esprit qui mélange mouvement et immobilité, et devient alors la couleur de l'infini et de la finitude à la fois.

Dans les grands dessins sur soie artificielle et les séries de dessins l'heure bleue, le renoncement à la forme est venu d'une manière organique. A la « forme » sont venues se substituer des apparitions. Le travail de l'intérieure vers l'extérieur a un rapport avec la quête visant à donner corps à une énergie qui irradie le silence et le calme : « comment, à partir d'une surface, est-ce que je crée un nouvel espace, un autre espace ? »⁹⁷

Pour son exposition intitulée *Les années de l'heure bleue*⁹⁸ au Kunsthistorisches Museum, à Vienne, Fabre a réalisé une rétrospective, dans laquelle nous découvrons la chronologie et l'évolution de cette technique dans ses dimensions esthétiques et intellectuelles, mais aussi la présence des dessins d'armes (épées, dagues). Nous pouvons donc appréhender l'influence et la fascination de Fabre pour le monde médiéval, comme un rappel à la nécessité de se battre, de se protéger comme un animal qui défend son territoire. Il explique que son œuvre est un plan stratégique : il commence d'abord par l'espace, puis il effectue une mise en scène du dessin, ainsi l'œuvre, animée et expressive, est le résultat d'une démarche scénique. Le dessin, chez Fabre, devient aussi une sculpture, par un besoin de maîtriser la surface d'expression avant de se laisser envahir par le hasard et de suivre son intuition.

Les années de l'heure bleue manifeste donc le rapport qu'entretient Fabre avec la mort, le sommeil et la nuit. Nous pouvons y observer à quel point il adhère au monde animal qui le fascine par son pouvoir à s'organiser, à vivre et à admettre la fatalité de la vie. Donc ses dessins sont une manifestation des angoisses de l'être humain dans son environnement. L'œuvre à travers l'utilisation de la couleur bleue et de son prisme symbolique, témoigne ici du questionnement récurrent de Fabre sur le corps et la métamorphose qui rappelle sans cesse notre appartenance à la Nature.

⁹⁷Hugo de Greef, Jan Hoet, *Jan Fabre Le guerrier de la beauté*, Paris, L'Arche, 1994, p. 24.

⁹⁸La Galerie de Peintures du Kunsthistorisches Museum à Vienne a présenté une exposition de 40 œuvres historiques de Jan Fabre. Les œuvres exposées font partie de la série « l'Heure bleue ». Réalisés au stylo à bille bleu, ces dessins se concentrent sur la métamorphose et la renaissance. (04.05.2011 – 28.08.2011).

2. Taxidermie et métamorphose

La taxidermie est une technique que Jan Fabre exploite dans son travail plastique pour établir des transformations, ainsi il met en œuvre une relation claire entre le monde des vivants et le monde des morts. C'est dans ce sens qu'il continue sa recherche sur la métamorphose à travers ses sculptures atypiques faites d'insectes et d'animaux figés. Il y invoque la peur et la mort par des actes quasi chirurgicaux. Il exploite une technique qui lui permet de tuer puis assemble les corps pour représenter des nouvelles créatures, afin de donner vie à une œuvre qui questionne de manière quasi scientifique la présence kafkaïenne de l'existence dans l'univers, une manière de représenter des enjeux symboliques qui lui permet de transgresser les significations. Alors comment ce laboratoire scientifique inventé par Fabre donne-t-il la vie à des créatures fantastiques ? Et comment la taxidermie devient-elle le moyen de figer la mort et la vie dans un même mouvement ?

La taxidermie (de deux mots en grecs qui signifient « préparation » et « peau ») est l'art de rendre aux animaux, dépouillés de leurs viscères et de la chair, l'apparence de la vie, en ne conservant que la peau qui recouvre ces organes, de manière à faire figurer ces animaux sous leurs formes naturelles.⁹⁹

La taxidermie est une technique qui désigne la conservation d'un corps animal mort sous un aspect vivant ; les premières tentatives de la taxidermie ont été réalisées dès le XVI^e siècle, mais elles se formalisent véritablement au XVIII^e siècle. Pourtant, depuis la plus haute Antiquité les hommes ont essayé de conserver les cadavres humains ou des corps d'animaux. La pratique de la momification, chez les Égyptiens, semble bien avoir été le plus ancien procédé utilisé. Or, il est différent de la taxidermie, car les Égyptiens effectuaient « une opération complexe ; les corps éviscérés étaient desséchés, enveloppés dans de fines bandelettes de toile engluées de bitume et le ventre bourré d'herbes mêlées de baume avant d'être déposés dans les sarcophages »¹⁰⁰. Ce procédé était avant tout une manière de préserver le corps de la décomposition et de camoufler les mauvaises odeurs qui s'en dégagent, tout en accompagnant le passage vers l'au-delà. La taxidermie nouvelle a, quant à elle, pour but de faire durer la vie, et de reproduire à l'identique le corps de l'animal dans une position de sa

⁹⁹R. Didier et A. Boudarel, *L'Art de la taxidermie au XX^e siècle*, Paris, Paul Lechevalier, 1968, p.9.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 10.

vie quotidienne, tout en respectant tous les détails avec minutie. Ainsi, des animaux taxidermisés étaient présentés dans « des cabinets de curiosités »¹⁰¹, comme le décrit Jacques Henri Bernardin de Saint-pierre, dans son livre *Les Études de la nature* :

Quelque industrie qu'on emploie pour conserver leurs formes, leur attitude roide et immobile, leurs yeux fixes et mornes, leurs poils hérissés, nous disent que les traits de la mort les ont frappés. C'est là que la beauté inspire l'horreur, tandis que les objets les plus laids sont agréables lorsqu'ils sont à la place où les a mis la nature.¹⁰²

Force est de constater que la taxidermie n'intéresse pas énormément les artistes du début du XX^e siècle. En effet, le public la perçoit comme un acte violent envers les animaux et lui accorde peu de crédit artistique, son esthétique étant jugée désuète. Cependant cette pratique va attirer les artistes contemporains et prendre un nouvel essor au début des années 90. Dès lors ils commencent à produire des œuvres d'art qui s'inspirent de cette technique. Par exemple, en 1992 l'artiste allemand Thomas Grundfeld crée des chimères, inspiration visible des cabinets de curiosités de la Renaissance, et il utilise cette technique afin de critiquer la société contemporaine. Par ce biais il tente d'ébranler les certitudes du public, en mettant en avant les oppositions réel/surréal, attraction/répulsion, vie/ mort. Par la suite, d'autres artistes contemporains produisent des œuvres de taxidermie dans l'art contemporain, qui soulèvent ambiguïté et provocation.

La taxidermie devient dès lors un moyen d'expression qui rattache la vie à la mort, le choc et l'excès. Nous pouvons observer la relation entre le vivant et l'inerte chez des artistes contemporains comme l'italien Maurizio Cattelan qui travaille sur le tragique, la folie et le paradoxe, il crée des œuvres avec des animaux naturalisés qui confrontent les traumatismes et

¹⁰¹ « L'appellation de "cabinet de curiosités", "cabinet de singularité" que l'on retrouve dans les écrits du XVI^e siècle représente un véritable programme. Dans d'autres langues, ils sont également désignés sous le nom de "muséum". D'après les documents conservés à travers l'Europe, ils servaient d'instruments pour comprendre l'agencement du monde et de la Nature. Pendant longtemps, en effet, on cherchera à expliquer notre univers à travers ses "étrangetés" et ses "monstruosités", censées éclairer le normal. L'existence du cabinet de curiosité se perpétue jusqu'au XX^e siècle. Selon les époques, les lieux, les collectionneurs, ces cabinets ont pris des aspects différents. Pour certains, ils ont constitué un pôle d'érudition associant collections d'objets, de livres et de tableaux. Pour d'autres, ils ont été des espaces de prestige, où l'on pouvait faire voir des trésors chargés de rehausser la gloire du maître de céans. Bien souvent, ces cabinets ont associé des objets véritables ou naturels, liés à l'histoire naturelle, à d'autres composites ou artificiels comme les rémoras, les licornes, les dragons, réalisés à l'aide d'assemblage de matériaux divers. »

Josette Rivallain, « Cabinets de curiosité, aux origines des musées », *In Outre-mers*, tome 88, *Collectes et collections ethnologiques : une histoire d'hommes et d'institutions*, n°332-333, 2^e semestre 2001, p. 17-35.

¹⁰² Elise Patole-Edoumba, *La Taxidermie entre science et art*, La Rochelle, Musée d'Histoire naturelle, 2013, p. 4.

les fractures de la société. Malgré ces intrusions remarquées dans l'art contemporain, le public reste sceptique à l'égard de cette pratique. En effet il doit faire face à une manifestation d'agressivité et de la provocation, comme avec la « Rogue Taxidermy », mouvement apparu dans les années 2000 au sein duquel les animaux sont ensanglantés ou métamorphosés. La fondatrice de ce courant, Sarina Brewer, puise son inspiration dans les bestiaires médiévaux et mythologiques, ainsi elle conçoit des chimères funestes, fantastiques et choquantes.

La taxidermie dans l'art est une pratique en marge, qui met en œuvre un dialogue ambigu du corps et de la mort, se jouant des frontières entre l'ironie et la dérision. Nous remarquons que Jan Fabre s'inscrit pleinement dans ce mouvement, par conséquent il nourrit son travail plastique par des installations d'animaux naturalisés et il confirme sa fascination pour le pouvoir du monde animal, tout en recherchant continuellement la relation originelle entre la naissance et le trépas.

L'animal dans l'œuvre de Jan Fabre apparaît alors comme un élément déclencheur de l'acte créatif à travers sa dimension symbolique mais aussi à travers sa dimension plastique. L'artiste trouve du plaisir à manipuler la force symbolique que les animaux et les insectes lui procurent, il montre leur puissance de transformation et d'évolution, et s'appuie sur leurs significations culturelles, religieuses et animistes (l'agneau, le hibou, le cygne...). Métaphores de nos inquiétudes, les animaux ont régulièrement été chargés d'une symbolique liée à la mort. En effet ils sont à la fois accompagnateurs des âmes pour atteindre l'Au-delà comme le cygne, messagers de mort comme la chouette ou encore symboles de la renaissance comme le scarabée. Ces créatures sont une source d'inspiration inépuisable pour Fabre par leur vigueur métaphorique qui lie le corps et la mort dans un monde mystique et spirituel.

Ainsi, et de manière très radicale, Fabre a opté pour la taxidermie, une technique qui permet en même temps au corps de rester témoin de la mort, d'insuffler une nouvelle vie, et de créer le mouvement en le fixant. Au-delà de son utilisation artistique, la taxidermie reste une technique très complexe qui exige une maîtrise parfaite de l'anatomie pour préserver l'aspect vivant de l'animal empaillé. Par le biais de cette technique, Fabre accentue son rapport à la mort et à la métamorphose en mettant en scène les animaux de manière contemporaine, poétique et brutale. Ainsi, il invente des objets perturbants par leur aspect vivant car ils sont minutieusement naturalisés avec une attention toute particulière pour la posture et les finitions. L'empaillage des animaux chez Jan Fabre est aussi une manière de montrer la

force de la Nature et de composer des scènes qui revendiquent la confrontation entre la vie et la mort.

Dans son rapport à la mutation Fabre fait naître de ses animaux un dialogue qui résume la relation entre la Nature et l'Homme. Il met l'accent sur le rapport fusionnel entre l'être humain et son double l'animal, l'utilisation de la métamorphose chez lui est une fascination pour la transformation et le changement. Ainsi Fabre dans son travail expose une crise de repères dans le monde contemporain, une quête d'identité, et une interprétation de l'homme dans un univers alternatif, démarche qui s'inscrit dans un mythe occidental comme l'exprime Ovide : « rien ne périt, mais tout varie, tout change d'aspect. »¹⁰³ Donc, Fabre confronte les connotations créées par l'Histoire pour exprimer la finitude et convoque, pour ce faire, la littérature, la philosophie, les religions, et les sciences naturelles.

A l'instar d'un docteur Frankenstein j'étais fasciné par la recherche de la vie et la métamorphose. J'extirpais des vers de terre, j'attrapais des mouches, je leur arrachais les ailes, je les mettais sur le corps des vers, je créais une sorte de nouvelle vie.¹⁰⁴

Nous notons ici un point important dans le parcours de Fabre : il s'intéresse très jeune à la métamorphose et développe une curiosité aiguisée pour le monde qui l'entoure. Cette appétence pour la métamorphose se traduit par une volonté de faire des expériences. En ce sens, il plante sur le terrain de ses parents une tente baptisée *Le Nez* à la fin des années soixante-dix, dans laquelle il rassemble des insectes et procède à une recherche scientifique et artistique. Son admiration du monde des insectes le pousse à jouer, à chercher et à pratiquer toutes sortes de transformations. Il torture les insectes, il les tue, il s'amuse avec la vie et la mort dans une démarche dangereuse mais très méticuleuse. En effet il prend le rôle d'un scientifique qui découvre l'anatomie à travers l'expérience. En exprimant ainsi sa fascination pour la Nature, il explore la recherche sur le corps dans tous ses états : vivant, mort et dans l'état d'entre les deux.

À partir de la mort, Fabre n'a de cesse de recréer « une nouvelle vie », une action pour comprendre le corps dans sa douleur et sa souffrance et lui offrir une existence imaginaire qui traduit sa pensée et son intérêt d'interpréter l'au-delà de la matérialité. Fabre dit : « Les héros

¹⁰³ Ovide, *Les Métamorphoses*, (chap. XV, 241-269), Paris, Gallimard, 1992, p. 488.

¹⁰⁴ Jan Fabre, *For intérieur*, *op. cit.*, p. 14-15.

de mon travail sont toujours des scientifiques ou des peintres classiques qui se sont intéressés à la science et la spiritualité »¹⁰⁵.

Au fil des années, nous observons que le scarabée (ou les carapaces des scarabées) reste la créature fétiche de Fabre, une sorte de muse et un symbole fort qui lui inspire un monde de trépas opposant sans cesse les thèmes de la vie et la mort. Cette fascination viendrait du fait que le scarabée, avec sa carapace aux couleurs somptueuses, représente la mémoire de l'humanité et incarne le passage de la vie à la mort, on dit qu'il a eu la chance d'assister à l'évolution du monde ; il est le symbole de l'éternité chez les Égyptiens.

Le scarabée est un être qui défie le temps. Avec raison les Égyptiens en ont fait un symbole de l'éternité. En termes actuels on pourrait dire qu'il est comme un ordinateur, il garde la mémoire du vivant¹⁰⁶.

Jan Fabre considère, en plus de son utilisation esthétique, le scarabée comme le synonyme même de la transformation et de la métamorphose :

Il marque le passage de la vie à la mort et surtout de la mort à la vie, prenant ainsi une importance capitale dans son œuvre, comme dans l'histoire des grands mythes de l'humanité. Des significations semblables s'observent dans d'autres continents, des Mayas aux Chinois, évoquant l'entre-deux, le passage, la création, l'auto-engendrement, l'éternité¹⁰⁷.

Les sculptures de Fabre dévoilent le corps immatériel, qui devient un assemblage de scarabées. Il vide le corps de sa connotation physique, il le décompose pour recomposer une autre vision, loin de la matérialité physique, en retirant la peau il affirme sa volonté de nous donner à voir l'intérieur du corps : le corps spirituel. Jan Fabre a mené une longue recherche sur le corps extérieur, sur son esthétique superficielle, pour arriver à cette maturité de questionnement spirituel. C'est pourquoi, avec l'utilisation des scarabées, il extériorise l'intérieur du corps en choisissant par exemple d'inventer une sculpture composée de carapaces sur une colonne vertébrale, ou de créer un corps sans tête tout en collage d'insectes.

¹⁰⁵ Jan Fabre, *For intérieur*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁶ Michel Ellenberger, « Épiderme de scarabées et jambon aux jambes, dans un château inspiré », *Magazine Expo revue*, 1999. Source : http://www.exporevue.com/magazine/fr/fabre_oiron.html.

¹⁰⁷ Axel Gryspeerdt, *A la recherche des scarabées*, Collectiana, 2012.
Source : <http://www.collectiana.org/bloc-notes/jan-fabre.html>

Avec cette technique de collage de carapaces il a donné naissance à une somptueuse installation au plafond de *la salle des glaces au Musée Royal d'Anvers*. Fabre a couvert le plafond de ces insectes pour donner une nouvelle dimension physique à l'espace ; dès lors le lustre prend une forme étrange, comme animé d'une autre vie, traversé par une autre histoire.



« Gravetomb and skulls » © Tous droits réservés Jan Fabre

Dans l'installation du *Carnaval des chiens errants morts (2006)*, Fabre construit une véritable mise en scène, il célèbre la mort, il met en œuvre une vie suspendue avec des chiens coiffés de chapeaux pointus, de rubans qui tombent du plafond, de confettis, de paillettes, générant une image obscène et sinistre, qui rend difficile la vision de la mort, un paradoxe entre la tristesse et la célébration. C'est une installation qui montre une suspension entre les deux mondes : celui de la vie colorée et celui, inconnu, des ténèbres, ce monde où selon lui une métamorphose va forcément s'opérer. Nous remarquons également que les différentes positions des chiens sont des captures de moments fugaces entre la libération et l'inconnu, entre le trépas et la peur. En effet ces chiens empaillés sont déjà morts mais Fabre accentue toutefois le grotesque et l'exorbitant de chaque animal. Ici, l'esprit du carnaval invite toutes les représentations et leur double : la joie et la tristesse, la naissance et la mort, le compliment et l'insulte, la jeunesse et la vieillesse, le tragique et le comique. Le carnaval est un appel à la liberté, il autorise une rupture avec ce qui est quotidien et généralement admis, c'est une parenthèse dans laquelle l'être humain se défait des lois de la société. Dans ce contexte,

chacun se métamorphose et adhère à des pratiques spécifiques comme les chants de carnaval, ou le rire rituel.

Le rire rituel était adressé à ce qui était suprême ; on injuriait et on raillait le soleil (dieu suprême), les autres dieux, les puissances suprêmes de la Terre pour les obliger à se renouveler. [...] Toutes les formes de rire rituel se rattachaient à la mort et à la résurrection. Le rite de carnaval est lui aussi destiné à ce qui est suprême, le changement des puissances et des vérités, les changements des ordres universels. [...] dans l'acte de rire de carnaval se combinent la mort et la résurrection, la négation (ironie) et l'affirmation.¹⁰⁸

Dans cette installation Fabre met en scène ses personnages taxidermisés, et propose à travers elle une représentation de l'ironie, en effet la révolte des chiens errants est un tableau grotesque suspendu entre la vie et la mort. Nous y observons des chiens qui ne prennent pas seulement la place de l'homme, mais qui se moquent littéralement du monde s'imposant comme créatures marginales mais indispensables. Jan Fabre explique ainsi le rapprochement entre l'artiste et les chiens errants, qui incarnent la marginalisation et la démystification : « Le chien est un peu une métaphore de l'artiste, explique Jan Fabre. La société le désire et puis, un jour, le laisse tomber »¹⁰⁹.

Alors la mort s'installe, et comme dans les tableaux du peintre espagnol Goya, nous ne percevons que des yeux qui brillent dans le noir et qui guettent le moment propice pour achever le corps. Ici nous remarquons que la mort a un regard effrayant, elle est discrète, douce et brutale à la fois, on la retrouve notamment avec la chouette dans l'œuvre *Le messager de la mort décapité* (2006) dans laquelle les animaux taxidermisés nous fixent avec leurs yeux en verre. Ils sont installés majestueusement sur une grande table couverte d'une nappe brodée, tels des têtes de rois décapités, avec un regard froid et sévère. Ils regardent tous dans la même direction, défiant la mort, ils restent muets et ils conservent leurs rôles de messagers ; ainsi ils disent la mort qui est inévitable. L'installation sur la table rappelle ici la fascination de Jan Fabre pour le monde médiéval et sa volonté de réinventer les rites et le sacrifice. Nous pouvons dès lors considérer qu'il est en cours d'écriture d'une mythologie des temps modernes.

¹⁰⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970, p. 148-149.

¹⁰⁹ Galerie Daniel Templon, *Jan Fabre le carnaval passe, les chiens aboient*, Art aujourd'hui, 2007. Source : <http://www.artaujourd'hui.info/art-aujourd'hui-hebdo-article-01926-jan-fabre-le-carnaval-passe-les-chiens-aboient.html>

Il superpose les références classiques et contemporaines, comme dans son œuvre *Gisant* (2012) : sculptures réalisées avec finesse et souci du détail, à travers des techniques empruntées aux maîtres sculpteurs classiques avec comme matériau le marbre blanc. Dans cette œuvre il reste fidèle à la présence des insectes (mouches, araignées, papillons, mantes religieuses et scarabées) et au monde végétal qui incarne une terre fertile et fait naître la vie dans la mort, symbole double du trépas et de la naissance. Ces sculptures mortuaires imposent un silence macabre et religieux : un corps en décomposition sur un lit, un papillon sur la tête, des vers qui se nourrissent du corps. C'est une parfaite mise en scène de la mort, dans laquelle Jan Fabre donne au corps une place primordiale. Avec ce corps inerte entouré par des éléments de la vie, il accentue la cohabitation entre les deux, ainsi la mort invite la vie et vice-versa.



« Gisant » © Tous droits réservés Jan Fabre

Son travail invite par conséquent à la réflexion sur les chimères de l'existence et développe un dialogue entre l'Homme et la Nature. La Nature apparaît ici comme un champ inépuisable de réflexion. Elle est pour Fabre le terrain de la confrontation entre le trépas et la naissance, entre la métamorphose et la renaissance, et permet l'expérimentation vers les perspectives du rêve et du possible. Dans cette perspective, la Nature est également pour Fabre la représentation vivante de l'image du corps et de ses organes, comme le cerveau, produisant la pensée et l'imagination.

Le cerveau, siège de l'intelligence et de la créativité, apparaît comme un protecteur, un guide possible dans l'au-delà. Les insectes – papillons, abeilles, araignées, scarabées –

adoptent la fonction traditionnellement dévolues aux chiens ou aux lions des sépultures royales, posés aux pieds des gisants: celle de la résurrection¹¹⁰.

La nature, la vanité, le cerveau, les insectes : tous ces éléments composites s'entremêlent dans une composition qui affirme une tradition mortuaire dans une véritable création sculpturale d'ordre théâtral. En effet, selon Fabre : « le cerveau est la partie la plus sexy du corps humain »¹¹¹, et cette fascination pour cet organe lui inspire plusieurs œuvres plastiques et théâtrales. Ainsi il explique que le cerveau « montre aussi cette volonté de faire un lien entre la science, la religion et l'art : pour moi il s'agit d'un triptyque : la science, la religion et l'art. Et je dois les concilier. »¹¹²

En exergue, le travail sculptural, pictural et leur mise en espace génèrent la naissance du théâtre de Fabre. Nous observons qu'il prend soin d'organiser une mise en scène de la mort dans laquelle il dévoile le corps dans toutes ses dimensions et dans tous ses états. Quand il parle du corps, il ne s'agit pas seulement du corps de l'homme mais aussi du corps animal : il l'ouvre et plonge littéralement à l'intérieur, il le dissèque pour montrer comment son imaginaire se nourrit de cette machine. Dans les exemples choisis ici de certaines œuvres phares, nous remarquons donc le va et vient constant entre la vie et la mort, mais aussi la quête de recherche scientifique, l'omniprésence des influences religieuses, et la ritualisation systématique.

Les œuvres plastiques et sculpturales de Jan Fabre sont toujours réalisées dans un dispositif théâtral, ce qui explique sa volonté permanente de mettre en scène sont art. Ainsi il est impossible de dissocier son univers plastique et son univers théâtral car nous retrouvons les mêmes fondamentaux : il entremêle écriture, scénographie et mise en scène, pour donner vie à des scènes figées puis, dans la même dynamique, pour figer des scènes en mouvement.

Dans sa célébration théâtrale de la mort, Fabre convoque tantôt un nombre important de performeurs, tantôt des individus en solo. En effet, le solo vient accentuer la mise en scène des détails, dans lesquels il pousse les limites de l'émotion, et tel un archéologue Fabre fouille

¹¹⁰Jan Fabre, *Gisants*, Galerie Templon, Paris, 28 février – 20 avril 2013.

Source : <http://www.1fmediaproject.net/2013/02/28/jan-fabre-gisants-galerie-templon-paris/> Jan Fabre, *Gisants (Hommage à E.C Crosby et K.Z Lorenz)* Galerie Daniel Templon – Paris 28 février – 20 avril 2013.

¹¹¹Mathieu Nguyen, *Rencontre avec Jan Fabre, l'irréductible Anversois*, Avril 2014.

Source:<http://weekend.levif.be/lifestyle/rencontre-avec-jan-fabre-l-irreductible-anversois/article-normal-348573.html>

¹¹²Elisabeth Chardon, « L'artiste belge expose à Genève des cerveaux de marbre sculptés à Carrare. Rencontre », Novembre 2015.

Source : <https://www.letemps.ch/culture/2015/11/11>

dans les zones « fossilisées » du corps des interprètes pour obtenir les états d'âmes les plus purs. Dès lors comment la mise en scène des soli donne-t-elle à Fabre une base fertile de recherche sur le corps et la mort ? Est ce que les soli sont une manière de cultiver sa relation avec ses muses ? Sont-ils le terreau qui nourrit un imaginaire de la relation intime avec ses collaborateurs ? Dans ce sens nous allons analyser quelques soli emblématiques afin de comprendre la nécessité pour Fabre de disséquer en permanence les corps individuels et leurs psychologies intrinsèques.

B. Les soli de la perte

Les soli de Jan Fabre s'apparentent à de véritables rites de passage entre la vie et la mort. Dans cet espace les acteurs/danseurs ne cherchent à aucun moment à cacher leurs corps, en effet le verbe et le mouvement fusionnent pour laisser la nudité s'exprimer dans des corps libérés de toute appartenance physique et sexuelle. La corporéité, assumée et affirmée, expose les détails de la cruauté, et à travers elle Fabre cherche à engager une spiritualité corporelle, sans dissimuler ni la douleur ni la détresse. Dès lors, il développe un langage physique singulier et propose une écriture macabre basée sur le rituel et le sacré.

Les soli peuvent aussi être analysés comme des moments de solitude psychologique où le corps à travers une physicalité intense révèle des moments d'intimité sordide allant jusqu'à éliminer le rapport à la pudeur sexuelle. Dans ces moments l'être se retrouve seul face à lui-même. Il élimine les complexes superficiels pour aller creuser dans les endroits cruels les plus difficiles à dévoiler devant un public. La présence du thème de la perte devient ici le moteur d'une manipulation corporelle orchestrée par Jan Fabre qui met en scène ses acteurs en solitude dans un univers plastique et funèbre. Dans le détail, il s'agit de combiner humour noir et autocritique en épousant un spectre émotionnel large (tristesse, joie, angoisse...) qui permet de faire évoluer la notion de limites au fil du spectacle.

1. Les corps à corps

Dans cette conception le corps est une métaphore de la non-existence, il est à la fois la vie et la mort. Ainsi, il disparaît pour laisser une empreinte, une idée, un vécu éphémère incarné par le soliste. Jan Fabre écrit ses spectacles pour ses acteurs fétiches, comme un concentré de matière pour extraire au maximum leur physicalité, afin d'exploiter par la suite ce potentiel dans d'autres spectacles dans lesquels il travaille avec d'autres sensibilités et d'autres variations corporelles. Jan Fabre a créé un certain nombre de soli dans lesquels le danseur/acteur est livré à lui-même pour présenter et assurer l'interprétation. Il alterne alors soli autobiographiques et soli qui traitent de sujets de société : la chorégraphie et le texte traitent dès lors la métamorphose, le sexe, la mort, etc. Le corps interprète sans limites les mots avec violence. Il aborde la sexualité, l'animalité et transgresse la question du genre pour donner naissance à un corps qui exprime une cause qui questionne le monde. Jan Fabre fait donc appel à des univers individuels complémentaires aux siens, qui lui permettent une recherche très précise autour d'éléments de la nature convoquant sur scène des matières concrètes comme la terre, l'huile, la végétation, la fumée, le charbon. Ces substances sont en relation avec l'origine du monde, l'origine des corps. Elles sont vivantes, tout comme le monde animal qui habite le corps humain et que Jan Fabre demande à ses interprètes d'exposer.

Ainsi, dans *My Movements Are Alone Like Street dogs*, solo créé en 2000, Jan Fabre traite de la relation entre l'artiste et le chien errant, leur point commun étant le combat permanent, pour revendiquer leur présence, réclamer leur destin et ne pas tomber dans l'oubli. Ces deux figures représentent des êtres marginaux de la société qui se battent pour leur existence et pour leur droit d'appartenir à leurs sociétés, dans le respect de la différence. La mort est présente ici à travers les cadavres de chiens suspendus ou allongés par terre. Nous observons que les animaux morts accompagnent la danseuse dans sa bataille et sa révolte contre le système. Ils sont également utilisés comme des éléments de la scénographie qui nous plongent dans une atmosphère tourmentée. Nous sommes presque transportés dans un cimetière, un endroit où le silence règne et où les cris sont étouffés ; Fabre nous met dans la posture d'un fantôme errant qui voit ce qui se passe mais qui ne peut pas intervenir. Nous assistons ici à un combat entre l'homme et la protagoniste : l'homme envoie des pavés de beurre que l'actrice réceptionne. À l'instar des chiens, elle commence par traiter ces morceaux

de beurre comme des os ; dès lors elle entre en dialogue avec les cadavres, elle cherche à exister, elle quémante la compassion et le soutien, et devient agressive et grossière. En effet elle utilise les objets et la matière afin d'exprimer sa position dans la société et engendrer des réactions. Tel un chien errant, l'artiste se bat pour ne pas vivre dans le mépris et la marginalisation.

Jan Fabre raconte l'histoire des corps, telle une matière qui se prête aux manipulations. Cette matière est traversée par la mort et par les contradictions de la vie. Elle constitue un laboratoire fertile qui vient sans cesse nourrir son corpus. Le corps se laisse donc mélanger à d'autres matières sans perdre son identité, tout en conservant son éclat et son énigme. C'est cette générosité inépuisable du corps qui stimule sa créativité et son imagination et que Fabre exploite notamment dans le solo *Ange de la mort*, hommage à William Forsythe avec un texte inspiré de *L'être d'un androgyne* d'Andy Warhol. Cet oxymore (ange de la mort) réunit la vie et la mort dans un même corps. Jan Fabre cherche le point commun hors du temps et à la frontière de deux idées métaphysiques : l'ange dans son concept de l'immortalité et la mort dans l'idée du renouveau. Alors il donne au corps céleste un caractère terrestre invitant par là même à la poésie et au divin.

Y aurait-il un rapport avec Lucifer, le mauvais ange, l'ange devenu démon ? Dans une terminologie chrétienne, en sachant que la mort est une punition et qu'elle a été engendrée sous l'impulsion du Diable, alors que l'ange est un messenger servant Dieu et la lumière, cet ange de la mort est une entité au double visage comme c'est souvent le cas, pour ne pas dire toujours le cas, chez Jan Fabre¹¹³.

Fabre réalise ici une œuvre entre l'installation vidéo et la danse. Il convoque l'esprit des deux artistes pour parler du cycle de la vie et de la mort. La danseuse, sur un podium, utilise toutes ses articulations : elle danse pour vivre, elle danse pour mourir. La musique est un poème métaphorique du metteur en scène qui convoque *L'Ange de la mort*, et qui assiste au dernier moment de la vie d'un être. Il nous plonge avec ce solo dans un demi-sommeil, rendant hommage par le mouvement incessant de la danseuse, à l'immortalité des icônes qui ont influencé le monde, de leur vivant et jusqu'à nos jours, continuant d'infuser leur influence *post-mortem*.

¹¹³Lydie Toran, *Théâtralité de la mort chez Michel Ghelderode et Jan Fabre*, Thèse de doctorat en cotutelle université d'Avignon/ Anvers 2014, sous la codirection de Hélène Laplace-Claverie et Luk Van Den Dries, p. 34.

De même, Fabre traite le sujet de la mort pour solliciter le rêve et la métamorphose. En ce sens il donne la parole au corps pour partager son opinion. Par exemple dans *Étant donnés* (2004), il met en scène un spectacle dans lequel il évoque un autre artiste décédé : Marcel Duchamp, pour présenter l'affrontement entre une femme et son vagin dans un dialogue où le corps s'impose sur scène en questionnant sa relation au monde.

Dans la mise en scène de Fabre, la femme répond au corps muet, qui se dénude au regard désirant, se met à parler ; et par là il se dérobe au regard, échappe au champs de vision des yeux fouineurs, car la réponse dérouté le voyeur invisible, dont le regard est comme aspiré par le vagin ouvert. (...) le vagin est en effet doté d'une voix, qui devient une sorte de personnage dans le texte de Fabre. ¹¹⁴

Cette représentation relève bien du dialogue entre le corps et sa métamorphose. Fabre alterne entre la réflexion et l'instinct à travers ce vagin qui parle, qui formule ce que la femme ne peut pas dire, et qui joue le rôle de la vérité, ne mâchant pas ses mots. Dès lors, ce vagin devient un personnage à part entière, avec ses désirs, ses problèmes et son questionnement métaphysique et fantastique. Par ce procédé, le corps et son sexe deviennent deux entités indépendantes.

Fabre développe une recherche scénique sur la sexualité, le désir et la mort. Il montre un corps à la sexualité exubérante, au-delà de son genre, assumant ses désirs physiques et sexuels. Néanmoins, la représentation du désir humain ne passe pas uniquement par le corps, mais aussi par l'intellect et la pensée. Dans ce sens, il met en scène, en 2004, *Quando l'uomo principale è una donna*, solo dans lequel il pousse le corps dans ses retranchements, pour traduire la bestialité de la nature humaine. Ici Fabre, comme dans *Étant donnés* et *L'Ange de la mort*, dévoile la danseuse comme une créature qui alterne entre deux corps d'identités sexuelles différentes.

Elle joue le jeu de la séduction des deux sexes et explore les intervalles. Cette confusion prête au corps une mesure exacerbée d'impondérabilité et de mystère. [...] Comme si une main palpait un corps et rencontrait constamment des terrains inconnus, une peau qui s'enroberait de mutisme. Suis-je un homme ? Suis-je une femme ?¹¹⁵

¹¹⁴Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 46.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 47.

Nous oublions alors le genre pour naviguer dans ce va-et-vient entre la femme et l'homme. Et Fabre invite la matière qui donne au corps la capacité de se dépasser. Il utilise de l'huile d'olive pour mettre la danseuse à l'épreuve et exposer ses capacités techniques contraintes par cette matière glissante qui la déstabilise, qui nous ramène à ce besoin de garder un équilibre et d'immortaliser le moment : ces flaques sont davantage qu'une connotation : l'huile d'olive nous plonge dans ses bénéfiques médicinaux, cosmétiques, et nous entraîne au cœur des rituels liturgiques. Le spectacle est un rite fêté par ce personnage vidé de ses rapports naturels avec le corps. En effet la performeuse met en avant sa souplesse, à travers des mouvements bestiaux, grossiers et maladroits. Nous observons ainsi une relation claire et efficace avec un corps qui se transforme et qui assume son animalité.

Dans sa relation avec le corps, Fabre insiste sur la sexualité, la bestialité et la mort. Cependant, il traite le sujet de la mort sous différents angles : la mort naturelle, la mort à la suite d'une maladie, le suicide, – ce dernier étant défini comme le choix de mettre fin à la vie. Le suicide comme solution quand le corps sombre dans le désespoir et la détresse est pour Fabre un choix intéressant à analyser. Ainsi l'étudie-t-il dans le spectacle *Another Sleepy Dusty Delta Day*.

Je suis parti d'un refrain d'une chanson de Bobbie Gentry, Ode to Billie Joe, écrite en 1967 à propos d'un jeune homme qui s'est suicidé en se jetant d'un pont. C'est le récit d'un suicide : une adolescente est attablée avec sa famille pour le repas du soir. Sa mère annonce que Billie Joe s'est donné la mort en se jetant d'un pont. Tandis que les membres de la famille évoquent des souvenirs de Billie Joe et discutent des petits tracas du quotidien en se passant les plats, la mère s'aperçoit "au passage" que sa fille a perdu l'appétit.¹¹⁶



« *Another Sleepy Dusty Delta Day* » © Tous droits réservés Jan Fabre

¹¹⁶Propos recueillis par Antoine de Baecque, en avril 2008 62^e Festival d'Avignon, Chapelle Des Pénitents Blancs, p. 1.

Fabre déclare qu'il a écrit ce texte après la mort de sa propre mère qu'il a vu souffrir en fin de vie. Il a voulu écrire une sorte de lettre d'adieu, une déclaration. En effet, il raconte être resté à son chevet lors des dernières semaines passées à l'hôpital, et avoir ressenti de près la peine de sa mère de manière intime. C'est l'observation de cette souffrance ultime dont le seul remède était la mort qui l'a incité à se questionner : avons-nous le choix de mettre fin à notre vie ? Ainsi, il réalise cette pièce sur le suicide, pour évoquer la peine cruelle qu'un être humain peut endurer dans une vie qu'il ne désire plus. Ce solo puise donc son inspiration dans cette séparation, c'est un hommage à Helene Troublyne.

Toutefois, il change le sujet du rapport mère/fils et le transforme en un rapport d'amour dans un couple dont le bien-aimé décide de s'ôter la vie. Cette performance est certes une reproduction, mais l'artiste juxtapose son expérience personnelle avec une histoire fictionnelle. Ainsi la relation des personnages et le motif du suicide sont différents de la situation vécue par Fabre. En effet il s'agit ici d'un personnage en souffrance psychologique, or la mère de Fabre souffrait physiquement.

Dans cette relation entre la mort et l'amour, entre l'existence et la séparation, la comédienne Ivan Jovic propose une interprétation très réaliste du sentiment de perte, ce sentiment qui nous bouleverse à travers le chagrin et l'adieu. Elle réalise une performance physique guidée par des sentiments oscillant entre sincérité et spontanéité. C'est un combat entre elle-même et sa propre finitude, exprimant l'abondance et la folie de cette vie, et *in fine* l'absurdité de notre présence sur Terre.

Jan Fabre crée un espace intemporel entre la vie et la mort, et dans cette dimension, les personnages qu'il invente se situent entre le passé, le présent et le futur, et oscillent entre le réel et le surréal. Et dans cette perspective, il questionne des sujets qui traitent d'un état d'ivresse macabre. Nous pouvons dès lors nous interroger sur l'exploitation de la drogue comme thématique pour évoquer l'état qui sépare l'ordinaire et l'extraordinaire. De même, par quels procédés fait-il naître à nouveau la vie de la mort ? Et comment les morts sont-ils invités dans le monde des vivants ?

2. Les hallucinations morbides

Jan Fabre traite la disparition comme un voyage et une découverte. Mais disparaître n'est pas toujours mourir, il peut s'agir d'une déconnexion avec la réalité et, parmi les outils de cette déconnexion souhaitée, nous notons l'utilisation récurrente de la drogue dans les représentations de l'artiste. Ainsi, Jan Fabre considère la drogue comme une autre manière pour rencontrer le trépas. Se droguer permet de sortir de son corps, de croire au pouvoir illimité de son être. Ainsi hallucinations et idées folles peuvent alors être convoquées.

La drogue peut également être un sédatif, elle peut conduire à la passivité et à la dépression, elle provoque la mort dans le cas des overdoses. Par ailleurs elle stimule l'imagination, elle apaise les doutes, invite à la joie et au bonheur et peut ainsi aider à rester en vie. Les substances qui génèrent les hallucinations ont en général une fonction de fuite vers l'inconnu qui se ponctue par des moments de fatigue intense et d'exaltation extrême.

Au regard de cette complexité Jan Fabre crée *Drugs kept me alive* (2012), ce solo emblématique est un combat entre le personnage qui veut garder la vie et la mort qui l'attend. L'interprète utilise toutes sortes de drogues pour se sentir vivant et s'en justifie auprès du public de manière systématique. Il joue à cache-cache avec la mort, avec une volonté de garder un état de flottement et d'ivresse qui stimule sa joie de vivre et qui le préserve de la mort. Ce spectacle est une sorte de déchéance scénique qui va vers l'extase et qui invite à la disparition. Certes ici la mort est le résultat final auquel l'être humain ne va pas échapper, mais raconte surtout l'histoire d'une vie motivée par le dépassement de soi, une course à travers les mirages de l'existence. Avec un cynisme affirmé la prise de poudres et de pilules maintient ici l'âme dans un fonctionnement physique « normal ».

« Il a vu la mort en face et décide de jouer au poker avec la maladie dans son corps »¹¹⁷. Dans cette citation Luk Van Den Dries explique la position de la mort dans cette performance. En effet elle devient le maître du jeu, dès lors le personnage est toujours le perdant. Les drogues et les médicaments ne sont là que pour repousser l'échéance et le laisser croire à une maîtrise de son corps, de la maladie et du temps. Ce personnage est en situation de souffrance psychologique extrême, livrant peu à peu au spectateur ses malaises et les stratagèmes mis en œuvre pour tenter de les contrer et de repousser sa propre fin. Nous

¹¹⁷Luk Van Den Dries, *Drugs Kept me Alive*, Communiqué de presse, mars 2016.
Source : <http://www.paris-art.com/drugs-kept-me-alive/>

assistons à la présentation d'un corps désespéré que Jan Fabre met en scène, un corps qui perd le contrôle de son existence et qui, au lieu de chercher au fond de lui la sérénité et la compréhension de son état, se tourne vers des solutions chimiques qui distraient son regard de cette fatalité qui approche.

En vérité toute cette quête est éphémère et Fabre s'évertue à nous le démontrer. Il accumule des victoires sur les limites de l'existence. Il orchestre des morts dignes et spectaculaires mais c'est pour mieux nous faire entendre que la mort est partout et inévitable. La mort a en effet imposé au fil des siècles son propre espace, sa symbolique, une iconographie très reconnaissable, des codes et des coutumes pour la célébrer à travers le monde. Culturellement, la mort est ritualisée. Ainsi en Occident le cercueil est un élément central des funérailles, lieu du repos en terre, dans un cimetière, lieu précis où tous les morts cohabitent, et que les vivants peuvent visiter, lieu mystérieux qui invite hallucinations, illusions, fantômes et revenants. Cette relation mystérieuse entre le cimetière et les hallucinations est présente dans de nombreuses sociétés. Ce lieu de repos pour les morts devient souvent pour les vivants un cauchemar et une malédiction, invitant les pires craintes et affabulations. Ainsi, le cimetière offre un terrain fertile d'imagination. Fabre s'empare de ses symboliques multiples et s'inspire de tout son décorum (tombes, fleurs, croix, sculptures...) afin de traiter la relation entre les vivants et les morts. L'artiste exprime sa fascination pour les cimetières tout au long de son parcours. Ainsi nous remarquons que le cercueil existe régulièrement dans ses créations plastiques et scéniques.

Dans le solo *Preparatio Mortis* (2010), l'actrice/danseuse naît au milieu d'un cercueil, objet même de la disparition définitive du vivant. Et dans ce sarcophage couvert de fleurs, les spectateurs devinent un mouvement énigmatique. Ils assistent à une naissance au milieu de l'espace de la mort : l'actrice glisse, nous regarde, revient pour défier la mort, danse pour la vaincre. Elle piétine la végétation, la vide de son sens sacré. Ensuite, nous plongeons dans le noir pour la redécouvrir à l'intérieur du cercueil de verre, comme dans un aquarium qui la présente avec pour compagnons de jeu des papillons vivants qui meurent à chaque contact. Tandis qu'à chaque mouvement, elle laisse des traces de son corps sur les parois des surfaces en verre qui s'embrument comme si elle chassait la dernière particule d'oxygène. Sur les parois apparaît une date de naissance, sans doute la sienne, nous sommes devant un personnage qui est mi-humain, mi-divin, comme un mirage il disparaît et réapparaît dans différentes postures.



« *Preparatio Mortis* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Jan Fabre nous présente ici la mort dans un tapis de fleurs et de couleurs chatoyantes, nous éloignant ainsi des représentations occidentales de la mort à travers la couleur noire et le rouge sang, et ouvrant à un Eden, à un nouvel état de nature. Pour lui, l'artiste – de toute évidence – voit à travers l'au-delà. Ce fantasme rappelle l'imaginaire shakespearien et les allers retours entre le monde des morts et le monde des vivants. Par exemple, dans *Hamlet*, Shakespeare dévoile sa peur de l'espace inconnu qui se situe après la mort, et il construit ainsi des pièces et des personnages qui viennent du monde des morts. Fabre et Shakespeare ont en commun leur volonté de comprendre l'état *post-mortem* à travers leur théâtre. Ainsi, ils expriment le souhait de rentrer en connexion avec le trépas et de laisser aux morts un espace d'expression. Fabre présente dans *Preparatio Mortis* un corps mort qui se met à danser et qui veut faire entendre sa parole d'outre-tombe. Ainsi la danseuse entre en dialogue avec la matière et nous livre un état spirituel qui élimine la matérialité du corps.

Dans la partie suivante, nous allons continuer à explorer l'univers de Fabre sous l'angle de la représentation scénique qui mêle résolument chez lui danse, opéra, théâtre, et dans laquelle nous retrouverons l'exploitation constante de sa propre esthétique plastique. Nous observerons comment ce rapport du corps et de la mort est l'essence même de son travail, et comment sa fascination du corps (humain ou animal) est une matière récurrente qui revient inlassablement dans son travail. Il a su inventer une démarche de travail aux prises avec des sujets difficiles, sensibles et politiques, superposant histoires personnelles et

questions de société ; ainsi sa vision critique nous permettra également de faire émerger son regard philosophique et distancié.

La création théâtrale et chorégraphique de Jan Fabre est un système de recherches et d'émotions complexes comme nous avons pu l'esquisser à travers cette taxinomie rapide de son monde plastique et performatif. Avec application et obstination il construit son monde, un monde empreint de violence, d'humour, de provocation et de mort. Dès lors nous pouvons nous questionner sur la manière dont Fabre construit son esthétique théâtrale et évaluer comment ses spectacles trouvent un écho dans notre monde contemporain même trente ans après leur création.

C. La mort et le macabre dans le théâtre de Fabre

Je suis un tableau

Je suis une sculpture

Je suis une installation

Je suis la représentation¹¹⁸.

Cette réplique de la mariée dans le spectacle *Etant donnés* (2004) pourrait être la synthèse de la posture fabrienne. En effet il traite du sexe, de la mort, de la violence, de la frustration, du traumatisme, et n'a de cesse de raconter l'histoire d'une *cruauté personnelle*¹¹⁹ se référant ainsi au travail d'Antonin Artaud et à son Théâtre de la cruauté¹²⁰. La création théâtrale est en prise avec une certaine fascination pour la souffrance. Dès l'Antiquité, elle combine peur et pitié et la scène contemporaine alimente aujourd'hui son esthétique par la représentation de l'horreur et par l'utilisation de corps souffrants.

Fabre entretient une histoire d'amour complexe et compliquée avec la scène, car il présente la tragédie, la mixité, la métamorphose, le paradoxe, le chaos et la finitude, qui révèle une appartenance à une esthétique brute et cruelle. La création dramatique selon Fabre est une intervention quasi militaire. La discipline est en effet le secret de ses créations mais ses ressorts émotionnels reposent aussi sur la sincérité, sur l'honnêteté et sur l'engagement, des principes imposés par l'artiste et qu'il exige de ses *guerriers de la beauté*. Il vise à

¹¹⁸Jan Fabre, *Je suis Sang et Etant Donnés*, Paris, L'Arche, 2001, p. 35.

¹¹⁹Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 341.

¹²⁰Voir chapitre II, *Artaud et Fabre*.

intégrer le spectateur dans l'œuvre, une sorte d'expiration et d'inspiration avec le public, car toute représentation est pensée comme une offrande pour les spectateurs.

Lorsque la scène devient égale à la vie, lorsque l'on s'y reverse, que l'on s'y bat dans la « banalité » du réel, lorsque naît la peur pour l'intégrité de ceux qui jouent. La nouveauté réside dans le fait que s'est opérée une transition de la souffrance représentée à une souffrance vécue dans la représentation : actions corporelles épuisantes et risquées sur scène ; épreuves physiques à la discipline paramilitaire ; masochismes ; provocation éthique par le jeu, avec fiction ou réalité de la cruauté ; exhibition de corps malades et altérés. Un théâtre des corps-souffrances conduit la perception à une scission : ici la souffrance représentée, là l'acte joué, ludique, de sa représentation et qui lui-même atteste la souffrance¹²¹.

Lehmann analyse le corps souffrant dans l'art depuis les années 70, quand la scène se transforme pour devenir non plus une imitation de la vie mais la vie elle-même, avec des corps qui transpirent vraiment, qui respirent, chutent et se blessent. La réflexion de Lehmann s'inscrit dans la vision d'un théâtre qui donne au corps une place primordiale. Il analyse alors une expression corporelle sans emphase dans une volonté de mettre en scène un corps torturé et macabre. Fabre exploite cette pensée post-dramatique dans son travail, c'est pourquoi il utilise le corps de manière à nourrir la provocation éthique. Il exploite les corps en jeu pour montrer une cruauté corporelle qui mélange réalité et fiction. L'exhibition du corps en souffrance est une façon de raconter l'intensité physique par biais de l'effort, la pression et le dépassement des limites. Ainsi il génère une débauche énergétique dans des corps animés par la notion de la cruauté. Dans ce sens, Lehmann, même s'il décrit un théâtre post-dramatique qui exploite le corps dans toutes ses dimensions, en est un porte-voix théorique toujours d'actualité.

Fabre pousse le corps vers la mort de manière progressive et organique, il est l'élément central de la partition de ses spectacles, il l'utilise pour créer, exprimer son œuvre, il est le tout, le détail et la ponctuation. Il est alors évident que le corps chez Fabre est tellement sollicité, poussé à bout, qu'à la fin il devient sacré. Le corps est célébré comme le synonyme de la liberté de l'individu, qui même désincarné tente inéluctablement d'échapper à la fatalité de la finitude qui donne naissance à la mort.

¹²¹Hans-thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 270.

De ce fait, Fabre sollicite l'épuisement cardiaque, la difficulté dans le mouvement puis il varie les rythmes et complexifie la partition des interprètes. Il pousse sans cesse les limites, il exhorte l'expression des tabous puis il les étouffe par des textes poétiques et violents maintenant une sorte de pression sur le spectateur, qui est comme pris en otage par l'intensité des mouvements et enveloppé par la portée lyrique des mots. L'utilisation du texte est une prière qui nous entraîne dans un rituel nouveau qui célèbre la mort et la vie, la présence et l'absence, le dedans et le dehors. Les corps dans l'œuvre scénique de Fabre incarnent aussi l'espoir et le désespoir, le péché et la rédemption. Dès lors la convocation de l'enfer, des pleurs, du sang et l'utilisation de l'esthétique du trépas sert à représenter le corps en déclin tout en jouant en permanence avec les ressorts de la provocation.

Se dénuder, se sentir, sentir l'autre, fouiller dans les couches les plus primitives et les plus archaïques du cerveau pour se révéler et se transcender, explorer le sentiment de honte, éprouver le malaise, ouvrir une fenêtre sur le chaos des affects et s'inventer : ces multiples expériences de soi jalonnent le quotidien des danseurs de Jan Fabre.¹²²

Nous allons à présent analyser les différentes méthodes que Fabre a utilisées dans ses premiers spectacles quand il a commencé par transposer la performance au théâtre en ramenant une dimension hyper corporelle à son univers dramatique. Par la suite nous analyserons l'appropriation de l'opéra dans son œuvre. Comment a-t-il manié la musique, la chorégraphie et la mise en scène pour en faire son opéra contemporain ? de quelle manière a-t-il transgressé la structure classique pour proposer une toute autre esthétique ? Et enfin, comment les piliers de la trilogie du corps (physique, spirituel, érotique) s'inscrivent-ils dans les fondements de l'esthétique de Fabre ?

1. Mise à l'épreuve du corps, débauche et transcendance

Dès ses premières créations, Fabre donne immédiatement une place importante au corps. Il engage une recherche sur la notion d'épuisement, sur la mise en place d'un univers corporel réaliste et sur la libre expression d'une danse débridée. De la sorte, il montre que chaque acte scénique intensifie l'ambiguïté entre la réalité et la fiction. L'effort physique est

¹²² Roland Huesca, *La Danse des orifices*, Paris, Jean Michel Place, 2015, p. 187.

le moteur qui cultive cette ambivalence : la chair transpire vraiment, les voix raillées par la douleur résonnent comme une réelle torture, la bienséance disparaît pour un monde de sensations non contenues. Dès lors nous remarquons que le temps s'arrête, nous sommes devant la construction d'une intemporalité qui élimine la notion de la durée, les mouvements semblent alors interminables luttant contre la finitude, symbolisant la disparition.

Le théâtre de Fabre, au contraire est placé sous le signe de la présence. Il montre des corps réels dans toute leur matérialité. [...] Fabre fait sortir la réalité du théâtre de ses gonds pour le remplacer par son univers. Un monde dans lequel l'épuisement causé par la répétition ébranle sérieusement les catégories fondamentales comme la présence ou l'enregistrement de la réalité¹²³.

Cette présence exacerbée des corps est évoquée dans la trilogie *Théâtre écrit avec un K est un matou flamand* en 1980, *C'est du théâtre comme il était à espérer et à prévoir* en 1982 et *Le pouvoir des folies théâtrales* en 1984. Dès cette période, Jan Fabre entreprend un questionnement sur le théâtre et les traditions, il se rebelle contre la forme classique, tout en conservant certains préceptes. Il mélange les méthodes et les styles. C'est à ce moment-là qu'il découvre les bases nécessaires à son théâtre. C'est une étape fondamentale dans l'affirmation de sa propre identité. Saluée par la critique et par ses pairs, cette démarche deviendra sa véritable signature artistique. Il est certain que nous ne pouvons pas séparer ces trois productions car elles forment une sorte d'unité tout en mettant en exergue trois démarches bien distinctes.

Dans *Le théâtre écrit avec un K est un matou flamand*, Fabre affirme son appartenance à la performance et à un théâtre de l'engagement physique. Déjà dans le titre on voit pointer cette dualité, ce paradoxe et le jeu de mots : « Il joue en néerlandais sur la rime et le jeu de mots entre thee-ater (théâtre) et k-ater (matou en flamand, mais aussi gueule de bois). »¹²⁴

Cette création est une vraie débauche de sexe, d'alcool et de drogue ; un écrivain domine la scène en buvant du thé (du whisky ?), tel un inspecteur pendant un interrogatoire. Il devient ivre, il invente des personnages, une femme, un homme, un animal. Puis les scènes dégènèrent en une énorme confusion entre la réalité et l'illusion. Les actions sont simples et quotidiennes : ils mangent, ils fornicent, ils parlent, ils se battent, dans une orgie scénique

¹²³Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 20.

¹²⁴Luk Van Den Dries, *Le théâtre écrit avec un K est un matou flamand*, Paris, L'Arche, 2009, p. 7.

portée par la répétition et une expression corporelle engagée. L'écrivain, en maître de cérémonie, invite chaque personnage, puis le supprime de manière radicale. Il manifeste ainsi une urgence à créer immédiatement comme si la mort le traquait, comme si elle attendait le moment juste pour l'achever. Il trouve alors secours dans l'ivresse que lui apportent les songes et les mirages générés par son imagination. Elle le tient vivant et il se met à écrire de manière compulsive sur sa machine à écrire pour accéder à un moment suspendu entre le rêve et le réel. Alors, il donne libre cours à son corps d'atteindre l'orgasme de la création. Il libère son animalité afin de manipuler ses acteurs comme des marionnettes, repoussant les limites et frôlant le danger de manière irrationnelle.

« *Théâtre écrit avec un K est un matou flamand* est une forme d'art brut »¹²⁵. En effet Jan Fabre pratique un *art brut* car avec ce spectacle – et certains autres –, il exerce une forme de folie, de spontanéité et de singularité dans sa démarche artistique. Fabre ne se définit ni par un courant artistique ni par une époque, ainsi, il donne une dimension autre et nouvelle à sa relation avec la mort. L'art brut, comme le définit Jean Dubuffet, englobe dans son acceptation trois concepts fondamentaux : la psychopathologie, le médiumnique et l'anticonformiste (ou marginal). Or nous les retrouvons dans l'esthétique fabrienne à travers notamment une écriture corporelle cruelle pouvant conduire à la folie. De ce fait, Fabre présente des personnages psychopathes comme l'auteur dans cette pièce, et fait également clairement référence au concept médiumnique, avouant avoir eu plusieurs fois une communication avec les morts. D'autres similitudes avec l'art brut émergent comme la représentation des marginaux, des situations « hors normes » en référence à un univers onirique et faisant jaillir des formes que l'on peut qualifier de crues voir de brutales.



« *C'est du théâtre comme il était à espérer et à prévoir* » © Tous droits réservés Jan Fabre

¹²⁵*Ibid.*

L'engagement corporel et la représentation de la mort trouvent également écho dans le spectacle *C'est du théâtre comme il était à espérer et à prévoir* (1982). Cette création que Fabre considère comme le deuxième volet de cette trilogie, voit le jour deux ans après la première représentation : c'est une sorte de continuité dans la même recherche mais, cette fois-ci, il s'agit d'une nouvelle démarche inspirée du *Ready-made*¹²⁶. Il met en scène une représentation qui s'écoule sur la durée d'une journée de travail : nous assistons à plusieurs tableaux avec des durées interminables, car l'aspect dramaturgique de la pièce est inhabituel, sans histoire ni émotion. Les acteurs ne jouent pas de personnages, ils sont presque dans un antijeu, ils font le minimum pour garantir une présence. *Les guerriers de la beauté* ne cessent de cacher et montrer leurs corps comme une litanie, comme un enfant qui répète le même mot inlassablement. Fabre convoque alors des moments d'ennui, alternant avec des corps débordant d'énergie. Ainsi le jeu entre l'apparition et la disparition du mouvement met en avant une matière physique brute dans une atmosphère très agressive.

Les acteurs courent sur place et sans destination, en disant des mots, des phrases déstructurées et la plupart du temps incompréhensibles. Sur le plafond de la scène, des sacs en plastique sont suspendus et versent doucement du sable, comme des sabliers où le temps s'écoule, dans le même temps les danseurs entrent dans une transe sur un rythme répétitif, ils sautent, ils tombent, ils se relèvent. Dans cette répétition repose le propos même du spectacle : les corps des artistes explorent des mouvements sans fin et plongent le spectateur dans la conscience de la tension, de l'ennui, de la fatigue et de la lassitude.

Le public n'a qu'un seul recours : adhérer et s'attacher aux détails dans ces tableaux vivants. La répétition agit sur le spectateur comme une sorte de transmission d'énergie à travers le physique et le psychique. Elle a pour but de ménager le réel et l'illusion, de créer un état d'ivresse, tout en gardant théâtralité et illusion dramatique. Cette pièce est une performance qui fonctionne sur les principes du théâtre. Elle introduit la répétition face à l'impossibilité d'atteindre une réalisation parfaite, car aucune action ne pourra jamais être répétée de façon similaire. « *Mon œuvre est un exercice de la disparition. Je fais, j'apprends, et je découvre et continue, jusqu'à la dernière nuit.* »¹²⁷ La fatigue est le facteur qui empêche cette répétition à l'identique, car le corps n'est plus capable de conserver le même geste ni le

¹²⁶Federico Poletti, *L'Art au XX^e siècle, op. cit.*, p. 36.

¹²⁷Hugo De Greef et Jan Hoet, *Le Guerrier de la beauté*, Paris, L'Arche, 1994, p. 116.

même mouvement. À la fin, la répétition n'est plus une répétition, parce que le mouvement meurt pour être remplacé par un autre. Il fait juste référence à celui qui le précède. La répétition ne conserve pas ce mouvement, mais elle le fait mourir chaque fois et contrairement à ce que nous pourrions croire, elle a bel et bien une fin.

C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir joue un jeu avec le regard. Au théâtre, on ne voit jamais ce que l'on voit. L'espace-temps fonctionnel invite à la création de chimères. Le théâtre de Fabre, au contraire, est placé sous le signe de la présence. Il montre des corps réels dans toute leur matérialité¹²⁸.



« *Le Pouvoir des folies théâtrales* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Le Pouvoir des folies théâtrales (1984) est le troisième volet de cette trilogie fidèle au principe de répétition et à l'engagement corporel qui caractérise les deux premiers spectacles. Fabre met en scène une pièce qui raconte l'histoire de l'art, le mélange entre la danse contemporaine et la danse classique. Une toile est dressée au fond de la scène où sont projetées des images de la peinture classique... des ampoules suspendues constituent une sorte de ciel étoilé. Le danger, les cris et la fatigue nous invitent à voir des corps nus qui jouent à la limite du suicide et du meurtre. Fabre ressuscite Wagner avec les deux princes qui dansent une valse. Il chérit la fable d'Andersen *Les Habits neufs de l'empereur*, entre conte et réalité, et il invite l'âme d'Antonin Artaud entre douceur et cruauté.

Fabre se livre lui-même à un imaginaire débridé qui fait fusionner des styles pour donner une unité à sa création. Il frôle la réalité mais conserve la théâtralité sur la scène où les deux danseurs jouent avec des couteaux tranchants ; il accentue le souffle par la proximité

¹²⁸Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 20.

avec le danger tout en conservant une certaine distance, garante du spectaculaire. Il cherche à provoquer un état d'incertitude entre l'éphémère et l'éternel. Il superpose des images de références plastiques ou les corps nus sont dans toutes les positions possibles, de dos, de face, de profil... c'est comme si nous étions dans l'atelier du peintre qui dessine son modèle, il le manie et il cherche la position idéale pour mettre en valeur un détail.

Nous pouvons mettre en évidence que cette représentation, isolée ou analysée avec les deux autres, signe la naissance de Jan Fabre et marque le début de ses interrogations sur le corps et sur la mort. L'acte répétitif, qui fait référence à la répétition théâtrale avant la représentation, devient son outil pour affirmer, pour montrer, pour se rassurer, et finalement pour présenter le culte de la beauté, une beauté « *made by Fabre* », une vision tout à fait personnelle. Cette répétition est un acte à l'infini, qui met le corps au cœur de l'épuisement et exige une présence constante où la mort, la violence, la beauté fusionnent dans une pensée commune.

Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des traces dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes s'élaborent avant le corps organisé, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme « puissance terrible »¹²⁹.

Le pouvoir des folies théâtrales présente aussi des acteurs dépersonnalisés tous vêtus de la même manière. Cette pièce invente un autre monde, une autre identité, une nouvelle société, qui efface l'individualisme. Elle exhibe une espèce, d'où le rabâchage des mêmes mots, des mêmes mouvements, des mêmes gestes. Elle crée une collectivité, la « communauté Fabienne ». On voit aussi que le corps est le centre de son œuvre, un corps à qui il donne un autre modelage, d'autres habitudes. Il l'emprisonne dans la contrainte de la redondance. Les interprètes se font violence, une violence intérieure et consentie. La perfection de la répétition montre ainsi l'imperfection de ce refrain du mouvement. Le spectateur, au lieu de voir un ensemble, plonge dans des dédales de détails. La répétition habituellement suscite l'ennui, mais dans ce spectacle elle met à nu les défauts et les tares. Ce théâtre est une succession d'images comme le précise Fabre :

¹²⁹Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presse Universitaire de France, 1968, p. 19.

Un théâtre conçu selon les principes des arts plastiques, je ne parle pas du théâtre aux belles scènes, qui est beau à voir, comme celui de Wilson par exemple, non, je parle du théâtre qui a une vraie et profonde relation avec la peinture, qui reçoit des impulsions de la peinture¹³⁰.

Cette trilogie, nous permet de comprendre le style de Fabre, nous ramène au cœur de son monde. Elle affirme ses références, montre ses influences et, par conséquent elle confirme son appartenance à l'art contemporain. De même, il revendique à cette époque l'influence des écrits de Michel Foucault.

Sur la notion de corps discipliné, Michel Foucault m'a énormément influencé. La matrice de ma réflexion sur ce qu'est un corps dans l'espace de la scène vient entièrement de Foucault¹³¹.

On le voit modeler les corps, leur imposer une discipline scénique, les agencer pour construire l'espace. Condamné à mort, puni ou châtié le corps transforme le théâtre chez Fabre et modifie la relation au monde et à la mort.

Nous le constatons, le langage de Fabre est celui de l'intuition et de l'intelligence corporelle, un langage qui dépasse la langue et qui donne à voir la rage du cœur, les instincts et les états d'âmes. Il en résulte un théâtre qui exprime la cruauté humaine, et qui expose la condition du monde en mettant le corps sous surveillance, en lui infligeant la punition ultime d'exister dans la pleine conscience du processus fatal vers la mort. « La magie du théâtre, c'est qu'il meurt au moment où il commence. Il porte la disparition en soi »¹³². Ainsi, l'essence du théâtre pour Fabre réside dans un envoûtement qui met en abîme le cycle de la vie et de la mort. Il définit la représentation comme un langage qui pousse à la finitude, dès lors il insiste sur la notion d'éphémère à travers laquelle la disparition est constante. Ainsi, le théâtre pour Fabre n'est qu'un moment provisoire qui redéfinit la réalité et qui met en avant une forme de duel entre la présence et l'absence. Il incarne donc la célébration de la mort, de sorte que la représentation en elle-même devient le rituel. Dans cette conception d'un spectacle sans limites, nous allons étudier comment ses créations d'opéras ont nourri sa recherche d'un art total. De même, il est intéressant de nous interroger ici sur l'usage des figures symétriques utilisées par Fabre pour dévoiler la finitude.

¹³⁰Emil Hevatin, *Jan Fabre, La Discipline de chaos, Le chaos de la Discipline*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 58.

¹³¹Source : http://next.liberation.fr/culture/2015/02/02/jan-fabre-en-folies_1194120

¹³²Hugo De Greef et Jan Hoet, *Le Guerrier de la beauté, op. cit.*, p. 118.

2. L'opéra ou la mise en scène des symétries



« *Silent Screams, Difficult Dreams* » © Tous droits réservés Jan Fabre

L'opéra est une forme artistique que Fabre explore dans sa quête d'interdisciplinarité et qui vient affirmer l'influence du concept d'œuvre d'art total¹³³ développé par Richard Wagner. Ce concept, utilisé par Jan Fabre, représente la genèse de conceptions dramaturgiques nouvelles et la mise en œuvre de représentations grandioses, à l'origine des avant-gardes. L'œuvre d'art totale présente le désir de réunir les arts afin de refléter l'unité de la vie, dès lors cette notion porte en elle une volonté de restaurer une harmonie entre la vie et l'art. Ainsi, l'art est pensé pour combler le désastre d'une société qui a perdu son unité, et il s'exprime par le biais d'un langage qui associe dans une même œuvre les arts visuels, musicaux et les arts du langage. Pour Fabre l'unité entre les arts et la vie est essentielle, c'est pourquoi la pensée wagnérienne suscite en lui une si grande fascination et devient indispensable dans la recherche d'une représentation interdisciplinaire, dans laquelle musique, théâtre, et danse viennent se compléter pour une création totale. « Depuis longtemps déjà, je suis fasciné par Wagner. J'ai utilisé sa musique dans diverses productions théâtrales et son œuvre traverse la mienne comme un fil conducteur¹³⁴. »

Le fil conducteur auquel Fabre fait référence ne concerne pas la forme de cet art total qui a la volonté d'utiliser de nombreuses disciplines artistiques simultanément pour refléter

¹³³Le concept d'œuvre d'art totale, issu du romantisme allemand et défini par Wagner au milieu du XIX^e siècle, constitue un point d'ancrage fondamental permettant de comprendre l'origine des avant-gardes à la fois dans leur conception, leur action et leur représentation. L'œuvre d'art totale, ou *Gesamtkunstwerk*, est animée par une volonté totalisante qui se réalise à travers l'union des arts dans le désir de refléter l'unité de la vie.

Source : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/collections-imprimees/collection-l-art-l-essai-1/l-oeuvre-d-art-totale-a-la.html>

¹³⁴Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 369.

l'unité de la vie, mais bien les thématiques liées à la mort et à la danse, et par extension au corps. Par exemple en 2004 Jan Fabre revisite l'opéra *Tannhäuser* écrit par Wagner, il l'adapte à partir de son authenticité créatrice : cet opéra présente les thèmes de la rédemption, du péché et de l'amour sous différentes formes. Le protagoniste, qui hésite entre trois amours, n'arrive pas à choisir une de ces trois femmes. Donc, il plonge dans une sorte de conflit intérieur, entre l'amour ordinaire et l'amour interdit, et vit dans un monde qui lui est propre, marginal et romantique. Alors comment Jan Fabre mobilise t-il le monde des morts dans son œuvre pour faire émerger un monde spirituel ?

Royaume des morts se situe de l'autre côté de la vie, et le parcours qu'effectue Tannhäuser débouche sur un monde spirituel, qui transcende la vie quotidienne. Il suit donc un cycle naturel de vie, mort, vie. Ces personnages se rencontrent dans ce cycle et cassent l'ordre établi¹³⁵.

Le monde spirituel fabrien qui ouvre les portes du royaume des morts s'inscrit dans le sillage de Wagner. C'est un questionnement sur le cycle naturel de la vie, sur la dualité, sur l'alchimie entre la naissance et la mort. Ainsi, ce cycle invite le cercle, symbole fermé, révolution parfaite qui rejoint le début et la fin, comme le souligne Van Den Dries pour analyser cette mise en scène selon deux schémas géométriques. D'une part, nous observons le cercle, l'histoire du cercle vicieux, le cercle éternel qui lie la vie à la mort et qui « Montre aussi le fœtus comme un squelette, un mort ou un fantôme »¹³⁶. Et d'autre part, nous notons la présence du quadrilatère qui laisse les lignes s'échapper et se replier dans une société qui « bannit l'étrange et l'anormal (...), qui étouffe dans le blanc immaculé, inodore, insipide et blafard. »¹³⁷ Ce spectacle est en définitive un rituel qui bannit l'amour et se révolte contre les modes prédéfinies par la société : il incarne la recherche d'une liberté qui peut conduire à une mort et cette mort conduit à la vie.

Le monde de l'opéra est une invitation permanente au drame, au trépas, au romantisme et les exemples sont multiples. Ainsi en 2002 Fabre met en scène *Le Lac des cygnes*. Il reprend le ballet de Tchaïkovski, le dissèque et l'adapte à son monde tout en gardant l'âme de l'œuvre. L'intérêt ici est de questionner le ballet, de mettre en place un système de réflexions

¹³⁵*Ibid.*, p. 373.

¹³⁶*Ibid.*, p. 43.

¹³⁷*Ibid.*

pour examiner certains éléments essentiels : le corps, l'âme et la musique, sur lesquels il se base. Cette version fabrienne appelle le rituel pour organiser une mise en scène chamanique, une démarche choisie pour aboutir à la mort, dans l'attente imminente de la mort du protagoniste. Dès la première scène, nous sommes plongés dans le monde des cimetières : un mur en pierre en fond de scène, qui rappelle la tombe, un personnage masqué qui effleure les corps des danseurs avec une arme qui brille. Une incarnation de la mort en personnage erre sur scène et s'inscrit dans chaque geste et chaque mouvement de la danse. Nous remarquons aussi la présence des dagues, des cannes et des épées en attente de recevoir des ordres pour ôter la vie. « Tout le premier acte, pour moi est une représentation de la mort, une préparation du fait porter la mort, c'est cela le sens de l'acte : l'arme et le prince »¹³⁸. *Le Lac des cygnes* est aussi une leçon sur le vivre ensemble. Ainsi Fabre raconte les personnalités sombres des personnages, et nous divulgue les ombres d'une mort qui existe toujours dans notre vie, développant l'idée que « tout a un déroulement cyclique. La faute de la rédemption. Le sacrifice de la mort pour une nouvelle vie »¹³⁹.

La relation avec l'œuvre plastique et l'empreinte du théâtre de Fabre est également présente dans l'opéra et nous saisissons explicitement ce rapport dans la trilogie *The unfinished opera trilogy 'The Minds of Helena Troubleyn* créé en 1987. Cette création est en effet le résultat d'un processus qui a duré huit ans, durant lequel il a réalisé *Le verre dans la tête devient du verre (Les sections dansées)*, puis en 1990 *The sound of one hand clapping/Le bruit d'une main qui bat*, en 1992 *Silent screams, difficult dreams/Cris silencieux, rêves difficiles*, en 1993 *Da un'altra faccia del tempo/D'un autre côté du temps*, et en 1995 *Quando la terra si rimette in movimento et Drie danssolo's/Trois solos de danse*. En référence à sa période dite « du Bic bleu » Jan Fabre marque son processus de création de son œuvre plastique, avec des lignes bleues qui couvrent tout l'espace en profondeur et en perspective. Il nous transporte alors dans un brouillard bleu, une atmosphère monochrome qui sépare la scène de l'extérieur et qui hypnotise le spectateur en imposant un monde céleste, un temps de songe et d'hallucination, qui suspend le temps et nous sommes plonge dans un demi-sommeil. Nous notons ici la convocation d'un monde morbide, déjà présent dans les titres des créations précédentes avec un champ lexical spécifique (cri, silence, mouvement, rêve) qui témoigne de l'histoire interminable de Helena Troubleyn.

¹³⁸Geneviève Drouhet, *Transgression*, Paris, Cercle d'art, 2004, p. 115.

¹³⁹Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 378.

Dans tous ses spectacles, Fabre ne cesse d'expérimenter et de mettre en œuvre une recherche d'œuvre d'art total, et, dans ce but, il fait appel aux différents éléments de l'opéra comme la musique, le chant, le mouvement, afin d'intensifier la charge émotionnelle, utilisant le geste en le déployant au maximum entre mouvements incessants et mouvements statiques. Fabre invente un monde isolé et symbolique, par la scénographie qui impressionne d'abord par sa couleur bleue et son iconographie, puis qui donne aussi la rythmique et la structure. Enfin la poésie émerge, au service d'une esthétique qui prône la réflexion sur la vie et l'acceptation de la mort.

Le personnage principal de cette trilogie se présente comme un être humain abîmé par la vie. La comédienne Els Deceukelier interprète une créature qui fait partie de cette esthétique bleue, créant une mise en abyme de ce monde graphique. Cet opéra contemporain met en scène des figures symétriques dans la danse, à travers un travail raffiné dans la plasticité du corps et dans la dimension architecturale de l'espace théâtral. Nous notons également la recherche entomologique dans son story-board et les costumes. Les costumes sont en effet inspirés de l'histoire de l'Opéra mais Fabre s'en détache en utilisant des nuanciers de tissus bleus, et des matériaux comme le métal. Les costumes peuvent assurer ici un rôle d'instruments de musique, ils donnent du rythme à la danse. L'écriture scénique est simple, la gestuelle épurée. Jan Fabre exploite la lenteur, la répétition et les mouvements mécaniques. Ainsi nous sommes face à un monde parallèle qui unit trépassés et vivants.

Avec un point de vue actuel, Fabre fait éclater les principes fondamentaux de la mise en scène. Il lui donne une respiration nouvelle. Il travaille un Opéra qui met en exergue le corps et le jeu d'acteur, et dans lequel le chant et la musique sont relégués à une fonction secondaire de la représentation. Pendant toute cette période Fabre s'évertue à montrer une révolte du corps contemporain. Ici le bleu anesthésie les sentiments, conduit à l'immobilité et à la séparation entre la spiritualité et la matérialité, et invite à une forme de liberté qui n'a pas d'identité à part le vide, une liberté qui engendre le bouleversement, le désordre et la confusion. La place donnée au corps est donc primordiale chez Fabre, il est alors intéressant d'observer comment l'artiste s'inspire des différentes symboliques du corps et comment la trilogie qu'il entreprend lui permet de théoriser de manière très rationnelle les différents états de corps.

3. Corps physique, spirituel, nocturne et érotique : le désir de tout montrer

Comme nous venons de le voir dans les analyses et les exemples précédents, le point fondamental du questionnement de Fabre concerne le corps. C'est pourquoi il occupe une place prépondérante dans son œuvre et a vocation à atteindre une forme de ritualisation conduisant au sacré. Dans « *La Trilogie du corps* » Jan Fabre étudie et théorise sa quête d'exploration du corps humain. Après cela il n'aura de cesse de développer des formes où le corps se détache de plus en plus des stéréotypes. Jan Fabre suit une démarche quasi scientifique qui le pousse à analyser l'objet « corps » et ses fonctions. Dès lors il cherche jusqu'à quel point les mécanismes corporels sont complexes. Ainsi il s'interroge sur la définition du corps comme machinerie physique et tente d'ouvrir les perspectives en observant les interférences avec le spirituel et le sexuel.

En se posant ces questions qui sont récurrentes dans toute sa démarche créatrice, Fabre crée en 1991 *Sweet Temptations*, un spectacle qui parle du vrai et du faux, dans lequel il explore les limites physiques de l'humain. Il met en comparaison l'humain et l'animal, en s'appuyant sur la métamorphose de la physionomie, sur la décadence, la violence et le sexe. Il montre un corps nu qui exprime la force physique, qui se déguise, qui cherche une énergie vitale, renversant ainsi la peur en une posture de défense et d'agressivité. C'est un spectacle qui révèle les frontières de l'énergie et des limites physiques. Dans cette démarche, il travaille avec ses danseurs dans le but de voir apparaître chaque petit détail du corps, la manière dont il prend ses appuis, l'écouter, le suivre, entendre ses craquements, discerner le son du sang qui coule dans les veines, ou sentir le froid et le chaud.

Le corps physique qui démontre la puissance corporelle par le biais de la fatigue et de l'épuisement. La recherche se concentre sur l'aspect extérieur du corps. Par le sang, les larmes et la sueur, l'intérieur de ce corps se découvre aussi.¹⁴⁰

Le but ici est de faire des expériences de mouvements, qui conduisent à des terrains inconnus du corps, mais qui sont inscrits dans les mémoires corporelles des interprètes. Ainsi Fabre cherche une utopie du corps, un corps qui serait en harmonie avec lui-même, un corps idéal qui serait en capacité de s'abîmer et de se régénérer par lui-même, pour revivre. La

¹⁴⁰Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 362.

dualité vie/mort, mort/vie devient dès lors une posture éternelle pour le corps, qui reproduit des enchaînements répétitifs qui le poussent à retrancher les limites de l'impossible. Le corps jongle alors entre complexité et simplicité.

En revanche, cette expression corporelle va pousser Fabre à construire une réflexion spirituelle du corps, un questionnement qui pose un rapport clair entre le physique et le spirituel. Dans cette démarche, il crée en 1995 dans *Universal copyrights 1&9* le deuxième volet de la trilogie du corps dans lequel il questionne le corps spirituel. Il compare les corps mâles et femelles aux tuyaux d'un orgue, chaque tuyau répond à une note précise, qui donne cette différence entre les êtres. En conséquence, chaque corps devient une phrase musicale qui crée une mélodie chaque fois qu'elle est en contact avec une autre. Ainsi, il s'interroge sur la relation du corps avec les symboles et la société, et montre l'influence de ceux-ci sur le physique et le spirituel. Il cherche donc à démontrer l'évolution des significations du corps entre le passé et le présent, et les interférences du corps avec son entourage. « Qu'est-ce que le corps aujourd'hui ? De quoi est-il le signe ? Perçoit-on autre chose qu'une coquille sociale et politique vidée de tout contenu humain ? »¹⁴¹.

Dans cette conception, la carapace du corps physique serait alimentée par un corps spirituel. Or si la chair est vouée à disparaître, l'âme, elle, reste dans le monde dans toute sa dimension perpétuelle. Le corps, entité éphémère, serait quant à lui nourri des conflits créés entre le concret (le physique) et l'abstrait (le spirituel) qui tentent de se réconcilier pour donner un corps apaisé et harmonieux qui trouverait sa juste place dans la société. Nous pouvons alors constater que cette dualité entre l'esprit et le physique est la *prima terra* de la dépression humaine, celle d'un corps insatisfait, malade, maltraité et déprimé, qui expérimente la mort comme échappatoire. « Le corps spirituel ou le corps de l'avenir. Le corps vide, sans organes, sans sang. L'enveloppe du vide, du néant. Le corps imprégné d'une gravité, d'une lucidité, d'une majesté et d'une gloire intemporelle. »¹⁴² Jan Fabre s'attache donc à mettre en scène une vision de la vie qui ne dissocie pas la mort de la naissance, ni le physique du spirituel, il fait appel à sa démarche scientifique pour observer ce phénomène avec détachement. Ainsi ses personnages ne sont ni insatisfaits, ni satisfaits, ils sont à l'image de leur propre fragilité et incarnent parfaitement leur destinée macabre, en s'élançant parfois vainement à la recherche de la place divine, de l'immortalité.

¹⁴¹Geneviève Drouhet, *Transgression, op. cit.*, p. 105.

¹⁴²Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 362.

La complexité inhérente à l'être humain est donc traitée par Fabre comme une lutte interne. Pour ce faire il ausculte les mécanismes du désir et cherche à en extraire la noblesse, poussant les situations du désir humain jusqu'au climax de l'incohérence et de l'expérience, pour donner à voir des scènes provocantes et sanglantes. À travers cette volonté d'exprimer le désir destructeur, Jan Fabre franchit les limites du corps érotique avec sa création *Glowing Icons* (1997), le troisième volet de la *trilogie du corps*. L'artiste y ressuscite de nombreux personnages et figures de contes de fées. Le personnage principal Dracula – symbole de la mort – illustre la confusion entre le plaisir et le trépas, il invite la reine d'Angleterre Elisabeth I^{ère}, Charlie Chaplin, Blanche-Neige, Cléopâtre, Jackie Kennedy, Salvador Dali, Janis Joplin... dans une fête, où la séduction est le thème de la soirée : « Le sujet de départ en est « les icônes ». Comment devient-on une icône ? À quoi reconnaît-on une icône ? En quoi consiste le rayonnement érotique d'une icône ? »¹⁴³

Fabre a fait explorer à ses performeurs les retranchements de chaque personnage, les relations entre eux et leur place dans l'imaginaire social. Dès lors ils ont copié en détail les costumes et les caractéristiques de chaque icône, et ont insisté sur les détails physiques : « L'icône est reconnaissable par son costume. Mais le contraire est vrai aussi, le costume n'est reconnaissable qu'après l'interprétation »¹⁴⁴, qui donne aux performeurs une contrainte, permettant de dépasser les limites du personnage, ancré dans un stéréotype bien défini. À travers ce travail, ils ont cherché à interpréter un corps érotique, tout en conservant toutes les caractéristiques de ce corps stéréotypé et pré-défini : « Nous nous sommes penchés sur le corps érotique : l'érotisme qui émane du costume du pouvoir, de l'icône. Le corps comme costume, le costume comme corps. »¹⁴⁵

Ainsi, pour dévoiler ce monde érotique, les personnages exploitent la séduction pour affirmer leurs présences avec un caractère exubérant dans des scènes à la fois grotesques, comiques et cyniques. Au fur et à mesure du spectacle, l'aspect érotique disparaît, pour imposer le côté narcissique des personnages. Dès lors le corps érotique invite le corps nocturne, ce corps définit par Fabre comme « celui qui s'abandonne aux saturnales de la nuit, obscures et obscènes. Le sexe, la drogue et le rock 'n roll dominant la nuit et les corps festoyant. C'est un corps qui fonctionne en état d'ébriété. »¹⁴⁶

¹⁴³*Ibid.*, p. 419.

¹⁴⁴*Ibid.*

¹⁴⁵*Ibid.*, p. 439.

¹⁴⁶*Ibid.*, p. 362.

Les personnages sont ici sur scène dans un état *post-mortem*, évoluant dans un monde imaginaire et féérique, où les corps sont ivres, et prêts pour les excès et la débauche. Concernant cet état de corps Jan Fabre s'exprime en 2004 : « Ce qui m'intéresse dans la mort c'est cette idée de transformation, de passage d'un état à un autre qu'on pourrait appeler stade de vie *post-mortem* »¹⁴⁷. Dès lors la notion de corps érotique selon Fabre repose sur une solidité psychologique avérée, ce qui lui permet de prendre des risques comme par exemple dans *Le Chevalier harnaché ou le roi nu*¹⁴⁸. De même le corps érotique est un corps nocturne idéal et mythique qui permet d'accéder à un stade de vie *post-mortem* détachée de toutes limites et dans lequel toutes les possibilités sont ouvertes. On retrouve dans ce concept l'idée de transformation qui vient alimenter cette réflexion sur le corps érotique, en effet la métamorphose offre au corps la capacité de se dépasser, de s'oublier et de devenir autre chose entre le réel et l'irréel, dans un espace-temps très trouble entre la vie et la mort.

La *Trilogie du corps* est en définitive une recherche sur le dialogue du corps entre ses trois aspects : érotique, physique et spirituel. Nous avons pu constater que la mort prend vie dans le corps physique et dans le corps érotique pour accéder à la spiritualité, plus qu'une trilogie nous pouvons établir qu'il s'agit d'une véritable trinité permettant de former un tout cohérent. La débauche corporelle devient comme nous l'avons remarqué dans les exemples précédents un préalable et un moteur à la création. Ce postulat nous pousse à nous interroger sur l'importance de l'art de la performance dans le théâtre de Fabre.

4. Performance, mise en tension et corporalité

Selon Fabre l'art de la performance est l'art du dépassement et de la redécouverte des frontières du corps. Il crée aussi une perturbation entre le vrai et le faux, il parvient à supprimer les limites entre la réalité et la représentation. Il explique aussi que la performance a pour rôle de montrer la composition réelle du corps dans les états les plus répugnants, quand le sang coule par exemple, que les plaies s'ouvrent, que la maladie détruit et que cette destruction est rendue visible. Dans ce travail la corporalité est omniprésente et mène sur scène à l'agressivité et à la souffrance. Dès lors nous pouvons affirmer que l'expérience

¹⁴⁷Geneviève Drouhet, *Transgression, op. cit.*, p.107.

¹⁴⁸Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 362.

personnelle de l'artiste dans le domaine de la performance lui permet de transmettre les états extrêmes vécu par lui-même. Le rapport à la performance dans le processus de création génère ainsi un spectacle qui réunit une corporalité libérée et un champ de recherche et de réflexion fertile pour les danseurs. En effet l'art de la performance offre une grande liberté, c'est un art qui se base sur une action réelle et immédiate, action parfois agressive qui sera toujours ici observée dans les limites du respect de l'esprit et du corps. Ainsi la construction d'une représentation macabre impose une discipline génératrice d'expression libre qui tend souvent vers le chaos et la mort. Dans cette recherche poussée d'un théâtre traversé par de réels états de corps nous observons également des références à d'autres dramaturges et théoriciens de théâtre comme Grotowski, Meyerhold et Artaud. En effet leurs réflexions et leurs méthodes ont laissé une place primordiale au corps torturé et malmené, recherchant de nouvelles manières de représenter les émotions par le corps et non par le texte, et favorisant un travail plus instinctif.

Je crois que mes guerriers de la beauté ont le potentiel requis pour plonger profondément, mentalement et physiquement. Leurs corps réagissent et fonctionnent différemment et ressemblent à des corps marqués par un grand chagrin. La réaction organique est imminente¹⁴⁹.

Ce principe de réaction des corps poussés aux limites est réclamé par Fabre afin de libérer des charges émotionnelles fortes chez les interprètes comme par exemple dans la pièce *Je suis sang*, présentée dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes au festival d'Avignon en 2001. La pièce est constituée d'un enchaînement de diverses représentations de la mort, c'est une pièce d'inspiration médiévale interprétée par des danseurs contemporains. Et dans la perspective de fêter la mort chaque séquence présentée sur scène devient un exercice macabre qui conduit au trépas. « Je crois que le théâtre est par définition un exercice d'effacement, c'est aussi la fête de la mort, en signe de respect pour la vie »¹⁵⁰.

Cette représentation est en quelque sorte « *une autopsie* », comme Fabre aime définir ses créations, du corps au Moyen-Âge. Il trace avec ses danseurs et ses acteurs l'histoire du sang : c'est une invitation à explorer le passé et la mémoire du corps. La présentation du corps dans cette pièce nous décrit l'intérieur de cette machine organique. C'est un tableau qui

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 365.

¹⁵⁰Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 366.

rassemble la palette riche de nuances que le corps recèle. Le sang, qui est ici objet et sujet, est le moteur qui garantit le mouvement du corps, par sa circulation, sa chaleur et sa fluidité, le spectacle exagère sa couleur qui représente tant de symboliques et de significations dans la mémoire collective exprimant colère, passion, et violence. Ce sang parfois qualifié d'impur peut aussi être signe d'amitié éternelle.

En ce sens, *Je suis sang* constitue l'exégèse de la fascination de Fabre pour les fluides corporels, car c'est un spectacle qui célèbre la vie et la mort. Sur scène, nous découvrons un groupe de mariées couvertes de blanc. Parmi elles une seule femme est vêtue de noir. Tous les éléments du décor, les costumes et la lumière mettent en valeur ces corps et ces personnages, en accentuant les métaphores et les allégories de chaque détail. L'actrice vêtue de noir porte un livre sur la tête, elle interprète le texte comme une prière, un rituel en latin ; le texte sacrifie sa théâtralité et sa poésie pour devenir un texte spirituel et divin sur la vie et la mort : elle ouvre ainsi le bal de la fertilité. Une fois encore, et comme dans plusieurs spectacles de Fabre, les interprètes offrent exagérément leurs cris, leurs rires, leurs hurlements, et leurs chants. Et les tâches de sang rouge sur les costumes blancs dessinent des formes abstraites, hybrides et expressives. Les acteurs utilisent lames, couteaux, épées, autant d'accessoires qui constituent les outils de cette célébration. Les corps démembrés sont présentés comme du bétail à l'abattoir, des morceaux de viande, de la chair découpée et tachée, une composition plastique rappelant les œuvres de Francis Bacon, Géricault, Rembrandt. Fabre découpe alors le corps comme un scientifique le dissèque pour réaliser ses expériences, afin de comprendre la Nature et la signification de ce sang qui peut avoir des connotations héroïques mais peut aussi représenter le mépris. Dans ce carnaval corporel, la tragédie se mélange à la farce, le spectacle frôle la folie et nous amène pas à pas vers la mort et l'enfer. Le mariage, les chevaliers, le repas de noces sont des scènes de grandes festivités qui présentent les fluides et les liquides corporels, l'urine, le sang, la sueur : dans ce chaos se tisse la relation entre la passion, le meurtre et la fatigue.

Fabre mêle ici son travail de plasticien avec la peinture et la matière pour sculpter une fresque en mouvements digne d'un détail des tableaux de Jérôme Bosch. Une ligne conductrice qui se base sur une succession d'images de la mort tantôt subtiles et poétiques et tantôt proches d'une esthétique « kitsch ». Nous trouvons aussi des images plus « gores » comme des amas de corps abandonnés, noyés dans leurs fluides corporels. Des images fortes

qui présentent des corps comme achevés, des corps modelés et manipulés pour créer une confusion entre la matière et le néant.



« Je suis sang » © Tous droits réservés Jan Fabre

« Dans *Je suis sang*, les images de vie et de mort se présentent toujours dans la célébration d'un intense accouplement. En fait, c'est un mariage de la naissance et du trépas qui est glorifié ici »¹⁵¹. Dans ce spectacle le sang, l'urine et la sueur rappellent constamment la présence du corps par son odeur, sa couleur, et les multiples manifestations organiques qui le rendent ici vivant au-delà du vivant. La production de fluides corporels est en effet la preuve d'un corps bien vivant, or elle est aujourd'hui refoulée par nos sociétés contemporaines car elle est associée à la saleté, à la maladie ou à la mort. Jan Fabre élabore une longue recherche sur l'eau éjectée par le corps afin de renverser cette définition négative par une démarche d'acceptation des déchets humains. Il propose un autre regard sur le corps, un corps livré dans son entier qui assume ses flux, ainsi les fluides corporels deviennent l'expression de sensations, telle la fatigue, le chagrin, la joie, la terreur, ils sont là pour témoigner d'une présence au monde.

Les fluides sont ainsi magnifiés par Fabre car ils agissent sans intellectualisation et sans raisonnement, pareils aux émotions ils sont instinctifs, incontrôlables, et indomptables, en ce sens ils incarnent la relation intime entre le corps et la mort. L'interaction entre l'apparition et la disparition est ainsi traitée par Fabre à travers le rapport aux larmes, en effet elles sont perceptibles au moment de pleurer puis disparaissent et sèchent sans laisser de traces visible. En 2004, Jan Fabre crée *The Crying Body*, une étude préliminaire du spectacle *Histoires des larmes*. Cette création est le résultat du questionnement de Jan Fabre sur les larmes du corps : quelles sont les différentes réactions lacrymales en fonction de situations

¹⁵¹Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 36.

données et de sentiments éprouvés ? Générant des réactions autour de la peur, du malheur, du bonheur, ou du désir sexuel, Jan Fabre utilise les corps des interprètes pour expérimenter leurs larmes et les déverser sur la scène. Alors la scène devient elle aussi un corps qui se fond avec les corps des danseurs/acteurs pour créer une seule unité, l'unité de l'effort physique et de l'épuisement. Certes, *The Crying Body* est un prologue au dialogue de Jan Fabre avec les fluides corporels, mais dans cette étude il fournit une idée déjà visible de sa recherche, avec une curiosité très poussée à découvrir urine, larmes, sueur, et sperme, afin de montrer ce besoin qu'a le corps de produire et d'éjecter l'eau pour s'exprimer dans n'importe quelle circonstance. Par le biais des fluides corporels Fabre invite donc la mutation et la transformation des corps. Ainsi ils retrouvent leur nature, leur animalité, leur origine, l'eau servant ici à montrer leur fragilité.

Fabre est contre la mise en cage du corps, dès lors il cherche à revenir à l'état de nature afin de réveiller les réactions instinctives, il cherche l'étonnement à travers les capacités et les extrêmes possibilités qu'offre le corps quand il est libéré. Alors, il étudie la métamorphose dans le spectacle *Requiem für eine Metamorphose* (2007), comme l'indique le titre, par ailleurs ce sujet peut être retrouvé dans de nombreux spectacles de Fabre. La particularité de celui-ci est qu'il advient après la mort des deux parents de l'artiste, ce qui explique une volonté de connexion avec cette mort qui hante les êtres humains, et la prise de conscience qu'elle peut prendre la vie à n'importe qui, à n'importe quel moment. Cette réflexion nous pousse à méditer sur la métamorphose de notre corps à travers les âges et sur la disparition progressive de la chair qui laisse place au squelette. Le texte de *Requiem pour une métamorphose* est une célébration du processus de la vie, et de l'unité entre le texte et le corps, entre l'évolution et la fin ; il s'agit d'une création très personnelle dans laquelle l'artiste se réconcilie avec la mort qui lui a arraché ses parents. C'est une succession d'images de sa mémoire personnelle, autour d'un chagrin, d'un questionnement et d'une réconciliation. Ce spectacle a renforcé encore davantage la représentation de la mort dans les œuvres de Jan Fabre ; elle cohabite avec lui et il crée à travers elle. Cette création s'apparente à une fête, un adieu et un recommencement, un nouveau départ avec les traces du passé et les empreintes de la vie.

Jan Fabre se questionne également sur l'autodestruction de l'espèce humaine, et passe en revue la guerre, les meurtres, les suicides, mais aussi les habitudes nocives comme fumer, prendre de la drogue et boire de l'alcool. Ainsi la nature humaine se voit défier la mort par

des jeux dangereux et par des excès, et l'homme dans une surenchère de consommation traite son corps sans respect, le confrontant à des substances et à des produits qui vont lui nuire. De même son esprit est aussi mis à mal par la société qui le vide de son humanité et le rapproche de la machine. Avec des plaisirs dont les risques sont la mort du corps et de l'âme, l'humain confirme sa faiblesse et sa capacité à se laisser manipuler. Dès lors il doit avoir recours à son imaginaire pour inventer de nouvelles manières de s'autodétruire. Dans cette perspective Jan Fabre traite le désir mortel inhérent à l'homme lorsque la dimension de plaisir est supérieure à la conscience du danger. « le désir se noue avec la mort : Éros pour la liaison, l'union, la puissance du symbiose ; Thanatos pour la pénombre, déliaison, pour répandre alentour cet anonyme qui traverse le vivant et emporte ses désirs dans les formes vides du temps »¹⁵². Jan Fabre s'interroge mais ne propose pas de réponse. En effet il propose une réflexion philosophique à travers des faits comme dans *I'm a Mistake* (2007), où il traite la problématique du plaisir, un plaisir dangereux qui conduit à la maladie et à la mort.

Quand j'ai écrit ce texte, en 1988, c'était à la fois un hommage à Luis Buñuel et à Antonin Artaud et un travail sur le plaisir de fumer. C'est une sorte de manifeste émanant d'un artiste, lui-même gros fumeur, qui d'ailleurs meurt à la fin d'un cancer de la gorge¹⁵³.

Ce manifeste est une sorte de confession sur l'habitude de fumer. L'artiste trouve refuge dans l'épaisseur de la fumée pour créer, penser ou simplement trouver un moment de bonheur, qui dure le temps de la mort d'une cigarette entre ses lèvres. Cette cigarette est peut-être même devenue davantage qu'un plaisir : elle entre dans l'ordre de la composition d'une personnalité et ce qu'il affirme être une erreur est un plaisir qui s'ajoute à l'alcool et au sexe. Ce dernier compose le thème principal du spectacle *L'orgie de la tolérance* créé en 2008 où s'exposent à nouveau les plaisirs factices créés par une société capitaliste qui pousse à la surconsommation. Comme l'explique Van Den Dries :

L'être humain est représenté comme un animal acheteur. Son instinct de survie est contrôlé par son comportement d'acheteur. Ce spectacle illustre ce qu'Herbert Marcuse montrait

¹⁵²Roland Huesca, *La Danse des orifices*, op.cit., p. 129-130.

¹⁵³ « *Un manifeste pour le tabac*, dernière provocation du chorégraphe Jan Fabre », France, *La Dépêche*, Publié le 30/11/2007.

Source : <http://www.ladepeche.fr/article/2007/11/30/377370-manifeste-tabac-derniere-provocation-choregraphe-jan-fabre.html>

déjà dans les années soixante dans son analyse du capitalisme, c'est-à-dire que celui-ci s'est niché dans nos gènes sous la forme d'un mécanisme de plaisir¹⁵⁴.

Fabre utilise ici l'humour noir et des situations absurdes pour dénoncer ce fléau de l'humanité, où les objets dévorent le plaisir dans une société addictive aux rayons des supermarchés et aux publicités, et il fait le portrait d'une espèce qui se laisse envahir par le superficiel et qui oublie le nécessaire de l'existence. Comme dans ses autres spectacles, la provocation est présente, mais l'objectif est de réveiller notre société, et de rappeler aux hommes les vraies valeurs de l'humanité.



« *L'Orgie de la tolérance* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Pour conclure, nous pouvons affirmer que Jan Fabre est empreint d'une puissante volonté de montrer le corps dans des états limites, usant fréquemment du recours à la cruauté corporelle, qui est devenue caractéristique de son travail. En effet, les exemples choisis nous ont permis d'identifier qu'il n'a de cesse de divulguer l'intérêt qu'il porte au trépas, en l'associant à la spiritualité et à la recherche d'un corps à la fois vivant et inerte. Ainsi, en questionnant dans ses œuvres le rapport ambigu et subtil entre la vie et la mort, il essaie de comprendre l'état *post-mortem* de l'humain et en fait un sujet artistique. Afin de comprendre plus avant ce dialogue entre le corps et la mort dans son œuvre, nous allons procéder à une analyse plus approfondie dans la prochaine partie, qui nous permettra de mettre en lumière son héritage scénique et plastique, l'utilisation du corps dans ses extrêmes, mais également les influences du monde antique et mystique.

¹⁵⁴Luk Van Den Dries, « *Orgie de la tolérance* », Article, Troubleyn, 2009.

Source : <http://janfabre.be/troubleyn/fr/productions/orgie-de-la-tolerance/> article Luk Van Den Dries.

Chapitre 3 : Genèse d'une esthétique sanglante

En préambule à l'analyse des œuvres de Jan Fabre, nous avons choisi d'étudier trois spectacles différents de la dernière décennie. Ils offrent tous les trois un dialogue étroit du corps et de la mort, et représentent un lien permanent entre la vie matérielle et la vie spirituelle. Notre choix se porte sur des créations qui s'inspirent toutes du théâtre antique, et qui constituent, à leur manière, une nouvelle lecture de la tragédie. Elles nous racontent des tragédies qui illustrent ce rapport entre l'âme et la machine-corps, entre la société et la politique, entre la religion et la nature humaine. Jan Fabre ne s'arrête pas aux limites de la subtilité nuancée ; au contraire, il mêle poésie et cruauté, drame et humour grinçant. Et dans ces tragédies, ses interprètes sont bien ses « guerriers de la beauté ».

Mes acteurs et mes danseurs sont des guerriers de la beauté qui, dans l'univers de mes pièces, ont le courage de vivre dangereusement et de prendre le risque de faillir ou de triompher. Ils sondent les limites de leur propre nature, les dépassent et accèdent à un autre état de conscience. L'énergie requise pour atteindre ce but est souvent immense, si intense que certains guerriers se consomment, laissant un instant derrière eux leur condition et leur technique d'acteur. [...] Mes guerriers de la beauté, au même titre que les héros des tragédies classiques, se battent contre des structures et des édifications imposées¹⁵⁵.

Les trois spectacles de notre panorama s'intitulent *Histoire des larmes*¹⁵⁶, *Prometheus landscape II*¹⁵⁷ et *Mount Olympus*¹⁵⁸ : trois œuvres où la représentation de la mort et où la question du corps sont au centre de l'acte créatif. Leur analyse rapide sera notre support afin de dégager les thématiques et les influences auxquelles Jan Fabre fait référence dans son travail et que nous retrouverons tout au long de notre étude : « Regardez le ciel, insiste Jan Fabre, et essayez votre transpiration. N'oubliez pas, vous incarnez des personnages qui croient pouvoir influencer sur les éléments naturels par leurs simples mouvements »¹⁵⁹. Cette

¹⁵⁵Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 343-344.

¹⁵⁶*L'Histoire des Larmes*, Création au festival d'Avignon, spectacle de théâtre et de danse, Juillet 2005, France.

¹⁵⁷*Prometheus landscape II*, Création Alexandre Kasser Theater, MSU, Montclair, N.J, spectacle de théâtre et de danse Janvier 2011, USA.

¹⁵⁸*Mount Olympus*, Foreign Affairs Festival - Berliner Festspiele - Berlin, spectacle de théâtre et de danse, Juin 2015, Allemagne.

¹⁵⁹Bruno Masi, René Solis, *Libération*, France, Article du 9 juillet 2005.

Source : http://www.liberation.fr/cahierspecial/2005/07/09/jan-fabre-l-ivre-bataille_526233

affirmation de Jan Fabre évoque la poésie que la nature peut offrir et qui réunit les êtres vivants. Ici l'artiste fait le lien avec tous les autres éléments qui nous entourent, il souligne le fait que chaque personnage est la manifestation de cette vie qui se résume par l'action. L'être vivant a besoin de mouvement pour vivre, or le mouvement existe partout, il est infini dans l'univers, il marque les cycles de vie et l'équilibre dans la nature. Ainsi Fabre explique que tout élément naturel transpire, le corps humain transpire comme le ciel ; Fabre nous propose de regarder ce qui « transpire » pour nourrir la terre et accueillir les fluides de la Nature pour donner corps à l'univers. C'est en écho à ce phénomène que les personnages de ses créations se fondent dans l'infini des propositions et des changements, laissant chaque mouvement avoir une influence sur leur manière de réagir, de grandir, de naître et de mourir, et laissant chaque déplacement, action, geste, posture, raconter l'essence même de la vie.

Le théâtre de Fabre s'impose donc comme un mouvement de métamorphose et de renaissance constante dans lequel l'être humain, par le biais de la danse et du verbe, célèbre les impulsions du corps. Comme nous l'avons vu, le guerrier de la beauté est convoqué pour recréer ce qu'il observe dans son entourage, et par la suite il accède à la construction d'un langage universel. À partir de là, Fabre met en lumière la puissance que l'humain possède, sa force de représentation, son héritage émotionnel et physique, non pas dans le but de comprendre le corps mais de le mettre à découvert. Il sollicite l'imagination du corps par son bagage philosophique et métaphysique et tente de saisir tous les moments qui expriment la douleur, la joie, l'humour et la liberté, afin de mettre en scène le corps en révolte, d'atteindre une sorte d'extase et de libérer l'énergie vitale de ses collaborateurs.

Les danseurs de Fabre développent des modes expressifs très engagés où le corps s'inspire des animaux, des anges, des créatures fantastiques. Ils se détachent des stéréotypes pour exprimer un mouvement fait de contradiction, de peur, de lutte, d'impulsions et d'instincts purs. Fabre puise dans la spiritualité pour démontrer que la vie est en fait vouée à la simplicité. Or les rapports humains se compliquent à cause de la cruauté que l'humain installe en bousculant l'ordre du monde par de nouveaux modes de communication. Les caractéristiques de l'esthétique fabrienne sont donc en tension permanente entre le beau et la laideur, la faiblesse et la force, le fragile et le solide.

Je m'intéresse tout particulièrement à l'être humain qui n'est pas si humanisé, qui est plein de défauts, d'impulsions, de décisions erronées, d'emportements, d'instincts, d'insignifiances, de jalousie... tout ce qui le rend précisément si beau. Je m'intéresse à ce corps, plein de contradictions, de conflits et de pièges¹⁶⁰.

A. Les fluides corporels, une obsession

1. Le langage des larmes

L'être humain est au centre des intérêts de Fabre, c'est le moteur qui le pousse à créer avec l'envie de décrire tous les petits détails de la vie. Ainsi, ses spectacles témoignent de cette fascination de tout montrer, comme nous pouvons l'observer dans l'*Histoire des larmes*, présentée pour la première fois en 2005 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon. En scène d'ouverture, des personnages vêtus de blanc composent un tableau. Au milieu du plateau une musicienne-chanteuse joue de la harpe, couvre l'espace de son chant lyrique et, au fur et à mesure, on voit apparaître des acteurs couchés par terre, habillés en slip et en chemise avec des manches plus longues qu'à l'ordinaire et qui interprètent des nourrissons qui pleurent et qui hurlent. La scène dure une vingtaine de minutes et le son des hurlements couvre petit à petit la musique et le chant. Une question se pose : les acteurs ont-ils mal, ont-ils faim ? Jusqu'au moment où d'autres acteurs entrent en scène en jouant le rôle des parents, ils les bercent doucement avec amour, les portent en essayant de les calmer et d'arrêter leurs larmes. Sur un fond de silence, sans musique ni chœur, dans une écriture corporelle accidentée l'atmosphère bascule dans l'incertitude et s'ouvre vers de nouvelles possibilités entre fragilité et incompréhension. Après un moment de consolation, les parents posent les bébés par terre, qui recommencent à pleurer encore plus fort qu'au début. Les parents fatigués par ce hurlement interminable prennent des oreillers et étouffent les nourrissons : nous assistons à une image forte, choquante et impitoyable, un tableau qui nous plonge dans le mythe de Médée qui tue ses enfants avec sang-froid et sans aucun scrupule.

¹⁶⁰Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 352.

Dans cet acte barbare nous retrouvons l'essence de la tragédie, le cri du bouc, l'animal sacrifié, mais ici l'animal immolé ne remplace pas le sacrifice humain, tel le bélier à la place d'Isaac, mais chacun retient le souvenir de sa propre douleur exprimée entre chant et cri, et Dieu n'intervient plus dans les affaires des hommes. Seuls face à leurs actes, les hommes choisissent ou pas, ils donnent libre cours à leurs hurlements qui deviennent un chant au sens prométhéen. Le théâtre et la scène prennent alors la forme de l'autel des sacrifices où sont exposées les faiblesses humaines.

Fabre explore les interdits et définit de nouvelles règles. Il n'essaye pas de donner raison à un comportement mais montre au contraire la monstruosité de l'humain, spécifiquement quand il sombre dans l'incompréhension et quand son animalité prend le dessus sur sa logique cérébrale et sur son cadre social. Fabre dévoile sans interdit les actes impulsifs dans son travail. Son œuvre est traversée par une intensité poétique indéniable alors qu'il n'a de cesse de mettre en scène les travers et les perversités les plus barbares de l'humanité. Ainsi il donne à voir la liberté dans l'expression. Il teste les limites, il collecte les images cruelles de la vie et les met en scène de manière radicale. C'est en creusant dans les tabous comme le crime, le suicide, l'infanticide que Fabre pose des questions fondamentales sur les rapports humains et leur extrême violence qui, ici, conduisent inévitablement à la mort.

Plus loin dans la pièce, les parents meurtriers prennent conscience de leurs actes et sombrent dans le chagrin de ce crime, dans le regret et l'épuisement ils commencent à pleurer, à hurler comme des bébés. Durant cette scène, une actrice se promène avec un costume élégant avec un regard vide ; elle ramasse les mouchoirs mouillés par les larmes, elle les essore et les collectionne.



« L'Histoire des larmes » © Tous droits réservés Jan Fabre

L'Histoire des larmes est une exaltation des fluides corporels où les larmes, la sueur, l'urine, les corps moites, luisants sous la lumière, explosent dans une cascade d'émotions. Cette performance traduit l'effort physique des personnages qui nous submergent de leur énergie époustouflante. En un sens, ce spectacle conjugue l'humour noir, l'obscénité, le drame, le deuil, la mort, le chagrin, la sécheresse et la soif.

J'ai retrouvé des réflexions sur les larmes dans les philosophes grecs et chez saint François d'Assise qui devint aveugle à cause de la beauté de ce qu'il voyait. Il y a beaucoup de littérature sur les larmes. J'en distingue trois sortes: celles créées par une irritation physique à l'œil, celles qui sont émotionnelles et, enfin, celles liées au sacré, aux anges, à la Vierge. Dans mon spectacle, les anges sont mes acteurs et danseurs. Par contre, je n'ai rien trouvé sur la transpiration¹⁶¹.

Il semble évident que Jan Fabre a cherché la signification des larmes chez ses ancêtres et dans son bagage gréco-romain et liturgique. Néanmoins il montre un intérêt scientifique à ce liquide tout en cherchant à dévoiler sa puissance émotionnelle. Toutes ces combinaisons ont pour but de trouver la signification intrinsèque des larmes entre approche scientifique, émotionnelle et historique pour donner à son travail de création artistique une force basée sur le corps et son pouvoir de produire ce genre de liquide. Les larmes, comme révélatrices d'émotions, sont à la fois le sujet et l'objet, car Fabre parvient à se nourrir de la réflexion religieuse et de la pensée philosophique pour tenter de donner une légitimité et une explication à ce phénomène corporel qui le fascine. En effet, en abordant ce sujet on retrouve une forte présence du sacré et de la spiritualité. Ainsi il invite les anges pour les juxtaposer à ses danseurs. Cette association entre ces deux mondes offre un élément d'appui puissant à l'interprétation, ce qui explique un langage corporel singulier et des éléments visuels forts en symboles religieux. De même nous retrouvons la référence à la Vierge à maintes reprises dans ses spectacles, pour Fabre elle représente à la fois le symbole de la beauté sereine et de l'agitation de la mort. L'ensemble des facteurs d'esthétique liturgique et sociale résulte d'une écriture corporelle qui met en avant un dialogue du corps et du trépas.

¹⁶¹Guy Duplat, « Jan Fabre et les fluides corporels », *La Libre Belgique*, article du 2/10/2004.
Source : <http://www.lalibre.be/archive/jan-fabre-et-les-fluides-corporels-51b885ede4b0de6db9aae760>.

Dans cette recherche très poussée, l'idée sous-jacente est la relation que le corps en larmes entretient avec la mort. Fabre explique qu'il n'a rien trouvé sur la transpiration dans sa documentation pour le spectacle *L'Histoire des larmes*. En revanche, la cohérence de sa recherche réside dans la possibilité de lier le mot larme à la sueur des yeux, par conséquent la transpiration devient les larmes du corps qui coulent et qui s'expriment. Entre sueur froide et chaude, la mort trouve son champ de prédilection, elle intervient pour nous aider à comprendre le rapport qu'elle entretient avec le corps, car la volonté de Fabre est d'exprimer la douleur avec les fluides corporels et de fêter leur surgissement par la peau. Dans son étude de la signification des larmes, Jan Fabre reprend à son compte la question de Roland Barthes :

Qui suis-je moi qui pleure toutes les larmes de mon corps ? Ou verse à mon réveil un torrent de larmes ? si j'ai tant de manière de pleurer, c'est peut-être que, lorsque je pleure, je m'adresse toujours à quelqu'un et que le destinataire de mes larmes n'est pas toujours le même : j'adapte mes modes de pleurer au type de chantage que, par mes larmes, j'entends exercer autour de moi [...] par mes larmes je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur, et dès lors je m'en accommode : je puis vivre avec elle, parce que en pleurant, je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille le plus « vrai » des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue : « les paroles, que sont-elles ? Une larme en dira plus »¹⁶².

Ainsi il trouve chez Roland Barthes plusieurs questions qui guident sa prospection, qui appuient sa recherche et sa détermination à vouloir comprendre ce qu'il observe sur le corps, le corps en sommeil, le corps mort, le corps éveillé, à travers le jaillissement des larmes. Ce langage corporel semble dès lors interroger l'œil qui est la porte de l'âme. La larme montre les limites du langage verbal, l'incapacité de traduire un état d'âme. Elle peut faire surgir l'ambiguïté d'un mot, elle explique en profondeur une expression et elle trahit les émotions intérieures. Barthes explique le pouvoir d'exploitation des larmes par une forme de chantage, or Jan Fabre explore surtout la larme de la douleur et de l'amertume. Il l'expose de manière récurrente pour susciter l'intérêt de son interlocuteur, pour l'intriguer, le dégoûter, le choquer, mais surtout pour le mettre devant un le fait accompli.

Raconter l'histoire des larmes, c'est donc explorer plusieurs manières de pleurer, c'est trouver une puissante forme d'expression, c'est interpréter la capacité du verbe à se mettre en

¹⁶²Roland Barthes, *Éloge de la larme*, In *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 214-215.

relation avec un corps qui se donne à lui, qui lui offre une partie de lui. Le corps est alors considéré comme une larme versée à chaque moment où il fait un effort soit psychologique ou physique. « Le fluide se lie à un état d'âme, à une manière d'être et de ressentir. S'immiscant à travers les orifices, flux et énergies du dedans migrent et apparaissent ainsi au-dehors pour donner à l'art sa matière idéale et sa substance. »¹⁶³

En ce sens, cette création nous transporte dans une expérience similaire à une traversée du désert sans direction, sans eau et sans but, le chemin vers les mirages et les illusions, vers une vie morose et vers la fin. Les pleurs de ces personnages sont les cris de l'humanité toute entière écroulée dans les bas-fonds de son comportement et de son destin. Communément, le cri d'un bébé est aussi un rappel de notre début et de la fin : nous accueillons la vie par des larmes et la franchissons par un cri, nous pleurons notre naissance, notre destin, notre tristesse d'appartenir à l'espèce humaine, la malchance d'assister au drame quotidien de la vie ponctuée par des moments dits « de bonheur ».

Mais les fluides corporels ne se limitent pas aux larmes il y a aussi l'urine, la transpiration, le sang, le sperme, qui à tout moment sont la manifestation de la vie dans le corps. Ce sont ces manifestations multiples que Fabre demande d'explorer à ses personnages, pour toucher l'origine et le cheminement que les fluides du corps parcourent avant de surgir. Les interprètent collaborent à cette obsession, ils fouillent dans la profondeur de leur propre matière, non seulement pour voyager dans le corps intérieur mais pour accompagner et maîtriser leurs fluides par le biais de l'effort psychique et physique. Ainsi ils sont amenés à explorer l'effort, les sensations fortes. Ils sont au service de toutes leurs réactions organiques qui sont poussées à leurs limites.

2. Des personnages clefs

Dans *L'Histoire des larmes* Jan Fabre exprime cette liberté des fluides corporels par une sorte de transe rythmée par trois personnages clés qui assurent le socle de la représentation. Ces personnages portent en eux des références multiples et qui affirment l'héritage complexe de l'artiste, un héritage qui varie entre influence épique et biblique et qui souligne son appartenance à la tragédie grecque. L'approche se veut universelle afin de

¹⁶³ Roland Huesca, *La Danse des orifices*, op.cit., p. 111.

supprimer toute appartenance à un espace-temps particulier. Ainsi Fabre renforce-t-il la problématique qui unit le corps et la mort et qui raconte l'être humain dans tous ses états. Ces trois personnages que nous souhaitons analyser ici sont : le rocher, le chien et le chevalier du désespoir.

Le chevalier est un personnage épique, qui incarne le héros et le défenseur du peuple. Nous trouvons des évocations de la chevalerie chez les Grecs et les Romains mais la notion de chevalier est surtout répandue au Moyen-Âge, époque qui le définit, à proprement parler, par sa capacité à combattre mais également par son accession à la noblesse. C'est à ce chevalier médiéval que Jan Fabre s'intéresse. En effet, il incarne l'une des fonctions les plus importantes du système féodal et, de surcroît, il n'a pas peur de mourir. Il est synonyme de courage. La fonction de chevalier est alors divisée en deux catégories : le chevalier qui sert dans un but religieux comme dans les croisades, et le chevalier errant qui ne combat pas pour une force divine mais qui cherche à aider son prochain. Ce dernier accepte duels et combats pour le mérite selon une éthique qui prône la justice et l'honneur. Avec le temps, le chevalier est devenu un mythe glorieux, ce mythe s'achève avec les aventures du chevalier Don Quichotte qui vit dans l'idéal d'un passé révolu et qui se retrouve à combattre des moulins à vents, c'est ce dernier modèle que Fabre choisit d'exploiter, un chevalier égaré, celui qui a perdu tous les honneurs et qui devient comme le dit Fabre « un chevalier du désespoir ».

Dans *L'Histoire des larmes* « le chevalier du désespoir » est un personnage qui incarne la métaphore du créateur en quête de cohérence. Il veut changer le monde avec ses idées, avec son esprit et son âme. Il combat pour croire en l'âme des humains. Avec son corps transpirant, il danse pour la divinité, pour l'eau qui compose son corps. Il renifle son odeur, cette odeur qui pue sa détresse. Il pleure son désespoir, le désespoir de l'humanité. C'est un personnage rejeté par le monde, il représente le synonyme du dégoût et du déshonneur ; la couleur jaune de son urine laisse les taches de la honte ; sa sueur au goût salé, au parfum étouffant, coupe le souffle et pousse à vomir, tel un corps oublié dans une fosse, un cadavre en décomposition. Mais il ne s'arrête pas là : il se bat, il existe, il refuse de sécher, il maintient l'espoir de vivre et de protéger les fluides de son corps de la disparition. Ainsi le chevalier du désespoir est le reflet de chacun d'entre nous, il est immortel mais en souffrance permanente comme Œdipe qui refuse de mourir. Malgré sa honte et son désespoir, il propose aux humains de se comporter différemment et de croire à leurs âmes et à leurs corps qui pleurent. Fabre présente un chevalier en détresse, il propose une mise en abîme du mythe et il le détruit. Il donne à voir

l'image du bouc émissaire d'une société qui ne croit plus en ses héros, qui ne croit plus au pouvoir de la justice et de l'honneur, et qui sombre dans la perte.

Le deuxième personnage est le chien. Lui a plus de recul, il est critique, il se déplace avec son tonneau, il cherche un homme pour lui pisser dessus. Ces détails scéniques renvoient le spectateur à la philosophie qu'incarne Diogène (le terme chien renvoyant à l'étymologie du mot cynisme). Jan Fabre opère une recherche récurrente et philosophique. Qu'est-ce qu'un homme ? Qu'est-ce qu'un corps ? Qu'est-ce que les larmes ? Autant de questions que ce personnage se pose d'un air moqueur, avec détachement : il est l'observateur éclairé du monde.

La figure du chien est récurrente dans les œuvres de Jan Fabre. Le chien constitue une figure de la mort, une figure de la marginalisation, du dégoût, de l'humiliation, de la rage. Le chien errant qui apparaît dans l'une des installations *Le Carnaval des chiens errants morts* de l'artiste représente la survie, le malheur, sachant que l'animal eu égard à sa composition physiologique ne transpire pas, mais il bave. Un chien peut pleurer, peut être idiot et intelligent à la fois, mais il est loyal. C'est pour cette raison que la figure du chien dans *L'Histoire des larmes* cherche un homme, il essaye de retrouver son véritable maître, mais il n'y parvient pas.

Dans le chien, nous reconnaissons le philosophe grec Diogène : celui qui, tenant une lanterne allumée en plein jour, cherchait « un homme ». Il n'en rencontre que de fades copies, des êtres qui ont renié leur propre nature et ne satisfont qu'aux lois et aux conventions. Sa doctrine cynique essaie de réconcilier l'homme avec sa véritable essence et de le soustraire ainsi à la contrainte sociale. Tout comme le chevalier du désespoir, il est un ermite, qui n'a pour seule possession qu'un tonneau. Et il y est heureux. Diogène pisse à cœur joie, dans la nature et contre les jambes des détenteurs du pouvoir. Il accepte les sécrétions de son corps. Diogène est comme le chien qui arrive dans le jeu de quilles. Il trouble l'ordre établi. Il est l'éternel proscrit. Il vit selon la nature mais c'est cela qui est insupportable aux yeux de ce monde, notre monde enlisé. Plutôt que de supporter encore longtemps le sable qui crisse entre ses dents, il choisit de retenir son souffle. Et de mourir¹⁶⁴.

¹⁶⁴Luk Van Den Dries, *Histoire des larmes*, publication Juillet 2005, p. 2.
Source : http://janfabre.be/troubleyn/file/2005/07/lvdd_fr.pdf p.2

Le philosophe grec était un insolent mordant et sans pudeur, comme les chiens, d'ailleurs Diogène était également surnommé « Le Chien ». Il dédaignait toute forme de richesse et les conventions sociales qui étaient une entrave à sa liberté. Il pensait que l'absence totale de besoins pouvait libérer l'Homme de ses dépendances sociales. Ainsi, il voulait ramener l'Homme à son état naturel. Luk Van Den Dries explique cette relation entre le philosophe grec Diogène et le chien à travers une morale qui montre la superficialité de l'homme aujourd'hui, un homme qui a perdu le vrai sens de la vie. Par l'intervention de ce personnage qui est comme un témoin heureux et qui se moque de la bêtise humaine, Fabre critique une société qui a perdu son éthique au profit du trivial et du faux. Et le chien qui erre dans ce qu'il reste de la société dénonce le pouvoir. Il tient en quelque sorte le rôle du fou du roi, qui dénonce les travers humains par le biais du grotesque. Il dit tout mais personne ne le croit, il est devenu impitoyable car il détient la vérité. Jan Fabre à travers le regard de ce personnage, montre qu'il y a bien dans ce monde des êtres qui gardent leur authenticité, leur identité propre et naturelle, qui ne renient pas leur animalité, et qui tentent d'alerter sur les actes destructeurs de la société. Par conséquent le chien incarne ici le reflet de la vérité cachée, il est la voix de la fin, le messager de la mort.

Le rocher, quant à lui, est un personnage qui ne cesse de verser des larmes désespérées, et qui ne parvient jamais à la consolation. Ses fluides coulent à flot, il représente la mère blessée, la femme seule, il est l'ange de la mort. Ses larmes sont une sorte d'arme qu'il utilise pour purifier son âme et montrer sa compassion envers le monde. Ce personnage est un montage des figures féminines dans l'Histoire : il est la Vierge Marie, mère du Christ ayant vécu dans la douleur et la spiritualité, il est la « Mère courage »¹⁶⁵ qui vit dans la guerre et échappe à la mort mais perd tous ses enfants, il est aussi « Antigone »¹⁶⁶ femme puissante qui s'oppose jusqu'à la mort à Créon et accompagne son père Œdipe dans la souffrance, il est

¹⁶⁵Cette pièce en douze tableaux de Bertolt Brecht (1898-1956), sous-titrée *Chronique de la guerre de Trente Ans*, et écrite en 1939, est inspirée des *Aventures de Simplicius Simplicissimus* (1669), « roman éducatif » de Grimmelshausen. La première représentation eut lieu à Zurich en avril 1941, avec Thérèse Giehse dans le rôle-titre. La pièce fut reprise à Berlin en janvier 1949, avec Hélène Weigel, dans une mise en scène de l'auteur et de Erich Engel.

¹⁶⁶Dans la mythologie grecque, Antigone est la fille d'Œdipe, roi de Thèbes, et de la reine Jocaste. Elle est ainsi la sœur d'Étéocle, de Polynice et d'Ismène. Son oncle Créon, frère de Jocaste, est également le père de son fiancé Hémon. Elle est surtout connue par deux tragédies de l'auteur athénien Sophocle, conservées jusqu'à nos jours : *Antigone*, où elle s'oppose jusqu'à la mort à Créon qui avait interdit d'ensevelir son frère Polynice pour des raisons politiques, et *Œdipe à Colone*, où elle apparaît principalement en tant que guide de son père Œdipe, aveugle et exilé. Ces deux pièces ont connu une abondante postérité dans les arts pendant et après l'Antiquité, jusqu'à l'époque actuelle. Antigone, et en particulier son combat contre Créon, ont revêtu de nombreuses significations selon les œuvres.

« Juliette »¹⁶⁷ la jeune fille qui exprime son amour jusqu'à la mort. Nous retrouvons également la figure de « Syngué Sabour »¹⁶⁸, qui raconte son propre supplice quand l'homme est à la guerre et qui nous livre son regard sur une société qui méprise la femme. Elle est réduite à l'état d'objet, elle n'a pas le droit de s'exprimer et d'exister. Elle survit aux injustices jusqu'au moment où elle avoue tout, elle dit tout pour sortir de l'emprisonnement et de l'oppression. Toutes ces femmes forment un paysage de chagrin, incarnant un même combat pour trouver une forme de liberté dans un monde dirigé par l'emprise d'un homme-tyran. En cela, elles partagent la même douleur. Au-delà de la culture et de l'époque le rocher synthétise ces figures féminines privées de leur liberté, de leurs enfants et de leurs champs d'expression, et nous livre ainsi des peines universelles.

Le rocher est une figure féminine et larmoyante. Elle verse sans discontinuer des larmes sans sel, qui ne lui sont d'aucune aide. Elle pleure par dévotion, par compassion, elle pleure sur son destin. Jadis, elle a été Niobé, la plus féconde d'entre les femmes, mais l'orgueil qu'elle en tirait, était insupportable aux dieux, qui la punirent en faisant périr tous ses enfants. Elle se changea en la matière la plus insensible : le roc. Jadis, elle a été Marie, la mère de la foi, qui fut elle aussi privée de son enfant. Le rocher incarne toutes ces mères en pleurs qui ne demandent qu'à consoler, mais se noient dans leurs propres douleurs. Elles forment un paysage de peine figée¹⁶⁹.

Le rocher nous invite à réfléchir sur l'acte même de pleurer, face à la douleur, la peur et la perte. Il livre une analyse sur cet état physique et psychique particulier, un état très individuel qui pousse à la pitié et qui peut donc s'étendre à d'autres personnes par effet de compassion. Par exemple, accepter la mort sans pleurs est une forme de détachement qui peut être suivie d'une dépression. Ainsi les larmes soulagent, nous poussent à extérioriser nos émotions, à nous poser des questions sur la condition humaine. Le rocher représente la *catharsis* dans ce spectacle. Ce sentiment que chaque spectateur ressent et qui le pousse à s'identifier à ce personnage, une purification qui permet au public de voir ce personnage comme une échappatoire pour libérer ses propres passions. Jan Fabre, à travers le rocher,

¹⁶⁷Juliette Capulet est l'un des personnages titre de la pièce *Roméo et Juliette* de William Shakespeare ; le personnage s'attache à son amour jusqu'à la mort.

¹⁶⁸« Syngué Sabour » *Pierre de Patience* de l'écrivain afghan Atiq Rahimi, qui obtient le prix Goncourt (2008) pour cette œuvre. Le roman raconte l'histoire d'une femme qui parle à son mari dans le coma, blessé par une balle dans le cou, elle retrace toute leur histoire et elle avoue une série d'événements.

¹⁶⁹Luk Van Den Dries, dossier de presse, *L'Histoire des larmes* pour la 59^e Edition du festival d'Avignon 2005.

opère un procédé de libération et une purgation. Il exprime symboliquement la fonction de la catharsis, qui entre terreur et pitié donne de la force au personnage car il représente les traumatismes que chacun d'entre nous refoule. Dès lors le travail de défoulement que l'artiste exerce rend le personnage tragique, alors qu'il était châtié par la vie dans des circonstances dramatiques, il montre ses faiblesses et son désordre psychologique et prend une dimension extraordinaire qui dépasse la condition du spectateur.

Dans le même sens, Freud¹⁷⁰ explique dans ses *Études sur l'hystérie* que la *catharsis* est un phénomène de libération lié au problème du défoulement pour extérioriser des émotions. Il s'agit d'une approche exploitée dans le champ de la conscience lorsque certaines réactions ne sont pas vécues au présent et se retrouvent refoulées et oubliées à cause de leur relation avec le souvenir d'un traumatisme psychique, qui a effet sur le corps. Ainsi le procédé cathartique donne la possibilité à la personne concernée de répondre émotionnellement après-coup, face à un incident traumatique passé. La catharsis est synonyme de purification et elle est donc utilisée à ce titre comme une technique thérapeutique, encadrée et éthique afin de soulager un sujet.

Nous retrouvons cette approche clinique dans le laboratoire de Fabre car il utilise certes des procédés artistiques pour donner de la puissance à ses personnages, mais dans le cas du rocher dans *l'Histoire des larmes* il recourt à une dimension significative qui explique l'ampleur de l'impact psychologique et historique sur le public. Le rocher ne verse pas des larmes seulement pour ce qui se passe au présent, mais aussi pour ce qui s'est passé et ce qui se passera. Il dévoile les larmes solitaires. Il déplore une situation individuelle, les larmes du secret et de la solitude quand le temps s'arrête et le vide s'installe. Et en présentant cette situation, il montre surtout les larmes de la foule, de la société, de l'espèce humaine, le rocher est par conséquent l'incarnation de l'histoire des larmes dans le spectacle, l'histoire du désespoir. Grâce à ces trois personnages clefs de la pièce Jan Fabre montre et utilise un dialogue fort entre le trépas et le corps, dialogue qui s'illustre aussi par la scénographie, les costumes et la lumière. Le spectacle prend une dimension picturale très forte. Il propose une succession de tableaux et d'images qui se chevauchent et qui créent une toile d'émotions et de richesses visuelles qui racontent non seulement *L'Histoire des larmes*, mais aussi l'histoire de la souffrance humaine.

¹⁷⁰*Études sur l'hystérie* est un ouvrage théorique ainsi qu'un recueil de cas cliniques coécrit par Josef Breuer et Sigmund Freud, publié en 1895. Il est considéré comme l'œuvre fondatrice de la psychanalyse.

3. L'espace comme réceptacle du trépas

L'utilisation d'une scénographie modulable représente une immense machine à jouer par laquelle Jan Fabre détourne la fonction habituelle des échelles qui portent une signification symbolique très puissante. Cet élément suggère la hauteur mais aussi la fin, une forte symbolique de la vie, un processus, une traversée qui commence par un pas et qui termine dans le vide, qui permet aussi un retour sur terre à la source des problèmes et une fuite possible pour échapper à l'impuissance des douleurs. Le scénographe a choisi d'utiliser une matière brute, le bois, élément qui conserve la vie, une matière organique qui évolue à travers le temps, qui vieillit, qui change de couleur, et qui rappelle ici le rapport fidèle de Fabre à la nature. La conception scénographique utilise aussi des objets et des accessoires qui complètent l'image générale, la recherche esthétique varie entre le brut et le fragile, d'où le choix des éléments en bois et en verre. L'installation d'objets transparents de différentes tailles, *via* une variation de formes, explique la singularité de chacun d'entre nous : les récipients épousent les corps des danseurs pour créer une sculpture physiologique.



« L'Histoire des larmes » © Tous droits réservés Jan Fabre

Le choix de Jan Fabre de mettre plusieurs récipients au sol constitue, peut-être, une façon de recueillir les eaux, les fluides chassés par les corps. Ces objets ont une vie, une

présence, ils présentent un autre personnage – le corps humain et son double – manipulés avec délicatesse et poésie, et ils nous indiquent un aller-retour entre la vie et la mort. Ils reçoivent les larmes des terriens mais aussi celles du divin ; par conséquent ils deviennent des objets sacrés. La place des objets dans le spectacle est très importante, car elle présente une sorte d'articulation qui complète l'image et qui explique le rapport de l'homme avec les accessoires qui l'entourent. Ainsi nous remarquons l'utilisation ludique que Fabre a fait des récipients en les positionnant de sorte qu'ils épousent la chair des interprètes pour créer d'autres dimensions et d'autres formes corporelles. Ils forment aussi des sortes d'œdèmes qui freinent le mouvement naturel du corps, obligeant à appréhender l'espace autrement. C'est en quelque sorte un poids qui vient s'ajouter à celui des émotions et des sensations que l'espace-temps exerce sur l'interprète. Avec tous ces bocaux ou bouteilles, nous sommes au cœur d'un laboratoire qui permet d'analyser les fluides avant la vaporisation, les analyser, les toucher et finir par avoir une vision concrète et palpable des eaux fournies par un corps épuisé soit physiquement soit psychiquement.

L'homme moderne a pour habitude de refouler, de jeter et de se débarrasser de toute production naturelle du corps, car elle suscite dans la plupart des cas une honte et un dégoût que l'être humain a su développer pour s'éloigner de son côté animal. La fonctionnalité dès lors de ces objets dans ce spectacle est de récupérer et de mettre en avant toute cette matière pour prendre le temps de la regarder afin de comprendre notre nature. Nous sommes face à un corps qui n'attend pas la mort pour se décomposer et puer. Autrement dit, Fabre travaille à mettre en scène des cadavres vivants dans une décomposition et une recomposition permanentes et quotidiennes. Ces récipients sont comme des petits cercueils qui accompagnent les fluides corporels vers un autre monde. Si le corps se dessèche, l'eau s'évapore et dans les deux cas on va à la rencontre de la mort.



« L'Histoire des larmes » © Tous droits réservés Jan Fabre

Les interprètes utilisent les objets et la scénographie pour accentuer leurs tentatives désespérées de résoudre leurs problèmes, de respirer ou de se libérer : ils incarnent l'être humain face à ses incompréhensions, et dans cette démarche leurs efforts sont visibles. Les personnages de la pièce en viennent à réclamer les eaux des dieux pour éviter leur propre sécheresse. Ils nourrissent dès lors leurs corps comme une plante qui a perdu son éclat et ses couleurs devant une décision divine.

4. Le rythme infini de la finitude

Dans *L'Histoire des larmes*, la musique varie entre douceur et mélancolie, entre tristesse et rage ; elle amène les acteurs dans un monde de transe en les détachant du monde réel, parti-pris qui aide à se rapprocher de l'au-delà et compose une fusion avec les énergies d'ailleurs : c'est un genre de soufisme, une transposition contemporaine des derviches tourneurs où le corps perd sa matérialité et épouse la divinité. Cette musique de percussions assourdissantes emporte le corps hors de ses limites habituelles, l'amène à dépasser ses possibilités, à reprendre en main son propre sort, à vivre pleinement dans l'ici et le maintenant.



« *L'Histoire des larmes* » © Tous droits réservés Jan Fabre

À la fin du spectacle, la pluie couvre le plateau ; les mouchoirs écrivent sur le mur « *Save Our Souls* » : un appel à l'aide, une urgence qui se manifeste sous la mélodie des

gouttes d'eau qui lavent cette expérience et appuient le sentiment de l'éphémère par le monologue du chevalier :

Je suis tout seul
C'est-à-dire nous sommes tout seul
Nous sommes vidés
Nous avons laissé derrière nous
Notre cri d'eau
Nous avons écrit
Notre histoire des larmes
J'entends des rires
Où est mon ordre de chevaliers ?
Où sont mes Don Quichotte ?
Où est mon association d'âmes errantes ?
Ne vois-je que la femme rocher ?
N'y a-t-il qu'elle qui soit restée ?
Elle est restée en dernier ?
Pleure-t-elle pour moi ?
Où se noie-t-elle ?
Dans ses propres larmes ?
Je persiste à croire
Nous persistons à croire [...]
Nous sommes entrain de mourir
Pour retourner à l'obscurité
Nous rions de nous-mêmes
Et nous rions éternellement
(I'm singing and dancing in the rain)¹⁷¹

C'est une conclusion sur la solitude et la mort, un retour vers l'obscurité avec un ton moqueur et un mélange de rire et de larmes. Il convoque ici Don Quichotte qui se bat avec des moulins à vents. Le chevalier, comme Don Quichotte, cherche à changer le monde même s'il y laisse la vie. Une telle conception rappelle l'analyse que Michel Foucault consacre à Don Quichotte :

¹⁷¹Jan Fabre, *L'Histoire des larmes, L'empereur de la perte, le roi du plagiat, une tribu, voilà ce que je suis, je suis une erreur*, Paris, L'Arche, 2005, p. 40.

Don Quichotte est la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes ; puisque le langage y rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solidaire d'où il ne réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littérature ; puisque la ressemblance être là dans un âge qui est pour elle celui de la déraison et de l'imagination.[...] il ne voit partout que ressemblances et des signes de la ressemblance ; tous les signes pour lui se ressemblent, et toutes les ressemblances valent comme des signes. [...] le poète est celui qui, au-dessus des différences nommées et quotidiennement prévues, retrouve les parentés enfouies des choses, leurs similitudes dispersées sous les signes établis, et malgré eux, il entend un autre discours, plus profond qui rappelle le temps où les mots scintillaient dans la ressemblance universelle des choses¹⁷².

L'Histoire des larmes est un spectacle noyé d'eau et de fluides, des liquides qui s'échappent du corps et qui entrent en communication avec l'évaporation et l'abondance. Pour son créateur c'est une représentation absolue de la mort, chaque larme versée, chaque goutte de sueur et chaque jet d'urine sont la manifestation de particules mourantes, dans une atmosphère très étudiée de déchirement, de perte et de douleur.

La question de cette pièce porte sur les larmes de Dieu – la pluie – les larmes des humains – tout ce qui est liquide à l'intérieur du corps. [...] la proposition consiste à imaginer que l'homme puisse pleurer avant la catastrophe et non pas après. Pour dire que nous devrions prendre soin du monde de la même façon qu'une mère s'occupe de son nouveau-né, le porte dans ses bras, le berce, le console. Évoquer un monde qui prend soin de l'humain, du vivant, comme une mère veille sur son enfant, c'est aussi un appel à vivre dans la consolation et la responsabilité¹⁷³.

Fabre cherche à allier la tristesse et la joie. Il appelle dans les deux cas les larmes à couler, à vivre surtout des instants de vérité qui soulagent et qui blessent. Cette création retrace le drame de l'être humain, cette espèce faible qui tient tête à la vie, même si elle sait que c'est une guerre perdue d'avance. Ici Jan Fabre ne met pas seulement en scène des émotions mais surtout une condition humaine peinte par un contexte politique et social, par une esthétique qui dérange avec un corps auquel il demande d'assumer son animalité ; ainsi il dévoile un corps nu au sens figuré comme au sens propre. L'animalité du corps s'exprime à

¹⁷²Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 62-63.

¹⁷³Irène Filiberti et Jean-François Perrier, « Entretien avec Jan Fabre », 2005.

Source : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LHistoire-des-larmes/ensavoirplus/idcontent/5501>.

travers la peur, la fragilité et la lutte, et ici chaque regard et chaque geste sont le résultat de l'incapacité à supporter le chagrin de l'existence ; par conséquent le corps se crispe, et manifeste sa cruauté.

La peur de la sécheresse se manifeste dans le spectacle par les corps qui puisent dans leurs réserves de fluides. L'artiste a sculpté une tragédie, a inventé un rituel, il donne forme à un nouveau genre de sacrifice contemporain. Il fait son offrande à la spiritualité et à la matérialité de l'espèce humaine.

Ils frappent sur la terre pour que la pluie tombe, ils implorent et menacent des dieux, et honnissent le ciel sans eau car tout reste sec. Toute cette mécanique des corps est accompagnée de textes, de poèmes qui vont dans ce sens¹⁷⁴.



« *L'Histoire des larmes* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Enfin le spectacle *L'Histoire des larmes* révèle de manière très subtile l'héritage flamand de Jan Fabre. Ce dernier montre et assume cette filiation. En effet après avoir écrit avec ses larmes dans les années quatre-vingt-dix il a senti la nécessité de renouveler l'expérience dans les années 2000 par un spectacle qui entre en communication avec le corps et la mort. Mais cette volonté se heurte à une critique violente au festival d'Avignon car une esthétique aussi affirmée basée sur la violence et la cruauté bouscule les codes de cette manifestation et les sensibilités du public. Jan Fabre s'en défend et s'en explique en ces termes : « Toutes ces larmes c'était une métaphore de la plainte envers le monde

¹⁷⁴Valérie Da Costa, *Quand le corps exulte : manifestation des fluides corporels dans l'espace chorégraphique de Jan Fabre*, Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « *Les fluides corporels dans l'art contemporain* », organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010, p. 6.

extérieur. Le texte est presque une mère, une mère qui pleure son enfant, qui se plaint, qui se défend »¹⁷⁵.

Malgré le rejet exprimé par le public et par une certaine presse, cette création a permis à Jan Fabre et à d'autres artistes de cette édition d'ouvrir un débat sur les formes et les esthétiques artistiques, et de poser certaines questions sur ce qu'est (ou doit être) le théâtre contemporain et sur ce qu'est (ou doit être) la danse aujourd'hui ?

B. La figure du héros perdu

L'image de la mort, nous l'avons vu, hante l'esprit de Jan Fabre, elle est présente dans toutes les scènes, les mots, les images. L'esthétique macabre n'est pas présentée uniquement dans la mise en scène des corps morts, mais c'est une célébration, une sorte de cérémonie, un deuil permanent, un dialogue avec l'au-delà. Fabre fait en sorte de chercher un dispositif qui raconte les étapes de la disparition, et cette recherche nous transporte dans un monde parallèle, en suspens, qui met en scène une bataille, un duel entre la mort et la vie. C'est en somme une manière de présenter la mort comme le moteur même de la vie.

Le fait de présenter les corps dans leur état de cruauté est aussi une façon de montrer le combat par le biais de ses interprètes. Ainsi il les invite à chercher des réponses sur la nécessité de s'attacher à leurs existences, sachant qu'elles sont vouées à disparaître. La peur de la mort pousse l'artiste à s'interroger sur la vie, et sa recherche est principalement basée sur l'écriture corporelle afin de générer une représentation de la mort. À travers la mort il cherche la beauté. Or selon Fabre, la beauté actuelle serait principalement liée à la superficialité et à une esthétique à la fois sociale et normative, qui éloigne l'humain d'une réflexion essentielle et spirituelle. De ce fait, la recherche plastique de Jan Fabre met en parallèle une recherche formelle et une recherche psychologique sur la souffrance dans le seul but d'atteindre une éternité de la Beauté. « Peut-être la beauté n'est-elle rien d'autre que l'éternité fugace qui porte en elle la souffrance et la jouissance »¹⁷⁶.

La recherche de représentation de la peine et de la douleur devient dès lors une manière de se dévoiler, de vaincre la peur, et d'oublier l'inquiétude des habitudes. Par ce procédé il

¹⁷⁵Giulio Boato, Documentaire, *Jan Fabre Beyond the Artist*, 2015, min '43.

¹⁷⁶Jan Fabre, *Le Guerrier de la beauté*, op. cit., p. 96.

gagne du temps sur son destin et sa finitude. C'est dans cette perspective que Fabre a créé *Pomethus Landscape II* pour essayer de comprendre l'importance que la société accorde aux héros pour oublier ses doutes et son incertitude. Dans ce contexte de perte de repères, nous pouvons nous interroger sur ce qu'est un héros. L'illusion de maîtriser les éléments de la nature n'est-il qu'une simple errance dans la complexité de la composition divine ? Est-ce que la société, telle qu'elle est représentée par Fabre, n'est qu'une descente aux enfers ? Est-ce que la mort du héros dans le monde actuel a mis fin au rêve ?

1. Héroïquement mort

Dans *Prometheus Landscape II un spectacle*, l'artiste nous invite à vivre, à travers différents états d'âme, le mélange entre la cruauté et la beauté, entre l'exaltation du corps et sa délicatesse. Fabre essaye de donner des réponses mais surtout il questionne la beauté. La pièce installe dès le début une atmosphère très sombre. Elle commence par trois acteurs emprisonnés dans des faisceaux de lumière déterminant leurs espaces, avec un long prologue qui excite l'ennui et l'impatience du spectateur, ponctué de façon répétitive par le mot « Fuck », un texte qui évoque les noms de plusieurs personnalités et philosophes, et qui pose surtout la question : « où sont les héros ? ». La figure du héros possède, par-delà les lieux et les périodes historiques, quelques traits archétypaux. La figure du héros national est toujours un personnage issu du peuple. Il a participé à la libération de son pays et combattu pour cela contre de puissants ennemis, parfois, comme *Achille* ou *Prométhée* dans la version tragédienne grec, mais il peut être un criminel qui défend l'intérêt du peuple comme le cas de *Robin des bois* ou tout simplement un braqueur de banques comme Jack Mesrine qui agit pour dénoncer un système sous le règne du capitalisme, au prix de sa vie. Mais ce qui fait avant tout un héros tient à la mise en scène du personnage, qui sera faite par la suite. Car il va servir de symbole, soit à la glorification d'un pays soit à la représentation d'une catégorie de société méprisée, ou à la construction d'une mémoire et d'une histoire. Si les héros existent ce n'est pas parce que les peuples ont soif d'idoles, mais parce que leur héros va soutenir une cause et devenir un symbole dans une bataille ressentie comme collective.

Le propos du spectacle peut se comprendre autour des notions d'épuisement et de pertes des valeurs héroïques. L'homme contemporain a perdu la foi dans les héros, car il y a tellement d'horreur et de destruction sur terre que même le combat d'une personne ou d'un

groupe a perdu son sens héroïque ou romanesque. L'homme contemporain est las. Il survit en subissant les circonstances morbides de la vie, d'un système verrouillé par des lois et des règles qui ne sont plus à son avantage, qu'il est contraint de suivre sans possibilité de parler ou d'agir. La mort du héros est arrivée avec les guerres multiples et permanentes que le monde connaît actuellement, qui se multiplient pour des intérêts économiques, politiques et religieux générant l'incompréhension et la crainte chez les citoyens.



« Le paysage de Prométhée II » © Tous droits réservés Jan Fabre

Dans cette perspective, Fabre part à la recherche d'un héros de notre temps. Il exploite une narration et un questionnement récurrent jusqu'au moment où il décide de faire basculer le rythme, la monotonie est alors remplacée par un flux incessant de mouvements et une énergie envahissante portés par des danseurs et des acteurs engagés dans un effort physique remarquable. Dès lors, c'est un autre spectacle qui commence. Nous assistons à une réactualisation du mythe de Prométhée d'Eschyle¹⁷⁷, une tragédie grecque qui met le héros en suspension entre la terre et le ciel, entre la faiblesse et la force d'agir, à travers une manifestation intérieure qui s'exprime sous l'emprise de l'injustice. Fabre s'empare du conflit entre l'intelligence offerte aux humains et les caprices des dieux, relation complexe et incompréhensible entre le terrestre et le divin.

¹⁷⁷*Prométhée enchaîné* est une tragédie grecque traditionnelle d'Eschyle, dont la date est inconnue. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, p. 588.

Jan Fabre utilise à son compte le mythe de Prométhée le voleur de feu qui s'oppose à Zeus en donnant le feu de l'Olympe aux mortels pour passer son message. Dans ce mythe Zeus ordonne l'enchaînement de Prométhée au haut du Caucase : il devient une proie en pleine nature, exposé au froid et à la chaleur, mais surtout à un aigle qui lui dévore le foie générant une plaie sans fin que le dieu des dieux prend soin de refermer chaque nuit et de rouvrir le jour pour nourrir son aigle féroce. Il est attaché à son propre sort, il ne trouve que sa voix pour hurler la douleur de son malheur, lui l'intelligent, le prévoyant. Lui qui a défié les maîtres de l'univers devient un incarcéré de la finitude, crucifié dans la fièvre brûlante et la sueur glaciale de la nature. Cette figure rebelle est un exemple de prise de conscience, elle nous montre le héros seul face à ses exploits, et pire encore il ne trouve plus la reconnaissance dans les sujets qu'il défend. Prométhée en repoussant ainsi ses limites défie la mort avec courage pour offrir aux humains la capacité de vivre et de se nourrir, mais son destin a connu une longue vie de détresse, une torture à petit feu qui prolonge le plaisir capricieux des dieux et surtout de Zeus qui se venge de lui.

2. Le bouc émissaire

Prométhée devient une sorte de témoignage que Fabre exploite pour donner la voix au mythe du héros mort, il nous présente une figure balafrée et trahie par la société. Or, il devient un bouc émissaire à qui nous retirons ses actes pour bénéficier de ses exploits. Fabre nous montre que la fonction du héros n'est plus importante dans la société mais qu'elle reste une figure importante auquel le monde contemporain doit se référer. Ainsi Jan Fabre, dans cette création, présente un personnage d'une grande complexité qui croise la mythologie et sa transposition dans le monde contemporain. Il provoque une charge psychologique puissante qui bouscule le public car chaque personne dans la salle se retrouve face à sa propre complexité et à ses propres questionnements existentiels de manière brute et parfois choquante. Ce qui peut donner deux réactions distinctes : soit le rejet catégorique provoquant une sidération et un sentiment de dégoût, soit l'empathie intellectuelle conduisant au voyage dans les grandes théories des philosophes tels Freud, Nietzsche, Carl Jung, etc.

Jan Fabre met également en scène l'Enfer, comme le faisaient déjà les mystères médiévaux, autre source d'inspiration de Fabre. Ce dernier nous invite à explorer le vécu d'un peuple inhibé par des forces divines qui à travers son humour noir deviennent des

personnages burlesques qui rappellent *Le Jugement dernier* de Jérôme Bosch, incarnant sur scène des personnages fantastiques entre l'horreur et le comique. Fabre prend le parti de traiter l'aspect cynique de l'Enfer dans lequel les corps sont malmenés pour châtier les âmes pécheresses. En allant à la rencontre de la mort par ses représentations mythiques, bibliques et romanesques Fabre construit l'imaginaire d'une société en souffrance que l'on retrouve comme la base de son théâtre, espace de torture où les scènes de sexe et d'agitation viennent ponctuer l'horrible destin de l'humanité.

Cette forte présence des hurlements, des scènes de bûchers, laisse une odeur de chair écœurante qui pousse au vomissement. Fabre choisit de mettre le spectateur dans une posture inconfortable et il l'installe en face d'une réalité décrite par toute une pensée liturgique qui prône un destin épouvantable et funeste. Par ce biais il invite son auditoire à ouvrir les yeux et les oreilles pour qu'il puisse constater que les miracles n'existent pas et que le plaisir est une sensation intrinsèquement humaine mais qu'on ne peut la vivre qu'avec intensité.

Les corps se frottent les uns aux autres jusqu'à faire naître l'étincelle ; les hommes et les femmes font d'eux-mêmes des bûchers de désir ; en un tournemain, la verge se transforme en flambeau, le vagin en mécanisme d'allumage mélangeant soufre et phosphore : le pubis est une délicate surface de frottement pour toute chose inflammable. Mais plus le foyer est important, plus la répression est tenace: lorsque le sable et l'étouffoir ne suffisent plus, l'extincteur jaillit pour éteindre le feu qui se propage et la scène se métamorphose en un écran de CO2 et de sable en suspension.¹⁷⁸

Van Den Dries explique ici que Fabre extrait du corps humain des métaux et des éléments pour laisser jaillir l'étincelle de la vie. Ainsi il cherche à extraire la vie dans le périmètre protégé de la mort. Les corps deviennent alors des surfaces et leurs organes sexuels deviennent la source du feu, il les traite comme le point de départ de la passion, les corps chassent le châtiment, chassent le trépas, pour ne garder que les instants où l'ivresse enflamme les âmes. La puissance que nous pouvons remarquer chez tous ses personnages vient de cette mixité entre délivrance et limite physique, une caractéristique qui marque le travail de Jan Fabre en révélant son ressort psychologique. Nous sommes plongés dans un

¹⁷⁸Luk Van Den Dries, Article sur *Prometheus Landscape II* (Université d'Anvers). Source : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Prometheus-Landscape-II/ensavoirplus/>

monde caractérisé par l'impuissance intellectuelle qui dénonce, d'une certaine manière, le système de valeurs sociales que l'être humain subit. Comme Gaston Bachelard l'explique :

Le feu et la chaleur fournissent des moyens d'explication dans les domaines les plus variés parce qu'ils sont pour nous l'occasion de souvenirs impérissables, d'expériences personnelles simples et décisives. Le feu est ainsi un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse.¹⁷⁹

Les interprètes essayent de trouver l'utilité du feu, et par leurs sexes, ils célèbrent la vie. L'engagement physique de chacun d'entre eux montre une force de l'existence, de l'effacement et de la moralité. Fabre supprime tout rapport avec la bienséance telle que la société l'a défini. Il redéfinit la passion, il fait surgir de chaque interprète des émotions brutes, les corps sont soumis aux cendres, au brouillard, à la fumée. À aucun moment nous ne voyons le feu sur scène, en revanche Fabre met en scène les dégâts que le feu produit sur les corps des danseurs : yeux rouges, muscles couverts de sable, dans une volonté permanente d'allumer et d'éteindre les flammes des incendies pour glorifier l'humanité et ses héros. Avec *Les guerrières de la beauté* certes, il cherche un héros, mais par leurs actes, par leurs énergies ils deviennent tous des héros, ils ne craignent pas les éclats de l'enfer, et se débattent avec cette torture imposée. Ces héros malmenés vivent dans un monde de disparition et de calcination alors ils cherchent à renaître des cendres, à crier et à survivre. Leur sentiment d'abandon se transforme en courage, il devient dès lors un moteur qui guide leur lutte pour garder l'ardeur de leurs agitations. Fabre les façonne entre deux mondes, celui du feu qui mène à la mort, et celui de la braise qui redonne la vie.

Chaque personnage est l'effet miroir de tout homme qui souffre, qui survit à l'injustice et qui cherche un héros pour le sauver de cette manigance politique, religieuse et économique qui contrôle notre monde contemporain. Certes, il est difficile de suivre toutes ces pistes de

¹⁷⁹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu, complexe de Prométhée*, Paris, Gallimard, 1992, p. 17.

réflexion proposées par le spectacle et cette ramification d'idées propre à Fabre, mais chaque spectateur peut puiser dans ce qui le dérange ou dans ce qui lui semble juste, et avoir sa propre interprétation. Ainsi les personnages offrent la présentation d'une société sans maquillage, ils brisent les barrières et les tabous pour soulever le vrai problème, sans essayer de l'embellir et d'atténuer sa gravité.



« Le paysage de Prométhée II » © Tous droits réservés Jan Fabre

3. La scénographie de l'enfer

La scénographie et les costumes du spectacle *Le paysage de Prométhée II* se basent surtout sur un mélange de clair-obscur. Une grande toile de projection domine la scène et une forme de croix constituée de deux cordes ; un comédien est crucifié au milieu du plateau. Le sol est couvert de sable, les acteurs et les danseurs utilisent des seaux qui meublent l'espace, tantôt pleins de sable tantôt vides ; ils les exploitent ici comme des objets manipulés au cours des chorégraphies, avec le rouge qui rappelle la couleur des extincteurs anti-feu. Le feu, cet élément créateur et destructeur, est l'essence même de l'existence humaine dans la vie.

La projection vidéo consiste en un flux incessant qui alterne des lunes, des éclipses, des crépuscules et des planètes : ces images nous ramènent au cœur de l'univers et de l'infini, cette exposition d'images animées empreintes d'une réelle poésie génère un travail scénographique très esthétisant, une exploitation de l'espace qui alterne entre la verticalité et l'horizontalité, en créant une homogénéité et un équilibre entre des mouvements très denses et des mouvements « statiques ». La lumière est estompée par une fumée éphémère qui accentue

le travail dramaturgique et valorise les accroches. Il met en valeur les reliefs des corps et des objets, comme une peinture vivante qui dessine les silhouettes et sublime la beauté des courbes. Jan Fabre crée un dialogue visuel entre les danseurs et la projection. Et par moment cette projection monumentale efface le corps pour manifester la présence du feu. Fabre, par le biais de ce va-et-vient entre le corps et l'image projetée, impose une mise en scène résolument contemporaine qui confirme la représentation de la mort malgré une atmosphère très caravagesque qui dévoile des corps dans un monde macabre. Ce procédé d'alternance entre images réelles et virtuelles est utilisé ici pour mettre en avant l'éternelle communication entre le corps en lutte et sa propre mort.

Les costumes forment une mosaïque de plusieurs signes religieux. Ils invitent les acteurs à créer des postures figurant des stéréotypes ou des interprétations de la tradition liturgique. De plus, nous observons dans ce spectacle l'évolution des costumes. Il met l'accent sur ce qu'un corps habillé peut communiquer et sur ce qu'un corps nu peut exprimer. Un corps qui épouse un tissu indique un code, utilise un accessoire et déforme sa nature pour nous ramener dans une époque ou dans une croyance, un corps nu quant à lui dévoile ses imperfections et ses fragilités, faire le choix de le montrer c'est chambouler la notion de pudeur et donner au corps une nouvelle définition, une interprétation sans bagage sociétal. L'évolution des costumes et de la scénographie a aussi un rôle qui nourrit le rythme du spectacle, une partition qui s'ajoute à celle de la musique basée sur des mélodies complexes souvent nourries de percussions qui résonnent dans le corps des danseurs et des spectateurs.

4. Une transe macabre

La musique est le véritable diapason de cette création, comme nous allons le voir elle augmente la tension et invite à un voyage entre des effets sonores et des notes dissonantes. Ce rythme, que la musique et les sons imposent, inscrit le spectacle dans une partition qui donne corps à la performance physique comme un outil tragique. Ainsi Fabre utilise des tonalités qui viennent accentuer le propos de la mise en scène. Par le biais d'un son assourdissant, de voix enregistrées, d'éléments de bruitage sonore, la bande son provoque des effets de réel et de l'angoisse, voire un désir de fuite. La tension dramatique ainsi créée par la musique est principalement composée pour provoquer des réactions qui engendrent dans le corps de l'interprète une forme de résistance à ce qui lui arrive.

Chez Jan Fabre, la musique est un élément physique qui vient du corps et du sexe mais aussi du cerveau. La musique vient créer un contraste avec l'immobilité physique de Prométhée. En effet il y a comme un chaos dans son corps et le son de sa voix exprime la douleur, alors que la matérialisation de la musique et du son amplifié par micros déroutent tant elle donne à entendre les détails de sa souffrance, créant un langage corporel conduisant au désastre et à la mort. Dans ce spectacle la musique n'est pas utilisée pour étoffer ou embellir les scènes ; C'est un élément qui a le même pouvoir que l'interprète. Elle a un corps, elle est un corps. Ainsi Fabre propose une écriture musicale qui donne corps et résonance à sa dramaturgie.

De même, l'exploitation de musiques d'autres cultures est une manière d'affirmer que le mythe de Prométhée est universel. La recherche des héros nous apparaît alors comme globale et planétaire. La musique du spectacle nous emporte aux confins de toutes les origines, de toutes les convictions, de tous les choix politiques, car Fabre nous met face à un problème qui concerne toute l'humanité. Dès lors l'aspect universel est démultiplié par la richesse de ces multiples références permettant un partage de valeurs au-delà de la peur de l'autre, de l'étranger et de ses différences, au-delà de toute appartenance raciale ou autre. Ainsi les hommes partagent la même sensation de souffrance, la même émotion de joie, la même impuissance face à la mort. Jan Fabre à travers la musique de ce spectacle présente une forme d'expression qui s'ajoute au corps et à la voix pour mener une réflexion globale et entière qui supprime les frontières et qui invite la nature à s'exprimer à travers une communication vraie et brute.



« Le paysage de Prométhée II » © Tous droits réservés Jan Fabre

5. Le feu et le verbe *post-mortem*

De manière plus complexe, la musique est aussi présente dans le texte dès lors que les dialogues et les monologues prennent une forme mélodique inspirée de la poésie d'Eschyle. Le texte, écrit par Jan Fabre et Jeroen Olyslaegers¹⁸⁰, contient huit monologues qui mettent en évidence le mythe de Prométhée avec une écriture contemporaine riche, et un lyrisme biblique assumé.

Jeroen Olyslaegers a remis en vers le mythe d'Eschyle : en huit monologues, il donne la parole aux habitants de l'Olympe qui, au moyen de vers à consonance presque biblique, respirent et mettent en rythme l'histoire du héros Prométhée. La langue est violente, dense et de temps à autre fébrile, telle des flammes léchant les hauteurs. Il s'agit d'un langage divin qui retentit de manière tonitruante grâce à l'univers mythique¹⁸¹.

Le verbe est violent, intense, cru. Le texte accentue la métaphore du feu par une écriture enflammée qui invite les visages à s'exprimer et les dents à grincer. Les mots sont une manifestation verbale de la douleur et aussi une pièce maîtresse dans l'œuvre de Jan Fabre. Il écrit entre les lignes et alterne sens explicite et sens implicite, il navigue entre un style poétique et un autre familier. L'intrigue est à l'image d'une toile d'araignée qui transpose Prométhée au milieu du récit tout en tissant autour de lui le déroulement d'une ligne conductrice qui demande une concentration importante. À la fin, de manière fluide, elle détisse les symboles et les significations avec évidence et maîtrise.

Comme dans un Opéra, le texte et l'image s'entrelacent tels le flux et reflux d'une mer houleuse. Des cordes forment le fil rouge entre la multitude d'images et de clins d'œil surréalistes : tantôt chaînes pour ceux qui enfreignent la loi du dieu suprême, tantôt objet de

¹⁸⁰Jeroen Olyslaegers (Mortsel, 1967) a étudié la philologie germanique à l'Université d'Anvers. Puis, il a travaillé comme collaborateur scientifique auprès du centre de documentation Louis Paul Boon (1989-1992). Ensuite, il a travaillé pour plusieurs organisations et festivals dans le domaine de la littérature et du cinéma. Olyslaegers a travaillé comme critique de films pour *Humo* et comme chroniqueur pour Studio Brussel, VPRO, IKON et Radio Klara. Il a publié les romans *Navel* (1994), *Open gelijk een mond* (1999), *Wij* (2009) et le recueil d'histoires *Il faut manger* (1996). Pour le reste, sa prose a paru dans divers magazines littéraires. En outre, il a produit plusieurs pièces de théâtre, entre autres pour le KVS et NTGent. Pour de Buren, il a écrit le Radio livre *God straft snel* et les City books *Une autre joue* et *Ici on recommence*.

¹⁸¹Luk, Van Den Dries, *op.cit.*, Article sur *Prometheus Landscape II* (Université Anvers).

Source : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Prometheus-Landscape-II/ensavoirplus/>

désir pour ceux qui souhaitent se procurer du plaisir, tantôt cocon pour ceux qui attendent une transformation¹⁸².

Pour servir de manière brutale un langage qui s'appuie sur cette dualité entre le trépas et l'existence, Fabre utilise le feu comme élément pour nous raconter un fragment de l'histoire de l'humanité qui ne cesse pas de se répéter : la recherche du héros véritable, celui qui guide la société, qui exprime son aberration face à la destruction de l'humanité.

Pour analyser ce dialogue entre le mythe et l'actualité, il est donc nécessaire d'étudier l'élément principal de la pièce : « le feu », ce symbole du savoir, de l'apprentissage et de l'intelligence. Dans le mythe, il ne signifie pas le feu domestique pour se chauffer ou pour cuire les aliments. C'est le feu qui sert à fabriquer des outils par les compétences du forgeron, un feu lié au dieu forgeron Héphaïstos. C'est un feu de savoir-faire pour créer des objets utiles et aussi pour servir l'art de l'artisan. Par conséquent, la technique exploite les richesses naturelles et la nature contribue à cette production maniée par l'être humain. Dans ce sens le feu prend une grande place dans la vie de l'humain, mais en même temps il peut être un outil de torture, de catastrophe. Mis à part sa fonctionnalité technique, le feu est aussi utilisé pour préparer la nourriture ; le besoin de cuisiner étant communément acquis pour l'homme comme le distinguant de l'animal. Les flammes sont aussi un ingrédient indispensable dans le cadre des sacrifices pour entrer en relation avec les dieux, car les aliments, plus particulièrement la graisse et les os, sont cuits sur un autel, lors de la pratique rituelle. Cette relation entre le feu et la civilisation est présentée par Friedrich Nietzsche :

Une humanité naïve accorde au feu, considéré comme le véritable palladium de toute culture en train de croître : mais que l'homme dispose librement du feu et ne le reçoive pas seulement comme un cadeau du ciel, allumé par la foudre ou par la chaleur du soleil, c'était là aux yeux des hommes primitifs et contemplatifs commettre un sacrilège, un vol à l'égard de la divine nature¹⁸³.

Au commencement la découverte du feu par l'homme était une nécessité, il était utilisé pour se protéger des animaux et pour se nourrir mais, avec le temps, le génie humain a transformé ce don de la nature pour détruire. Et cette destruction a débuté par

¹⁸²*Ibid.*

¹⁸³Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction de Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015, p. 147.

l'environnement de l'homme puis il l'a appliqué à son propre corps, et a fini par causer des apocalypses, ici Nietzsche nous montre cette nature humaine qui transforme un don naturel pour le détourner, qui joue avec le feu, le manipule et le malmène, jusqu'au moment où la nature se révolte et le feu devient mortel ; dans cette perspective l'être humain a pris l'habitude de pousser les limites chez les autres, générant une forme d'irrespect et de discrimination. Ainsi l'homme peut créer des plaies durables et conduire à la mort. La relation directe entre le corps humain et le feu est associée à la fois à la punition, à la torture et à la mort.

La question du corps qui souffre par le feu, alors que cet élément est censé être là pour nous éclairer et nous aider, anéantit l'équilibre naturel de l'être humain, et le feu revêt alors une double facette de protection (la chaleur, le foyer...) et de destruction (les bûchers, les incendies...). Dès lors Jan Fabre a choisi ce mythe pour analyser le malaise de la société contemporaine, dans laquelle la notion de démocratie et de valeurs humaines a été réprimée et remplacée par l'opportunisme et l'arrivisme. Le monde serait alors partagé entre deux couches sociétales : l'une qui vit et dirige, l'autre qui survit et qui subit cette nouvelle dictature mondiale, dite société capitaliste qui engraisse les riches et désosse les pauvres. « Tout ce qui existe est juste et injuste, et également justifié dans les deux cas »¹⁸⁴.

Ce système de discrimination peut engendrer des révolutions, d'où la recherche permanente d'un héros qui joue le rôle de leader pour pouvoir faire entendre la voix des opprimés. Prométhée le Titan était le héros des humains mais il était aussi le bouc émissaire de cette humanité ; il l'a sauvée de la famine et de la maladie mais il a dû subir la punition durant mille ans. L'anastrophe faite par l'artiste est toujours d'actualité, sauf que le héros actuel est moins poétique et que notre société lui accorde moins d'importance. La société contemporaine, qui endure cette schizophrénie et cette dépression, devient le champ de bataille que notre civilisation utilise pour trouver des repères ou pour en créer de nouveaux. Le spectacle de Jan Fabre est ainsi une autre manière de mettre en lumière les travers qui détruisent la race humaine, avec une mise en scène qui est associée au trépas et qui présente sans relâche des amas de cadavres comme métaphore de notre quotidien moderne.

¹⁸⁴*Ibid.*



« Le paysage de Prométhée II » © Tous droits réservés Jan Fabre

Le Paysage de Prométhée II offre une palette spectaculaire qui mixe la réanimation des âmes mortes et la motivation de la passion. Il est aussi une représentation de la mort annoncée des valeurs et des principes, de la mort de toute une partie du monde, de l'être humain qui brûle dans l'enfer de l'ignorance. La mythologie grecque devient alors le prétexte à une présentation sublimée et poétique de la condition humaine. Nous notons également que cette œuvre est une analyse de l'allégorie de la caverne que Platon développe pour montrer l'interminable désir que l'être humain s'inflige à lui-même pour se démolir. Il vit dans le faux et cultive le mensonge. Cette autodestruction, que nous apercevons chez les interprètes de Jan Fabre, est révélatrice de l'état de crise entre l'homme et la nature. Leur quête absolue de vie se transforme en une souffrance systématique qui conduit à une fin fatale, comme un retour au monde obscur de la caverne.

Platon suppose l'existence d'une caverne où, depuis leur enfance, une multitude d'hommes vit enfermée ; et ces hommes sont chargés de chaînes, en sorte qu'ils ne peuvent ni se lever, ni marcher, ni tourner la tête. Derrière eux brille la lumière dont ils n'ont que les reflets, et devant eux passent des ombres qu'ils prennent pour des êtres réels. La caverne, c'est le globe où nous vivons ; les chaînes qui chargent les hommes, ce sont nos passions et nos préjugés ; les ombres qui passent, c'est nous, c'est la figure de monde que nous prenons pour une réalité¹⁸⁵.

¹⁸⁵Platon, *L'État ou la République*, Traduit par Grou, Paris, Chez Lefèvre, 1840, p. 301.

La caverne est aussi l'image de notre monde contemporain contrôlé par les « mass-media ». En créant des faux héros, basés sur la critique de la consommation et de la peur de la différence Jan Fabre dénonce l'emprise de la politique mondiale sur les populations par l'installation d'un système éducatif qui produit des cerveaux limités, une société des hypothèses prédéfinies, une nouvelle forme d'esclavage technologique qui contrôle la volonté des personnes de manière indirecte.

L'artiste évoque aussi le rôle de la religion, très présente dans le spectacle, *via* les codes vestimentaires des acteurs et des danseurs. Fabre considère la religion comme un anesthésiant des peuples, une inspiration identique à celle de Karl Marx (1818-1883) pour qui *la religion est l'opium du peuple*¹⁸⁶. La religion rend les hommes crédules et innocents, c'est une forme d'auto-répression contrôlée par la morale et la crainte de l'inconnu, elle est pour Fabre une autre manière de mettre l'homme en esclavage en diminuant son libre-arbitre.

En définitive, la représentation de la mort dans ce spectacle nous transporte dans des phases d'incertitudes. Elle évoque des moments de redécouverte de la machine-corps, dans une transe psychique et physique, une descente aux enfers à l'image des peintures de Jérôme Bosch et des peintres de l'école Flamande¹⁸⁷ qui ont questionné cette articulation entre le corps et la souffrance, entre l'humain et le divin, entre la non-croyance et la religion. Illustrations qui incarnent dès le XV^e siècle une réflexion sur ce qui sépare les hommes : leurs couleurs, leurs croyances et leurs traditions.

Dans un contexte de conflits et de destruction de la notion de « vivre-ensemble », la fabrication d'un héros s'avère une nécessité. Il écarte les brumes de l'illusion et rassemble les hommes autour d'une vérité humaniste, un être humain qui entretient la flamme de l'intelligence et de la paix. Il incarne le feu qui nourrit la passion, le bonheur et la beauté, mais aussi la chaleur humaine qui garantit une vie avec moins de guerres et de malheurs. Et ce point de départ va permettre à Jan Fabre d'étudier plus avant la figure héroïque à travers la

¹⁸⁶Karl Marx, *Introduction à la critique de la philosophie du droit de Hegel, Critique du droit philosophique Hégélien*, Paris, Sociales, 1975, p. 13.

¹⁸⁷« L'art flamand trouve ses modèles de prédilection chez Vinci et à Florence. Ce n'est que progressivement que les artistes du nord, à l'occasion généralement d'un voyage à Rome, ont découvert l'art antique. Il serait toutefois erroné de ne voir dans les débuts de la renaissance nordique qu'une simple imitation des précédents italiens. L'intérêt des artistes flamands et allemands continue à se focaliser sur la représentation de l'humain et une longue lignée de portraitistes renoue, sous une forme renouvelée par l'influence de l'humanisme, avec la grande tradition eyckienne. Des genres nouveaux, la nature morte, la scène de genre apparue au XV^e siècle dans le cadre de la peinture religieuse, acquièrent leur autonomie. Enfin, l'apport le plus original sans doute des artistes du Nord au bouleversement des formes et des contenus est cette approche nouvelle, précise, passionnée de la nature. »

Claude Mignot, Daniel Rabreau, *Temps Modernes XV^e-XVII^e siècles*, Paris, Flammarion, 2011, p.187.

tragédie grecque. Il décide donc de s'installer dans le sommeil du Mont Olympe, un sommeil tenu hors de la portée des humains, un endroit où les dieux vivent dans une parfaite ivresse.

C. Le monde des dieux

Le spectacle *Mount Olympus to Glorify the Cult of the Tragedy* en 2015 se veut un retour à l'essence de la tragédie grecque, avec une foule d'acteurs, de danseurs et de performeurs, Jan Fabre ayant réuni ses fidèles interprètes et collaborateurs artistiques depuis le début de sa carrière. Il s'agit d'un spectacle qui respecte l'unité de temps, d'action et de lieu.¹⁸⁸ Cette représentation rapproche les spectateurs d'une métamorphose constante des corps qui sont confrontés au temps et à la fatigue. Pendant un jour et une nuit, Fabre raconte la douleur, le sommeil, la passion, le mythe, la mort cherchant à mettre en exergue le plus large panel possible des sensations de la cruauté. Il a ainsi créé une utopie qui raconte le dilemme du corps et de la mort et, pour ce faire, il a choisi comme outils le trépas, la joie, le rêve et l'énergie excessive. Dans cette production Fabre nous invite à vivre une expérience physico-énergétique, une sorte d'incantation qui opère un dialogue entre l'affect et la torture.

Fabre nous plonge dans une expérience profonde où le spectateur et l'interprète sont réunis pour effectuer un voyage dans la métamorphose et la résistance, et où il n'a de cesse de pousser les limites afin de faire vivre une performance partagée entre le réel et l'irréel. Cette performance très particulière, pendant laquelle le temps perd son unité et l'espace perd sa matérialité, va pendant son propre déroulé trouver une nouvelle logique chronologique liée aux frontières poreuses entre éveil et sommeil et se transformer en rêve.

Is a clear unit of time : a day and a night. It is also a simple unit of action: all actions take place within these 24 hours. It is the time for working, eating, relaxing and sleeping; it is the time to make love, argue, discuss, seduce, enjoy, fulfil one's obligations, to care, to hate and to believe... all the actions that people carry out in each 24-hour period. And there is also a clear unit of space: the stage, that dark mirror of the world, that dark space where

¹⁸⁸« Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »
Nicolas Boileau, *Satires, Epîtres, Art poétique, Chant III*, Paris, Gallimard, 1985, p. 241.

*the imagination briefly lights up and then fades away*¹⁸⁹.

Il s'agit de vingt-quatre heures de représentation pour lesquelles Jan Fabre a travaillé en répétitions pendant douze mois. Il est réputé pour ses spectacles-marathons, mais celui-ci est un autre challenge et une autre manière de raconter l'histoire d'une archéologie d'un pur point de vue humain, une histoire d'investissements et de vécus, une histoire où les artistes deviennent des dieux, dans un espace où tout est permis. Il raconte l'histoire de la mort par le biais des immortels, un paradoxe qui lui permet de redéfinir la notion de disparition et de redessiner la tragédie. Ainsi les dieux se confrontent à la matière, au sang, au meurtre, ils dévorent la chair sacrifiée, ils expérimentent le cannibalisme et ils y prennent goût. Cette expérience de la mort, que les dieux rencontrent, vient donner une légitimité à leurs actes. Ils sont dès lors des êtres terrestres qui savourent le péché sans peur d'être châtiés. Ici Fabre prend plaisir à édulcorer la vie des dieux et partage de fait son questionnement : et si les dieux, eux aussi, étaient mortels ? Dans ce projet en effet, nous sommes invités dans l'intimité du mythe, là où la noirceur et le désir prennent le dessus et où la passion dirige les actes, nous assistons à des situations qui bousculent la logique divine, ainsi les dieux se retrouvent eux-mêmes devant des actes commis pour lesquels ils ne disposent pas d'outils de compréhension, et ce chaos invite à une orgie ponctuée par la folie et le trépas.

Le spectacle se déroule dans le théâtre en tant que bâtiment, pas seulement sur scène : des lits dans les couloirs, des guinguettes installées pour se restaurer, des installations plastiques... Il s'agit de la construction d'un monde qui soustrait les spectateurs au monde réel et les emporte par la suite dans un univers avec d'autres règles, d'autres façons de vivre, un monde de la magie, de la beauté, du flux d'émotions et d'expressions. La réflexion sur ce spectacle est une longue recherche qui a duré plus de quatre ans avant que Jan Fabre ne prenne la décision de démarrer le processus de répétitions et de nous montrer cette frénésie qui raconte l'histoire de l'humanité par le biais de ses forces divines. En 2009 lors d'une

¹⁸⁹« C'est une unité de temps claire : un jour et une nuit. C'est aussi une unité d'action simple: toutes les actions se déroulent dans ces 24 heures. C'est le moment de travailler, de manger, de se détendre et de dormir ; il est aussi le temps de faire l'amour, de discuter, de séduire, de jouir, de remplir ses obligations, de prendre soin, de haïr et de croire... toutes les actions que les gens mènent pendant les 24 heures. Et il y a aussi une unité d'espace claire: la scène, ce miroir noir du monde, cet espace sombre où l'imagination s'illumine brièvement puis disparaît. »

Luk Van Den Dries, *About Mount Olympus*, 2015.

Source : www.MountOlympus.be / Texts. About Mount Olympus, by Luk Van Den Dries.

interview Jan Fabre affirme : « *I'm reading greek tragedies again, and in two or three years, I want to make a twenty four hours production* »¹⁹⁰.



« *Mount Olympus* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Ainsi Fabre puise dans son passé et dans son présent afin de construire une recherche plus poussée dans le futur. De cette manière, nous retrouvons toutes les thématiques qu'il a déjà abordées mais il les traite ici avec une vision améliorée. Ce qui lui permet de présenter la folie à travers la maturité qu'il a acquise lors de son parcours de trente années de production. En mettant les dieux sur scène, il crée une nouvelle religion, un nouveau culte dans lequel il devient le dieu des dieux, celui qui cherche le lien du sacré et du spirituel, et qui fait de la beauté sa croyance. « Je crois en la beauté. Je crois [...] je suis toujours à la recherche de lieux spirituels en un sens, mais pour cela il n'y a pas besoin que ce soit des lieux de culte. »¹⁹¹

Alors nous pouvons admettre que Jan Fabre a littéralement transformé la scène de ce spectacle en un lieu de culte fabrien. Le culte de la tragédie depuis lequel il dialogue avec les morts qui viennent lui raconter leurs démarches, leurs peines et leurs désarrois *parce qu'il n'y a rien à gagner ou à perdre*.

¹⁹⁰Interview de Hans-Thies Lehmann avec Jan Fabre, Frankfurt, le 7 mars 2009.
Source : <http://mountolympus.be/page/22>.

¹⁹¹Entretien Lydie Toran, *Jan Fabre esthétique du paradoxe, corps, genre et symbolisme du discours*, par Jean-Pierre Simard, Actes du colloque international d'Avignon 12-13 Mai 2011, L'Harmattan, 2013, p. 15

1. Le langage des morts

D'après Jan Fabre le langage établi avec les morts lui ouvre les portes de la vérité *car les morts ne peuvent pas mentir*. Et dans ce royaume divin et macabre l'artiste a su mettre en scène une palette de verdicts afin d'assumer des sujets polémiques, où le corps exalte et montre les nuances de ce qu'une écriture corporelle peut dévoiler. Il nous paraît désormais évident que le spectacle repose sur le mythe et la tragédie mais il trouve également ses fondements dans l'étude de l'être humain, en effet Fabre expose le langage verbal et corporel de la société occidentale pour nous dévoiler l'héritage et l'imagination du tout un peuple à travers le temps. Il met en valeur un cumul de traditions entre fantaisie, pensée religieuse et héritage politique. Il traite l'humain au centre de cette réflexion en l'invitant à prendre des risques et à dépasser ses limites. Dans ce sens *Mont Olympus Cult of tragedy* est une façon de faire émerger le pur et l'authentique dans une énergie explosive qui questionne notre appartenance au temps et à l'espace, et à l'étendue de nos capacités corporelles. Via la mort Fabre cherche à comprendre la vie, par la présence de ses personnages, par l'image et le mot, tout en laissant le spectateur imaginer l'évolution de l'être humain dans ce monde. Dès lors, il affirme créer pour purifier les spectateurs de leurs peines et pour les soulager.

J'ai dû relire toutes les tragédies grecques c'est très inspirant. À partir de ces tragédies, j'ai écrit un nouveau texte sur les rêves, les cauchemars, l'insomnie, la narcolepsie et j'ai également choisi de piocher seulement dans les tragédies où les familles s'entretuent, comme l'Orestie, ou le cycle Thébain, et ça se mêle dans mon texte à une profonde recherche sur les relations entre rêves, inconscient, oracles et tragédie. Et bien sûr, cela débouche sur ce que peut signifier aujourd'hui la catharsis dans notre société ?¹⁹²

Le choix de Fabre de travailler sur la tragédie est donc aussi une invitation à analyser le concept de *catharsis*. Afin d'en trouver une nouvelle signification, Jan Fabre s'intéresse aux histoires les plus tragiques dans la mythologie grecque, posant un regard contemporain sur leurs thèmes principaux : le crime, le meurtre, le trépas... Alors il renverse les intrigues et écrit un texte qui accompagne le corps dans ce voyage tragique. Ce qui lui permet de mélanger une esthétique macabre qui s'inspire des représentations traditionnelles, et une

¹⁹² Propos recueillis par Agnès Izrine, le 14 mars 2015 Danser canal historique.
Source : <https://dansercanalhistorique.fr/?q=search/node/jan%20fabre>.

esthétique contemporaine ; ainsi il nous plonge dans une recherche corporelle basée sur le mouvement et l'engagement. Pour ce faire, il mélange la lenteur et la rapidité, il exhibe les corps en détresse et crée des images célestes qui s'appuient sur le suspens et les provocations poétiques.

2. *Catharsis*, rêve et cauchemar

Le culte de la tragédie mis en scène par Fabre est le socle d'une nouvelle signification de la catharsis. En effet, Jan Fabre produit des images qui ne respectent pas la règle classique de la bienséance ; il fait vivre au spectateur une expérience dans la mémoire de son quotidien. De fait, avec cette présentation faite dans des théâtres occidentaux, assez éloignés des zones de conflits, pendant une temporalité spécifique de 24h, le public se retrouve témoin de scènes où le sang coule à flots, où des organes remplissent l'espace, où les homicides sont multiples. Alors l'effet de la catharsis change de signification par rapport à la Grèce antique pour s'adapter à l'image de son temps, plus cruel, plus lamentable.

Le monde est fait de viande, de violence et de sexe. Sur scène, on les manipule, rappelle Cédric Charron. C'est une violence théâtrale, projetée. Le sexe aussi. Ce sont des images. Jan est un amoureux du corps qu'il explore. Larmes, sperme, sang, sueur... c'est une ode au corps qui n'a rien de provocant. La catharsis poursuivie par *Mount Olympus* tente de purifier les excès de passion du monde comme l'overdose de violence. Le spectacle dénonce la violence avec un discours d'empathie qui dit qu'il n'y a pas de grand héros mais un héros en chacun de nous¹⁹³.

Un autre point que le spectacle aborde est la relation entre le rêve et le cauchemar. Fabre s'appuie sur cette relation entre la tragédie grecque et la chimère afin de révéler une dualité entre une incroyable peine mais aussi une incroyable joie, une sorte d'extase qui dure vingt-quatre heures. Le sommeil est traité ici comme une mort, pendant laquelle l'âme prend corps et se déplace entre le paradis et l'enfer dans un espace-temps suspendu. « J'ai également le sentiment, alors que de nos jours tout va très vite, tout doit être populaire, où l'on tend

¹⁹³Nurten Aka, « *Mount Olympus* de Jan Fabre, guerre et paix », article *Le Vif*, 23 septembre 2016.

toujours plus vers un divertissement, que créer une œuvre comme celle-là, c'est aller se battre contre tout ça »¹⁹⁴.

Dans ce rapport au temps très spécifique, Fabre exprime sa volonté de donner au public le temps de regarder les choses en face, et de prendre le temps de savourer chaque instant. C'est aussi une manière de réveiller les consciences en s'opposant aux activités divertissantes qui nous font perdre l'essentiel de notre existence, il s'agirait en effet pour lui de profiter de la vie pour aller au fond des choses, au fond de l'intention et de son œuvre.

Assister à ce spectacle est une occasion de vivre l'ennui, la colère, l'excitation, et d'appréhender une représentation de la mort dans chaque détail proposé sur scène. Fabre prend une loupe et nous convoque à faire des focus sur une plaie qu'il nous invite à regarder de près, à toucher afin d'essayer de sentir la douleur et d'expérimenter la peine. À travers cet exercice il met le public devant sa propre torture, ses propres souffrances psychologiques et physiques. Il lui apprend à prendre conscience de son corps et de sa finitude. La mise en scène est alors pensée comme une alliance entre le public et la scène, ponctuée par des *Dream time*¹⁹⁵. Ce spectacle se joue de la fatigue qui rend l'humain plus réceptif, une fatigue qui rend les gestes plus longs, la respiration plus détendue, une fatigue qui tend vers le spirituel, qui invite à la méditation. Avec ces procédés Fabre lève les barrières de la raison pour plonger dans les cauchemars, la fantaisie, les hallucinations et propose un voyage dans le monde des dieux. Le but assumé de Fabre est ici de briser les chaînes que la société utilise pour attacher et diriger l'imagination et la réceptivité des mortels. Ainsi il cherche, non sans provocation, cet état de virginité mentale et psychologique comme celui du nouveau-né qui découvre son entourage et son souffle avec un état de fascination et de curiosité. Dans cet état originel que Fabre cherche à retrouver, il n'y a plus de notion de peur, ni de mort, ni même de vie, l'enfant qui vient de naître suit, touche, goûte, pleure, et rit et reconstitue toutes ses découvertes en forme de cauchemar ou de rêve quand il dort.

La représentation de *Mount Olympus to Glorify the Cult of Tragedy* nous ramène dans le passé. Elle redécouvre la dramaturgie d'Aristote, elle revisite l'Agora d'Athènes, elle

¹⁹⁴Propos recueillis par Agnès, Izrine, *op. cit.*, le 14 mars 2015 Danser canal historique.

Source : <https://dansercanalthistorique.fr/?q=search/node/jan%20fabre>

¹⁹⁵*Dream Time* sont des moments dans le spectacle *Mount Olympus* qui ponctuent la représentation, et qui permettent aux danseurs de se reposer, mais en même temps servent de transitions entre les tableaux. Mais le terme *Dream time* ou *Le temps du rêve* désigne l'ère qui précède la création de la Terre, une période où tout n'était que spirituel et immatériel. Selon les Aborigènes australiens le temps du rêve existe toujours et peut être atteint pour des besoins spirituels. Au travers du temps du rêve, il serait possible de communiquer avec les esprits et de déchiffrer le sens des mauvais augures, maladies et autres infortunes.

dénude le sommeil du Mont Olympe, une montagne qui embrasse les cieux et dont le sommeil plonge dans le brouillard de l'inconnu. C'est un jardin secret décrit par Homère comme un lieu paisible et joyeux où la boisson coule à flot. C'est le trône du roi des dieux, « Zeus ». Une montagne, décrite comme le symbole du pouvoir et du parfait, et qui devient ici un espace ouvert au public.

Les interprètes dorment en scène, ils s'éveillent et se rendorment puisque nous travaillons à partir du sommeil et des rêves, des états physiques de demi-sommeil, de torpeur, de léthargie... et sur les réactions à de tels états. Tenir 24h à quelque chose de Prométhéen, ils jouent, ils dansent, ils mangent... C'est une dramaturgie en fait très complexe car il faut prévoir qui va pouvoir rester éveillé, qui va devoir sortir, etc. En même temps, c'est très chaleureux, les interprètes cuisinent les uns pour les autres, c'est très beau. Ce sont des rituels très profonds qu'ils doivent traverser, avec des connexions très originaires, basés sur une recherche quotidienne. Qu'est-ce qu'être en scène, jouer, danser, être ensemble ? Mais n'oublions pas que les Dyonisies duraient trois jours et trois nuits¹⁹⁶.

Comme nous pouvons le constater, Fabre a créé avec ses interprètes un monde complexe fondé sur une dramaturgie qui cherche à trouver une forme mythologique dans tous ces personnages ; il a donc essayé de trouver en chacun d'eux une forme de résistance prométhéenne pour vivre une histoire dionysiaque. Il a inventé un rituel, une sorte de chamanisme et de méditation comme un besoin quotidien de la vie. Ces ritualisations dans leur manière même de travailler ont permis par exemple l'invention de corps qui peuvent trouver la mobilité dans des moments de sommeil. La présence de Dionysos devient dès lors une réalité, plus qu'un personnage mythologique il est ressuscité dans tous les moments du spectacle, et il génère une forme de catharsis collective qui réunit danseurs et spectateurs.

the energy it takes to travel between a physical and astral body, between an everyday and a subtle body, between linear time and dreamtime, between clockwise time and the timeless. In this sense, the real protagonist of this production again was Dionysus, this time as god of energy and primary vibration, more particularly of free energy, of energy that liberates bodies and minds, men and women. The kind of energetic fields that Dionysus and his spouse spread around was contagious, certainly for all spectators who only sparingly left the audience during the twenty-four hours. And as it happens to all forms of contagion, you

¹⁹⁶Propos recueillis par Agnès Izrine, *op. cit.*, le 14 mars 2015 Danser canal historique.
Source : <https://dansercanalhistorique.fr/?q=search/node/jan%20fabre>

*never knew how or when the infection really got hold of you. Certainly, there was a vague spread of energy during the performance, built as it was on the alternation of highly demanding exercises, periods of excitation and rest, and rhythmical cadences*¹⁹⁷.

Tous ces personnages prennent la forme de créatures sous l'emprise d'un phénomène inspiré de la Nature, plus précisément de l'animal. Ensemble, ils entrent dans la noirceur et commettent des actes abominables, ils se livrent sur scène à la libération que le mépris et la détresse exerçaient sur eux.

3. L'âme de Dionysos

Le personnage de Dionysos dans cette pièce est décrit par Freddy Decreux comme l'électron libre du groupe par sa folie et ses excès. Dès la première scène corporelle, rythmée par des hurlements avec une musique électro à fort volume, Dionysos mène le bal. Il est alors ceinturé de raisins avec un corps généreux où la chair déborde, un corps avec des normes esthétiques inhabituelles pour Dionysos proche de l'image de Niobé.¹⁹⁸ Il manipule le rythme du spectacle et il conduit les danseurs dans une folie physique. Les sous-vêtements des danseurs sont tachés de sang et, au fur et à mesure de la chorégraphie, des morceaux de viande fraîche couvrent le plateau. La scène se transforme dès lors en une terre de sacrifice et de massacres. Elle devient un champ de bataille. Dans cette séquence, le sexe, la mort et la naissance se mélangent. Nous assistons notamment à une image forte pendant laquelle les

¹⁹⁷« L'énergie nécessaire pour voyager entre un corps physique et astral, entre un corps quotidien et un corps subtil, entre le temps linéaire et le temps de rêve, entre le temps dans le sens des aiguilles d'une montre et l'intemporel. En ce sens, le véritable protagoniste de cette production était à nouveau Dionysos, cette fois comme dieu de l'énergie et de la vibration primaire, plus particulièrement de l'énergie libre, de l'énergie qui libère les corps et les esprits, hommes et femmes. Dionysos et son épouse ont répandu des champs énergiques contagieux, principalement pour les spectateurs qui ne quittaient pas la salle pendant les vingt-quatre heures. Il arrive toutes formes de contagion, mais vous ne savez jamais comment et quand l'infection vous a vraiment attrapé. Certes, il y avait une vague diffusion d'énergie pendant la représentation, construite sur l'alternance d'exercices très exigeants, de périodes d'excitation et de repos et de cadences rythmées. »

Freddy Decreux, « *Dionysus, a twofold master of ceremony in Jan Fabre's Mount Olympus* », article, *Magazine Engramma*, février 2016.

¹⁹⁸*Niobé* : Dans la mythologie grecque, fille de Tantale et épouse d'Amphion, roi de Thèbes. Elle avait, dit la légende homérique, six filles et six garçons ; fière de sa fécondité, elle se vanta d'être supérieure à Lété, qui n'avait eu que deux enfants, Apollon et Artémis. Pour la punir de son orgueil, Apollon tua ses fils et Artémis ses filles. Les dieux ensevelirent eux-mêmes les corps des enfants de Niobé, restés dix jours sans sépulture, et Niobé retourna dans sa patrie, où elle fut changée en rocher. Ses yeux cependant continuent de pleurer, et ses larmes coulent du rocher lorsque la neige qui le couvre en hiver se met à fondre.

Source : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/niobe/>

danseuses écartent leurs jambes et mettent au monde leurs douleurs. Dionysos incarne le personnage qui relie l'espace et le temps. Il est la charnière entre les mortels et les immortels, il est toujours présent pour pousser à une bacchanale énergétique, à la célébration, et surtout au rituel sacrificiel. Il est la figure de la mort hors du temps, en effet il invite à entrer dans la temporalité divine qui surpasse les êtres humains. Nous pouvons même affirmer qu'il est dans cette pièce l'alter ego de Fabre. Il représente la figure de la tragédie, il renvoie à l'ivresse qui mène au déséquilibre émotionnel, au rapport organique de l'humain et de l'animal. Via ce dieu mythologique Fabre questionne le drame, le théâtre, la Nature et la passion. En quelque sorte, il accorde à Dionysos plus d'importance qu'à Zeus, car celui-ci est la représentation de l'homme banni et marginalisé, qui exprime le mal être à travers la fausse joie et l'exagération.

Ici le culte de la tragédie, présenté par Jan Fabre, dévoile une utopie. L'artiste voyage à travers l'image que chacun se fait des dieux grecs, il les personnifie, il exploite le fantasme du corps idéal. Il transforme ce rêve en une réalité vivante qui nous ouvre les portes du monde sacré, du divin, pour toucher du doigt le côté humain des dieux. Le spectacle affiche une interdisciplinarité clairement assumée, célèbre des personnages mythologiques, accentue la cruauté, invite la mort, les cadavres, le sang, le sacrifice... nous distinguons aussi une inspiration du travail d'autres cultures comme la danse des ténèbres au Japon, le « Bûtô »¹⁹⁹, qui se matérialise par un corps peint en blanc et une écriture corporelle lente et précise. Le langage de ce spectacle se veut violent et poétique à la fois : il donne au verbe une chair et un squelette, il anime, il manipule et il souffle l'âme du drame parmi les protagonistes, un souffle qui réunit le passé et le présent, le sacré et le rituel. Jan Fabre réinvente les rites, il appuie les stéréotypes de cette époque sans oublier de les inviter à vivre dans la société actuelle, et sans oublier la tragédie contemporaine. C'est un voyage permanent entre deux temps. Le respect des unités de temps et d'espace donne au spectacle sa dichotomie entre l'imagination et le réel, entre le dehors et le dedans. En somme, il célèbre l'union du songe et du concret. Les danseurs de Jan Fabre nous convoquent ainsi dans une immersion corporelle à l'image des

¹⁹⁹Le Butô, Butoh ou Ankoku Butoh « Danse des ténèbres », est une danse d'avant-garde inventée par Tatsumi Hijikata dans le Japon *underground* de 1959. Révolutionnaire, le Butô voulait changer de nombreuses idées esthétiques et conservatrices et bousculer violemment l'establishment. Dans sa forme le butô s'opposait fortement à l'influence occidentale du ballet classique et de la danse moderne mais aussi aux formes artistiques traditionnelles du Japon comme le Nô ou le Kabuki. Cette danse moderne provoqua un véritable choc, surgissant 14 ans après Hiroshima et Nagasaki, 14 ans après le traumatisme de la défaite de 1945 qui fut vécu comme un cataclysme politique, économique, social et culturel. Cette défaite, la première du Japon dans son histoire, l'a obligé à s'ouvrir en grand au monde occidental mais cela ne se fit pas sans mal, les deux mondes étant trop différents.

corps de la mythologie et dans l'imaginaire antique de la tragédie. Il ne s'agit pas d'une imitation de la tragédie grecque d'une forme nouvelle, empreinte de liberté d'interprétation et de représentation du trépas à travers des contes et des légendes qui sont toujours d'actualité.



« *Mount Olympus* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Au-delà des conventions, des clichés et d'un imaginaire consommé, les interprètes jouent dans cet espace avec l'envie d'être justes et vrais. Ainsi ils créent leurs propres rituels, ils inventent une langue. C'est la langue de la chair torturée et brutalisée.

Ce spectacle en lui-même est une sorte de drogue dont l'effet envahit les corps, les transporte ailleurs. Il génère une communication intense entre l'individu et son intériorité, il supprime tous les concepts qui peuvent nuire à l'indépendance et, dans le même temps, il nous plonge dans une véritable dépendance. Il nous montre une beauté qui surgit de la torture et de la douleur, de la laideur et de la misère. Dès lors, il redéfinit l'érotisme, les émotions, et réveille des nouvelles sensations oubliées dans l'inconscient collectif. Des perceptions refoulées par l'expérience de l'être humain qui a peur de la découverte de certains aspects de sa personnalité, de son débordement physique qui, en définitive a peur de lui-même. Les interprètes sont là pour nous montrer que le premier ennemi de l'homme est ses propres peurs, ses propres croyances, ses propres peines qui le conduisent inéluctablement à la mort.

Les acteurs sont confrontés au soleil, à la lune, ils assistent au déroulement du temps réel, leurs corps sont tendus en permanence entre l'influence du cosmos et leur énergie intérieure, en quête d'un état de nature, d'infini. Dans cette pièce plus qu'ailleurs l'expression

de Fabre *guerriers de la beauté*²⁰⁰ prend tout son sens : « *They know the idea of personal cruelty. People in my company, for them to be on stage it is a political choice. They are warriors of beauty who research their own limits in a physical and mental way* ». ²⁰¹

Ce choix politique, que Jan Fabre évoque, est au centre de la performance de ses artistes. C'est de là qu'émergent leur engagement, leur appui, leur rage, leur jeu, leur danse. Leur diction est une dénonciation, ils dénoncent des comportements, ils présentent des idées, ils portent un message. Ils font le serment des guerriers, la promesse de vivre dans le rêve, dans le cauchemar, dans le désespoir pour acquérir un nouvel espoir. Ils créent la vie et ils représentent la mort. La chorégraphie a été créée par l'artiste et les danseurs, dans une sorte de recherche et d'improvisation collective. Fabre se compare à un malvoyant guidé par son chien qui le ramène exactement où il veut aller. Cette confiance qu'il exprime montre la grande liberté que le metteur en scène offre à ses performeurs. Ils se mettent d'accord sur une base de travail puis il laisse les danseurs proposer leur travail : les mouvements et l'écriture scénique et corporelle s'inspirent des œuvres artistiques grecques par exemple. En ce sens Fabre s'explique ainsi :

All of the Apollonian dancers, all of the movements, and the signs in this choreography, were based on the paintings on the sides of the vases, on the Greek vases. So, you see there is a difference between a lot of Apollonian structures in dance and then you see on the other side the Dionysian dance sequences. And then you have these crossovers out of the state of sleeping or not sleeping, we created a lot of movements. So you see, all of the choreography came out of the content of the research of the work. ²⁰²

²⁰⁰« Mes acteurs et mes danseurs sont des guerriers de la beauté qui, dans l'univers de mes pièces, ont le courage de vivre dangereusement et de prendre le risque de faillir ou de triompher. Ils sondent les limites de leur propre nature, les dépassent et accèdent à un autre état de conscience. L'énergie requise pour atteindre ce but est souvent immense, si intense que certains guerriers se consomment, laissant un instant derrière eux leur condition et leur technique d'acteur. (...) Mes guerriers de la beauté, au même titre que les héros des tragédies classiques, se battent contre des structures et des édifications imposées. »

Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 343, 344.

²⁰¹« Ils connaissent l'idée de la cruauté personnelle. Pour mes collaborateurs être sur scène est un choix politique. Ce sont des guerriers de la beauté qui recherchent leurs propres limites de manière physique et mentale. » David Allain, *Art et Culture*, article publié le 23 octobre 2015.

Source : <http://www.hungertv.com/feature/mount-olympus-to-glorify-the-cult-of-tragedy/>

²⁰²« Tous les danseurs apolliniens, tous les mouvements et les signes de cette chorégraphie étaient basés sur les peintures des vases grecs. Donc, vous voyez, il y a une différence entre plusieurs structures apolliniennes dans la danse et de l'autre côté il y a des séquences de danse dionysiaques. Et puis, il y a des croisements entre le sommeil ou d'éveil. Nous avons créé beaucoup de mouvements et la chorégraphie est sortie d'un long travail de recherche. »

Ibid.



« *Mount Olympus* » © Tous droits réservés Jan Fabre »

4. L'espace du meurtre

Comme nous l'avons vu, ce spectacle est une immense « orgie corporelle » et nous pouvons ici nous questionner sur la construction d'un monde visuel fait de couleurs, de nuances et de compositions graphiques. Jan Fabre présente une scénographie simple et neutre, laissant libre cours à chacun d'inventer son espace, de voir la pièce comme s'il flânait et venait à découvrir une merveille qui sort de la boîte de Pandore. Chaque instant est une surprise, les tables deviennent tour à tour : des blocs chirurgicaux pour pratiquer des autopsies, une piste de danse, un champ de bataille, des lits pour dormir ou faire l'amour, un comptoir de bar.

Le décor est neutre par sa couleur blanche. Il offre plusieurs possibilités, il suggère sous plusieurs angles un espace indépendant et riche. Le scénographe a voulu créer ici un équilibre et une homogénéité entre corps/décor et corps/acteur, il a ainsi exploité l'espace sur plusieurs plans, en jouant sur la profondeur et le pouvoir de la perspective visuelle. Les éléments sphériques suspendus présentent deux fonctions : ils éclairent mais aussi dansent, forment des espaces : ils nous rappellent l'Univers avec ses planètes et les mouvements du système solaire. Ils créent la légèreté mais aussi écrasent l'espace par moments, leurs ombres sur scène ou sur les corps des interprètes sont une manière de voir des marques ou des tatouages éphémères qui dessinent l'empreinte du temps. Les boules de lumière habitent le théâtre. Elles imposent un schéma de déplacement, elles indiquent le chemin du mouvement à la mise en scène. Cet espace de jeu très épuré termine souillé de sueur et de couleurs, sali et magnifié. Une sorte de peinture à la Yves Klein où les pieds, les mains, les corps laissent leurs

marques et leurs vécus. À la fin, l'espace, les acteurs et les danseurs forment plus qu'un seul corps.

La singularité du travail de Fabre réside dans la non dissociation des éléments du travail scénique. Quand il décrit une scénographie, les costumes apparaissent comme une autre pièce de puzzle qui complète l'image. Dans *Mount Olympus*, ils sont d'inspiration grecque, certes, mais aussi empreints d'une certaine connotation asiatique avec la peinture blanche sur le corps qui épouse le costume, d'une touche indienne avec le « Divali ». De même, Jan Fabre a toujours été fidèle à la matière : il utilise l'huile, le sang, la terre, des matériaux crus, naturels ou « kitsch » comme les paillettes. L'espace est un lieu où les personnages construisent chaque moment par le geste, le mot et l'action. Le corps est la matière première du spectacle, tout commence par le corps pour sortir vers l'univers, vers une connexion avec la Terre et le Ciel. Cette liaison avec la matière trouve chez Fabre et ses collaborateurs une manière de s'exprimer poétiquement et brutalement, conférant au texte une physicalité très riche, inventant une notion de « texte corps » qui célèbre le monde macabre, et conduit au trépas.

5. L'hymne du drame

L'auteur Joenson Olyslaegers a écrit un texte en collaboration avec Jan Fabre comme une grande célébration de la tragédie. Chaque fragment est une glorification du drame, chaque lettre, chaque mot a le goût du meurtre, des scènes sanglantes et de l'abattage. Un texte qui porte l'âme même de la tragédie grecque, un texte puissant et raffiné qui convoque des héros et des héroïnes : Zeus, Médée, Antigone Prométhée, Electre, Dionysos, Apollon. Un texte à l'instar des champs de boue, une cérémonie et un rituel de sacrifice. Pour porter ce texte Fabre hésite entre la dramaturgie traditionnelle, la dramaturgie du plateau et l'expression corporelle contemporaine, et s'inspire de danses traditionnelles réinventées par ses interprètes. « *It is without any doubt a violent, cathartic experience that should be expressed through the plasticity of language.* »²⁰³ Comme Jan Fabre l'explique ici, l'enjeu était de manipuler la

²⁰³ « Il s'agit sans aucun doute d'une expérience violente, cathartique, qui doit s'exprimer par la plasticité du langage. »

David Allain, *Art et Culture*, article publié le 23 octobre 2015.

Source : <http://www.hungertv.com/feature/mount-olympus-to-glorify-the-cult-of-tragedy/>

langue et de la rendre malléable, en gardant la force tragique du texte, pour aboutir à la catharsis ; un travail non seulement d'auteur mais aussi de sculpteur qui cherche la justesse et la proportion exacte pour trouver un rythme.



« Mount Olympus » © Tous droits réservés Jan Fabre

Le texte conserve l'intrigue. Il propose des solutions, mais il ouvre également des possibilités pour d'autres écritures. Joenson a décrit sa démarche d'écriture comme un corps pour qui il construit, un squelette qu'il enrobe avec de la chair et à qui il injecte des fluides pour enfin lui donner vie.

One of the things we discussed a lot was if we needed to contextualize the characters. Do we need to explain to the audience who Medea, or Dionysos is? We decided to try but it soon turned out to be completely stupid. We had to get rid of the hang-up that the audience needed a context, needed to know about Greek culture and ancient tragedies in order to be able to enjoy the performance. For us, it was tabula rasa. But the moment we knew the people didn't need this cultural baggage, it was a breakthrough. Another turning point was the moment Jan challenged/composed the first and the final part, which was the first thing that came together. You have to realize that for every scene that you see, we had four other scenes so we're literally talking about thousands of scenes, all with their own small or larger variations²⁰⁴.

²⁰⁴« Une des choses dont nous avons beaucoup discuté était la nécessité de contextualiser les personnages. Avons-nous besoin d'expliquer au public qui est Médée ou Dionysos? Nous avons décidé d'essayer mais cela s'est vite avéré complètement stupide. Nous avons dû nous débarrasser de l'idée que le public avait besoin d'un contexte pour apprécier la représentation. Pour nous, c'était *tabula rasa*. Mais au moment où nous avons compris que le public n'avait pas besoin de ce contexte, c'était un soulagement. Un autre tournant, dans le processus de travail, a été le moment où Jan a commencé par la composition de la première et la dernière scène. Vous devez vous rendre compte que pour chaque scène que vous voyez, nous avons eu quatre autres scènes, donc nous parlons littéralement de milliers de scènes, toutes avec leurs propres variations. »
Fleur Pierets, « Mount Olympus et alors », Magazine, 2016, p. 8-9.

L'écriture du texte est vécue par Jeroen Olyslaegers comme un rêve, il n'était pas question de livrer un texte terminé dès le début des répétitions, mais bien de le construire en même temps que le travail corporel de la mise en scène. Dans ce processus, l'auteur est présent pendant les résidences de création de la compagnie, et peut ainsi sentir l'évolution des recherches pour faire des parallèles avec le travail scénique, cette complicité dans la collaboration avec les artistes permettant de faire émerger une cohérence entre le corps et le texte.

L'idée était de mettre en scène des personnages qui n'existaient pas déjà dans l'imaginaire du public. Il s'agissait de réinventer des personnages vierges qui présentent leurs propres mondes, leurs manières de bouger, de parler, de sentir, comme une création divine qui permettrait à quiconque de s'identifier. Le but de cette écriture scénique est d'éloigner le public de tout bagage culturel et intellectuel, dès lors dans le cas de *Mount Olympus* l'écrivain a établi une expérience qui permet de comprendre et de voir sans les préalables d'une imagination existante, au contraire, il a établi de nouveaux codes et des nouvelles interprétations basées sur la souffrance et la peine. L'auteur a misé sur une réécriture actuelle qui montre sa qualité et son authenticité à introduire de nouveaux matériaux et à déformer les intrigues des histoires connues comme celle de Médée par exemple. Ici celle-ci ne tue pas ses enfants parce que Jason est parti avec une autre femme mais parce qu'elle-même vient de l'Est, d'une société patriarcale, et qu'elle redoute que ses enfants ne soient élevés dans une société dominée par l'homme. C'est une manière de juxtaposer l'histoire du mythe et l'actualité : Médée est l'image même des réfugiés syriens qui préfèrent tuer leurs enfants plutôt qu'ils ne soient récupérés par des groupes terroristes et élevés comme des machines de guerre.

Sleep
tiredness' pillow
nature's nurse
giver of rest to all things
overcomes me
and with pleasure
I surrender
No one will rob me of the sweet pleasure
of sleep
The light around me
is no problem

*It will fuel the abundance of my dream visions
I feel languor
stealing over my body
and my eyelids keep on drooping
I shall be sucked into the underworld
of my head
It is marvellous .²⁰⁵*

Le travail sur le texte présente, comme nous pouvons le constater, un parallélisme constant entre l'ancien et l'actuel, ou comment transformer la forme sans toucher au fond. Le pouvoir du rêve est dans la transformation ; ce texte offre la représentation du rêve, un rêve qui a vécu une sorte d'évolution. Jan Fabre a créé des mutations sur l'intrigue : nous assistons dans cette représentation à un défilé de tous les dieux grecs, ensemble, en chair et en os. Cette écriture est un délire extraordinaire qui devient une réalité. Le texte propose aussi un monde abstrait à travers plusieurs signes, qui ponctuent le spectacle et qui donnent aux interprètes des appuis forts, et une logique de la représentation pour pouvoir maintenir le fil conducteur qui attribue une place importante au questionnement philosophique. Le texte prend alors la même fonction qu'un plan d'architecture avant la réalisation d'un bâtiment.

The power of the real can become a demon –or a daimon –in the theatre when the power of dreams becomes real. Reality is to be found in redeeming language as a dream, a form of poetic violence close to genetic terrorism. It allows me to step out of my comfort zone as a writer and face the knowledge of the Greek Underworld. It is a test, masked as a conquest. It is a trip where stillness is its dynamic.²⁰⁶

Dans cette production l'enjeu de Jan Fabre est de maintenir le public dans un temps de représentation hors normes, car notre monde actuel se caractérise par un rythme très accéléré qui rend la capacité de concentration très limitée. Actuellement, l'être humain n'a pas cette

²⁰⁵Jan Fabre, (fragment 'Remnants') extrait du spectacle « *Mount Olympus* » 30, 31 Janvier 2016.

²⁰⁶« Le pouvoir du réel peut devenir un démon, lorsque le pouvoir des rêves devient réel. La réalité se retrouve dans le langage enfouis du rêve, une forme de violence poétique proche du terrorisme génétique. Cela me permet de sortir de ma zone de confort en tant qu'écrivain et de faire face à la connaissance du monde invisible grecque. C'est un test, masqué sous une forme de conquête. C'est un voyage où l'immobilité est une dynamique. David Allain, *Art et Culture*, article publié le 23 octobre 2015. »

Source : <http://www.hungertv.com/feature/mount-olympus-to-glorify-the-cult-of-tragedy/>

aptitude à survivre seul, à se déconnecter de tous les parasites infligés par internet, par les télécommunications, par le désir de zapper et le souhait d'un don d'ubiquité. Mais quand nous présentons une œuvre qui intéresse le public, une nouvelle expérience intense et généreuse peut amener l'être humain à savourer le temps, à réapprécier le détail, à se livrer et surtout à prendre le temps de voir, au lieu de juste regarder avec un œil qui pense déjà à l'image suivante.



« Mount Olympus » © Tous droits réservés Jan Fabre »

Comme nous l'avons évoqué, ce spectacle raconte l'histoire de la représentation de la mort, du crime et du sexe. Il réinvente l'histoire de l'art avec un point de vue sanglant et délirant. Cette œuvre majeure dans son parcours offre à Jan Fabre l'opportunité de montrer tout ce qu'il a besoin de faire et de dire, le besoin de transformer des idées par des images et d'évoquer sa pensée, de poser son questionnement et d'offrir au spectateur un monde mais aussi une expérience cathartique, une purification qui non seulement offre une déconnexion totale, une autre vie, mais aussi qui invite à regarder la société d'une autre manière. Il ne prétend pas changer le monde mais il pousse à la réflexion, à la construction d'argumentations.

Nous pouvons même affirmer qu'il offre des réponses à des questions, des réponses évidentes mais tellement éloignées de la « vraie » réalité, si loin de la vérité que nous ne prenons pas le temps de les voir. La société contemporaine surproduit dans notre quotidien de multiples divertissements, dès lors le nécessaire de la vie est devenu un périphérique et tout ce qui est secondaire a pris le dessus sur l'essentiel. Le superficiel est devenu la nature de l'être humain.

À travers ces trois différents exemples, nous avons tenté de poser un premier regard sur le travail théâtral de Fabre. Nous allons désormais analyser ses œuvres par le prisme de l'interdisciplinarité et de ses variations artistiques, principalement à partir des créations plastiques, théâtrales et sculpturales. Pendant plus de trente années de travail, Jan Fabre a

également développé quelques expériences de vidéo dans le cadre de ces performances, nous pouvons donc affirmer que cet artiste total touche pratiquement à toutes les disciplines qui mettent en relation la scène et la toile.

Ces premiers constats fondés sur l'analyse de trois spectacles représentatifs de l'esthétique fabrienne nous invitent à étudier la relation au sacrifice dans l'œuvre de Jan Fabre, ainsi que sa relation avec la tragédie et l'influence de la mythologie dans ses œuvres. Dans cette optique, la tradition dionysiaque, les rites et la célébration de la mort dans les fêtes de ce Dieu maudit occupent une place centrale dans l'univers de Jan Fabre.

Partie II : Autour du sacrifice

Le théâtre de Jan Fabre expose une conception apocalyptique du monde, qui se traduit par des structures dramatiques paradoxales, soumises au régime de la discordance. Ainsi la syncope, le chaos et la cacophonie sont autant d'expression de cet art qui interroge l'eschatologie. Or pour exprimer cette métaphysique inquiète, le théâtre de Fabre conjugue à la fois les influences mystiques, spirituelles et des données purement corporelles. Dans ce contexte, la mort se déploie scéniquement sous la forme d'un rituel qui la rattache à un sacrifice. Sur ce point, la dimension anthropologique du théâtre de Jan Fabre s'inscrit dans une tradition pluriséculaire. Le motif du sacrifice est en effet présent dans presque toutes les réalisations fabriennes ; il est tout à la fois le moteur qui anime ses personnages et le thème qui préside à l'organisation de ses mises en scène. Souvent, l'espace scénique s'apparente même à un autel sur lequel on donne un sacrifice inouï.

Les exemples du rituel sacrificiel dans les spectacles de Jan Fabre sont dès lors multiples et traités comme un spectacle : ils ne dissimulent pas les meurtres, les cadavres, les suicides et la chair. Le dévoilement ostentatoire de la mort procède d'une vision religieuse de la mort, qui rappelle la fonction première de la tragédie. Ainsi, chaque geste qui conduit à la mort ressemble à une offrande, à un don étrange que Fabre ferait à son public. Pour que ce don s'accomplisse et qu'une nouvelle catharsis se fasse jour, Fabre suit souvent deux chemins différents. Il utilise d'une part la mort de manière brutale et provocante ; d'autre part, il recourt à la métaphore, fondée sur un langage symbolique, pétri d'héritages religieux et mythologique. Fabre revient donc à l'origine même du sacrifice, qui est d'essence religieuse et sacrée. Dans ce sens Nietzsche décrit ce rapport au sacrifice et à la mythologie chez les Grecs comme suit :

Il était possible à chacun de négliger la société d'êtres civilisés disposée autour de lui et, l'œil rempli du spectacle de la scène, de se croire soi-même choreute. Nous pouvons donc voir dans le chœur, au stade de la tragédie primitive, une sorte de miroir où l'homme dionysien se réfléchit lui-même : phénomène qui se manifeste le plus clairement dans l'acteur qui, s'il est vraiment doué, voit flotter devant ses yeux, d'une manière presque tangible le personnage qu'il incarne. Le chœur satyrique est avant tout une vision de la foule dionysienne, comme le monde de la scène est une vision de ce chœur. Celle-ci est assez puissante pour rendre l'œil insensible et aveugle à la « réalité », aux hommes civilisés assis en rond sur les gradins. La forme du théâtre grec fait songer à un vallon solitaire : l'architecture de la scène se dresse comme une nuée lumineuse que les bacchantes qui

errent dans la montagne aperçoivent de leur hauteur, cadre majestueux au centre duquel leur apparaît l'image de Dionysos.²⁰⁷

La présence du sacrifice dans l'œuvre de Jan Fabre n'est pas une pure invention du créateur, mais elle subit l'influence des différentes modalités de représentation du sacrifice dans le domaine de l'art et des usages collectifs. Fabre s'inspire en effet des pratiques pluriséculaires pour nourrir son travail. Une telle enquête permet de montrer comment l'obsession de Fabre pour la mécanique sacrificielle se commue en une forme de ritualisation du spectacle.

Le sacrifice est une pratique que certaines civilisations utilisent pour se rapprocher des dieux, pour éviter leur colère ou encore apaiser leurs réactions face aux fautes des hommes. Le sacrifice rappelle aux individus que la force collective est la seule manière de sauvegarder leur vie et de maintenir leur existence. Aussi le sacrifice est-il un moyen d'entrer en communication avec le divin par le biais d'une victime qu'il choisit d'offrir. Tel est, par exemple, le rôle dévolu au *pharmakoi* de la tragédie primitive. Selon les anthropologues Marcel Mauss et Henri Hubert, la présence du sacrifice est inhérente à la vie en société, ce dernier entretenant des liens étroits avec la consécration (au sens religieux du terme) :

Le mot de sacrifice suggère immédiatement l'idée de consécration et l'on pourrait être induit à croire que les deux notions se confondent. Il est bien certain, en effet, que le sacrifice implique toujours une consécration ; dans tout sacrifice, un objet passe du domaine commun dans le domaine religieux ; il est consacré. Mais toutes les consécrationes ne sont pas de même nature. Il en est qui épuisent leurs effets sur l'objet consacré, quel qu'il soit, homme ou chose. C'est, par exemple, le cas de l'onction. Sacre-t-on un roi ? Seule, la personnalité religieuse du roi est modifiée ; en dehors d'elle, rien n'est changé. Dans le sacrifice, au contraire, la consécration rayonne au-delà de la chose consacrée ; elle atteint entre autres la personne morale qui fait les frais de la cérémonie. Le fidèle qui a fourni la victime, objet de la consécration, n'est pas, à la fin de l'opération, ce qu'il était au commencement. Il a acquis un caractère religieux qu'il n'avait pas, ou il s'est débarrassé d'un caractère défavorable dont il était affligé ; il s'est élevé à un état de grâce ou il est sorti d'un état de péché. Dans un cas comme dans l'autre, il est religieusement transformé²⁰⁸.

²⁰⁷Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction de Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015, p. 55-56.

²⁰⁸Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice, définition et unité de système sacrificiel*, Paris, PUF, 2016, p. 11.

Dans cette optique, le sacrifice s'apparente à une consécration. La sacralité naît de l'offrande. Un être perd sa seule valeur humaine pour acquérir une valeur religieuse. Le sacrifiant choisit son sacrifice et, à chaque type d'offrande, correspondent des rituels appropriés, pratiqués avec beaucoup de foi et de croyance. La dimension de la sincérité dans les actes du sacrifice est un préalable fondamental qui permet d'inviter les énergies divines à entrer en harmonie avec l'homme, conférant à la démarche une raison crédible et validant la conviction nécessaire à un don (sanglant ou pas) pour qu'il soit accepté par les dieux.

Dans les civilisations antiques, le sacrifice est utilisé par un ou plusieurs individus pour éloigner le mal ou pour formuler une demande. Par exemple, on sacrifie dans l'espoir d'obtenir une bonne récolte. Chez les Grecs, les Dieux reçoivent diverses formes de sacrifices, tels que les sacrifices d'animaux, d'humains ou des sacrifices dits *de substitution*. « La victime émissaire meurt, semble-t-il, pour que la communauté, menacée tout entière de mourir avec elle, renaisse à la fécondité d'un ordre culturel nouveau ou renouvelé. »²⁰⁹ Le rituel du sacrifice a pour objectif essentiel d'estomper les dualités et les rivalités dans la société ; c'est une manière d'éliminer les malentendus et d'apaiser les relations humaines, pour créer une harmonie et renforcer l'unité sociale. C'est en ce sens que le sacrifice constitue un véritable catalyseur dans la tragédie antique : rassemblée autour du même rituel, une collectivité assiste au spectacle de la mise à mort, ce qui soude la communauté autour d'un geste sacré théâtralisé. Les spécialistes du théâtre antique considèrent que la naissance du théâtre est liée au culte de Dionysos ; l'essence du théâtre est donc religieuse. Cette donnée liminaire est fondamentale car le théâtre, comme l'a montré Claude Lévi-Strauss, reste une pratique collective très ancrée dans la société, quelles que soient les époques, et procède d'une sorte de rituel qui nous renvoie à la fonction religieuse du théâtre primitif dont hérite le théâtre de Jan Fabre. Le terme « tragédie » renvoie d'ailleurs à la part religieuse du théâtre, puisque le mot signifie « cri du bouc », en référence au sacrifice animal qui était effectué dans le cadre de festivités théâtrales. La présence des animaux morts sur la scène fabrienne, le recours à la taxidermie, la ritualisation de la mort ne sont-ils pas les rémanences du lien originel entre théâtre et sacrifice ?

Le sacrifice est un phénomène religieux qui, par définition, ne peut se pratiquer que dans une atmosphère religieuse et empreinte de sacralité. Or, avant la cérémonie, ni le sacrificateur, ni le lieu, ni les instruments, ni la victime, ne possèdent cet attribut au degré qui

²⁰⁹ René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 381.

convient. La première phase du sacrifice est donc destinée à leur donner ce caractère sacré, ils sont profanes et ils sont donc tenus de changer d'état. Pour cela, des rites sont nécessaires pour les introduire dans le monde sacré et en les y engageant plus ou moins profondément, suivant l'importance du rôle qu'ils auront à jouer. L'expérience sacrificielle vécue à plusieurs sort les hommes de leurs rapports habituels et agit comme terreau social. Elle soude et rassure. Même si Fabre se revendique comme non religieux, il puise dans cet imaginaire pour servir la ritualisation de ses personnages, car entre la religion et le sacrifice il existe un champ fertile d'images et de symboles qui caractérise le travail de Fabre. Ainsi met-il l'accent sur ces images, il les vide de leur contenu liturgique pour offrir une dimension plus humaniste, une manière de montrer les tares de l'être humain, de dévoiler ses peurs. Il le met face à son héritage taché de sang et ancré dans une tradition de violence et d'actes qui diluent les frontières entre la réalité et la fiction, plaçant le spectateur dans une attitude de complice d'un acte violent et barbare.

Dans ce chapitre nous allons analyser les héritages mythiques et bibliques qu'emploie Jan Fabre. Dans chaque époque il scrute les détails qui lui servent à renforcer ses propos esthétiques, plastiques et intellectuels. Un idéal qu'il trouve chez les Grecs, dans le théâtre médiéval, dans le spectaculaire romain, le macabre baroque et dans l'influence intellectuelle chez les classiques. Dès lors comment la notion de sacrifice s'inscrit-elle comme fondamentale dans sa réflexion créatrice ? Comment se manifeste-t-elle dans son œuvre ? Dans quels héritages Fabre puise-t-il pour manier le sacrifice et le rituel ? Est-ce que l'esthétique sacrificielle d'Artaud trouve son écho dans l'univers Fabien ? La figure de Dionysos a-t-elle conduit l'œuvre de Fabre vers une esthétique de folie, d'excès et de mort ?



« Tant que le monde aura besoin d'une âme guerrière » © Tous droits réservés Jan Fabre

Chapitre 1 : Rituel sanglant et mort spectaculaire

A. Les empreintes du sacrifice

1. Le spectaculaire romain et Fabre

Jan Fabre se nourrit de manière récurrente de la tradition théâtrale et de la représentation de la tragédie dans toutes les époques, ce qui donne à son œuvre une authenticité, un équilibre entre le mythe et la réalité. Nous remarquons une relation entre rituel et sacrifice, deux notions inséparables qui invitent à assister à une représentation de la mort sur scène, une technique que Jan Fabre utilise dans son théâtre pour se séparer du corps physique et s'élever à un corps spirituel. Il se veut minimaliste, minutieux, au service de la beauté, fil rouge de son discours et de ses œuvres.

Ainsi Jan Fabre s'attache au sacrifice spectaculaire, l'enjeu de cette spectacularisation est de mettre en scène une représentation de la mort et d'étudier une nouvelle écriture corporelle, ainsi le corps est représenté ensanglanté, fatigué. Fabre, par le biais de l'inspiration romaine, montre une forme de survie violente qui affronte la mort. Il s'agit d'une mort spectaculaire à travers laquelle toute l'expression physique évoque l'attachement à la vie et la confrontation du trépas. Une recherche esthétique permanente qu'il puise dans sa bonne connaissance de l'histoire de l'art et de l'histoire du théâtre. Ses danseurs deviennent des « gladiateurs de la beauté », une beauté qui réside dans l'esthétique corporelle, scénographique, donc visuelle. Le terme « gladiateur » renvoie le spectateur aux violences des arènes romaines. A la brutalité d'un combat à mort. On comprend ainsi pourquoi il attribue une importance majeure aux costumes comme les armures en métal des danseurs dans l'opéra *The Mind of Helana Troubleyns* 1995 que nous retrouvons aussi dans la performance *Virgin/Warrior* 2004 qui ressemblent à des armures intégrales de guerriers. La notion de spectaculaire pourrait s'expliquer aussi par l'influence du *Happening* et de la *performance*. Mais dans son univers plastique le spectaculaire est une référence aux tableaux des maîtres anciens comme chez Jérôme Bosch (1450-1516), Pierre Paul Rubens (1577-1640), et plus

près de nous Félicien Rops (1833-1898) ou chez Yves Klein avec la mise en scène des *Femmes pinceaux* (1960).

L'inspiration du spectaculaire romain invite à la fête et au sacrifice :

L'idéal romain se partageait entre l'héroïsme et la gloire. Tous deux se résument dans l'instant de mort. La « belle mort » fut leur hantise : *carpere*, arracher cet instant, cueillir l'instant de la mort. Tibère mourut à cause de l'effort qu'il avait fournis à l'âge de 73 ans en lançant le javelot contre un sanglier dans l'arène de Circées. L'instant de mort n'est pas que la peinture. Il n'est pas seulement le fond des odes ou des annales. L'instant de mort est dans l'amphithéâtre : sacrifices humains, corridas, dénudations, tortures et scènes carnivores. Les anciens romains avaient repris aux Étrusques le jeu de Phersu. Le *Populus Romanus* pariait sur des hommes qui seraient mis à mort dans l'heure qui vient. Le *jus gladii*, tel est l'empire romain (le droit de glaive, le droit de vie et de mort).²¹⁰

En effet les rituels romains de célébration sont sanglants et théâtraux, basés sur le principe du combat. Ainsi la mort est le seul arbitre qui peut mettre fin au spectacle. Par ailleurs, Jan Fabre explique qu'il faut aborder la vie comme une guerre et être un bon stratège. De telles affirmations ramènent au cœur même de la pensée romaine, fondée en partie sur la notion de « conquête » et de bellicisme. Nous observons également chez Fabre une influence très marquée par les nombreux combats de gladiateurs ; une période de l'Histoire pendant laquelle l'Empire est surtout fondé sur le pouvoir, la guerre et la force. Tout conflit se règle par le sang dans des grands rituels publics. En quoi le spectacle des gladiateurs a-t-il influencé l'œuvre de Jan Fabre ? Et comment définir alors la relation entre sacrifice et spectaculaire ?

La culture romaine est fondée sur le sacrifice²¹¹ et le spectaculaire. C'est un Empire²¹¹ fortement marqué par les guerres et la tradition qui sacralise les combats de gladiateurs. La « gladiature » est principalement une cérémonie funèbre. Les spectacles de gladiateurs étaient la meilleure façon que l'on possédait pour rendre hommage aux morts, mais au fil du temps les combats ont perdu une partie de leur valeur rituelle et ils sont devenus techniques et spectaculaires. Cette culture du spectaculaire se retrouve dans tous les aspects de la vie quotidienne des Romains, le goût du spectacle est présent dans la vie politique, les triomphes militaires et même dans les cérémonies funèbres. Les Romains avaient des compétences

²¹⁰Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 2016, p. 46, 47.

²¹¹L'Empire romain est le nom donné par les historiens à la domination romaine antique entre 27 av. J.-C. et 476 ap. J.-C. Pour la période postérieure, de 476 ap. J.-C. à 1453 ap. J.-C. les historiens parlent aujourd'hui d'Empire byzantin.

remarquables d'orateurs et une grande admiration des jeux. Ainsi les hommes politiques dépensaient des sommes considérables pour leurs loisirs (théâtre, spectacles). C'était une stratégie politique pour acquérir la popularité. Ils sont reconnus pour leur exaltation lors des représentations : courses de chars, cirque, athlétisme, théâtre. La vie de la cité étant construite par les décideurs politiques comme un équilibre entre le plaisir du jeu et celui du pain, véritable stratégie politique des empereurs qui flattaient ainsi le peuple afin de s'attirer la bienveillance de l'opinion populaire, que Juvénal²¹² dénonce avec son expression célèbre : *Panem et circenses* (du pain et du cirque).

La convocation du rituel et du spectaculaire caractérise le travail de Fabre, il mélange ainsi le jeu scénique, la ritualisation de l'action et la poésie spectaculaire. Il utilise une atmosphère sacrificielle qui manifeste un échange entre le public et les *guerriers de la beauté*. Dans ce sens il remanie l'esthétique romaine, il extrait la fierté du gladiateur et l'exige de ses *performers*. Ainsi l'esthétique « spectaculaire » crée un univers qui invite les rites funèbres et convoque l'esprit des morts. Il cherche la profondeur de son propos en utilisant un parti pris qui surprend, avec un besoin marqué de manifester une position politique, et le souhait de transformer la scène en un espace intime de confession et de libération. Il nous paraît dès lors intéressant de développer la réflexion d'Horace dans *L'Art de la poétique* sur la construction dramaturgique de l'œuvre théâtrale de cette époque.

Il est certain que le peuple romain avait plus de penchant pour la comédie et les jeux inspirés de la culture grecque. En effet, le spectateur convoitait particulièrement le superficiel, le beau et le surprenant comme les parades d'animaux exotiques et les farces. Ce public a été défini par Horace comme « *la populace ignare et stupide* ». Malgré tout la tragédie prend rapidement une importance littéraire et historique, puisqu'elle aura une influence considérable sur le théâtre classique et romantique, mais aussi sur la séparation entre la forme écrite et la forme orale du théâtre.

²¹²Juvénal (en latin *Decimus Iunius Iuvenalis*) est un poète satirique latin de la fin du I^{er} siècle et du début du II^e siècle de notre ère. Il est l'auteur de seize œuvres poétiques rassemblées dans un livre unique et composées entre 90 et 127, les *Satires*. Après un oubli de deux siècles, Juvénal a été très lu dès l'Antiquité tardive et au Moyen Âge – il existerait près de 500 manuscrits médiévaux des *Satires*. Sa vie est cependant très mal connue. Les biographes en sont réduits à des conjectures qui s'inspirent des événements, peut-être réels pour certains d'entre eux, dont il fait état dans les *Satires*.

L'œuvre d'Horace *L'Art de la poétique, L'Épître aux Pisons*²¹³, représente une continuation du livre d'Aristote, *La Poétique*²¹⁴. C'est un ouvrage qui conseille sur la forme et le contenu d'une œuvre littéraire. Il accorde une certaine importance à l'œuvre théâtrale et suggère comme pensée fondamentale que tout genre de théâtre doit avoir une écriture dramaturgique qui lui est propre. En d'autres termes, une tragédie ne doit pas être écrite de la même manière qu'une comédie. Horace décrit également dans son ouvrage le jeu des acteurs qui doit correspondre physiquement et psychologiquement aux personnages. Il dénote aussi l'importance de l'acteur dans le déroulement de la pièce, tout en insistant sur l'importance de la présence du chœur sur scène. Horace introduira aussi le découpage de la pièce et la notion d'éthique, ou comment ne pas montrer certaines scènes au public. Ce qui donnera ultérieurement lieu à la notion de bienséance dans le théâtre classique. La réflexion horatienne s'est développée pendant une époque où le théâtre romain mettait en scène des situations spectaculaires et sanglantes ; et où la présentation de la mort était nécessaire pour garantir le spectacle et la satisfaction du public.

L'une des plus importantes figures de cette époque est Sénèque. Il est considéré comme l'un des premiers auteurs de la tragédie dans l'histoire du théâtre romain et par extension de l'histoire du théâtre. Auteur de plusieurs tragédies, seules dix de ses œuvres nous sont parvenues comme *Les Troyennes* (415 av. J.C) et *Médée* (431 av. J.C). Ses tragédies se caractérisent par la fureur qui permet aux héros de surmonter ses malheurs dans l'accablement. Ses œuvres ont été reprises pendant la Renaissance. D'ailleurs Pierre Corneille s'en est inspiré dans *Médée* (1635) et Jean Racine dans *Andromaque* (1667). Son travail tend

²¹³L'*Épître aux Pisons* d'Horace, plus connue sous le nom d'*Art poétique*, a été perçue, dès l'Antiquité, comme un texte technique. Quintilien, puis les grammairiens latins des premiers siècles de notre ère y voient une somme de préceptes et de considérations sur l'histoire littéraire dans laquelle il leur est permis de puiser à loisir. L'épître horatienne parvient ensuite aux hommes du Moyen Âge accompagnée des scholies antiques du Pseudo-Acron et de Porphyryon, qui confortent sa lecture théorique. Les penseurs médiévaux s'engagent donc à leur tour dans cette voie interprétative tout en s'attachant à un domaine de référence particulier, celui de l'art oratoire. Les auteurs d'*accessus* et de traités de poésie considèrent ainsi que l'*Épître aux Pisons* fournit un matériau théorique homogène et cohérent. Toute cette tradition occulte les spécificités discursives, nombreuses, du texte. Horace y parle de l'art poétique à la manière d'un poète, exploitant toute la liberté que lui offre la langue souple et débridée du *sermo*.

²¹⁴« La *Poétique* d'Aristote conclut à la supériorité de la tragédie, position hardie pour une époque où le prestige d'Homère reste inégalé. Sont aussi pesées les rapports respectifs de la poésie et de l'histoire. (...) De la simple reproduction de la réalité ; désignée comme imitation (*mimésis*), on passe à la crise émotive et parfois tragique que dénote une purgation particulière (*catharsis*), montrant que l'image n'est pas seulement le double de ce dont elle est image, mais que, par cette présence virtuelle elle exerce une action violente sur le cœur humain. Les équilibres de la tragédie sont tous orientés de façon à favoriser la violence de l'action, tout en la soumettant à des exigences esthétiques. »

Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 61.

vers l'excès dans l'écriture de scènes horribles et brutales mais se caractérise principalement par de brillantes scènes de violence et de passion et par des monologues d'un style remarquable. La représentation de la mort dans ces scènes est restée une référence de la tragédie à travers le temps. Même sa propre mort représente une scène tragique puisqu'il s'est donné la mort en s'ouvrant les veines. C'est un auteur à l'image des héros gladiateurs romains qui se battaient dans le Colisée pour sauver leur vie, mais qui dans la majorité des cas étaient finalement sacrifiés aux lions.

Sous l'Empire Romain, la mort théâtrale n'est pas une mort mimée. Au contraire, c'est une mort qui se veut réelle et qui implique une nécessité sacrificielle et spectaculaire. Par exemple, l'acteur jouant le rôle d'Hercule le furieux est choisi parmi les condamnés à mort de la cité pour brûler réellement sur le bûcher, ainsi la pièce ne pourra être présentée qu'une seule fois. À la fin du IV^e siècle, l'Empire Romain reconnaît la religion chrétienne comme religion d'État. L'Église condamne le théâtre et méprise les acteurs. Les édifices de théâtre perdent alors leurs fonctions et deviennent des carrières pour bâtir des remparts contre les invasions. La civilisation romaine commence dès lors à s'effondrer. Cette période représente le plus grand déclin qu'ait connu le théâtre, un trou noir de six siècles dans son histoire, jusqu'à ce que l'art dramatique trouve son refuge à l'intérieur des églises durant le Moyen-Âge.



« Tannhäuser » © Tous droits réservés Jan Fabre

Nous pouvons remarquer que les auteurs romains ont une démarche très lyrique dans leurs représentations du quotidien. Leur culture théâtrale rime avec force, guerre, honneur et mort héroïque, autant de traits qui caractérisent cette époque historique. Ces thématiques et

cette recherche des limites de la représentation nous renvoient aux spectacles de Jan Fabre, car lui-même met en scène des représentations qui exposent souffrance et cruauté, des écritures corporelles étonnantes, des scénographies gigantesques, des costumes singuliers, avec des durées de spectacle qui peuvent dépasser trois heures pour atteindre parfois une journée et une nuit complètes. Il exploite le danger et la violence pour montrer le sacrifice et atteindre le spectaculaire, aussi bien dans le fond que dans la forme. Nous remarquons par exemple ce travail dans des spectacles comme : *Le pouvoir des folies théâtrales*, *Mount Olympus* ou encore dans *Je suis sang* et *Quando L'uoma Principale é Una Donna* etc. Cette aspect spectaculaire n'est pas propre à son œuvre dramatique, en effet nous pouvons le retrouver dans son univers plastique.

Dès ses premiers spectacles nous notons la présence d'un nombre considérable d'interprètes sur scène qui donnent au mouvement et à la composition scénique une force esthétique spectaculaire. Dans son spectacle *Le Pouvoir des folies théâtrales* (1984) deux acteurs aux yeux bandés jouent avec des épées bien aiguisées dans une atmosphère rituelle, concentrée et tendue. Fabre met en scène une performance dangereuse et spectaculaire, chaque moment de ce « jeu » pouvant connaître un dénouement macabre.

Le spectaculaire n'est pas forcément dangereux mais il présente cependant une forme de ritualisation avec des étapes bien définies qui séparent les rôles et qui nous amènent au cœur d'une atmosphère hiérophanique, qui peut naître aussi dans la représentation d'un corps androgyne, le corps d'une créature unisexe qui glisse dans l'huile d'olive, souple et habilement contorsionné comme dans *Quando L'uoma Principale é Una Donna* (2004). Par contre, là où le spectateur voit le spectaculaire, Jan Fabre voit la vulnérabilité humaine. Ce caractère spectaculaire que l'artiste présente est ancré dans sa manière d'être, car Jan Fabre plus que personne aime à se mettre en scène : ses dessins, ses sculptures représentent fréquemment son portait. Il change le nom de la rue de ses parents en *Rue Jan Fabre* (1977) ou écrit sur une plaque devant sa maison *Ici Jan Fabre vit et travaille* (1977) en faisant référence à la maison de Vincent Van Gogh qui se situe dans le même quartier. Il semble donc acquis que l'acte spectaculaire, en dehors des références théâtrales ou historiques, figure dans

presque toute son œuvre. Il suffit d'observer *le Château Tivoli*²¹⁵ (1990) recouvert de dessins bleus pour comprendre ce rapport permanent de mise en spectacle que l'artiste entretient.

Jan Fabre ne cesse de reproduire le sublime mais aussi de surprendre avec des actes improbables sur scène, ce qui parfois peut pousser des journalistes et des critiques à questionner le décalage entre la forme visuelle de la représentation et le fond. En effet Jan Fabre utilise le spectaculaire pour mettre en scène le sacrifice, dans le spectacle *Je suis sang* (2005) il représente des chevaliers épuisés par le poids de leurs costumes de guerre, du sang qui coule, des corps tantôt nus tantôt habillés, des images étonnantes qui illustrent bien une envie de provoquer le spectateur. Comme au Colisée à Rome, Jan Fabre a besoin d'un acte réel et d'une action réelle. Il sacrifie les corps de ses guerriers, il montre aux spectateurs un état de prostration, de fatigue, pour terminer à genoux, une manière d'ouvrir sur de nouvelles modalités corporelles et mentales, produisant ainsi une réaction cathartique chez le public.

Nous pouvons analyser la force de Fabre à multiplier les actions banales, les actions d'ordre purement quotidien où le/la performeur/euse peut être lui-même sur scène, puis déclencher un autre acte qui surgit subitement en emportant le réel dans la sublimation spectaculaire. « Cela signifie que je commençais à travailler en real time et real action sur une scène théâtrale, ce qui signifie également que quand l'acteur fumait une cigarette, il le faisait en real time sur scène. Quand il se lavait, c'était en real time »²¹⁶.

Une action réelle dans un temps réel donne une forme de rituel qui unit la réalité et l'éphémère, qui invite à une démarche surprenante, qui perturbe la perception du spectateur en l'impliquant dans des faits qui engendrent en lui une émotion sacrée et brutale. Nous pouvons remarquer aussi que le rapport spectaculaire chez les Romains était une manière de montrer la force de l'Empire, une forme de nationalisme et d'appartenance, le spectateur légitimant des actions violentes et cruelles. Le spectaculaire était forcément rattaché à la violence chez les Romains, en effet il était lié à la vision des corps en péril, aux gladiateurs qui attendaient dans la peur, il incarnait une question de vie ou de mort. Ce que l'on retrouve dans l'œuvre de l'artiste belge, car les guerriers de la beauté sont souvent face à leurs vulnérabilités, à leurs limites, de plus ils manient danger et excès, et sont ainsi en constante relation avec la mort et le risque. Dès lors cette violence verbale et visuelle crée une sorte de surprise chez le

²¹⁵Château Tivoli à deux kilomètres à peine du centre historique de Malines en Belgique. Dans les années 1990, l'artiste belge Jan Fabre a fait recouvrir temporairement le château de feuilles de papier colorisées au stylo bleu. Au total, il a fallu vider 150 000 stylos pour accomplir le travail.

²¹⁶Jan Fabre, Ludo Bekkers, *Jan Fabre conversation avec met Ludo Bekkers, op. cit.*, p. 15.

spectateur, si les gladiateurs se battent et meurent dans les arènes, les performeurs de Jan Fabre s'épuisent, expérimentent la vulgarité, jouent avec des organes saignants, donnent à voir des scènes de sexe, de viol, etc. A l'opposé du spectateur romain qui prend plaisir à voir la mort sur scène, le spectateur contemporain peut rester sceptique face à l'utilisation de cette violence, interloqué par cette cruauté, observant que les interprètes souffrent parfois réellement sur scène. Chez Fabre on voit la fatigue et l'état animal dangereux que chacun cache en soi et que l'éthique sociale tend à éloigner de la réalité devient perceptible.

Le spectaculaire, dans le cas de Fabre, et le rapprochement avec la référence au théâtre romain sont les synonymes de la cruauté et de la brutalité intense, mais qui restent dans un cadre esthétique et plastique bien déterminé. Cette étude des enjeux de la réception du spectaculaire tragique met en avant l'un des dangers du spectaculaire : le plaisir du spectacle n'est pas soluble dans la tragédie. Mis sous le signe du dérèglement, le spectaculaire remet en cause les règles de la théorie tragique en mettant en avant l'image esthétique de la représentation.²¹⁷

Cela dit, la présence de la dimension spectaculaire dans la tragédie donne la possibilité de mieux envelopper la nature du plaisir dramatique en le joignant au plaisir de mimesis²¹⁸, tout en éprouvant une satisfaction devant les scènes observées. Ainsi l'analyse de la fonction spectaculaire permet d'apercevoir, *in fine* le fonctionnement de la *catharsis* dans le drame, observant que la jouissance plastique et scénique de la représentation est survenue justement de la prise de conscience de l'être devant une représentation mythique de ses malheurs. Donc le plaisir du spectaculaire ne fait que mettre l'accent sur le fondement même de la tragédie, reposant principalement sur les croyances et le scepticisme, le consentement et la distanciation.

²¹⁷Ouafae Elmansouri, « Le spectaculaire, La tragédie au risque du spectaculaire », *Genre tragique et « appareil théâtral » aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Revue *Ad Hoc*, 2012, p. 16.

²¹⁸Terme tiré de la *Poétique* d'Aristote, qui définit l'œuvre d'art comme une imitation du monde tout en obéissant à des conventions. Le poète – l'écrivain – façonne des images, comme le fait le peintre, suivant la reproduction langagière de ce qui est ou a été réellement, de ce qui semble être, de ce qui devrait normalement être. Cette imitation n'exclut pas l'initiative : le poète est encore un artisan de la fable suivant un travail personnel d'agencement et de structure. La *mimésis* touche, non la nature, mais l'homme, la vie humaine, dans ses états, ses actions, ses gestes, représentés, paradoxalement, au moyen des altérations langagières propres à la poésie. L'estimation de la *mimésis* n'est pas estimation par rapport au réel même, mais par rapport à la vraisemblance et à la finalité de l'œuvre considérée. La *mimésis*, ainsi conçue, et qui concerne l'ensemble des genres et des situations d'énonciation, tend à se confondre, depuis le XIX^e siècle, avec le procès littéraire attaché à lier l'œuvre à l'univers ; elle se distingue alors de l'expressif – l'œuvre fait retour sur l'auteur –, du pragmatique – l'œuvre met en forme le rapport avec le lecteur –, de l'objectif – l'œuvre s'expose en tant que telle et ensemble autonome. Ces trois états ont fourni aux écrivains les moyens d'une critique de la *mimésis*, tenue pour un asservissement de la lettre à ce qui lui est étranger.

Ce mélange entre le spectaculaire et le sacrifice qui a connu son apogée dans la représentation théâtrale du Moyen-Âge, surtout un théâtre qui a les mêmes ressorts dramatiques que la *catharsis* et la sublimation, et qui se réfère à la connotation religieuse comme la base de la représentation. Jan Fabre affirme très ouvertement l'intérêt qu'il porte à cette période au niveau esthétique et intellectuel, caractérisée par son utilisation de l'espace dans sa recherche plastique et visuelle, qui réside dans la symétrie, la simplicité et l'efficacité pour servir le rituel et la spiritualité qui nourrissent son propos, comme une manière de mettre en scène la cruauté individuelle, le sacrifice et la mort.

La représentation de la mort au Moyen Âge remplit une mission didactique et idéologique, où le spectaculaire et les tableaux scéniques ont pour but d'apaiser la foule, de donner l'espoir et de promettre une vie meilleure après la mort, portée par la mise en scène des Mystères et des Miracles. Les hommes d'Église ont construit des approches idéologiques et liturgiques pour étendre la pensée chrétienne, ainsi ils exploitent toute une esthétique visuelle, symbolique et iconographique pour montrer le rapport entre le bien et le mal, entre le Paradis et l'Enfer, entre la naissance et la mort. Dans quelle mesure ce travail théâtral va-t-il influencer l'univers fabrien ? Et quelles sont les formes picturales et iconographiques que Fabre utilise pour mettre en lien son œuvre avec cette époque ? En outre, quel est le degré de la présence visuelle de son héritage chrétien dans ses spectacles ?

2. Le Moyen-Âge, imaginaire et idéal

Il est important de mettre la lumière sur la richesse artistique du Moyen-Âge avant d'étudier son influence sur le travail de Fabre. Au Moyen-Âge, en Europe, la représentation de la mort prend de nouvelles formes. Au cours de cette période, le pouvoir de l'Église impose un théâtre religieux avec un rôle didactique, tout à fait à l'opposé de la tragédie grecque. En effet, le théâtre médiéval évoque le salut de l'humanité et ne crée pas de tensions dramatiques intenses. « Pour l'homme religieux, le monde présente toujours une valence surnaturelle, qui révèle une modalité du sacré »²¹⁹.

Cette époque a connu des formes théâtrales variables, en relation avec la reproduction de scènes religieuses. Ce que nous retrouvons également dans les scènes picturales et les

²¹⁹Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1988, p. 119.

sculptures qui décoraient les églises et les cathédrales. Dès lors, le théâtre avait une mission idéologique véhiculée par des œuvres dramatiques comme le drame liturgique, les Miracles et les Mystères. Le drame liturgique est présenté à l'intérieur de l'église, il s'inspire des passages de la Bible. Il est joué par les clercs dans la nef de l'église. Les clercs étaient autorisés à ajouter des dialogues qu'ils appelaient « des tropes »²²⁰ pour créer des scènes généralement courtes. Le miracle, quant à lui, est un genre théâtral qui s'est développé au cours d'une période très mouvementée par la Guerre de Cent Ans (1337-1453). C'est une époque qui a connu la misère, les épidémies et où l'être humain s'est lancé dans une réflexion sur des alternatives à l'Enfer et au Paradis, comme s'il était déjà condamné à la mort soit par la maladie soit par la guerre. Le Miracle, comme pièce de théâtre symbolise le passage entre la vie terrestre et la vie éternelle. Cette représentation donne de l'espoir au public et apaise son désarroi en l'incitant à se réfugier dans la foi, à croire au salut, et à une vie meilleure après la mort. Cependant, le rôle didactique du drame liturgique et du Miracle s'efface peu à peu derrière l'attrait du divertissement et du spectaculaire. Les spectacles n'ont plus leur place dans un lieu de culte et l'Église choisit de déplacer la scène théâtrale sur les places publiques, tout en conservant des thèmes religieux. La mort était alors représentée de manière figurative dans le jeu et le décor. En effet, sur scène on trouve un espace dédié à l'Enfer présidé par le diable et un espace figurant le Paradis, occupé par la Sainte Vierge.

Le Mystère, comme genre théâtral, prend une dimension fantastique, car ses représentations étaient de grands spectacles avec des effets spéciaux. Elles représentaient généralement la Passion du Christ. Ces représentations rassemblaient toute la ville devant une scène dressée sur une place publique. Les Mystères contenaient des images épouvantables et tragiques mais traitées avec un trait d'humour accordé au Diable. Ce genre dont le but reste idéologique et didactique à travers la mise en scène de la Bible était une nécessité non seulement pour distraire le public, mais aussi afin d'imposer l'importance de la religion chrétienne dans la société au Moyen-Âge. La religion était effectivement le seul moyen de contrôler les masses et de faire accepter à l'humain son destin tragique, en lui rappelant que

²²⁰Les tropes : en musique grecque antique, le mot *trope* (*tropos*) est synonyme de *ton* (*tonos*). Boèce, au V^e siècle, l'a latinisé en *tropos* et en même temps l'a traduit par *modus*, qui a comme lui le sens assez vague de « manière d'être ». Il déclare équivalents les trois termes *tonus*, *tropus*, *modus*, ce qui n'a pas été sans provoquer bien des confusions sur leur emploi, surtout pour ton et mode, car *tropus* en ce sens est assez vite tombé en désuétude. Nom donné depuis le IX^e siècle à des amplifications non officielles de textes liturgiques, destinées en général à leur donner une plus grande solennité, ou à adapter à telle ou telle circonstance un texte prévu dans un sens général.

son passage sur Terre n'est qu'une étape pour se rapprocher de Dieu et mériter le Paradis. L'un des mystères les plus connus et qui dévoile le drame de cette époque est *Le Mystère de Sainte Venice*²²¹, résumé dans ce passage :

Pendant les dernières scènes du Mystère, les habitants de Jérusalem meurent de faim, les soldats juifs s'entretuent, et d'autres Juifs, qui ont avalé leur or afin de l'empêcher de tomber entre les mains des envahisseurs, sont éventrés. Ce ne sont là que les épisodes de premier plan ; d'autres scènes illustrent l'histoire également macabre de l'Empire Romain – les débauches de Tibère, les actes anormaux et sacrilèges de Caligula, les crimes de Néron contre sa mère, etc...²²²

Bien qu'il y ait une exagération dans la description de cette terrible scène, ce texte fut aussitôt attaché aux *Mystères de la Passion*. Le but des Mystères étant de convaincre le public de l'importance de la religion, en utilisant des techniques théâtrales pouvant provoquer des sensations de frayeur devant des scènes de suicides et autres actes improbables, et une sensation de crainte devant l'intervention de la justice divine. Cette représentation est différente du concept de la *catharsis* développée par Aristote. Elle concerne la relation entre la représentation et la croyance en la présence réelle du divin dans la vie quotidienne et des discours de la culpabilisation qu'elle inflige aux croyants. La *catharsis*, selon Aristote, invoque l'existence des lois dont les Dieux sont responsables, sans forcément imposer la présence arbitraire du clergé qui s'attribue le rôle de conduire les fidèles au Paradis.

La croyance du peuple antique en ses Dieux s'avère donc différente de la croyance définie par la société médiévale ; en effet le théâtre médiéval évoque le salut de l'humanité à travers la terreur et la pitié. Il est donc indispensable de se questionner sur la perception de la mort par le public des Mystères, qui assistait nécessairement à des scènes abominables représentant la justice divine assignée aux pécheurs ; des scènes d'une apparente réalité et qui déclenchaient la crainte du divin liée à la fascination et à l'incompréhension du fonctionnement de l'au-delà.

²²¹*Le Mystère de Sainte Venice* est un texte dramatique de la fin du Moyen-Âge, qui nous est parvenu dans un exemplaire, apparemment unique, d'une édition gothique imprimée à Paris au début du XVI^e siècle, probablement par Jehan Saint Denis. Il est apparenté à certains épisodes du vaste *Mystère de la Vengeance de Jésus Christ*, composé par Eustache Mercadé au début du XV^e siècle, remanié et représenté à plusieurs reprises au cours du siècle suivant. Le petit drame du *Mystère de Sainte Venice*, bien qu'il participe de la tradition théâtrale du Moyen-Âge, fait preuve d'un changement de direction, le fatiste cherchant une simplicité et une sobriété qu'on ne trouve que rarement dans les mystères médiévaux souvent si spectaculaires et extravagants. Ce faisant, il reflète un courant de pensée qui ouvre la voie vers le théâtre religieux de la Renaissance.

Texte établi et présenté par Graham, A. Runnalls, *Le Mystère de Sainte Venice*, University of Exeter, 1980.

²²² *Ibid.*

L'attirance que le monde du Moyen-Âge exerce sur les créations de Jan Fabre est très visible dans son travail scénique et plastique. Notamment les Mystères, ce genre de théâtre médiéval qui s'accorde parfaitement avec sa démarche artistique, mais aussi tout l'art pictural de cette époque. Il ne traite pas spécifiquement le côté obscur de cette période, mais il soutient comme principe que l'humain n'a pas connu une grande évolution dans le fond. Il est toujours emprisonné dans son état d'esprit, dans sa manière de voir les choses, dans un monde qui est toujours sous l'emprise de la peur. Pour Jan Fabre, l'espèce humaine est assoiffée de sang et d'agressivité, et elle ne se démarque pas de l'animal, il le dit ici :

J'aime beaucoup les allégories, les *memento mori*, la conscience de sa propre mort que cette époque a développée et que nous avons perdue dans les sociétés contemporaines. Et aussi la relation entre Dieu et les hommes, ou encore celle entre l'homme et l'animal qui étaient beaucoup plus forte. Regardez le pélican par exemple, qui ouvre sa poitrine et donne sa propre chair pour nourrir ses petits. C'est un symbole du Moyen-Âge qui est toujours utilisé, en Belgique, pour les transfusions et dons de sang. Plein de choses nous sont restées de cette époque, mais la plupart du temps nous l'ignorons. Et puis il y a cette mystique particulière. Les écrits et les peintures de cette période ont quelque chose d'extrêmement tactile, physique. Il y avait un lien fort entre l'esprit et le corps²²³.

Un lien entre l'esprit et le corps qu'il ne cesse d'exploiter dans son travail, à la recherche d'un corps spirituel. Il affirme même que tous ses travaux sont redevables à cette période: ils « ont été influencés par le Moyen-Âge, mes sculptures, ma façon de réfléchir sur le théâtre, d'utiliser des images sensorielles, comme des poupées qui représentent l'esprit ou l'amour²²⁴. » Il raconte des histoires qui se situent entre la vie et la mort, entre le concret et l'abstrait ; il crée des personnages suspendus entre le passé et le présent, des chevaliers, des guerriers, des misérables. Tout cela peut avoir une connotation très contemporaine mais avec une âme médiévale, une âme qui donne de l'intensité, de la crédibilité à un discours théâtral fort qui accentue l'importance de l'appartenance à une histoire, l'appartenance à un corps qui a une mémoire. Le monde d'aujourd'hui n'est qu'une continuation et une redondance du passé. Par exemple dans *Je suis sang, conte de fées médiéval* (2005) on constate que l'artiste s'inspire des pratiques théâtrales de cette époque. Il établit des liaisons entre le corps et

²²³Irène Filiberti et Jean-François Perrier, Entretien avec Jan Fabre, 2005.

Source : [Http://www.theatrecontemporain.net/spectacles/LHistoire-des-larmes/ensavoirplus/idcontent/5501](http://www.theatrecontemporain.net/spectacles/LHistoire-des-larmes/ensavoirplus/idcontent/5501).

²²⁴Propos cueillis par *Le Monde* lors d'un entretien en 2012.

Source : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/26/jan-fabre-l-ironie-ce-scalpel-de-la-pensee-17960083246.html>

l'esprit, la croyance et la punition, l'utilisation de la mort dans une pièce qui évoque les heures sombres du Moyen-Âge ; par le biais d'actes atroces commis par l'Église, réduisant l'être humain à néant. Le sang dans ce spectacle est un hommage aux peintres de cette époque. L'artiste, qui lui-même a dessiné avec son sang explique que c'est aussi une vision positive :

Moi aussi j'ai dessiné avec mon sang comme les peintres flamands du Moyen-Âge : j'avais alors la sensation de transgresser un interdit. Mais pas question de provocation. Mon travail n'a rien de cynique et de gratuit. Il est même à l'opposé de ça²²⁵.

Jan Fabre, comme personnage médiéval, est un artiste qui a puisé dans l'univers pictural de cette époque, nous trouvons cette filiation dans *Preparatio Mortis* (2010) ou encore dans *L'Histoire des larmes* (2005). Il crée aussi une atmosphère théâtrale et religieuse dans l'exposition *Tribute to Hieronymus Bosch in Congo* qui a eu lieu à Lille (octobre 2013-février 2014) avec des sculptures dorées et tableaux en scarabée. Il veut créer l'illusion d'une étroite parenté avec les créateurs médiévaux à travers l'utilisation de figures et d'icônes, une appartenance qui s'exprime en particulier avec l'utilisation des animaux et des anges mis en scène. Le corps est également exploité parfois jusqu'à la crucifixion, rappelant les peintures religieuses dans les églises médiévales. Cette esthétique prononcée et assumée passe également par le texte qui parfois mélange latin, français, flamand et anglais ; et par les costumes qui sont la plupart du temps uniformes et minimalistes pour tous les acteurs et peuvent renvoyer aux codes vestimentaires dans la hiérarchie de l'église. Le choix d'une esthétique épurée donne à la mort une autre explication, une autre importance, et diminue la vie des terrestres. Le corps qui subit la torture et la purification, pour s'élever à un état pur, propre, immatériel, c'est « l'idéologie » fabrienne du voyage dans les méandres de la paix intérieure et de la croyance.

²²⁵ Jean-Pierre Simard, « Corps, genre et symbolisme du discours », In *Jan Fabre esthétique du paradoxe*, op. cit., p. 94.



« Je suis sang » © Tous droits réservés Jan Fabre

Le théâtre de Fabre écrit la mort par le geste et le texte enrichis de répétitions et de différents rythmes. Il cherche à manipuler les moments de représentation de la mort inspirés de cet univers médiéval, avec une utilisation d'éléments visuels qui sont à la fois grandioses, frappants et effrayants. Fabre exprime cette perspective en mettant en scène des morts en référence à une époque où le sang, les cadavres, et les épidémies étaient ancrés dans le quotidien. Les images de trépas sont manipulées par le génie de Fabre pour nous donner à voir des meurtres dramatiques sublimés par des moments de théâtre gracieux qui reprennent la charge poétique présente dans la Bible. Nous pouvons donc considérer que l'artiste belge a créé un Moyen-Âge contemporain où il juxtapose l'esprit du passé et le corps du présent.

Mon œuvre est parfois plus proche de l'art médiéval tardif ou des prémodernes que de l'art contemporain. J'aime tout particulièrement l'ambiance des musées d'art ancien. Mais je pense aussi que certains chefs-d'œuvre de l'art classique sont toujours d'avant-garde. Enfin, en tant qu'artiste contemporain, on plonge ses racines dans une longue tradition que l'on ne peut pas lâcher facilement.²²⁶

Il s'agirait dès lors d'analyser toute une démarche artistique qui n'évoque pas seulement cette époque, mais qui s'inspire également du théâtre de la Renaissance, où la mort était bannie sur scène et où l'acte se transformait en verbe. Cet héritage qui tantôt apparaît dans son œuvre sculpturale et théâtrale et qui tantôt s'oppose à l'univers de Fabre qui critique ouvertement cette époque, excluant la période du théâtre baroque qui l'a par ailleurs beaucoup

²²⁶ Jan Fabre au Louvre, *L'ange de la métamorphose*, Musée du Louvre, Paris, Gallimard, 2008.

influencé. La présence du sacrifice et du rituel dans la période de la Renaissance prend un autre sens car la réflexion intellectuelle prime, c'est la démarche qui prend le pas sur le résultat artistique. Les penseurs et les auteurs de cette période traitent le sujet avec beaucoup de subtilité et de philosophie, ils évoquent la représentation de la mort sanglante et les scènes barbares par les figures de styles, la poésie et le verbe. Ils prennent beaucoup de distance avec le trépas. Ainsi, l'univers esthétique change et les bases de la théâtralisation du sacrifice et de la mort se veulent poétiques et discrètes. Comment la Renaissance a-t-elle traité la mort ? Comment se manifeste l'inspiration de Jan Fabre pour cette période ? Et enfin, l'influence de la Renaissance sur Jan Fabre se reconnaît-elle plutôt dans le verbe ou dans les symboles ?

3. La Renaissance, une inspiration intellectuelle

Si Fabre s'est inspiré des Romains pour leurs rituels sanglants et spectaculaires et du monde médiéval pour le rapport au sacré religieux et pour la richesse de son esthétique visuelle, la Renaissance est plus complexe à déceler dans son œuvre théâtrale. Cependant, malgré cette difficulté, nous pouvons trouver des influences subtiles surtout dans la construction dramaturgique de certains spectacles mais également des emprunts esthétiques notamment à la peinture et à la sculpture baroque et classique. Nous remarquons aussi des références à des auteurs majeurs et à leurs réflexions sur l'humanité et la philosophie. En ce sens, nous avons constaté que Fabre s'est nourri essentiellement du volet intellectuel et exubérant de cette époque.

À l'aube du XIV^e siècle en Europe une nouvelle période de l'histoire commence : la Renaissance, une époque qui correspond à un élan politique, religieux et artistique. Elle a duré deux siècles et a été riche par sa production picturale, sa littérature et l'évolution de l'art sous toutes ses formes. La création théâtrale connaît alors une explosion. On redécouvre le théâtre grec et latin, on revisite les textes et on compose des pièces inspirées des textes de la période antique.

Dans le sillage de la Renaissance, le baroque naît en Italie à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles et se répand dans la plupart des pays d'Europe. Il touche tous les domaines artistiques (sculpture, peinture, littérature, architecture, musique et théâtre) et se définit par

l'amplification des mouvements, la surcharge décorative, les effets dramatiques, la tension, l'exubérance et la grandeur. Ainsi, le théâtre baroque peut se déterminer comme « le négatif » du théâtre classique. Néanmoins le théâtre baroque choisit les émotions, l'exagération ; face à la recherche de la vraisemblance, le baroque soutient l'illusion, favorise l'inconstance et le paradoxe. Généralement le théâtre baroque est marqué par une forte implication de la mort et du jeu de l'illusion.

La mort n'est plus la substance secrète de la tragédie, le silencieux et invisible aboutissement de la vie malheureuse ; elle est arrachement à la vie, long cri haletant, agonie déchiquetée en multiples fragments. La mort renaît toujours, du premier au dernier acte, mêlée à la vie, présente dans des corps sanglants, tordus, convulsés ; c'est la mort théâtrale, la mort vivante.²²⁷

Comme dans les vanités en peinture, la mort est utilisée comme métaphore du temps qui passe, de l'irréversible, et de l'éphémère. Ainsi la représentation de la mort ne représente pas une souffrance morale, mais plutôt une évidence métaphysique. Nous remarquons dès lors l'influence de ce théâtre sur l'esthétique de Jan Fabre. Il est un adepte du déguisement, de la métamorphose et d'une représentation de la mort qui tend vers un point de vue métaphysique et une volonté de découvrir le monde des morts. Par exemple Jean Rousset écrit : « la mort est “gracieuse” comme un sommeil parmi les fleurs. »²²⁸ Cette phrase nous rappelle l'esthétique du spectacle *Preparatio Mortis* où la performeuse renaît de sa tombe au milieu des fleurs.

Les artistes du baroque donnent une grande importance à la métamorphose, ils défendent le postulat d'un univers en mouvement. L'être humain est présenté dans sa différence et sa diversité, comme l'affirme Michel de Montaigne :

Les autres forment l'homme ; je récite et en représente un particulier bien mal formé, et lequel, si j'avais à façonner de nouveau, je ferais vraiment bien autre qu'il n'est. Or les traits de ma peinture ne fourvoient point, quoiqu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire pérenne.²²⁹

²²⁷ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 2002, p. 84.

²²⁸ *Ibid.*, p. 92.

²²⁹ Michel de Montaigne, *Œuvres complètes, Essais*, III, chapitre 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p.782.

Les thèmes du théâtre baroque sont assez proches des thèmes abordés par Jan Fabre. Nous retrouvons l'intérêt pour la Nature, la recherche du choc, et la représentation la mort et le sacrifice. La Nature, comme nous l'avons déjà abordé dans le premier chapitre, se manifeste chez Fabre dans son rapport à l'animal, et le rapport que l'être humain a avec son environnement, par ce biais il cherche à surprendre, à déstabiliser, et à choquer. Il invente des personnages burlesques comme le chien dans *L'Histoire des larmes*, ou le personnage de Dionysos dans *Mount Olympus*, qui présentent une similitude avec les personnages baroques par leur extravagance prononcée, ils sont burlesques et révoltés. Quant à la mort, elle est présentée comme une conviction de la fatalité de la vie qui conduit à une complaisance macabre. Le *memento mori* est également largement exploité à cette époque comme le souligne Tristan l'Hermitte : « l'amour s'est déguisé sous l'habit de la mort ». Ainsi la mort et le sang versé étaient fréquemment représentés sur la scène baroque avec beaucoup d'exagération et d'exubérance.

Nous constatons ainsi, et avant d'aborder le théâtre classique, que Jan Fabre puise dans cette époque l'aspect burlesque, exagéré et macabre. Cet aspect se manifeste dans la construction de ses personnages et de ses mises en scène de la mort. Dès lors, les scènes de représentation du sacrifice sont souvent exécutées avec exagération, et surtout de manière choquante et surprenante, une façon de redonner vie à la mort et de mettre en scène la vulnérabilité des corps des performeurs.

En revanche, le théâtre classique se caractérise par la force du texte tragique, il réside dans le récit et la description de faits par les acteurs qui racontent les actions se déroulant en dehors de la scène. Le respect de l'unité d'action est primordial, puisqu'il ne doit y avoir qu'une seule action importante. Ainsi les intrigues secondaires présentes dans la pièce doivent se fondre de façon homogène à l'action principale. Les dramaturges classiques ont appliqué l'unité d'action car la multiplication des incidents et des événements nécessitait trop de recherches sur la psychologie des personnages et la cohérence de la représentation, mais aussi, pour éviter au spectateur de porter un intérêt à plusieurs intrigues simultanées au risque de se perdre et de ne pas comprendre l'histoire. L'action tragique se base sur trois moments indispensables : l'exposition qui sert à présenter les personnages et l'intrigue, le nœud qui constitue le sommet de la tension tragique, et le dénouement qui conduit à la catastrophe finale.

Les règles de la bienséance théâtrale sont appliquées en rapport avec la moralité, leur rôle est de préserver le spectateur du choc qu'il peut subir au cas où on lui présente une scène hors de la bonne morale publique. On accède donc à une époque de grande poétisation de la tragédie. Cette manière de procéder impose beaucoup de limites et le spectaculaire s'éclipse devant le texte. Il fallait donc créer des détours inventés par l'auteur. Par exemple raconter la mort d'un personnage par un autre ou choisir un comédien qui explique qu'il se meurt avant de disparaître derrière le rideau. On ne montre alors ni violence, ni contact physique, ni mort sanglante. C'est un théâtre de texte et de parole comme l'exprime Boileau dans *l'Art poétique* (1674) : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose, / Les yeux en la voyant saisiront mieux la chose ; / Mais il est des objets que l'art judicieux / Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux. »²³⁰

Le recours à la langue poétique était d'une importance considérable, afin de remplacer l'interprétation des scènes sanglantes. Elle ne pouvait être triviale, elle devait être délicate, gracieuse et civilisée, même lorsqu'elle décrivait les scènes les plus héroïques où les exigences de la passion se déployaient. La langue est limitée et elle n'a pas la capacité et la force des actes, bien que les mots puissent être précis sur des sujets concrets, la langue reste incapable de décrire les émotions au point de produire des réactions chez le public. La langue dans ce cas se limite à décrire les sentiments les plus enflammés ; et pour ce faire, elle utilise un style harmonieux qui met plutôt en avant la valeur intellectuelle des protagonistes. Devant cette violence des caractères, le langage agit alors comme une atténuation classique de la force du langage du corps qui dépasse l'expression verbale, comme c'est cas dans ce passage de *Phèdre* :

Hélas ! Du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit
Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivis
Je rends dans les tourments une pénible vie²³¹.

Dans cet extrait nous percevons clairement l'intellectualisation du langage quand Phèdre utilise des expressions abstraites (« honte », « triste », « cœur », « tourments », etc.), pour définir ses malheurs, qui annoncent qu'elle est à la fois actrice et témoin d'une situation

²³⁰ Nicolas Boileau, *Art poétique* (1674), édition Guy Riegert, Paris, Larousse, 1972, chant III, v. 51-54.

²³¹ Jean Racine, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2009, Acte IV, sc. 6.

qu'elle subit. Les codes générés par la représentation de la mort dans le théâtre classique ont limité le jeu de l'acteur puisqu'il fallait remplacer le geste et le mouvement par la parole. Bien que les auteurs classiques aient pris Aristote comme référence, il semblerait qu'ils aient négligé la présence des morts en public telles que présentées dans les pièces du théâtre antique. Toutefois, Aristote, développe dans la *Poétique* l'idée que la présentation de la mort n'est nécessaire que dans le cas où elle sert l'action dramatique. Par contre elle entre dans l'ordre du spectaculaire quand elle perd cette fonction essentielle, et peut alors être perçue comme de mauvais goût. La décision que le théâtre classique a pris à l'égard de la représentation de la mort sur scène est ferme : elle est limitée au langage et à la description.

Cet aperçu historique montre que l'œuvre de Jan Fabre n'a gardé que peu d'éléments de cette forme classique. Mais une légère influence de la dramaturgie classique peut être expliquée par le fait que Jan Fabre donne une importance très visible à la tragédie grecque, en utilisant des personnages mythologiques comme Prométhée, Dionysos etc. Il met en scène des actes qui donnent la mort sur scène pour accomplir la catharsis. L'artiste belge exploite dans peu de ses spectacles, comme dans *Le Pouvoir des folies théâtrales* ou encore dans *Mount Olympus*, l'unité de temps, d'action, et de lieu, pour réinventer la *catharsis* sous une forme basée sur la cruauté personnelle, la violence et la provocation. Il les revisite aussi avec une évocation riche des pré-modernes, des modernes, des contemporains, des romantiques pour donner naissance à des créations qui racontent l'histoire de l'art mais surtout l'histoire d'une humanité en souffrance.



« Silent Screams, Difficult Dreams » © Tous droits réservés Jan Fabre

Le langage de Fabre est loin d'être descriptif. Il se base sur des actions qui ne sont pas réelles, il ne respecte pas la règle de la bienséance, au contraire il pousse les limites et il va jusqu'au choc. Ce faisant, il met son public devant des scènes qui ne sont ni habituelles, ni bienveillantes, il exacerbe la matière et la brutalité, et nous nous apercevons ainsi qu'il tend plutôt à s'éloigner de cette époque. La représentation de la mort chez Fabre, comme nous l'avons vu, est une esthétique qui se base sur l'exhibition du corps dans tous ses états, et dans laquelle l'expression corporelle se libère pour donner à voir la représentation d'un corps disponible et entier. Les exemples sont multiples. En effet il met en scène un concours de masturbations dans le spectacle *Orgie de tolérance*, des femmes qui urinent dans *Je suis sang*, des acteurs qui soufflent avec leurs bouches dans les fesses d'autres interprètes, ou des lancers d'organes dans *Mount Olympus*. Dans ces exemples les jets de sang sont omniprésents. Subséquemment nous remarquons qu'à l'inverse de la tenue éthique de la Renaissance, Fabre enlève le rapport avec la morale conventionnelle de la société, pour creuser dans une démarche qui réécrit une nouvelle liaison avec le sacré, la mort, le rituel et le corps.

Ce que nous pouvons noter aussi, c'est que les auteurs classiques et Fabre ont trouvé une matière riche et fertile dans la mythologie, mais qu'elle ne les a pas inspirés de la même manière. La pensée grecque chez Fabre entretient une relation avec l'essence de la vie, l'esprit cosmogonique, la conjonction du mythique et de la Nature, une manière de démontrer l'influence constante de la Grèce antique sur l'homme contemporain. Il valorise ainsi l'esthétique violente de cette période. Il affirme que le rapport avec les dieux est un témoignage qui démontre la perversité du monde divin et ses nombreux caprices qui insultent l'intelligence des humains. Alors, il compare la mythologie au monde actuel et il la met en jeu à travers les modèles sociétaux mondiaux.

Finalement, nous retenons que Fabre a surtout trouvé dans la Renaissance sa matière d'influence à travers la peinture et la sculpture. Il utilise cette esthétique dans ses spectacles pour reproduire des images comme dans *Le pouvoir des folies théâtrales* où il projette des tableaux comme *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci. Mais, comme le confirme Fabre, il est essentiel d'avoir une connaissance de la démarche intellectuelle et esthétique de cette époque afin d'établir une recherche artistique complète. Ainsi les références dramaturgiques de cette époque lui sont fondamentales. Dans cette démarche d'héritages multiples et assumés, Fabre se tourne également vers le romantisme, époque qui a vu une forte représentation de la mort d'une manière cruelle et brutale. Alors comment les caractéristiques

du drame romantique peuvent-elles trouver un rappel chez Jan Fabre ? Comment les romantiques ont-ils présentés la mort ? Et par quels biais Fabre s'identifie-t-il par rapport à leur esthétique ?

4. L'expérience du drame romantique

La présence du drame dans le théâtre de Jan Fabre est une manière de mettre en œuvre une esthétique riche de références et de manipulation de sources d'inspirations. Jan Fabre, qui appartient à une époque à la croisée de formes, de disciplines et de courants multiples, se situe dans une dynamique d'échange et de renversement des règles des conventions de la représentation. Cette dynamique trouve une similarité dans le drame romantique, qui a opéré une véritable révolte contre la pensée classique. Le romantisme est ainsi retourné à l'essentiel du théâtre, la scène redécouvre alors le trépas, les meurtres, les suicides et l'inspiration de la mythologie, afin de traiter les sujets de société et « le mal du siècle ».

Le sujet du sacrifice prend d'autres dimensions. Cependant, la mort héroïque est devenue le synonyme du sacrifice, car des personnages se sacrifient pour les autres, et la notion de sacré trouve un rapport horizontal entre les humains, il est animé par la passion, l'amour, la haine. Une attitude parfois individualiste mais qui, paradoxalement, peut se transformer en une attitude altruiste, qui s'intéresse au mal-être animé par les situations quotidiennes, par des conflits futiles mais qui font l'essentiel de l'existence. Donc la notion de sacrifice a trouvé une relation liée davantage à l'être humain qu'une relation liée à une force supérieure. Ainsi nous notons une similitude avec le travail de Fabre qui traite le sacrifice actuel en essayant d'écarter la relation avec la divinité. Il trouve dans le drame romantique une nouvelle dramaturgie, une nouvelle discussion sur la présence du corps sur scène, sur le rituel et sur la représentation de la mort.

Les auteurs romantiques ont porté un nouveau regard sur les travaux d'auteurs anglais comme William Shakespeare et des auteurs allemands comme Lessing au début du XIX^e siècle. Ils élargissent le débat sur le théâtre et donnent des explications dramaturgiques mettant l'accent sur les faiblesses de la tragédie classique qu'ils identifient. De nouveaux concepts sont alors discutés, étudiés dans les conversations, les préfaces et les journaux. Stendhal rejoint le débat et certaines de ses idées seront adoptées par Victor Hugo. Il explique

que tout travail dramatique doit essentiellement plaire au public contemporain. Cette réflexion exige un renouvellement de la tragédie. Le souhait des romantiques était en effet d'apporter une représentation de la réalité de la société. Ainsi, le drame romantique a adopté un mélange des genres qui permet d'évoquer la richesse et la singularité de l'ensemble des individus mais aussi des situations et des émotions présentes dans vie quotidienne.

La dramaturgie romantique [...] rétablit l'équilibre entre le *muthos* et l'*opsis*. L'intrigue des meilleurs drames est magnifiée par la présence de somptueux dénouements : la mise en scène, les décors, les costumes, les accessoires font partie de la force du théâtre romantique au même titre que le texte²³².

Ce mélange des genres amène un concept nouveau du sacrifice et une dimension spectaculaire intéressante, car tous les éléments du spectacle ont désormais la même importance. Cela permet de donner un équilibre sur scène mais aussi une complémentarité à tous les éléments. Dès lors, les auteurs romantiques rejettent la règle des trois unités, car l'unité de lieu par exemple ne permet pas de tout montrer et a pour conséquence de remplacer les récits par des scènes et les descriptions par des tableaux. Les romantiques désapprouvent aussi l'unité de temps qui empêche de sentir les passions dans toute leur diversité, leurs nuances et leurs évolutions. Le romantisme fait donc appel à un art plus libre, moins strictement moral, il correspond à une nécessité de créer un théâtre équilibré et harmonieux. C'est là que la règle d'unité d'ensemble contribue à mettre en valeur les actions secondaires, sans toucher à la cohérence et à la lisibilité de l'intrigue, pour que le spectateur comprenne la représentation.

Le drame romantique se veut un théâtre complet qui rend compte de la mouvance de la vie et de la complexité du monde réel. Le théâtre romantique est venu bouleverser les règles du théâtre classique ; Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell*²³³ en 1827, donne une nouvelle théorie du théâtre. Dans cette pièce Hugo cherche à briser les règles du théâtre classique et à réaffirmer l'ambition esthétique de la nouvelle génération : le romantisme. Il demande aussi, et surtout, la mise en valeur d'un public authentique, le peuple, car c'est lui qui rend les œuvres immortelles. Ce mouvement affiche une rupture très nette avec les règles du théâtre classique. Cette rupture se caractérise par cinq points capitaux : la reproduction de

²³²Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre : la représentation de la mort sur la scène romantique, 1827-1835*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 42.

²³³*Cromwell* est une pièce de théâtre de Victor Hugo publiée en 1827. C'est à la fois une fresque historique de l'Angleterre du XVII^e siècle et le portrait du lord protecteur d'Angleterre, Cromwell.

la vie réelle (mélange des genres) ; le rejet du carcan classique (règle des trois unités, bienséance, vraisemblance) ; la recherche d'une grande liberté créatrice ; le maintien de la versification ; la peinture d'une « couleur locale ».

Ainsi, *Cromwell* comporte 74 scènes, 6000 vers, 60 personnages et une foule, 5 actes qui s'étendent en plusieurs lieux. Une représentation historique où se mélangent les milieux sociaux et les spécificités de chaque classe sociale. C'est une pièce qui cherche à décrire la richesse du réel ce qui induit une scène surchargée par un mouvement continu, par la passion, le chaos et la mort. Le théâtre romantique entretient aussi le faste des costumes flamboyants qui ont pour but d'exprimer le drame dans la vraisemblance de la réalité historique de l'époque. Il montre une couleur locale par le biais vestimentaire et s'oppose au théâtre classique qui, lui, utilisait les costumes sobres de l'Antiquité.

Les meurtres, la mort sanglante, les suicides sont également présentés sur scène, comme celui de doña Sol, le suicide d'Hernani et l'empoisonnement collectif de *Lucrece Borgia*. La mort compose une mélodie sacrificielle spectaculaire dans le drame romantique, contrairement au théâtre classique où la mort se dit mais ne se joue pas. Le drame romantique apporte une exaltation, un nouveau souffle au théâtre. Il est libre de mélanger les genres, libre de présenter la mort, libre de toute contrainte qui pourrait limiter la force créatrice de l'artiste. Avec ce nouveau mouvement, le théâtre a retrouvé sa liberté. Il a revêtu un caractère réel en montrant la proximité entre le sublime et le ridicule ; créant ainsi un théâtre aux prises avec les instabilités émotionnelles de l'être humain. Il a donné naissance à un théâtre qui choque, qui présente l'incertitude des personnages et leurs rapports avec des états d'âmes différents. Dans son œuvre *La Légende des siècles*, Victor Hugo, redéfinit le mot « mourir » : « Mourir n'est pas finir c'est le matin suprême »²³⁴.

Les romantiques n'imposent ni règle ni idéal. Ils recommandent l'autonomie du génie et le monde sans frontière de l'inspiration. Dès lors, pour l'artiste inspiré, tout thème est bon. Il convient toutefois de le traduire en art. Or, la matière brute de la vie nécessite un travail important pour pouvoir la reproduire d'une manière plaisante à l'œil et à l'oreille. Or, les thèmes du sacrifice et de la mort étaient des sujets qui permettaient aux artistes romantiques d'aborder ces problématiques. Ils évoquent la condition humaine, la cruauté et la relation entre l'apparition et la disparition par la fatalité de la finitude. En effet la mort était utilisée pour bousculer le public et provoquer des questionnements sur l'existence humaine et sur la

²³⁴ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Broché, 2002, p. 940.

société. Ainsi, la représentation de la mort prend une part déterminante dans le spectacle romantique, d'une part elle correspond à la demande du public, et d'autre part elle peut toucher une tranche plus large de la société par des scènes inspirées de la réalité et des textes qui n'occulent pas leur propre quotidien. « La mort scénique s'inscrit à tous les niveaux de la dramaturgie romantique²³⁵. »

Ainsi elle nourrit la soif du public d'assister à des scènes qui montrent sa propre réalité ; la morale et le bon goût n'ont plus leur place sur scène. Les multiples créations théâtrales de cette époque se donnent la liberté de jouir de la violence et de montrer des amas de cadavres sur scène. Par ailleurs, le théâtre romantique a ouvert les portes à de nouvelles formes de théâtre, tel le vaudeville, le réalisme et le naturalisme, qui affirment l'avènement du metteur en scène. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle ont fait preuve d'une énergie créatrice inédite. Les théoriciens et praticiens du théâtre étaient de plus en plus à la recherche d'un théâtre qui reconstituait la réalité, ce qui a soulevé des réactions contre le mouvement réaliste.



« Requiem pour une métamorphose » © Tous droits réservés Jan Fabre

Jan Fabre hérite aussi de l'esthétique romantique dans son travail des scènes de violences récurrentes. Il insiste à mettre en scène la souffrance tirée de la vie quotidienne ce qui rejoint la volonté des artistes romantiques de montrer des scènes les plus réelles possibles.

²³⁵Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre : la représentation de la mort sur la scène romantique, 1827-1835*, op.cit., p. 34.

Dans *Le pouvoir des folies théâtrales*, l'accès à la scène est refusé avec une violence extrême à une actrice jusqu'à ce qu'elle trouve la réponse à la question « 1876 ». « Une fois la réponse donnée, elle monte sur la scène et s'adapte à la disciplinarisation des corps. La violence peut dès lors s'intérioriser »²³⁶. La violence, que Fabre montre sur scène, est une manière de représenter la cruauté, par contre la souffrance peut basculer par la présence et l'extériorisation d'une intimité psychologique qui rejoint une expression corporelle virtuose. Donc, le concept du sacrifice se déploie, et sa définition prend une signification qui a son propre univers.

En effet, Jan Fabre expose le réel dans son travail en évitant des situations incontrôlables, car il suppose une implication du corps qui effleure les limites de la catastrophe mais qui reste dans les frontières de la conscience, c'est une forme de ritualisation où la divinité apparaît dans un acte sacrificiel purement humain. Il consacre à la mort une place considérable qui devient un élément visuel rappelant la représentation du trépas dans le théâtre romantique. Un vecteur qui réunit le drame et le spectaculaire. La présence récurrente du sang dans la pièce *Je suis sang* montre ce côté spectaculaire, ce *prima materia de corps*²³⁷. C'est dans une orgie de violence, de souffrance et d'énergie corporelle qu'il célèbre la mort.

Chez Jan Fabre l'union du drame, du sacrifice et du spectaculaire voit le jour dès ses premières performances et elle inspire ses représentations théâtrales. Dans *Le pouvoir des folies théâtrales* deux personnages aux yeux bandés avec des dagues bien aiguisées essayent de se poignarder, la lame frôle les corps des danseurs/acteurs, une scène suffocante pour le spectateur, une invitation au spectaculaire qui crée la tension et la valeur performative. Dans cette scène Jan Fabre montre la tension que la représentation de la mort peut engendrer. Par le biais du rituel, la scène se déroule sous une atmosphère sacrificielle. Les corps sont tendus, les muscles sont à l'écoute, l'intention est dirigée vers l'intérieur et l'extérieur, on note que l'instinct de vie est convoqué. Cette forme de concentration corporelle invite le public à se concentrer sur les détails, par exemple la dague qui représente l'instrument du sacrifice et l'outil de la violence. L'attitude corporelle montre la volonté de rester en vie, une posture qui chasse la peur et qui montre un état de confiance. Or, la confiance fait appel à l'instinct. Le geste dès lors devient spectaculaire, en effet à chaque fois il frôle la chair et par conséquent appelle le drame et la mort. L'acte sacrificiel dans cette scène n'est pas seulement le résultat,

²³⁶Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 25.

²³⁷*Ibid.*, p. 39.

c'est surtout la ritualisation de l'acte qui importe au metteur en scène. De fait, les performeurs sont corps et âme dans leur action, dans un temps réel et dans un espace réel. L'illusion ainsi est créée par la maîtrise du geste et la confiance que chaque performeur accorde aux autres. Aussi, l'illusion de la réalité explique le basculement entre le réel et l'effet du réel, une manipulation que le drame romantique a tant défendu. La scène devient pour Fabre comme une table de dissection du corps dans un rituel sublimé.

Le théâtre romantique écrit le trépas. Fabre aussi, tous deux ont su manier la représentation de la mort pour créer le sublime et le spectaculaire. Une violence qui dépasse la reproduction du réel pour offrir une mise en scène de la douleur et de la souffrance parfois à peine exagérée dans une volonté d'assumer une esthétique tachée du sang versé. La souffrance et la mort des sentiments animent la peur et la pitié, là où elles engendraient depuis l'Antiquité le contenu d'objets tragiques, elles animent chez Fabre le plaisir, la détresse et le chaos.

Le rapprochement entre l'esthétique romantique et l'esthétique fabrienne est bel bien vérifié, néanmoins pouvons nous qualifier Fabre de « romantique contemporain » ? A-t-il lui même affirmé cette appartenance ? Affirmation ou pas, Fabre, à un moment donné de sa vie artistique, s'est laissé influencé par le drame romantique dans toute sa dimension sacrificielle. Ainsi, il s'est inspiré de cette esthétique qui prône la représentation de la mort dans un rituel actuel supprimant la divinité et le rapport liturgique avec le sacré pour donner au spectacle une signature personnelle animée par le bouleversement, le déchirement et le fardeau des émotions tragiques. Jan Fabre redéfinit le sacrifice, il adopte de multiples manières de le présenter, il cherche à se l'approprier. C'est pourquoi nous avons pu observer des filiations et des inspirations avec différents courants artistiques qu'il n'a de cesse d'emprunter dans le but de construire un nouvel héritage occidental qui lui soit propre et qui serve son langage artistique.

B. Une esthétique résolument contemporaine

À travers tous les héritages dont il se réclame, ce qui nous semble intéressant chez Jan Fabre est l'attachement perpétuel aux éléments mystiques et plastiques au service d'un équilibre entre le fond, puisé dans les sujets concrets du quotidien, et la forme, caractérisée par des éléments esthétiques et visuels au service du propos. Il n'a de cesse de mettre en valeur ses propres recherches sur le corps et ses significations animales, artistiques, philosophiques et liturgiques, dans laquelle le texte excelle, un texte poétique riche d'images et de figures de style. La vision de la dramaturgie classique ancrée dans l'héritage corporel et intellectuel de Jan Fabre a d'ailleurs rencontré une extrême contradiction avec l'esthétique scénique qu'il a créé, d'ailleurs il n'adhère absolument pas à la règle de la bienséance, car il représente la mort de manière crue et au premier degré. Ainsi il invite les grands maîtres de l'art, principalement les artistes flamands classiques afin de problématiser son rapport avec le corps humain. Il redécouvre alors par leurs œuvres les secrets de la machine humaine avec sa vision contemporaine, exploitant leur héritage pour le transformer et développer une vision qui lui est propre.

Néanmoins, il installe une sorte d'atmosphère linéaire nourrie de répétitions et de séquences monotones dans laquelle un moindre sursaut du corps vient changer le rythme et détruire les bases fondamentales d'une construction dramaturgique traditionnelle. Prenons l'exemple du spectacle *Prometheus lanscape II* (2011) avec la répétition du mot « Fuck », un mot qui appartient au langage quotidien, synonyme de mauvais goût. Et dans *Je suis sang* (2001) il retrace l'histoire du sang et nous montre ce liquide dans toutes ses connotations, outrepassant les règles de la bienséance il propose d'aller au-delà des tabous et du dégoût pour nourrir son côté spectaculaire et mettre en scène des situations extravagantes. Cette dramaturgie propre à Jan Fabre est avant tout une connexion concrète avec le monde qui l'entoure, une continuation, comme l'explique Luk Van Den Dries :

Chez Fabre, la dramaturgie part toujours de ce « corps collectif » qui constitue toute son œuvre et au sein duquel des motifs et thèmes récurrents riment avec variation, transpositions et nouvelles obsessions. Chaque nouvelle production tisse un nouveau fil à travers l'œuvre, comme une veine se rattache à un réseau de ramifications et de voies nerveuses. Cette œuvre pousse de façon continue sur une structure bien enracinée, dans laquelle les productions injectent toujours tant de substances qu'elle donne souvent

naissance à des nouvelles créations²³⁸.

Le travail de Jan Fabre puise sa dramaturgie dans la matière « corps ». Cette dramaturgie se base sur la continuation et le temps, un travail scénique constant qui trouve écho dans son travail plastique. Une recherche qu'il poursuit depuis le début de sa carrière car « une matière ne commence à parler qu'au moment où elle s'incarne dans le corps »²³⁹, de ce fait Fabre exprime la manière dont il considère le corps. Le corps devient pour lui le début et la finalité d'une seule et même recherche. C'est en prenant la matière corps dans sa totalité intérieure et extérieure qu'il peut l'explorer et la modeler, dès lors il met en valeur le corps en dialoguant avec ses composants. Chaque segment corporel (squelette, muscle, fluides corporels, chair) devient un sujet de transformation et de métamorphose. Il proclame une approche scientifique pour traiter une écriture physique, mais donne également une importance considérable au volet spirituel ; par conséquent le corps est approché comme une substance qui relie l'esprit pragmatique à la pensée mystique. Le corps, dès lors, est l'incarnation du rituel, du sacrifice et de la mort. Ainsi la matière raconte la vie qui émane de la mort. Son théâtre, contrairement au drame bourgeois, parle de toutes les catégories sociales. Il analyse la condition sociale à travers un corps qui raconte l'histoire de l'humanité, il cherche dans les endroits qui dérangent et questionne la nature même de l'être humain. Ou comme dans *Le Paysage de Prométhée II* : qui est-ce qui incarne la figure du héros aujourd'hui ? Et dans ce dialogue entre le corps et l'âme c'est bien la question « comment partir de nous-même pour comprendre l'autre ? » qui l'anime.

On peut supposer que c'est son appartenance à deux cultures différentes – sa mère bourgeoise qui lui enseigne les auteurs classiques et son père ouvrier qui le sensibilise au monde socialiste – qui le pousse dans cette voie des extrêmes, la voie du paradoxe. En effet, il respecte la beauté dans sa laideur et extrait la laideur de sa beauté. « Serviteur de la beauté », comme il se qualifie lui-même, il pratique l'art de l'impossible. Il renverse les codes de l'époque classique pour nous montrer un art rigoureux empreint d'imprévus liés au pouvoir de la nature qu'il laisse s'exercer en toute liberté, une démarche qui s'inspire de méthodes rigoureuses comme celles de Stanislavski, Artaud, Meyerhold ou encore Grotowski. Partant de cette liberté, il vient injecter sa créativité en utilisant discipline, métamorphose, obscénité, paradoxe et symétrie pour donner vie à la mort et vice versa. Nous retrouvons cette grande

²³⁸ Marianne Beauviche, Luk Van Den Dries, *Jan Fabre esthétique du paradoxe, op. cit.*, p. 148.

²³⁹ *Ibid.*, p.153.

liberté d'expression par exemple dans la précision méticuleuse de la mise en scène du corps chez Grotowski, ce dernier donne en effet une importance au corps de l'acteur : « quels sont les obstacles qui vous bloquent sur le chemin de l'acte qui peuvent engager toutes vos ressources psychiques et physiques, des plus instinctives aux plus lucides ? »²⁴⁰. Grotowski se pose cette question afin de trouver la réponse dans le corps, dans sa respiration dans son mouvement et dans le contact humain. Pousser les limites du corps élimine à terme la résistance et par conséquent l'acte créateur se produit. Ainsi l'expression corporelle est sollicitée pour étudier ce qui se cache derrière la matière physique et qui fait tomber les codes de la société afin de chercher un moment de sacrifice de soi et atteindre une expression physique puissante : « c'est une technique de l'intégration de toutes les puissances psychiques-charnelles de l'acteur, qui émergent de la base de son être et de son instinct, jaillissant en une espèce de translumination »²⁴¹.

Ainsi, la notion du sacrifice de l'acteur chez Grotowski est très clairement similaire avec celle de Fabre. Le sacrifice chez Fabre se manifeste dans le corps du performeur, il n'hésite pas à le dévoiler tel qu'il est, il révèle les secrets de son corps en s'ouvrant totalement, jusqu'à ce que l'acte de jouer devienne un sacrifice. Ici l'acteur montre ce que la plupart des êtres humains cachent, il fait de son corps une offrande au spectateur dans une grande liberté et un contrôle total. Nous trouvons dès lors les mêmes caractéristiques chez l'acteur tel que défini par Grotowski, en effet dans les deux cas la représentation est offerte comme un rituel et une cérémonie.

Jan Fabre a par ailleurs remis en question son héritage classique dès ses premières pièces de théâtre en projetant par vidéo des tableaux de cette époque, des noms d'auteurs (Shakespeare, Molière...) et les noms de leurs œuvres. Sa composition scénique est basée sur une influence plastique très spéciale. Il analyse le travail des peintres classiques et il le met en mouvement avec une mise en scène actuelle et spectaculaire. Le travail de la lumière est lui-même d'influence très classique chez Jan Fabre, on remarque l'univers du Caravage pour alimenter ses immanentes recherches sur le clair-obscur afin de mettre en valeur les corps torturés de ses acteurs/danseurs.

La considération de Fabre pour l'importance de l'héritage d'Aristote dans le théâtre contemporain est déjà implicitement une reconnaissance des artistes de cette époque.

²⁴⁰ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 35.

²⁴¹ *Ibid.*

Cependant il revient sur les contradictions que la pensée d'Aristote porte en elle, affirmant que le théâtre antique est basé sur le spectaculaire et la présence de la mort sur scène mais refuse en même temps la présentation de scènes sanglantes.

Nous vivions de nouveau aux temps de la Renaissance, sous l'œil omniscient de la science qui veut déchiffrer et analyser. Cet œil hautain, qui veut réduire les larmes, la sueur et l'urine à une substance chimique, nous observe à la loupe, nous ausculte ; nous soupèse. [...] nous nous détachons toujours plus de notre nature aqueuse. Le désert avance à grand pas²⁴².

Dans ce passage Luk Van Den Dries explique les raisons qui opposent le travail de fond de Jan Fabre à celui des classiques, car même s'ils se rejoignent dans le fait de donner à la science une place considérable dans leur recherche ils ne l'utilisent pas de la même manière. Fabre cherche à atteindre l'au-delà du corps physique pour comprendre le corps spirituel dans une sorte de communion rituelle entre l'âme et le corps, alors que les artistes de la Renaissance ont créé une sorte de distance entre le sujet et l'objet, donnant naissance à des créations où le corps est vu de l'extérieur, une véritable esthétique du détachement. Fabre n'est pas en révolte sur la forme mais sur le fond, ce qui lui ouvre un grand champ de travail sur le corps. Il considère le moindre regard, la moindre goutte de sueur comme une expression forte, s'éloignant d'un théâtre fait de tirades et de grands faits d'armes désincarnés.

La destruction que Fabre exerce sur le fond est parfaitement illustrée dans son opéra *Tannhäuser* dans lequel le corps prend le dessus sur la structure générale du spectacle. La forme reste une invention de la Renaissance avec un contenu précis et défini par des codes comme nous avons pu l'expliquer auparavant. Or, Fabre a pris le temps et le soin de réinventer cette esthétique sans compromis en proposant une mise en scène qui donne plus de place à l'animalité et à la spontanéité dans cette œuvre. Son travail s'exerce donc en intégrant différents styles et esthétiques. Ainsi, Jan Fabre va à la rencontre des maîtres classiques flamands surtout dans son travail plastique. Il est donc certain que leurs recherches sont liées à celles de Fabre, mais que le procédé est différent. Pour ses œuvres plastiques notamment, on observe une recherche permanente d'un dialogue avec le passé. De même, la matière spectaculaire est plus présente dans le travail des peintres classiques – en particulier ceux de l'École du Nord : la mort, les cadavres, le sacrifice et le sang sont présents en permanence

²⁴²Jan Fabre, *L'Histoire des larmes, L'Empereur de la perte, le Roi du plagiat, une tribu voilà ce que je suis, je suis une erreur*, postface à *L'Histoire des larmes*, Luk Van Den Dries, Paris, L'Arche, 2005, p. 47.

dans leurs œuvres.

D'ailleurs, Fabre a déjà exposé face à des œuvres classiques et, assumant ce face à face, il se compare à Rembrandt (1606-1669) à Michel Ange (1475-1564), à Rubens (1577-1640), et se considère comme héritier de cette esthétique. En d'autres termes il se donne comme mission de garantir la continuation de cette esthétique. Il admire les scènes spectaculaires de cette peinture riche d'imaginaire et de messages universels qui sont toujours valables aujourd'hui. Par exemple en 2008, il a fait une exposition au Musée du Louvre (Paris, France), où il entrait en discussion avec les toiles des artistes classiques et racontait ce dialogue avec une proposition théâtrale basée sur une déambulation pendant laquelle il ressuscitait les âmes des peintres flamands disparus, signant ici une sorte d'hommage. Déjà le titre de l'exposition évoque le rapport avec la Renaissance : *L'Ange de la Métamorphose*. Fabre présente une œuvre où il met en parallèle son travail et celui des maîtres flamands autour de sujets partagés : la mort, la réincarnation, les chimères, le rituel, l'instabilité, les antagonismes. Dans *Les messagers de la mort* (2006), des chouettes décapitées s'installent autour d'une table comme les invités d'un dernier repas. Ces oiseaux de proie sont régulièrement peints par des artistes comme Bosch et Bruegel, ils signifient à la fois la sagesse et la folie. La *Pièce de Viande* (1996) de Jan Fabre trouve son écho avec le *Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt. Dans cette installation les scarabées rappellent la destruction de la chair en opposition avec les coléoptères, présentant une dualité entre finitude et éternité. Dans la salle de Rubens où les portraits de Marie de Médicis sont exposés, Fabre installe un grand ver de terre au milieu d'une centaine de pierres tombales, sur lesquelles sont écrits des noms d'artistes morts et vivants. Ce ver porte le portrait vieillissant de Fabre brandissant ses dernières volontés en flamand : « je veux sortir ma tête du nœud coulant de l'histoire. »²⁴³

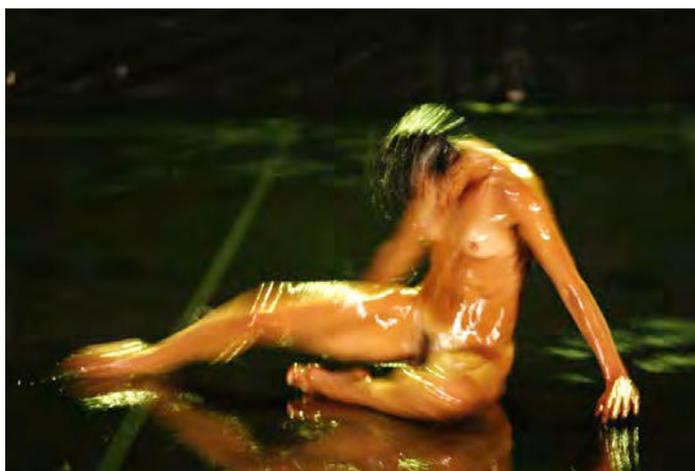
Je considère ces deux musées comme une sorte d'espace scénique, mental. Avec mon œuvre, je prends position et crée une dramaturgie du regard, du sentiment et de la pensée, qui met en relation mes œuvres et les chefs-d'œuvre classiques. Ils se renforcent mutuellement et révèlent de nouvelles significations. Pour moi, l'exposition n'est pas un

²⁴³Un immense verre de terre au visage de l'artiste ondule et profère en flamand : « Je veux sortir ma tête du nœud coulant de l'histoire ». Exposition *L'ange de la métamorphose*, Musée du Louvre, 2008.

simple dialogue d'images ou de contenus symboliques, mais une sorte de genèse de la recherche par le regard²⁴⁴.

Il existe d'autres exemples qui prouvent cette relation de Fabre avec le monde classique comme son intervention au Musée Royal de Bruxelles²⁴⁵ (2002) ou encore *L'illumination : Jérôme Bosch au Congo*²⁴⁶ au Musée de Lille (2013) et à Florence où ses œuvres ont envahi la ville (2016) pour rencontrer l'architecture et les sculptures comme celle de Michel Ange. Nous pouvons constater que le travail de Jan Fabre définit la rencontre avec les maîtres classiques comme un échange intellectuel, spirituel et métaphysique et en aucun cas une confrontation.

De là naît le spectaculaire dans son œuvre. Il invite les maîtres dans son propre monde visuel, ainsi il cherche la représentation du sacrifice et de la mort dans leurs œuvres et il la juxtapose sur scène. Fabre se nourrit constamment de la composition des tableaux pour mettre en scène des sortes de reproductions animées. Si le sang est figé dans une toile, il coule dans la représentation fabrienne, si une peinture présente un sacrifice, il est exécuté sur scène. Il ne cache en aucun cas l'influence de ses références plastiques sur son œuvre, au contraire il leur redonne vie, dialogue ainsi avec les âmes de ces artistes. Il superpose les toiles pour réaliser une fresque picturale complète, et riche de références en s'inspirant notamment des postures corporelles, ou en empruntant les couleurs et leurs contrastes, il peint avec la lumière.



« *Quando L'uoma Principale é Una Donna* » © Tous droits réservés Jan Fabre

²⁴⁴ Entretien Marie-Laure Bernadac, *Un mystique contemporain, catalogue de l'exposition Jan Fabre au Louvre*, Paris, Gallimard, 2008, p. 102.

²⁴⁵ Musée royal de Bruxelles, *Heaven of Delight*, 2002.

²⁴⁶ *Illumination : Jérôme Bosch au Congo*, une exposition où les œuvres de Jan Fabre dialoguent avec des écrits du Moyen-Âge, 2013.

L'histoire de la peinture flamande est marquée par la mort, elle met en scène la vie et les préoccupations des gens du nord au XV^e siècle. L'imagerie flamande obsède Jan Fabre, elle le projette dans un champ de bataille passé où il se comporte comme un guerrier, un stratège et un chaman. Ainsi Fabre convoque l'esprit scientifique et l'esprit spirituel dans son travail. « Il s'invite dans la longue histoire du spiritualisme dans l'art du XX^e siècle qui substitue à la sacralisation du quotidien l'expérience alchimique en dehors de tout système religieux »²⁴⁷. Une démarche qui ressemble à la recherche artistique de Joseph Beuys. Ce dernier donne une importance à la recherche du corps spirituel et animal, avec l'intérêt qu'il porte au fonctionnement de l'intérieur du corps qui « entre autres, a été une figure dominante dans cette *histoire de spiritualisation* et plus d'un critique a vu un travail d'alchimiste dans ses manipulation de la matière »²⁴⁸. Beuys donne une importance primordiale au rituel et au sacrifice dans son travail. Par exemple, en 1963, dans le cadre du festival Fluxus à Düsseldorf, il réalise la performance *Symphonie sibérienne*, il y met en scène un lièvre et un cerf morts. Par cette installation il évoque la présence symbolique des deux animaux, le premier étant considéré comme appartenant au monde des ténèbres et le second comme un être divin. A travers ces deux bêtes, il montre le cercle vicieux de la vie, entre la naissance et la mort dans une démarche sacrificielle qui mène au sacré. En utilisant le rituel il invoque l'importance de l'apparition et de la disparition : « Je veux exprimer une relation signifiante pleine de contenu concernant la naissance et la mort. »²⁴⁹

Nous pouvons voir dans cette performance un rappel du rituel des sacrifices ancestraux, Beuys se plaçant ainsi comme une figure chamanique. Son travail produit de la provocation, dès lors ses performances et ses actes sont une manière de présenter des images de la mort, des images inconscientes et intuitives, évoquant une pulsion d'énergie libératrice. Sa démarche artistique consiste bien à matérialiser des images par une intrigue de mouvements hermétiques et féériques renvoyant à une dimension sacrificielle et spirituelle.

Les points communs entre Beuys et Fabre sont certes relatifs à la mort, mais aussi au spirituel et au sacré. Des obsessions qu'ils partagent et qui montrent l'influence des artistes du

²⁴⁷« *Vers la terra incognita* », entretiens de Jan Fabre avec Katia Arfara et Georges Banu, *In Alternatives théâtrales*, n° 85-86, 2^e semestre 2005.

²⁴⁸Bernadette Bost, « Lire Jan Fabre à la lumière de Joseph Beuys, un héritage de transgressions », *In Théâtre et interdisciplinarité*, Paris, *Revue d'études théâtrales*, Presses Sorbonne nouvelle/ printemps 2008, Registres 13, p. 66.

²⁴⁹Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Textes et entretiens choisis par Max Reithmann, Paris, L'Arche, 1988, p. 150

courant de la performance des années soixante et soixante-dix sur Fabre. Cet intérêt pour le corps dans des situations où l'angoisse, la torture et la cruauté est un sujet central et récurrent dans son travail. Jan Fabre, par le biais de ses spectacles et de ses performances, met en avant un nouvel esprit sacrificiel qui dérange ses contemporains, provoquant des sensations qui oscillent entre la vie et l'au-delà, à travers une démarche scientifique et spirituelle.

Le passage insensible de la démarche scientifique à l'exposition de souffrances dans semblable cérémonial montre bien que le travail artistique sur le corps est une façon d'aller au-delà. Sur un terrain spirituel ? sans doute. D'où le fréquent recours de la critique au lexique du sacré, voire de l'ésotérisme.²⁵⁰

Cette démarche se figure par exemple dans des œuvres que nous avons déjà évoquées comme *Virgin/ Warrior* que Fabre a réalisé avec Marina Abramovic ou la performance *Sanguis/Mantis*, qui font appel à la vulnérabilité du corps, à la fragilité et à la fatigue. Dès lors il exécute un acte sacré, effectué avec des fluides corporels et des mouvements répétés, persuadé de mener une action sacrificielle, toujours accomplie avec une énergie libératrice, et avec la volonté d'affronter la mort.

Sa nature de combattant le pousse à se transformer en personnage mythique, en clown, en animal et parfois en insecte. Jan Fabre s'approprie ces représentations de la mort et les intègre à son travail afin de marquer de ses empreintes l'histoire de l'art. Il prend du plaisir à faire naître des cadavres, à verser du sang, à inonder le spectacle de couleur rouge. Il ne cesse de provoquer tout cela par la répétition, la lenteur, avec des corps tendus et évocateurs. Le suspense ainsi créé amplifie la cruauté et rend la violence spectaculaire, capable d'imposer une illusion du réel. Tel un romantique Fabre va inciter le public à se projeter dans la scène et la mise en scène, il lui donne les clefs pour déchiffrer une éventuelle possibilité de carnage. Cette manipulation artistique n'aboutit pas toujours, ce qui donne à la représentation de la mort plus d'importance car l'effet spectaculaire est double, il apparaît au moment où personne ne l'attendait.

²⁵⁰Bernadette Bost, « Lire Jan Fabre à la lumière de Joseph Beuys, un héritage de transgressions », *In Théâtre et interdisciplinarité*, op. cit., p. 65.



« Requiem pour une métamorphose » © Tous droits réservés Jan Fabre

Nous l'avons déjà évoqué, le sang est un élément très important dans les spectacles de Jan Fabre. Dans les scènes de meurtres, les scènes d'accouchement, on voit des organes comme le cœur et le foie saignants. Fabre se coupe le corps pour dessiner. Il écrit avec son sang et celui de Marina Abramovic sur les parois d'un cube en plexiglas. Il sculpte un nez en sang dans un mur. Il ensanglante les murs du théâtre Troubleyn (Anvers). Il met en scène le sang dans ses spectacles...

Je suis sang est en fait un point culminant de mes recherches sur le sang qui ont commencé en 1978-79 avec *My body, my blood, my landscape* (dessins au sang & performances) et qui n'ont plus cessé depuis. J'ai beaucoup utilisé mon propre sang pour écrire, dessiner, faire des manifestes. En même temps, cela restait très lié avec la tradition de la peinture flamande. J'avais également écrit le texte, mais cinq ans avant la réalisation de la pièce. Un long temps a passé avant la création sur scène²⁵¹.

Cet attrait est lié avant tout à la tradition flamande, mais aussi à la quête de la finitude, du réalisme obscène, du corps malmené qu'on pense parfois atteint dans son intégrité. En effet Jan Fabre vient d'une tradition flamande mais il est aussi issu de l'héritage culturel des Romains, des romantiques. C'est un romantique par sa volonté de montrer des scènes de meurtre ou du sang versé sur scène ou encore par sa volonté de montrer la vie réelle. Il

²⁵¹ Irène Filiberti et Jean-François, Perrier, Entretien avec Jan Fabre, 2005.

Source : [Http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LHistoire-des-larmes/ensavoirplus/idcontent/5501](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LHistoire-des-larmes/ensavoirplus/idcontent/5501).

s'inscrit dans la philosophie d'une époque, une époque qui s'est révoltée contre une représentation artistique destinée essentiellement et idéologiquement à la valorisation d'une couche sociale précise. Jan Fabre admet ses appartenances et l'influence que toutes les époques et courants artistiques exercent sur lui et sur son travail dont le théâtre de la cruauté est d'après nous la plus significative. Fabre exprime un plaisir constant à montrer le spectacle de la violence corporelle avec beaucoup d'amour et de passion, saccageant ainsi l'image d'un corps social formaté par les règles de la moralité. Le concept fabrien de *cruauté personnelle* fait appel à énormément de sensibilité et d'émotion, dès lors le corps est évoqué dans ses extrémités, les limites sont repoussées voire détournées avec légèreté et humour noir. En effet Fabre invite le burlesque et le grotesque, qui permettent d'introduire des moments de respiration au sein d'une atmosphère cruelle et obscène. Les cérémonies du sacrifice dans ses représentations sont animées par la volonté de montrer la vulnérabilité de l'être humain à travers une forme de fragilité poétique dans laquelle le corps est torturé et malmené, et par l'installation d'une atmosphère apocalyptique qui peut aussi être drôle. De ce fait, il ne met pas en scène des tableaux lisses, ils sont chargés de cruauté et invitent le spectateur à se poser des questions, à traverser des émotions multiples. Ici, les sensations varient entre le dégoût, la tristesse, le chagrin et la joie de vivre, la mort est donc exploitée pour questionner notre manière d'exister, nos façons de voir et d'exprimer les choses. A travers cette démarche, il s'agit de montrer la face cachée de l'homme, le visage qui dérange, qui fait appel à son côté animal. Fabre met ainsi en avant l'instinct, la spontanéité et la sincérité, notions sur lesquelles il base l'appartenance au monde.

Fabre estime que l'homme a besoin de satisfaire des plaisirs dits « malsains ». Entre autres, celui de la représentation de la mort montre une volonté de modifier les codes et les références que le public a sur le corps humain. Il prône la théâtralisation d'un réel qui réveille les consciences et les stéréotypes pour détruire un ordre moral trop établi pour lui. C'est une volonté que Fabre partage avec certains de ces prédécesseurs comme Antonin Artaud (1896-1948). Dès lors, comment Jan Fabre se nourrit-il de ses études du théâtre de la cruauté ? Pouvons-nous affirmer qu'il existe une esthétique partagée et des enjeux artistiques communs entre Artaud et Jan Fabre ? Avant même d'analyser ces possibles rapprochements esthétiques avec Jan Fabre, il est nécessaire de présenter le théâtre de la cruauté qui s'inscrit dans des perspectives proches de celles de Jan Fabre.

Chapitre 2 : La cruauté théâtrale : entre héritages et singularité

A. Artaud et Fabre

Dans un tel contexte, marqué par l'absence de Dieu, par l'absurdité de la philosophie contemporaine et par un « mass-média » sinistre, le contrôle du temps et des événements dépassent la capacité intellectuelle du citoyen ordinaire. C'est une situation où l'être vivant se sent submergé par ce qui se passe dans le monde, et, en général, la seule solution pour apaiser ses douleurs quotidiennes semble être le théâtre. Dès lors, la création théâtrale sur scène représenterait le seul moment de bonheur dans l'abîme de la vie réelle. Le théâtre devient un monde à échelle humaine qui comprend et compense l'incertitude du quotidien des survivants. Le temps et l'espace sur scène sont immortels même s'ils sont éphémères : sorte de thérapie collective qui soulage le poids des incompréhensions. À travers ce constat, il est évident de trouver des points communs entre Antonin Artaud et Jan Fabre. En effet Fabre rejoint Artaud dans la prise en considération de la scène comme un espace de réflexion sur la cruauté. Dès ses premières productions, il dévoile cette forte influence par des performances très marquées par la douleur, l'endurance et le dépassement des limites. Dans quelle mesure l'influence du « théâtre de la cruauté » est-elle prégnante sur le travail de Jan Fabre ?

La notion de sacrifice chez Artaud revêt une dimension très personnelle. En effet il s'embarque dans une folie où il se sacrifie lui-même. Le sacrifice personnel incarne dès lors une forme de sagesse, parce que l'artiste confronte la mort non à sa dimension matérielle mais à la dimension métaphysique de l'être dans le monde. Enfin, il considère que la mort n'a pas vraiment eu lieu, et l'action de se sacrifier se déroule alors dans les gestes de la vie quotidienne, dans la compréhension de l'être et de sa position dans l'infini.

Qui, au sein de certaines angoisses, au fond de quelques rêves n'a connu la mort comme une sensation brisante et merveilleuse avec quoi rien ne se peut confondre dans l'ordre de l'esprit ? Il faut avoir connu cette aspirante montée de l'angoisse dont les ondes arrivent sur vous et vous gonflent comme mues par un insupportable soufflet. L'angoisse qui se rapproche et s'éloigne chaque fois plus grosse, chaque fois plus lourde et plus gorgée. C'est

le corps lui-même parvenu à la limite de sa distension et de ses forces et qui doit quand même aller plus loin.²⁵²

L'explication du sacrifice est absolument liée à un sujet, le sujet peut être un humain ou un animal, mais nous notons aussi l'existence d'une mort sacrificielle psychologique attachée à la réflexion. Dans l'analyse que Camille Dumoulié effectue sur « l'entre deux morts » elle explicite clairement cette mort dans sa tempérance sacrificielle. Artaud a vécu une mort symbolique pure liée à sa folie.

On voudrait montrer que l'éthique héroïque d'Artaud consiste à opérer la métamorphose de la pulsion de mort en « tropulsion » de vie. Le terme « tropulsion » est repris d'un texte de 1947 où Artaud écrit : « je suis un corps / une masse / un poids / une étendue / un volume » etc..., liste qui se termine par « un » tropulsion.²⁵³

Il faut dès lors comprendre que le sacrifice de ce « moi » manipulé par la société est le début d'une autre vie symbolique, une vie vierge de tout stéréotype qui viendrait limiter des attitudes et des comportements. Ainsi une coupure originelle est nécessaire pour ressusciter après un sacrifice libérateur du moi, la dimension symbolique de l'assassinat du moi est le début d'une construction d'un nouveau moi. Cette révélation d'Artaud se présente comme une crise qui mène à une réflexion philosophique sur le passé, le présent, le futur, sur le corps et sa mémoire et sur les rapports entre l'aspect matériel et l'aspect abstrait de l'être. Ce qui explique une situation suspendue entre une vie non vécue et une mort non achevée.

La lamentation d'Artaud peut se résumer par la formule de Jean de la Croix : « Je meurs de ne pas mourir ». Autrement dit : ma vie n'est qu'une agonie, car je n'ai pas connu la coupure libératrice qui, me détachant de la vie éternelle, m'aurait enfin permis, moi, de vivre²⁵⁴.

Artaud se scarifiait avec pour but de renaître, de ne plus vivre dans une situation de survie qui donnait à son existence une posture instable, remplie de contradictions et de

²⁵²Antonin Artaud, *L'Art et la Mort, Œuvres Complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, 1976, p. 123.

En décrivant l'angoisse, Artaud écrit dans *L'Ombilic des limbes* : « Il y a une angoisse acide et trouble, aussi puissante qu'un couteau, et dont l'écartèlement a le poids de la terre, une angoisse en éclairs, en ponctuation de gouffres, serrés et pressés comme des punaises, comme une sorte de vermine dure et dont tous les mouvements sont figés, une angoisse où l'esprit s'étrangle et se coupe lui-même, se tue. » [p. 69]

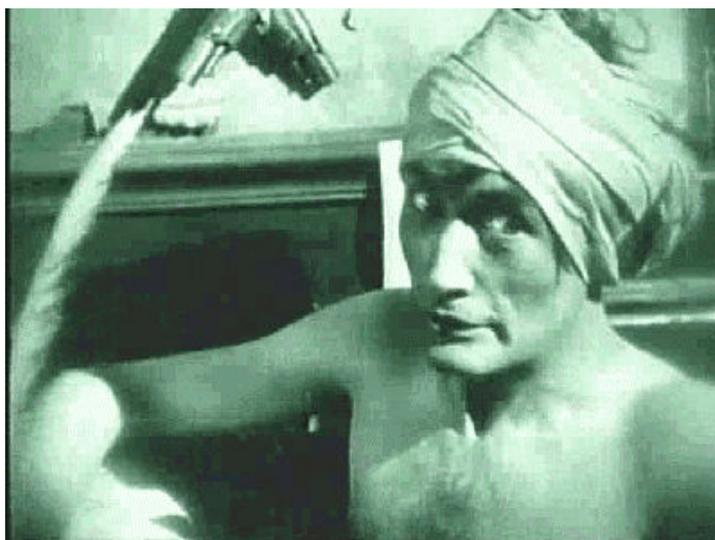
²⁵³Camille Duloumié, *Antonin Artaud et la psychanalyse : pulsion de mort et « tropulsion » de vie*, communication organisée le 9 novembre 2006 à la BNF, dans le cadre de l'exposition « Artaud », p. 5.

²⁵⁴*Ibid.*, p. 6.

paradoxes. Se sacrifier est alors une métamorphose, un nouveau regard sur le sens de l'existence et par conséquent une nouvelle vie. Nous retrouvons dans la pulsion de mort l'appartenance dionysiaque. Il y a bien une tension entre le désir de mort et de folie et entre une recherche éminente de la pureté dans ce désir incarné par Dionysos comme une figure du sacrifice et de l'excès.

La ressemblance et l'influence d'Artaud sur Fabre est tangible, autour de la métamorphose ou encore de la forte présence de la tragédie grecque basée sur l'analyse d'Aristote. Ils ont aussi en commun une attirance pour les cultures orientales. Mais ce qui nous intéresse surtout concerne la notion de sacrifice traitée à travers le volet psychologique et influencée par les concepts empruntés à l'héritage mythique et religieux dans une acception large.

Le culte de Dionysos est un premier terrain d'entente entre Artaud et Fabre car tous les deux donnent une place primordiale au culte, au rituel et au sacré. Et on ne peut pas nier également leur relation avec le corps torturé, avec des écritures scéniques qui mettent en avant un corps en souffrance, mais aussi un mental qui penche vers la crise et l'irrationnel dans des esthétiques qui dévoilent un monde cru et cruel. À l'instar des sujets alors contemporains traités par Artaud ce sont bien les images injustes et sanglantes de notre époque contemporaine que Jan Fabre revisite aujourd'hui. Mais qu'est ce que le théâtre d'Artaud ? Et comment la présence de la mort dans son œuvre est-elle liée au sacrifice, à la peste et à la cruauté ?



Antonin Artaud © Tous droits réservés

1. La noirceur de la vie entre Artaud et Fabre

Prenant conscience de la noirceur de son époque, Artaud a cherché à dévoiler la catastrophe du monde moderne, le drame humain et le drame de la mort à travers ses œuvres de théâtre, dans lesquelles la tragédie traduit le dépassement du cadre de la vie quotidienne et où le sacrifice de soi-même est devenu une règle. C'est un artiste qui s'est focalisé sur l'angoisse et l'obscurité de la vie et qui a représenté une vision très douloureuse de l'être humain. La mort était un thème étroitement lié à son art. Il était animé par son propre délire et son inquiétude, puisque lui-même vivait dans une transe permanente qui a donné naissance à plusieurs écrits et analyses sur la condition humaine au XX^e siècle comme *Le Pèse-nerfs*, *L'Art et la mort*, etc. Artaud considérait le théâtre occidental comme un théâtre avec un langage mort. De même pour lui le théâtre devait retrouver sa dimension sacrée, métaphysique et porter le spectateur jusqu'à la transe afin d'échapper à l'atmosphère asphyxiante qui l'entourait.

Il introduit donc la notion de « théâtre de la cruauté » dans son essai *Le Théâtre et son double* (1938) et dans lequel il se questionne sur le sens du mot cruauté :

Il ne s'agit pas de sadisme ni de sang du moins pas de façon exclusive. [...] Ce mot cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. [...] Et philosophiquement parlant d'ailleurs qu'est ce que la Cruauté ? [...].²⁵⁵

L'analyse des œuvres d'Antonin Artaud dévoile la manière choquante avec laquelle il aborde le théâtre. Dans la pièce *Les Cenci* (1964), il présente une violence extraordinaire et une cruauté qui submergent les personnages de cette création. Le personnage clé, le vieux Cenci, pendant la période de la Renaissance italienne, est l'incarnation du déshonneur. Il abuse de ses deux fils puis préfère leur mort et viole sa propre fille. Sa fille Béatrice, pour se venger, orchestre son assassinat par des bandits qui lui enfoncent un clou dans l'œil pendant son sommeil alors on voit le vieil homme, trébuchant, rentrer en scène, les deux mains accrochées au clou. Enfin, le public ressent la terreur dans toutes ses manifestations, quand il voit le calvaire de Béatrice condamnée à mort, attachée à une roue. Elle est montrée dans cette scène, pour servir d'exemple, par un Pape qui entend ici conserver une stabilité politique.

²⁵⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1978, p. 97.

Dans cette pièce, Artaud a voulu confronter le public à la cruauté et la violence sanglante pour créer un état de terreur, pousser le spectateur à réfléchir sur la dégénérescence du sacrifice social et toucher l'esprit collectif. En s'exprimant sur la cruauté dans le théâtre, Artaud explique : « un fait humain est qu'il n'y a pas de spectacle réussi sans un élément de cruauté »²⁵⁶.

Ainsi, dans le théâtre du XX^e siècle on présente une condition humaine très différente de celle consacrée pendant d'autres époques. Désormais l'homme est caractérisé par son inconscient rempli d'une violence qu'il ne contrôle pas, alors que sa conscience est submergée par sa culture et son entourage, influencée par la société cruelle dans laquelle il vit.

Dans ce sens, Artaud soutient que la cruauté de l'être humain s'explique principalement par le fait que l'homme n'est pas libre, car il est sacrifié au quotidien par le biais de manipulations dont il est la victime. Il doit faire face à des contraintes qui le dépassent et l'écrasent. Ce sont les énergies provenant de l'environnement extérieur qui l'influencent et surgissent ensuite de son intérieur. Le sacrifice de l'individu dans la société nourri donc un mal être, il accentue un état dans lequel l'être humain se retrouve face à une cruauté personnelle émanant de tensions et de conflits intérieurs. Cet état détruit la sérénité de l'existence, au-delà des scènes macabres de la vie. L'homme est condamné à entrer dans un cercle vicieux qui mène à des envies de disparition et au souhait d'un départ vers le néant symbolique. Dans cette démarche Artaud met en scène la puissance intérieure d'une abnégation guidée par le manque de liberté. Il cherche, par la création et l'écriture, des outils de la cruauté pour rendre à l'homme son état sacré et pur.

Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud dessine une vision tragique de la vie dans un monde en déclin, c'est une expression de la souffrance psychologique de l'auteur. Artaud refuse la banalité de la vie en changeant sa manière de la mener. Il essaye d'amener le public à vivre plus qu'à suivre, par le biais du théâtre. Il insiste sur le fait que le théâtre est l'endroit :

Où le spectacle qui ne craigne l'homme n'existe qu'à travers le fardeau d'une réalité imposée par la vie et lui propose de pas d'aller aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse, avec des rythmes, des sons, des mots, des résonances et des marges, dont la qualité et de surprenants alliages font partie d'une technique qui ne doit pas être divulguée.²⁵⁷

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁵⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 135.

Jan Fabre rejoint Artaud sur ce point et il use de la cruauté pour parler de la condition humaine. Il profite de la scène pour retirer les frontières créées par la société, et il cherche dans chaque collaborateur une sensibilité qui exacerbe la monstruosité du monde contemporain. Comme Artaud, Fabre assume la recherche dans ce sens. Il met en scène des spectacles comme *As long as the world needs a warrior's soul* (2000) ou encore *Drugs kept me alive* (2012), explorant l'expression d'une souffrance existentielle. Il traverse le sacrifice du soi pour sortir de la vérité dictée par les traditions et les héritages liturgiques. Ainsi les personnages représentent cette oppression que la vie exerce sur les humains, ils sont au centre d'une esthétique qui témoigne d'un malaise physique et mental les poussant à exposer leurs faiblesses. En mettant en scène des sentiments et des comportements contaminés par une atmosphère sacrificielle, Fabre impose un climat de rituel intense où le corps déclame son mal-être et dévoile ses limites. Il assume sur scène des images de torture, de corps présentés comme des tas de viande sans valeur, de sang, de corps mutilés et crucifiés, en créant un décalage avec le corps façonné par des siècles de connotations historiques et culturelles dans l'héritage de la pensée chrétienne.

à cause du fonctionnement de notre société. Les instincts sont cachés sous une épaisse couche de civilisation. J'observe sans cesse, également chez les gens avec qui je travaille, combien tout un chacun est pénétré de vertu et de moralisme. Et cela concerne aussi le théâtre que je vois, on dirait qu'on y exhibe son certificat de bonne vie et de bonnes mœurs à tout bout de champ. Je m'intéresse tout particulièrement à l'être humain qui n'est justement pas si humanisé, qui est plein de défauts, d'impulsions, de décisions erronées, d'emportements, d'instincts, d'insignifiances, de jalousie... Tout ce qui le rend précisément si beau. Je m'intéresse à ce corps, plein de contradictions, de conflits et de pièges. Voilà ce qui fait de l'humain un être si passionnant. La tâche de l'artiste est de se frayer un chemin vers ce lieu secret où la force originelle nourrit toute évolution. C'est là que se situe une connaissance instinctive, basée sur le désir de survie.²⁵⁸

Ainsi l'image de la mort et du sacrifice est présentée comme une pulsion pour une éventuelle délivrance. La relation entre la mort et la vie prend une dimension plus philosophique. Ici le corps se bat pour chercher une respiration dans l'espace et montrer sa souffrance. Il dévoile sa propre manière d'être en repoussant les cadres de la conformité, il crie son impuissance tout en dénonçant les conditionnements et les stéréotypes. Dès lors il

²⁵⁸ Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 352.

tend à retrouver son état naturel, cherchant à se rapprocher de l'état animal, il redécouvre son instinct, sa pureté originelle, la libération de ses fluides, sans aucun jugement sur ce qui fait son existence. La corporalité qui s'en dégage se marie avec l'infini des possibilités. Elle ramène la vivacité et l'énergie créatrice, elle s'impose par l'élimination des chaînes de la mémoire corporelle conditionnée par le passé. Jan Fabre, par le biais de ses chorégraphies, invite l'âme d'Artaud à exister, à s'exprimer et à intervenir dans un enchaînement tout à fait maîtrisé mais qui reste instinctif.

L'instinct est encore considéré comme quelque chose de négatif. Nous craignons probablement que l'instinct ne l'emporte sur la raison, ce qui est une question gênante pour nous, humains. Nous nous estimons des créatures rationnelles qui maîtrisent nos vies et nos corps. Pourtant, il est scientifiquement prouvé que l'appétit, le désir de manger échappe à la raison. La beauté des instincts réside dans le fait que nous pouvons palper les émotions extrêmes, les pulsions animales et les passions, ce qui nous permet de maintenir l'équilibre de notre raison. Nous vivons dans une société qui oppresse continuellement les instincts, ce qui engendre des personnes hautement raisonnables et insensibles qui deviennent psychopathes. J'essaie de démontrer ce dont nous nous dépossédons au détriment d'un pouvoir qui s'est enraciné en nous. Je pense que ce pouvoir se révèle bien plus violent que nos penchants obscurs.²⁵⁹

Avec une esthétique sanglante et des corps écorchés, la représentation ne prend pas le reflet de la réalité superficielle car elle met en avant une vérité cruelle et profonde détachée de toute mutation sociale. Cette cruauté corporelle est remarquable dans le spectacle *Le pouvoir des folies théâtrales* (2012). On assiste à une répétition interminable qui épuise le corps en créant un fil très ténu entre la réalité et la représentation. Ici, ce qu'Artaud défend dans sa réflexion et dans son travail artistique, trouve un écho dans la recherche de Fabre avec comme intention primordiale de pousser les limites pour échapper à la rationalité par le biais de la souffrance. Une souffrance qui disparaît par des procédés de mise en scène pour ne laisser voir que ce qui subsiste : des corps transcendés par un état de transe.

Pour de nombreux contemporains d'Artaud, le théâtre est une sorte de rituel qu'ils explorent pour passer du superficiel à la profondeur. Ce processus est ponctué par des rythmes, des sons et des mots qui ne servent pas à expliquer la cruauté mais au contraire à

²⁵⁹*Ibid.*, p. 354.

l'exposer comme un sentiment fort, fait de contradictions et d'imperfections, une sorte de folie qui traduirait l'état de l'être humain.

J'y vois résolument l'idée du drame. Il s'agit d'un conflit, d'une remise en question de la liberté à partir d'un angle particulier. Le danseur ou l'interprète applique une cruauté personnelle. Et cela va droit au cœur du théâtre, tout droit vers le conflit intérieur entre l'humanité et le matériau. Il s'agit de s'insurger, de révéler les problèmes, les questions, la souffrance, la détresse. D'après moi, c'est précisément là que se situe l'essence même du drame.²⁶⁰

Jan Fabre, dans ce passage, explique l'importance de l'engagement personnel du performeur pour rendre visible cette cruauté. Il invite ses interprètes à chercher dans les zones psychologiques sombres de chacun d'eux pour pouvoir faire surgir un sentiment pur. Il les incite à faire appel aux conflits endormis dans leur corps et leur mental. Cette démarche conduit à une disponibilité et à une authenticité extrêmement touchante qui permet à chacun de ses collaborateurs d'être un organe indispensable dans sa recherche. Fabre expose ici ce rapport personnel et intime :

Lorsqu'un acteur ou un danseur est pris par ce qu'il fait et qu'il connaît une cruauté personnelle, il se passe parfois quelque chose de divin, par la grâce d'une espèce de beauté indéfinissable²⁶¹.

Van Den Dries dans *Artaud and Fabre* lie les deux créateurs à travers la notion *the topos of pain*²⁶². Une analyse qui met en lumière la base de recherche fabrienne. Il trouve son fondement intellectuel dans des spectacles marathoniens qui nécessitent une grande résistance ainsi qu'une puissance physique et psychologique. Les exemples sont multiples car il explore, à travers l'écriture corporelle, le désespoir, la peine et le sacrifice de la dimension parallèle de l'aspect humain. On remarque dès ses premiers spectacles comme *Le pouvoir des folies théâtrales* (2012), que l'empreinte de cette recherche par des actions repose sur des répétitions interminables, des images fortes qui dénudent l'homme de son aspect trivial pour plonger dans les méandres de l'empêchement et de la perte intellectuelle et physique.

²⁶⁰Luk, Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 341.

²⁶¹*Ibid.*, p. 343.

²⁶²Luk Van Den Dries, *Artaud And Fabre, Ritual and avant-garde*, edited by Thomas Crombez & Barbara, p. 38. www.zombrec.be/crombez-gronau_ritualandtheavantgarde.pdf

They repeat the action again and again, until their muscles begin to shake and they break a sweat ; the carefully composed picture starts to crack. Actual time attacks the theatrical fiction ; Not coincidentally, the keywords of the performance read ; « Real pain. Real action »²⁶³.

L'utilisation de la souffrance réelle pour obtenir une action réelle, donne naissance à différentes manifestations de la détresse : des pleurs mélangés à des rires abasourdis, des voix brisées, des corps aux muscles tendus, et les fluides corporels, une torture réalisée pour atteindre la beauté intérieure. Comme l'explique Van Den Dries, Fabre utilise la détresse comme une métaphore pour montrer l'état actuel de l'espèce humaine sur terre. C'est aussi une sorte d'instrument pour démontrer la liberté à laquelle l'être humain peut accéder par le biais de la souffrance, un point de vue positif, une destruction qui met la performance et le corps du performeur en suspens, où le mot et le temps n'existent pas et où, par conséquent, l'émotion se libère des complexités et des soucis causés par la vie quotidienne. Il cherche des moments d'ivresse, de rêve, de cauchemar et de folie où « le spectateur est confronté aux passages les plus sombres de l'histoire de l'humanité. Il est emporté dans une douleur et une pulsion extrême »²⁶⁴, des moments de contamination qui ressemblent à la peste décrite par Artaud « *par analogie à Saint Augustin qui appelait le théâtre une épidémie de peste, à éradiquer à tout prix.* »²⁶⁵ Comment Artaud expose-t-il le théâtre et la peste ? Et de quelle manière Fabre se fonde-t-il sur théorie d'Artaud pour exposer une apocalypse esthétique ?



« *Drugs kept me alive* » © Tous droits réservés Jan Fabre

²⁶³« Ils répètent l'action encore et encore, jusqu'à ce que leurs muscles commencent à trembler et qu'ils transpirent. L'image, soigneusement composée, commence à craquer. Le temps réel attaque la fiction théâtrale ; Ce n'est pas un hasard si les mots clés de la représentation sont « douleur réelle, action réelle. »

Ibid., p.38.

²⁶⁴Luk, Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 342.

²⁶⁵*Ibid.*

2. La peste d'Artaud et l'apocalypse fabrienne

Pour Artaud, le théâtre a pour fonction primordiale de représenter sur scène le danger qui menace tout homme et toute société et d'abattre l'organisation sociale pour pénétrer dans le désordre inconnu. Dans *Le théâtre et la peste* (1938), Artaud fait une analogie troublante entre le théâtre et la peste, étant donné que la peste est une maladie qui a détruit des milliers de personnes dans les siècles précédents, qui a stimulé l'imaginaire des écrivains, et qui a provoqué un grand désordre social et de profonds bouleversements dans les mœurs. En effet, la peur déclenchée par cette épidémie a abattu toutes les attaches sociales existantes et l'homme s'est concentré sur la destruction du moindre signe lié à cette épidémie. C'est une sorte de défense irrationnelle contre une maladie qui sacrifie plusieurs vies, mais compréhensible pour affronter une mort barbare qui a ravagé l'être humain. Pour Artaud le « *Théâtre comme la peste* », doit agir sur la conscience du public, en le mettant en confrontation avec la cruauté et la perversité du monde dans lequel il se perpétue et dont le dénouement advient soit par la mort, soit par la guérison et la délivrance :

Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple, toutes les possibilités perverses de l'esprit. Comme la peste il est temps du mal, le triomphe des forces noires, qu'une force encore plus profonde alimente jusqu'à l'extinction²⁶⁶.

Aussi, selon Artaud « *Le Théâtre comme la peste* » représente-t-il une sorte d'épidémie intellectuelle et émotionnelle qui doit produire un effet de contagion dans la société pour bouleverser les lois de la morale établie et délivrer les passions collectives. Le théâtre pour lui est une manière de se purifier collectivement et d'affronter l'injustice sociale. Une sorte de rituel sacrificiel. Ainsi, il met en avant un système qui prône l'importance de cette relation entre l'homme et le sacré. Le sacré s'exprime dans le corps humain par le biais d'une connexion avec des forces supérieures. Le sacrifice alimente une purification des individus pour révéler une certaine libération dans leurs psychologies et leurs langages corporels. C'est un concept proche du concept aristotélicien de la *catharsis*, par laquelle le

²⁶⁶Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 29.

public se purifie et décharge ses passions et ses peurs en se projetant sur les personnages sur scène.

Artaud a adopté cette conception et l'a actualisée en déclarant que le théâtre doit être libérateur comme les rêves et la mort, ainsi le sacrifice se transforme par un processus de répétition, la mort et la renaissance viennent abolir l'ancienne identité pour en créer une nouvelle, en dehors des expériences anticonformistes. Il donne l'image de la mort qui se reproduit dans le rêve et le public sent ainsi qu'il se meurt :

Tu le dis, tu le prononces que tu vas mourir ; tu vas mourir pour la seconde fois [...] et du moment que tu te contemples avec paix, et tu enregistres tes sensations nouvelles, c'est que la grande identification commence. Tu étais mort et voici que de nouveau tu te retrouves vivant²⁶⁷.

Ceci représente la purification absolue qui permet de revivre et de se libérer de toutes les limites imposées par l'environnement extérieur. Artaud donne au protagoniste le privilège de vivre vraiment cette tentative, la chance de se voir mourir et d'expérimenter cette émotion, de prendre le temps de la rencontrer, de la comprendre, de méditer sur l'ambiguïté et l'absurdité de cette action. Dès lors l'expérience du sacrifice de l'ancienne vie conduit à une force divine. Elle devient une offrande à soi-même, véritable passage entre deux vies dans un même espace, provoquant la rencontre avec le vrai « soi » et conduisant à une autre personnalité, plus consciente et plus éveillée. En effet, son théâtre emporte le public dans un rêve et assure la fonction de la *catharsis*, qui ramène le public à la vie réelle avec une sensation de soulagement tout en le poussant à la réflexion. Même le titre *Le Théâtre et son double* indique une interaction entre le théâtre et la vie ; le théâtre reproduit la vie et la vie copie le théâtre, et, entre eux, il est nécessaire d'établir une passerelle pour aller chercher dans le théâtre ce qu'il n'y a pas dans la vie et vice-versa. Artaud explique que cette correspondance entre les deux mondes est indispensable pour équilibrer l'esprit et le corps.

La représentation pour Artaud est un rituel. En effet le théâtre pour lui est une religion, par ses origines grecques mais aussi par sa manière d'animer la terreur et la sublimation. Ainsi le public va être emporté par le jeu des comédiens, pour que la représentation puisse être totale, à la fois délivrance et rituel. Artaud recommande l'emploi d'un espace grand et nu. Il veut aussi que tous les éléments du spectacle collaborent pour produire un effet captivant et

²⁶⁷Antonin Artaud, *Artaud Œuvres, op.cit.*, p. 188.

par conséquent, créer une relation entre la réalité scénique et l'inconscient du public. À cet effet, il valorise le travail du metteur en scène pour donner des lignes de conduite claires et ordonnées, un théâtre de mouvement et de corps qui pousse l'action à son extrême et produit un jeu intense. Le théâtre, tel qu'il l'imagine, a toujours pour volonté de susciter l'adhésion et la nécessité d'épurer l'action et de créer une distance par rapport au monde dans lequel le public est noyé quotidiennement.

Fabre évoque dans plusieurs de ses spectacles une cruauté intense, faisant référence à la pensée d'Artaud : « À mes yeux Artaud est le plus grand artiste, le plus grand penseur de ces cent dernières années. C'est un guide pour nous », affirme-t-il²⁶⁸. Jan Fabre privilégie une création artistique physique et concrète, ainsi il cherche par l'exposition de la violence et du sacrifice, une nouvelle manière de représenter la cruauté. Il travaille sur « un art contaminé par la vie [...] par la mort »²⁶⁹ représentant dès lors un corps qui porte une histoire. Il met en scène des corps infectés par le drame et par la noirceur du vécu, et du conflit intérieur. En effet, il convoque des corps qui se sacrifient pour franchir indéfiniment les limites.

Je lance une offensive sur le public, je l'emmène en voyage, je lui montre des aspects humains qu'il a oubliés ou refoulés, je fais appel à sa violence, à ses rêves, à son désir. Le théâtre alors agit comme la peste, une crise telle que l'a décrite Artaud²⁷⁰.

La souffrance que Jan Fabre offre au public a pour but de l'inviter dans un monde parallèle, un théâtre entre l'apocalypse et la métamorphose, une proposition de changement à l'être humain qui ignore son vrai désastre et qui sombre dans la légèreté et la banalité. Dans *Quando l'uomo principale è una donna* (2004) Fabre emporte le spectateur dans un espace-temps qui élimine toute appartenance physique, nous sommes devant un corps anonyme et androgyne qui propose une force et une cruauté transgressive.

Une intensité physique asexuée dans une atmosphère rituelle où l'huile d'olive, ce symbole de la terre mère et de l'origine de toute espèce, emporte le corps dans un glissement tantôt circulaire tantôt linéaire. Entre l'agitation et la contorsion, Lisbeth Gruwez montre le côté organique du corps en invitant les éléments de la vie (feu, eau, vent...) qui explosent dans une performance absurde, à la limite de l'obscène, qui tient de la cérémonie rituelle ou

²⁶⁸ « *Vers la terra incognita* », entretiens de Jan Fabre avec Katia Arfara et Georges Banu, in *Alternatives théâtrales*, n° 85 -86, 2^e semestre 2005.

²⁶⁹Luk, Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 15,16.

²⁷⁰*Ibid.*, p. 342.

du sacrifice primitif. Ainsi on plonge dans un état d'âme qui se transforme, qui s'autodétruit et qui se régénère dans la même seconde, Jan Fabre présente ainsi un corps empesté par la transformation. Ce théâtre nous montre une crise humaine qui est constamment en mouvement par des actions rudes, difficiles, à la limite de la catastrophe, et qui jonglent entre l'incertitude et la détresse.

Nous l'avons vu, Jan Fabre assume sa volonté de provoquer. Il présente par exemple dans *Angel of Death* (2003) une écriture corporelle qui oscille entre la projection d'une chorégraphie de William Forsythe sur des écrans et une danseuse emprisonnée dans un carré. Celle-ci propose des mouvements saccadés, des postures animales qui annulent les frontières entre l'homme et la bête. Il dévoile ainsi une dualité entre l'ange, une créature liée à la lumière, et la mort, liée au sort funeste. Lydie Toran explique cette juxtaposition dans le titre *L'Ange de la Mort*.

Un rapport avec Lucifer, le mauvais ange, l'ange devenu démon ? Dans une terminologie chrétienne, en sachant que la mort est une punition et qu'elle a été engendrée sous l'impulsion du diable, alors que l'ange et un messager servant dieu et la lumière, cet ange de la mort est une entité au double visage comme c'est souvent le cas, pour ne pas dire toujours le cas, chez Jan Fabre²⁷¹.

L'art de Jan Fabre est riche d'oxymores, de symboles et d'images qui alternent entre la mutation et la cruauté, il expose un corps qui se réfère toujours à l'âme et à la spiritualité. Cette recherche, comme chez Artaud, se reflète sur l'espace basé majoritairement sur une scénographie qui libère le plateau et l'espace scénique, il donne à chaque élément du spectacle un rôle pour créer un effet saisissant et engendre par conséquent un dialogue entre la réalité scénique et l'instinct du public.

L'artiste est comme le Christ, il se sacrifie pour ouvrir un nouveau monde. L'art est une re-création, une rédemption. La résurrection, après le sacrifice et la mort, permet d'ouvrir de nouveaux champs d'investigation, des voies différentes pour l'humanité...²⁷²

Dans cette citation Jan Fabre explique le rôle de l'artiste qui se sacrifie pour montrer une réalité qu'il considère comme trop souvent malmenée par les codes de la société, ainsi son rôle serait d'ouvrir d'autres espaces de réflexion, de nouveaux champs qui donneraient

²⁷¹Lydie, Toran, *Théâtralité de la Mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre*, op. cit., p. 34.

²⁷²Source : <http://www.profession-spectacle.com/exclusif-dans-lantre-de-jan-fabre-le-genie-flamand/?pdf=8210>

naissance à une vie génératrice d'espoir, permettant d'être en paix avec soi-même. Cette comparaison avec l'image du Christ sacrifié montre bien le devoir sacré de l'artiste qui a l'obligation de mettre en lumière certains maux et de renouveler le regard envers la vie. Ce regard se manifeste par l'acte créatif et la recherche de postures nouvelles dans les corps afin de traduire la subtilité des souffrances vécues.

Artaud et Fabre donnent une importance majeure au mouvement mais pour tous deux le texte reste un élément qui alimente fortement leur travail. Nous remarquons aussi une mise en abîme du verbe et une forte présence de la perte dans leurs œuvres. Alors comment le théâtre d'Artaud favorise-t-il le corps au dépend du texte ? Et comment Fabre traite-t-il le texte comme l'élément qui met en valeur le corps ?



« Ange de la mort » © Tous droits réservés Jan Fabre

B. Le langage corporel entre symbolisme et sacrifice

Dans le théâtre d'Antonin Artaud, c'est le corps fou, le corps violent qui fait spectacle. Le théâtre pour lui est d'abord le mouvement, la danse, l'expression corporelle et l'action : un théâtre total. Un théâtre qui se base sur le symbolisme et sur l'importance de l'acteur dans la sphère du travail, mais un acteur athlétique et disponible. Comme l'explique Artaud, les signes du langage ont une influence majeure et directe sur le corps car le mot est seulement l'interprétation d'une condition physique qui s'exprime d'abord par le mouvement, ainsi le corps doit être prêt et éveillé pour pouvoir révéler sa cruauté et ses émotions, ou comme l'explique Van Den Dries : « *The actor is called an athlet of the affections, someone who is able to express the vibrations of the soul and the vibrations of the passions very precisely and powerfully* »²⁷³.

Cependant, le travail d'Artaud est un manifeste de signes et de symboles qui démontrent son intérêt pour un langage parallèle à celui des mots, un langage plus senti que dit, un langage spirituel qui raconte l'au-delà de détails subtils dans des phrases initialement approximatives et hypocrites.

Artaud, mêle sa vie à celle du théâtre. C'est en effet l'exploration de sa propre cruauté qui le pousse à créer. Il pose les questions essentielles sur la crise de la société et la révolution externe et interne de l'être humain. Il montre l'impossibilité de la spiritualité en Occident et pointe la cruauté et la déchéance humaine. Son postulat est de chercher dans les autres cultures, les ressources pour nourrir son théâtre de la cruauté. « Le moi est un cadavre, une sorte de mort-vivant hanté par les autres »²⁷⁴. Dans sa communication présentée lors de la journée « Antonin Artaud et la psychanalyse », Camille Duloumié explique la volonté de destruction ou la pulsion de mort vers laquelle tend cette figure du théâtre. Entre deux morts, Artaud parle de l'élimination du moi pour recommencer à vivre. Ce « moi » est construit par les injonctions que l'autre lui inflige. « Je me détruis jusqu'à ce que j'aie la preuve que c'est bien moi qui suis cela qui est moi... »²⁷⁵.

²⁷³Luk Van Den Dries, *Artaud And Fabre, Ritual and avant-garde*, op. cit., p. 42.

Source : www.zombrec.be/crombez-gronau_ritualandtheavantgarde.pdf

²⁷⁴Camille Duloumié, *Antonin Artaud et la psychanalyse : pulsion de mort et « tropulsion » de vie*, communication organisé le 9 novembre 2006 à la BNF, dans le cadre de l'exposition « Artaud », p. 4.

²⁷⁵*Ibid.*, p. 3.

Le théâtre de la cruauté est le résumé de la souffrance psychologique de l'artiste, qui par effet miroir pointe les problèmes que subissait la société à son époque. C'est aussi un témoignage des allers-retours entre la vie quotidienne et les hôpitaux psychiatriques que Artaud a vécu. La mort dans son théâtre est un processus de compréhension et une quête de vérité : comment vivre sa mort ? Et comment trouver cette articulation entre la mort et la vie, entre le mort-vivant et le vivant-mort ? Le trépas est présenté dans chaque mot, chaque geste et chaque souffle que l'artiste a mis en scène ; c'était une quête permanente dans la composition de sa vie.

Au-delà du texte, Fabre et Artaud expérimentent par un langage alternatif les images et les symboles. Dans le travail de l'artiste belge cette caractéristique est très présente, comme par exemple dans *Paysage de Prométhée II* (2011), spectacle dans lequel Fabre exploite différents symboles liturgiques et culturels basés sur le sacrifice, et dans l'Opéra *The Mind of Helena Troublynes* (1995) où la toile de couleur bleue enveloppe l'espace faisant écho à ce moment avant l'aube pendant lequel les animaux de la nuit se couchent et les animaux du jour se réveillent. C'est à travers ce genre de symboles qu'ils créent une sorte de langage plus fort que celui du mot, renforcé par le langage corporel lié à un modèle de symbolisme qui crée un effet immédiat sur le corps. De ce fait, ils accordent tous deux une importance majeure au performeur, athlète atypique, avec une capacité d'engagement physique et émotionnelle exaltée qui expose les pulsations de la passion et les forces de la représentation.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le corps prime sur le texte dans le travail de Jan Fabre, à travers une méthode basée sur l'improvisation ; ainsi ce sont les mouvements qui produisent la parole. Fabre met systématiquement en avant des propositions d'abord corporelles et par la suite le texte vient s'ajouter au contenu existant. Sans doute sa formation de plasticien laisse-t-elle plus de place au symbole qu'au texte, utilisant le cadre scénique comme une toile dans laquelle la composition et l'équilibre des éléments sont fondamentaux et produisent des tableaux « en mouvement » exécutés avec dextérité et finesse. Cependant, derrière l'influence d'Artaud nous retrouvons également des traces d'autres méthodes de travail physique chez Fabre comme celles de Jerzy Grotowski qui a travaillé son théâtre comme un laboratoire permanent, persuadé que le théâtre est un processus engagé pour une expérimentation pure sur le corps de l'acteur, une méthode de travail pour un acteur hors norme, un acteur qui s'appuie sur son corps et qui est libéré de toute connexion avec la société contemporaine. Ainsi, il a élaboré des techniques complexes d'exercices pour libérer

totale­ment le corps de l'acteur des influences sociales et matérielles. Il s'agit d'explorer le corps jusqu'aux limites extrêmes de la respiration, de la répétition, de la lenteur avec une approche philosophique inspirée des arts martiaux et du yoga. Dans le même sens, Renée Copaij²⁷⁶ explique que les entraî­nements physiques, inspirés de Grotowski et d'autres auteurs du XX^e siècle, ont influencé Jan Fabre qui utilise des éléments de ses créations passées.

Les spectacles précédents transformés en exercices : rester immobile, indéfiniment, s'avancer et exprimer cinq émotions. (Ils) suivaient les improvisations, une journée entière, à n'en plus finir. On créait véritablement une couche humifère à partir de matériel d'improvisation²⁷⁷.

Comme chez Artaud le corps fou, violent et grotesque envahit le travail dans la recherche de Fabre, un corps qui écrit « une nouvelle histoire de la tragédie. L'exubérance primitive de l'artiste étrange donc par son esthétique indéniablement rebelle, magnifiant une fureur vitale du corps proche de l'extase qui convoque ensuite Antonin Artaud »²⁷⁸.

Les liens entre Fabre et Artaud éclairent notre questionnement et notre analyse de la relation entre le sacrifice, le corps et la cruauté, la cruauté du corps et sa relation avec la représentation de mort. Nous avons constaté l'évocation commune d'un monde où l'être humain vit dans une civilisation perçue comme celle de la déchéance, dans laquelle l'art refuse toute morale et toute réflexion métaphysique, religieuse, ou toute ontologie traditionnelle. Ces deux créateurs ont cherché dans le théâtre une échappatoire pour trouver la réponse à toutes les souffrances et à toutes les douleurs. Ils aspirent à une autre existence qui se mêle à leurs œuvres à travers une cruauté qui s'inscrit dans leurs âmes et leurs corps. Ici la notion de cruauté obsède leur manière de voir les choses, et définit leur recherche. Une pensée qui trouve son expression au centre de leurs écrits et de leurs créations, un espace qui invite la métamorphose, les signes et les symboles, qui se base sur le rituel et le sacrifice, et où les thèmes s'entrechoquent pour chercher des significations fortes et puissantes par le biais d'une psychologie aliénée et d'un corps agressif. Une esthétique qui prône la volonté de répandre le sang.

²⁷⁶Renée Copaij travaille avec Jan Fabre depuis 20 ans dans plusieurs productions de théâtre et d'opéra comme danseuse et dramaturge.

²⁷⁷Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre*, Entretien avec Renée Copaij. *op.cit.*, p. 428.

²⁷⁸Marianne Beauviche, Luk, Van Den Dries, *Jan Fabre esthétique du paradoxe*, *op.cit.*, p.95.

Tous deux choisissent de montrer le *Jet du sang*²⁷⁹ ou de raconter *L'Histoire des larmes* sans préalable de rationalité et de bienséance, c'est peut-être même une manière de libérer une cruauté plus que nécessaire dans leur démarche de recherche. Les deux artistes sont considérés comme des provocateurs ou des polémistes ainsi nous remarquons l'insistance de Jan Fabre sur la cruauté car en aucun cas il ne renoncera à l'approfondissement constant de la folie, du rêve, de l'excès et de la souffrance. Cela signifie aussi que l'œuvre de Fabre témoigne d'une réalité cruelle, grossière, surréaliste, grotesque et sans limites où la notion de sacrifice dépasse un simple geste pour calmer la fureur des dieux et devient la solution pour renaître des cendres du chaos.

Comme Artaud, Fabre présente de manière radicale des questionnements sur la représentation et le théâtre. Nous l'observons dès son premier spectacle *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982), un questionnement sur la tragédie. En effet le tragique s'exprime ici par une écriture corporelle engagée qui produit une conscience des émotions et de la spiritualité, ce qui dévoile une crise intellectuelle contemporaine. Un engagement dans cette voie que les deux artistes défendent par leur volonté de répondre à une éthique de la cruauté basée sur la voix, le rythme, le cri. Ils se considèrent comme des êtres spirituels et leur théâtre apparaît comme l'autel des sacrifices, sur lequel ils expriment leur aspiration profonde de telle sorte que leurs interprètes et leur public apprennent la vie par le biais de la souffrance.

À travers ce lien avec le théâtre grec, la prochaine partie analysera la relation entre Fabre et Dionysos, un Dieu dont toutes les cérémonies sont basées sur le sacrifice, l'excès et l'expression d'une folie, d'une démesure. Cette relation nous permettra d'établir un rapprochement entre la tragédie primitive et la tragédie contemporaine.

²⁷⁹*Jet de sang* est une pièce de théâtre très courte d'Antonin Artaud. La pièce a été publiée en 1925.

Chapitre 3 : De la tragédie primitive à l'invention d'une tragédie contemporaine

A. Dionysos le grec et Dionysos le fabrien

1. La mort entre hier et aujourd'hui

Comment Jan Fabre s'est-il emparé de la tragédie grecque et de Dionysos ? Comment a-t-il su manier cet héritage mythologique pour construire un nouveau langage ? La représentation de la mort dans le théâtre a connu une évolution dans le temps. Du théâtre primitif jusqu'à nos jours, la mort s'est vue représentée de manière différente à chaque époque. Aux prémices de l'art théâtral, la mort était rarement présentée en tant que thème autonome en situation. Elle était plutôt présentée sur scène comme un simple événement se déroulant dans la vie quotidienne. Elle jouait un rôle d'une nécessité dramatique sans devenir une situation elle-même. Elle servait d'événement, d'incident ou encore de solution pour le dénouement d'une situation. Dans ce contexte, la mort mettait à jour l'erreur tragique, nourrissait les ambitions des personnages, ou bien leur donnait une raison pour réagir. La mort était, donc, un moyen et non pas une fin en elle-même, elle était représentée au service des événements.

Toutefois, et quand bien même la mort peut être liée à la tragédie, ce lien peut créer un amalgame et prêter à confusion. En effet, il existe bien des tragédies sans morts et des morts dans des pièces qui ne sont pas tragiques. Par exemple dans *Bérénice* (1670) de Jean Racine la force tragique réside dans l'incapacité des personnages à mourir, ils subissent le fardeau de la vie, de la séparation et de la douleur.

Dans toutes les tragédies de la Grèce antique, dans le théâtre élisabéthain²⁸⁰ ou dans le drame romantique, et même avec la présence de cadavres, le théâtre a toujours été en premier lieu une présentation de la vie, révélant la soif du pouvoir et les objectifs aveuglés par l'ambition. La scène était alors la traduction d'émotions telles que la haine, l'amour, la

²⁸⁰Le théâtre élisabéthain rassemble l'ensemble des pièces réalisées en Angleterre sous le règne d'Élisabeth I^{re} (1558-1603) et, plus largement, sous celui de ses successeurs, Jacques I^{er} (1603-1625) et Charles I^{er} (1625-1649).

trahison, le désir, la douleur et la joie, tandis que l'action tragique était basée sur la peur et la pitié et rarement sur la mort. Ainsi, la force du poète antique tragique est son pouvoir de traduire les malheurs de la vie par le verbe et les figures du style. Schopenhauer définit la tragédie en ces termes :

Comme le plus élevé des genres poétiques, tant pour la difficulté d'exécution que pour la grandeur de l'impression qu'elle produit. Il faut remarquer avec soin que cette forme supérieure de génie poétique a pour objet de nous montrer le côté terrible de la vie, les douleurs sans nom, les angoisses de l'humanité, le triomphe des méchants, le pouvoir d'un hasard qui semble nous railler, la défaite irrémédiable du juste et de l'innocent ; nous trouvons là un symbole significatif de la nature du monde et de l'existence²⁸¹.

Dans le théâtre traditionnel, la mort existe quand on ne l'aperçoit pas, elle réaffirme la vie, existe juste pour l'autre mais pas pour soi. La mort sur scène est une manière d'accomplir la situation et non pas de la définir. La présence de la mort dans le théâtre est surtout traduite par la peur. Les penseurs grecs comme Aristote et Platon donnent beaucoup d'importance à la mort, ils la glorifient et la considèrent comme le salut de l'âme libérée du corps.

Aristote explique dans la *Poétique* que le destin du protagoniste serait d'être mort sur scène seulement dans le cas où la mort est inscrite dans l'histoire sinon elle resterait de l'ordre du spectaculaire, dans ce cas Aristote ne la considère pas comme nécessaire. Cette conception d'Aristote laisse entrevoir que la tragédie de cette époque a deux formes : tantôt une mort tragique sur scène comme un élément indispensable dans l'intrigue et tantôt une mort reléguée et présentée par l'énonciation du texte. Ainsi nous comprenons cette délicate question de la présentation de la mort sur scène sans tomber dans la gratuité et le mauvais goût selon les critères de l'époque.

Pour dire la mort, les grecs ont un nom masculin : *Thanatos*. Ce personnage dont la figure n'a rien d'horrible traduit ce que la mort comporte d'institutionnalisé, de civilisé ; il est proche de ce que les grecs appellent la « belle mort », *kalos thanatos*, celle que le héros affronte sur le champ de bataille et qui lui assure, dans la mémoire sociale, une éternelle survie en gloire²⁸².

²⁸¹Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Quadrige, 2014, p. 323.

²⁸²Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, Paris, Hachette, Coll. Pluriel, 1998, p. 107.

Un salut qui apporte l'éternité à l'être humain, le héros mort sur le champ de bataille, la gloire incarnait la belle mort chez les Grecs, mais cette pensée a évolué et a surtout changé de signification à l'aube du XX^e siècle, avec toutes les terreurs et les malheurs que la guerre a infligés à l'humanité. La mort a envahi l'espace de vie de l'être humain, en le transformant en un espace réduit par rapport à ses besoins, étouffant ainsi son existence. La mort qui était présentée comme un événement héroïque et un signe de salut est devenue synonyme de la misère de l'humanité accablée par l'atrocité de la guerre.



« Mount Olympus » © Tous droits réservés Jan Fabre

La mort prend donc une autre place dans la société. Elle devient partie intégrante du quotidien des populations ce qui donne naissance à un autre type de théâtre basé sur la violence. La mort évoquée comme manière de nourrir l'action dramatique a changé de rang pour devenir le cœur de la situation. Désormais la mort vit avec l'être humain. La naissance de cette nouvelle forme de théâtre au XX^e siècle met en avant les situations absurdes de la vie et mélange les genres, ce qui en fait un art ayant autant d'importance que la philosophie et les religions. La scène contemporaine cherche davantage à comprendre la mort afin d'y apporter des réponses et des solutions.

Mais au fond de la mort ou du rêve, voici que l'angoisse reprend. Cette angoisse comme un élastique qui se retend et vous saute soudain à la gorge, elle n'est ni inconnue, ni nouvelle. La mort dans laquelle on a glissé sans s'en rendre compte, le retournement en boule du corps, cette tête – il a fallu qu'elle passe, elle qui portait la conscience et la vie et par conséquent la suffocation suprême, et par conséquent, le déchirement supérieur – qu'elle passe, elle aussi, par la plus petite ouverture possible. Mais cette angoisse, à la limite des pores, et cette tête qui a force de se secouer et de se retourner d'épouvante a comme l'idée,

comme le sentiment qu'elle s'est boursouflée et que sa terreur a pris forme, qu'elle a bourgeonné sous la peau²⁸³.

La mort désormais angoisse l'humanité, du moment qu'elle a perdu toute noblesse symbolique. Elle est devenue une situation ordinaire dans la vie quotidienne : on la repousse, on la fuit. L'apparition d'une nouvelle complexité dans l'écriture scénique donne plus d'ouverture à l'expression des individus face à la mort dans la société. Les drames quotidiens donnent une force et une référence incontournable pour les artistes, qui viennent confirmer ce dialogue avec la terreur. Cette tendance peut être notée dans le théâtre d'Antonin Artaud (1896-1948), de Samuel Beckett (1906-1989), d'Eugène Ionesco (1909-1994), d'Edward Bond (1934-...), de Heiner Müller (1929-1995), de Claude Regy (1923-...) ou plus récemment dans celui de comme Romeo Castellucci (1960-...), Wim Vandekeybus (1963-...), Wajdi Mouawad (1968-...). Pour ce dernier l'utilisation de l'humour noir sert à traiter la cruauté humaine afin de secouer la conscience de l'être humain en renouant un dialogue intime avec autrui. Cette forme d'expression contemporaine fait naître l'interdisciplinarité au théâtre, traduite par un fort engagement corporel des artistes, une spécificité que nous retrouvons dans l'œuvre de Jan Fabre et dans son utilisation du drame et de la tragédie : il utilise la force individuelle de l'interprète – *le guerrier de la beauté* – et il l'incite à la disparition de lui-même dans les rites du mouvement répétitif, jusqu'à l'épuisement.

La mort chez Fabre prend ainsi plusieurs aspects, elle n'est plus une mort héroïque sur un champ de bataille, mais elle est présentée dans les situations les plus terribles où la psychologie se mêle à la situation du corps, un corps qui manifeste sa folie et son énergie. Par ce biais, il cherche à comprendre le processus de la disparition en utilisant une recherche scientifique et physique. Il choisit le chemin de la compréhension pour offrir aux serviteurs de la beauté une démarche qui se base sur l'intelligence mentale et physique afin de réduire la mort à un rite de passage, une sorte d'étape mais aucunement un résultat.

Ainsi, Jan Fabre dans le *Requiem pour une métamorphose* (2007) célèbre la mort, il la présente comme un fait qui ne doit pas être caché, qui n'est en rien une fatalité. Il lui redonne sa place naturelle dans le monde. Il fête la mort pour mettre en valeur cet événement, toujours un grand mystère pour l'être humain. Il imagine cette mort comme une escale où l'homme se métamorphose, où il commence une nouvelle vie. Il met donc en avant la notion du départ, un

²⁸³ Antonin Artaud, *L'art de la mort, Œuvres complètes, op.cit.*, p. 149.

voyage vers l'infini et l'inconnu. Le spectacle est écrit comme une prière funèbre. Il nous place dans une posture de deuil et d'adieu. La mort est comme un moment de confession. Elle brise les secrets, elle invite les souvenirs, nous revivons les moments les plus forts de la vie, mais surtout elle rappelle l'éphémère de notre présence dans ce monde. Elle nous renvoie à nos incapacités et nous montre nos limites.

Jan Fabre fait de cette représentation une spirale qui hypnotise. Et c'est à ce niveau du spectacle que surgit la figure de Dionysos. Fabre invite en effet à une forme d'ivresse dans la mort, qui abolit les notions de début et de fin. Le corps dès lors s'immobilise, flétrit, l'âme émigre et la chair se décompose. Ainsi la peau s'évapore pour laisser place au squelette comme témoin d'une vie achevée et d'une autre qui commence. En conséquence Fabre nous présente une célébration dramaturgique par une danse morbide et jongle avec la vie et la mort. « Dès le début de la vie, dit-il, notre corps commence déjà à mourir et à préparer son retour à la nature. Je vois mon art comme une préparation à la mort. Je me tue moi-même pour produire une œuvre qui, j'espère, me survivra »²⁸⁴.

Au-delà de la pensée fabrienne, la représentation de la mort sur la scène contemporaine trouve une autre posture. Nous observons en effet que le rituel se vide de son contenu liturgique pour trouver un sens plus terrestre, empreint de moins de spiritualité. La mort est devenue un événement tellement habituel qu'elle en est réduite à une expérience individuelle. La société rompt avec ses engagements vis-à-vis de la vie humaine et chacun devient le spectateur de la mort de l'autre. Ainsi la mort est traitée comme un événement parmi d'autres. Cependant la terreur extrême de la mort est omniprésente dans la société, ce qui explique la recrudescence de scènes macabres sur la scène contemporaine française et internationale. Le trépas n'est plus l'affaire de l'humanité ; il est devenu une affaire intime qui nourrit et questionne les artistes d'aujourd'hui.

Fabre n'est pas un cas isolé dans cette conception de la représentation de la mort. Les exemples qui traitent ce sujet dans les arts du spectacle aujourd'hui sont multiples. Nous pouvons ainsi citer l'artiste espagnole Angelica Lidell, une créatrice qui exploite le théâtre pour inviter la souffrance, le suicide, le crime, la folie, la guerre et la mort, mettant en scène la brutalité du monde de manière poétique et lyrique. Son travail est une célébration macabre de l'esthétique du laid, du dégoût et de l'abject. Comme Fabre, elle nous conduit vers un univers esthétique cruel, violent et sacrificiel, invoquant ainsi une cruauté personnelle inspirée de la

²⁸⁴Guy Duplat, « Le Grand requiem de Fabre », *La Libe*, publié le mardi 28 août 2007.

tragédie grecque et de la *catharsis*. Un autre exemple qui s'inscrit dans la même esthétique et qui partage cette représentation tragique de la mort sur scène, est celui de l'artiste italien Romeo Castellucci. Celui-ci qualifie le théâtre comme « une goutte de poison qui tombe sur la communauté et qui provoque une crise. Mais à travers cette crise, la communauté peut travailler avec le pouvoir de l'imagination et de l'esprit. »²⁸⁵

Dès lors son théâtre ne nie pas le sens du tragique, au contraire il rend fluide les limites entre la vie et la mort. Plusieurs autres artistes contemporains s'inscrivent dans cette réflexion sur la mort et l'état de la société, comme Steven Cohen ou encore Wim Vandekeybus. Ils sont tous en quelque sorte des héritiers du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. « Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité. »²⁸⁶

Comme nous l'avons vu, le travail de Fabre questionne le monde moderne et ses travers tout en fêtant la mort, une démarche qui s'inscrit dans une célébration et qui s'approche de celle de Dionysos. Comment Jan Fabre a-t-il invité Dionysos dans son œuvre scénique ? Existe-t-il des points communs, dans la notion de sacrifice, entre ce qui caractérise les fêtes dionysiaques et la propre approche de Fabre ?

2. Le culte du Dieu

L'œuvre théâtrale de Jan Fabre est une façon de mettre en marche une machine tragique. Sa manière de travailler est totalement contemporaine mais en même temps elle appartient à une autre époque, hors du temps et hors de toute logique, en effet dans son travail il utilise par moment une manière archaïque de construire son spectacle, néanmoins sa signature est moderne et comporte de nombreux éléments dits « contemporains ». Dans plusieurs représentations la forme puise dans l'Antiquité. Fabre invite aussi le monde ancien des Égyptiens, les imageries du Moyen-Âge, l'esthétique sanglante du romantisme, et une réflexion forte de postmodernisme par le mélange des styles et des disciplines.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le monde grec que Fabre semble revisiter à plusieurs reprises. Il plonge à l'origine du théâtre pour construire et détruire les valeurs propres à la

²⁸⁵Entretien avec Romeo Castellucci, propos recueillis par J.F Perrier. Site du Festival d'Avignon 2012.

²⁸⁶Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 132.

représentation de la mort. Il exprime ainsi sa fascination pour les dieux grecs mais surtout pour Dionysos et son monde entaché de sang, de sacrifice et de rituel. Le voyage qu'il entreprend dans ce monde lui donne à comprendre et à connaître ce dieu-monstre. Il fait un travail en profondeur, et consacre sa réflexion sur la symbolique et l'iconographie en cherchant une justification fondamentale sur la vanité, l'agression, la violence, une irruption du corps déchu et chaotique, une esthétique qui colle parfaitement avec le style du dieu du théâtre.

Dans nombre de ses spectacles, Jan Fabre se fonde sur l'idée de cérémonie pour créer une tension élémentaire entre l'écriture corporelle et le langage verbal. Cette volonté de fêter le théâtre vient surtout de la tragédie grecque qui puise ses origines dans un contexte de célébration publique : la célébration du culte Dionysos qui était en relation avec les esprits des morts. Fabre s'identifie à Dionysos, ce dieu de l'ivresse, du vin, du théâtre et du printemps.

DIONYSOS :

I am rage
And rage has served me well.
Look at your horizon
And see the vast cage
In which you have to dwell
The sky, the stars,
The luminous bodies,
The atoms that have made you and everything,
Your dong of pure consciousness that will never sing,
The pieces of meat you will refuse,
The horror of
Having to choose
Between nothing and emptiness,
Your solitude.²⁸⁷

Dionysos représentait aussi l'image du Dieu mourant, un Dieu en rage qui souffre et dont tous les admirateurs sont obligés de partager le destin tragique. Dans le même sens Fabre crée une relation de confiance dans le sacrifice sur scène avec ses collaborateurs, il les met dans des situations où ils sont obligés d'oublier leurs vies de l'extérieur pour devenir à la fois

²⁸⁷Jeroen Olyslaegers, Jan Fabre, *Mount Olymyps to glorify the cutt of tragedy*, Troubleyn 2016, p. 70-71.

des guerriers et des serviteurs de la beauté. Le culte de Dionysos générait des états de transe, destinés à créer un rapport extatique avec la divinité et permettant de libérer les forces de l'âme humaine. Une sorte de défoulement très violent et excessif passant par la danse, le chant et le sacrifice. Les orgies de Dionysos célébraient la végétation, la verdure et la récolte des vignes dionysiaques. Ces orgies menées pour satisfaire Dionysos ont connu une évolution dans le temps. Les initiés buvaient, touchaient l'ivresse et participaient au rituel des sacrifices offerts au Dieu, dans la jouissance, en interaction entre le divin et le terrestre. Le culte de Dionysos inspire les poètes et Dionysos devient le Dieu du théâtre. Ses fêtes sont à l'origine des fondements dramaturgiques ayant conduit à la notion de théâtre puis à celle de spectacle. Le culte du Dieu du théâtre est une représentation tragique et dramatique où le vin est la ponctuation du drame et la métaphore du sang.

La danse était une préparation à la transe et le vin était un déclencheur spirituel pour satisfaire le Dieu ivre, le Dieu fou. Cette ivresse pousse à l'extrême les capacités cérébrales de l'être humain et peut effacer la limite entre la conscience et l'inconscience. Elle permet aussi de donner naissance au tragique, qui lui-même naît de la festivité. Un contraste qui résume la force exceptionnelle de ce culte. Les fêtes dionysiennes se déroulent pendant le printemps, une saison liée au désir d'accouplement, un aspect lié à la naissance de la vie ; mais qui dans le cas de cette célébration à caractère sacrificiel est susceptible de donner davantage naissance à la mort qu'à la vie. D'ailleurs, il est normal que cette furie de Dionysos dégénère de cette manière car il est :

Le dieu de l'extase et la terreur, de la sauvagerie et de la délivrance la plus bénie, [...] (il) annonce déjà, dans sa naissance, le caractère énigmatique et contradictoire de son être. Il était le fils de Zeus et d'une femme mortelle. Mais avant même de l'avoir porté, elle fut consumée dans la foudre de l'époux céleste. [...] le père ne laissa pas périr son enfant. Un lierre rafraîchissant le protégea du feu [...] (Zeus) le recueillit dans son corps divin, et quand le temps de la gestation fut écoulé, il porta son fils à la lumière²⁸⁸.

Il est à noter que le mythe de la naissance de Dionysos explique la différence et la particularité de ce Dieu, car il porte en lui une résonance terrestre bien qu'il vive dans le monde divin ; un paradoxe lourd à porter produisant un Dieu tiraillé entre la faiblesse humaine et la force céleste. La pratique de ses cultes de la musique et de l'ivresse a bel et bien donné naissance à l'art, à la beauté et au drame. Dans ce sens, l'excès et la fureur légitiment la

²⁸⁸Walter F. Otoo, *Dionysos le mythe et le culte*, Paris, Gallimard, 1992, p.71-72.

rencontre entre Fabre et le système dionysiaque. Très présents dans son travail, ces éléments expriment sa volonté de rester à cheval entre un monde céleste et un monde terrestre, offrant une richesse visuelle et dramaturgique qui favorise l'exploitation des limites. Fabre compose ses personnages avec deux natures, ils sont mi-dieux/mi-humains, pour donner naissance à un dieu mortel. Ce qui explique le choix de cette inspiration dionysiaque est aussi le côté rituel que porte Fabre dans ses créations plastiques et scéniques. Inspirées de ce dieu, il réinvente de nouvelles coutumes, il s'appuie sur le sacrifice, il consacre à son travail une dimension hors temps et hors espace, pour conduire le spectateur à une charge tragique qui réinvente le mythe. « Mon théâtre est un rituel purificateur »²⁸⁹ .



« *Mount Olympus* » © Tous droits réservés Jan Fabre

L'extension de la tragédie de Fabre chez les spectateurs est une manière de faire participer le public à sa réflexion, d'où l'expression *purification*. Il s'agit donc d'une cérémonie religieuse à l'instar des fêtes dionysiaques, une prière qui crée une connexion avec les forces divines, une invitation à trouver la paix, mais de manière violente, dramatique et blessante. Fabre tente de remettre au goût du jour la tragédie grecque en s'appuyant sur ses sujets mythologiques tout autant que sur les cultes et rituels mythiques et mystiques. Cette volonté de produire un rituel de purification dans son théâtre permet à Fabre de relier sa conception du théâtre à celle de la pensée sur la tragédie élaborée par Friedrich Nietzsche : avec l'aveuglement et la castration, le « déchirement de Dionysos » est l'élément fondamental

²⁸⁹Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op.cit.*, p. 342.

de l'artiste belge, mis en scène avec la présence des animaux taxidermisés et des squelettes. Fabre dans cette démarche de purification utilise aussi des matières avec lesquelles il enduit les corps de ses interprètes, parfois matières organiques produites par leurs propres corps, comme le sang, générant un rituel cathartique qui libère les énergies psychiques, produisant ainsi une abréaction. Cette libération s'apparente au procédé de purification des passions exposé par Aristote, que Fabre explore et développe. Alors, le public devient lui-même acteur. Dans ses représentations, Fabre ne cherche pas à mimer le monde, il le réalise en mettant en avant la *catharsis* dans le sens d'une célébration et d'une purification. Lorsqu'il crée une action, il la produit avec une intention cathartique dans laquelle les systèmes psychologiques et corporels se maintiennent dans un dialogue réciproque.

De cette manière, le système psychique exerce une influence sur le physique, puisque les énergies psychiques peuvent s'évader corporellement. Donc Fabre joint la représentation violente et sanglante de la cruauté à l'abstraction de l'existence, qui s'accordent dans la folie, l'ivresse, la mort et le rêve. Dans ses créations, les rites de purification invitent les énergies et les intentions refoulées à s'exprimer, et l'amplification méthodique du dynamisme des actions offre à l'instinct la possibilité de s'évader et de s'extérioriser par le biais d'actes extrêmes, voire criminels qui sont transposés esthétiquement. Grâce à la présence du cadre artistique, l'interdit peut être réellement transgressé, et les tabous asphyxiés, c'est exactement ce qui peut se passer dans un rituel dionysiaque où les meurtres sacrificiels trouvent leur légitimité dans des procédés définis par la société. Dès lors, dans cette opération de purification, Fabre invite l'individu à une sorte de deuxième naissance, en créant une conscience vierge et intacte. « Parfois j'ai l'impression d'être, à ma manière un ancien guérisseur grec »²⁹⁰.

La volonté avouée de Fabre est de jouer le rôle d'un guérisseur grec en utilisant des matières qui peuvent être nuisibles à la santé pour guérir les souffrants. Il soigne le mal par le mal, tout en restant en harmonie et en accord avec la force divine. Il est toujours en confrontation avec le monde extérieur et s'exprime dans un ordre chaotique, pour guérir. Dans la Grèce antique les guérisseurs étaient étroitement liés à la notion de purification, à la prédiction du dieu, à sa parole oraculaire, révélée directement au fidèle. Et pour guérir, il faut offrir des sacrifices aux dieux. Certes le dieu lié à la guérison est Apollon mais dans le cas de Fabre la guérison vient de la destruction, du chaos et du déchaînement. En ce sens on ne peut pas lier l'artiste à la pensée apollinienne car elle reste une pensée simple et modérée, à la

²⁹⁰Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op.cit.*, p. 342.

différence de Dionysos qui affirme son existence dans un monde sanglant, un monde de la boisson et des excès. Alors quand Fabre évoque un guérisseur grec, il laisse entendre que sa manière de guérir est une façon d'inventer un monde qui s'entoure de cadavres et de tueries. Il arrache le mal par la violence et la provocation dans le but d'aboutir à une renaissance. Fabre développe donc son univers en s'appuyant sur la tradition de la tragédie primitive, c'est le point de départ qui lui permet de construire par la suite une œuvre singulière avec ses propres symboles. Le monde de la mythologie grecque est très lié à la nature et à l'essentiel de la vie, ce qui explique l'appartenance de Fabre à cette réflexion spirituelle, philosophique et symbolique. Ainsi on peut comprendre l'importance du symbole de Dionysos dans son œuvre. Comme l'affirme Luk Van Den Dries :

Un univers qui, se nourrissant parfois d'anciens mythes et d'autres récits, puise surtout dans sa propre iconographie et symbolique. Fabre écrit sa propre mythologie. Une mythologie qui n'est pas sectaire et n'inclut aucun principe dogmatique. Chacun peut chercher sa propre voie dans le labyrinthe des images²⁹¹.

Nous pouvons attester que Jan Fabre a imaginé une esthétique dionysiaque contemporaine. Les points communs sont nombreux entre le monde de Fabre et le dieu de l'ivresse, nous l'avons constaté : ils sont tous les deux poètes, spirituels, tragiques, ivres, en souffrance et adeptes des excès. De même Fabre utilise son théâtre pour déployer un air tragique dans toutes ses représentations, il crée une tension libératrice dans une atmosphère de célébration. Ses danseurs examinent la nature, leurs propres natures, ils exploitent des symboles et une iconographie d'influence dramatique, pour recréer de nouveaux signes. La vision fabrienne ne cesse de convoquer le côté extrême et festif de Dionysos. Une extension du drame apprend aux collaborateurs et au public de Fabre une forme de souffrance et un langage sans limites et provocateur. L'utilisation de l'âme de Dionysos est ainsi une manière de montrer que ce dieu existe dans tous les épisodes tragiques que vit l'humanité. Cependant la tragédie reste un concept universel qui s'inscrit surtout chez les Occidentaux. Cette notion crée une sorte de puissance dans l'œuvre de Fabre car la dionysation de son travail se mélange à une manière de vivre son art et à l'exploitation des frontières du drame. Ainsi pouvons-nous nous interroger : est-ce que la tragédie est une particularité grecque ? Est-ce que le mélange

²⁹¹*Ibid.*, p. 219.

des genres et la présence du rituel suffit pour qualifier Fabre de descendant des dieux grecs ?
Et pour Fabre le dionysien n'y a-t-il pas aussi une filiation affirmée avec Apollon ?



« Mount Olympus » © Tous droits réservés Jan Fabre

3. Le chant du bouc

Le spectacle de Jan Fabre, nous l'avons vu, est un mélange de rituel, de chant, d'écriture corporelle sans oublier l'utilisation possible du texte et plus rarement de la poésie. Mélange des genres que nous retrouvons dès les origines de la tragédie grecque.

À l'origine, le mot tragédie représente le « chant du bouc », une bête que l'on sacrifiait au Dieu. Les Lénéennes, les Dionysies rurales et les Dionysies urbaines ou Grandes Dionysies étaient les trois fêtes organisées dans ce but. Chacune de ces célébrations avait ses propres rituels, cependant ce sont surtout les Grandes Dionysies qui donnaient une place importante à la tragédie. Didier Pralon explique que :

Le tragique est une spécificité grecque. Cela n'enlève rien à d'autres formes de théâtre, comme celles qui existent, par exemple, en Extrême-Orient. Mais la tragédie trouve vraiment son origine dans le culte de Dionysos. Dionysos est le plus étrange des dieux grecs. Il est dépeint tantôt sous les traits d'un jeune homme, tantôt sous ceux d'un homme mûr. Il prend fréquemment des formes animales. Il meurt déchiqueté par ses oncles les Titans, et il ressuscite grâce au pouvoir de son père Zeus. Partout, il a du mal à se faire

accepter, chez les hommes, comme dans l'Olympe. Lors des fêtes de Dionysos, on chantait dans les cortèges des chants d'où est née peu à peu la tragédie²⁹².

Cette spécificité grecque a influencé toute l'histoire du théâtre, et jusqu'à maintenant la tragédie grecque est un champ fertile pour les artistes contemporains, qui ne cessent de la renouveler et de mettre en avant ce mélange entre l'art et le mythe, entre le sacré et son espace ludique. Chez Fabre, la ritualisation de l'espace scénique est un système, dont la corporalité et l'utilisation de la musique en live et du chant font partie. Le chant était d'ailleurs l'un des socles fondamentaux dans les célébrations religieuses et théâtrales dans la Grèce antique.

Parmi les chants les plus utilisés dans la Grèce antique nous retrouvons le chant nommé dithyrambe qui est un chant religieux accompagné d'une danse présentant les sacrifices pour Dionysos. Les paroles du chant sont dédiées à la gloire des héros grecs. Le dithyrambe était indiqué par une inspiration désordonnée, bruyante, par des assemblages étranges de mots, des métaphores sophistiquées, et le mariage de rythmes différents, de flûte accompagnée par le chant des chœurs. Le dithyrambe s'avère avoir été anciennement improvisé pendant les célébrations dionysiaques, dans des rencontres de buveurs ivres, dont la raison était immergée dans l'alcool à cause de leur forte consommation de vin.

C'est au cours des VI^e et V^e siècles avant J.-C. que l'on a écrit le plus grand nombre d'hymnes dithyrambiques sous une forme littéraire ; ceux de Pindare, d'Ion, de Ménéalippe, de Stésichore ou de Philoxène semblent avoir été les plus connus, mais ont tous été perdus et il n'en reste pas de trace. Par contre, nous remarquons par exemple dans les pièces comiques d'Aristophane (né en 445, mort entre 385 et 375 av. J.-C.) des poèmes chargés de sous-entendus satiriques à caractère lyrique, confus, étrange. Le dithyrambe est l'origine principale du drame tragique : la forme sonore et l'héritage des chœurs d'Eschyle (525, 456 av. J.-C.) en sont un témoignage évident. Cette spécificité des chœurs tragiques se retrouve rarement chez Sophocle (495, 406 av. J.-C.) et disparaît chez Euripide (480, 406 av. J.-C.) sauf dans *les Bacchantes* (405 av. J.-C.), où il reproduit des chants similaires au dithyrambe, principalement dans la partie lyrique. Puis à partir du IV^e siècle avant J.-C., le genre dithyrambique semble être tombé dans la médiocrité et la petitesse, méprisé par les intellectuels de la nation romaine. Cette élaboration des chants de trois écrivains les plus

²⁹²Didier, Pralon, *La Méditerranée, centre du monde ? les rencontres d'Averroès*, sous la direction de Thierry Fabre, 2007.

Source : <http://www.rencontresaverroes.net>

connus de l'histoire du théâtre grec a inspiré plusieurs écrivains à travers les époques. Dans les créations de Jan Fabre nous notons ce mariage entre le chant, la musique et la danse et même parfois l'utilisation des instruments qui peuvent être empruntés à cette époque : par exemple dans le spectacle *Histoire des larmes*, une chanteuse joue de la harpe avec un costume blanc, une image qui évoque cette inspiration de la tragédie grecque.

L'utilisation par Fabre du chœur est un autre trait inspiré de cette période ; on le trouve par exemple dans le spectacle *Orgies de tolérances*, spectacle dans lequel on voit un chœur de danseurs se masturbant et proférant des sons ensemble. Dans la structure des représentations de Fabre, la présence de l'âme grecque reste présente et le danseur se métamorphose pour devenir un acteur, le chanteur devient danseur, et le musicien tient le fil conducteur de l'orgie théâtrale, présentée dans une forme d'atmosphère sacrificielle, où la mort est convoquée. Ainsi l'artiste belge dévoile très clairement ses influences grecques en l'exprimant sur scène.

D'après Aristote, l'origine de la tragédie est l'ultime réconciliation du dionysiaque et de l'apollinien, où « le chœur dionysiaque se détend en projetant hors de lui un monde d'images apolliniennes ». Le narrateur se transforme en acteur et l'action s'élabore²⁹³.

Dans sa forme, le travail de Jan Fabre créé également des relations entre le monde dionysiaque et le monde apollinien. Il emprunte à Dionysos l'élan vital, la spontanéité, le déchaînement, le débordement des forces primitives, tandis qu'il cherche chez Apollon la cohérence, la lucidité, la spiritualité et l'ordre intérieur de l'âme qui se répercute sur un clair ordonnancement du monde extérieur. Dès lors, quel est le cadre donné aux impulsions par cette forme contradictoire et complémentaire ? Et comment chercher une beauté apollinienne propre toute en restant dans une forme de liberté intuitive ? Pour répondre à ces deux questions, Fabre élimine Apollon de son travail de fond car il n'a pas besoin de limites pour ses créations, il n'a pas besoin de chercher une beauté conventionnelle et ordonnée, il laisse les intuitions dionysiaques qui l'habitent suivre ses folies, ses rêves, ses cauchemars dans une absence totale de raison. Ainsi il forme une sorte de vérité sincère, une analyse qui vient des déclarations et des besoins d'un corps en difficulté, une forme de cruauté qui se dégage de tous les éléments superficiels de la vie.

²⁹³Barbara Cassin, *Dictionnaire du théâtre*, Encyclopaedia Universalis, France, 2016.

Nous ne pouvons à aucun moment associer la mort et le cruel au monde d'Apollon. À la différence, chez Dionysos c'est la raison même de son existence. À cet égard la réflexion de Nietzsche est une base fondamentale pour comprendre le monde fabrien. Il nous montre en effet que les Grecs voulaient mettre en avant une sérénité purement apollinienne, sérénité qui cachait un véritable abîme dionysiaque. Pour les grecs anciens Dionysos est donc « le Grec apollinien (qui) dut ressentir également comme titanesque et barbare l'action dionysiaque, sans toutefois pouvoir se dissimuler qu'au fond de son être, il était apparenté à ces titans et ces héros déchus »²⁹⁴. Ainsi nous remarquons la vraie identité de Dionysos qui ne concerne pas seulement les Grecs mais qui esquisse une vérité universelle qui va favoriser la démesure humaine.

Ainsi, Nietzsche constate une double vérité radicale, concernant les Grecs en particulier – et l'humanité en général – et qui n'est autre que la démesure. Cette démesure réunit la force que constitue le sujet et ce qu'il montre dans une psychologie qui puise ses bases dans la profondeur des choses. L'idée qui se manifeste sur le plan esthétique est une opposition entre les mondes des deux dieux, la tragédie antique trouve en effet ses accomplissements dans la synthèse de ces deux notions opposées et complémentaires à la fois, puisque la naissance de la tragédie est fondée sur la confrontation entre des caractéristiques propres à Dionysos et à Apollon.

Mes représentations possèdent le langage des carapaces de tortues : celles-ci sont la source originelle du yin et de yang, les signes des oracles. Et mes représentations sont des oracles de la cruauté personnelle de mes rêves, qui bougent comme des animaux. L'obscur l'obscène y sont au pouvoir. C'est un gel et un dégel de la catastrophe²⁹⁵.

Fabre considère ses représentations comme une expression divine. L'emploi du mot « oracle » résume cette volonté de se comparer à un dieu et que ses collaborateurs soient les porteurs de cette parole. Ce mot nous renvoie aussi à la définition de l'oracle comme lieu de cette parole, lieu sacré où les hommes se rendent pour se purifier. En ce sens, nous pouvons faire une superposition entre l'oracle de Fabre et l'oracle de Dionysos : tel un Dionysos, Fabre transforme la scène en un lieu sacré dans lequel il invite l'illusion et le songe pour communiquer avec les âmes torturées et la nature. Ainsi il convoque les êtres vivants, et il

²⁹⁴Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction de Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015, p. 34.

²⁹⁵Jan Fabre, *Le Guerrier de la Beauté*, Paris, L'Arche, 1997, p. 133.

conduit les spectateurs dans une sorte d'expérience individuelle, dans une esthétique sacrificielle, où il marie l'impitoyable et l'abnégation. Dans cet espace sacré, Fabre transforme les corps humains en des sujets qui se métamorphosent pour exprimer une parole divine. Dans une atmosphère céleste, il met en avant le charme de la déchéance et il enjolive la mort et la vie imposant une esthétique de la laideur universelle, rythmant le malheur par une succession d'images et d'actions qui lient la poésie à la disparition. Il donne ainsi naissance à un nouveau *chant de bouc*, un voyage dans un culte dionysiaque contemporain. Nietzsche, écrit à la fin de son livre *La Naissance de la tragédie* :

Déambulant sous de vastes portiques ioniens en face d'un horizon coupé de lignes nobles et pures, côtoyant les marbres où se reflète la figure humaine transfigurée, entouré d'homme à la démarche solennelle ou se mouvant avec légèreté, et qui ponctuent leurs harmonieuses paroles de gestes rythmés – comment, devant cet intarissable débordement de beauté, ne s'écrierait-il pas, levant les bras vers Apollon : « bienheureux peuple de hellènes ! Combien Dionysos doit être grand parmi vous, si le dieu de Délos croit nécessaire d'utiliser de tels charmes pour guérir votre folie dithyrambique. »²⁹⁶

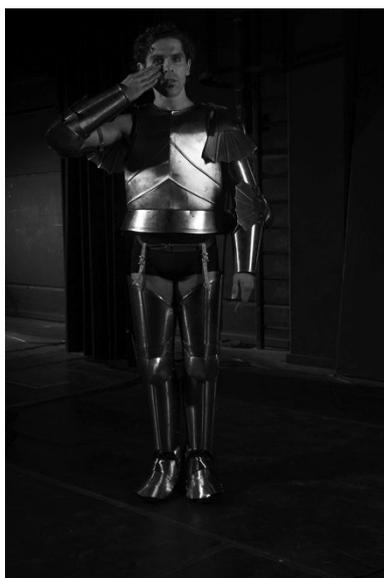
Ici le philosophe montre le comble de la beauté dans la tragédie. Une tragédie qui varie entre légèreté de la démarche, majestueuse et spectaculaire, et puissance d'un art qui se base sur le malheur humain via le déclin de la valeur société, une sorte de conflit entre le bonheur superficiel et le malheur profond. Pouvons-nous considérer pour autant que Jan Fabre a créé un rituel contemporain ?

Les principes dionysiens sont très présents dans les spectacles de Jan Fabre : orgie, violence, sacrifice, ivresse, sang, dépassement des limites, paradoxe. L'utilisation de la tragédie est l'essence même de son travail, où l'on retrouve plusieurs exemples de personnages de la tragédie qu'il exploite dans ses créations comme dans *Prometheus landscape II* (2011), *L'Histoire des larmes* (2005), *Mount Olympus Cult of Tragedy* (2015), etc. Nous remarquons dès lors l'influence qui marque la fascination de Fabre pour la tragédie primitive, et spécialement cette relation avec le monde dionysiaque, Fabre choisissant d'exercer son pouvoir divin juste le temps d'un spectacle. L'idéologie artistique de Jan Fabre réside dans le croisement de principes fondamentaux qui se basent sur la violence du verbe, la violence visuelle et la violence corporelle. Du sang qui coule à flots, des jeux dangereux, une danse répétitive et axée sur le mouvement et sur le rythme, autant d'éléments qui rappellent la

²⁹⁶Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 239.

transe que Nietzsche qualifie « d'ensorcellement » qui conduit au dépassement physique et psychique.

Ainsi Fabre utilise un nouveau chant tragique où la voix divine se marie avec la voix terrestre. Dionysos et Fabre nous plongent dans le monde sombre de la tragédie, l'un l'éprouvant réellement et l'autre le reproduisant artistiquement. Pour ce faire l'artiste belge emprunte les personnages emblématiques de la mythologie grecque, il revisite leurs existences dans une dimension contemporaine. Il déploie une interdisciplinarité réfléchie, un autre point commun avec les fêtes dionysiaques qui mélangent spontanément danse, chant et rituel. Fabre allie beauté, rituel et sacrifice pour donner naissance à la tragédie. Il invite le trépas, il offre une vision carnavalesque et ouvre les bas-fonds de l'obscurité et du drame. Il pointe ainsi du doigt l'ironie du destin de cette mythologie qui renaît entre les mots et les gestes de ses *guerriers de la beauté*.



« *Le Lac des cygnes* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Ce rapport de séduction que Fabre entretient avec les dieux lui offre la possibilité de les analyser, de les convoquer et de les ressusciter. Nous pouvons considérer que Fabre a subi une contagion. Lors d'un entretien, il revient sur le lien consubstantiel entre son art et la tragédie antique :

Mon théâtre retourne aux origines de la tragédie qui est née des rites dionysiens, l'ivresse rencontre la raison et la loi. Le fonctionnement de la catharsis est un principe important pour moi. Le spectateur est confronté aux passages les plus sombres de l'histoire de

l'humanité. Il est emporté dans une douleur et une répulsion extrêmes. Cette confrontation à la souffrance profonde purifie son âme²⁹⁷.

Nous pouvons donc constater que l'ivresse ne rencontre pas seulement la raison et la loi, mais aussi la métamorphose, la morosité et l'obscénité qui conduisent à la fatalité de la finitude. Ses spectacles nous offrent une élévation via l'ivresse et le dépassement des limites pour embrasser le monde céleste. Cette recherche a pour but de décliner l'importance du corps physique à la faveur du corps spirituel qui incarne l'objectif ultime de l'existence et de l'éternel. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche précise :

De même à présent que les bêtes parlent, et que la terre donne du lait et du miel, des sonorités surnaturelles émanant de lui : Il se sent comme un dieu ; lui-même à présent marche dans cet état d'extase et d'élévation qu'il a vue aux dieux qui marchent dans ses rêves. L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : le pouvoir artistique de la nature tout entière se révèle ici dans les frémissements de l'ivresse, pour la satisfaction suprême de l'un-originaire²⁹⁸.

Dans son œuvre Nietzsche décrit et analyse le monde de Dionysos, et nous pouvons établir des parallèles avec le monde de Fabre : la relation avec la nature, le va et vient entre l'animal et l'humain. Nous retrouvons cet acte sacrificiel qui impose un rituel précis avec une mise en scène théâtrale, tout est bien étudié et calculé dans une atmosphère religieuse. Les composants théâtraux dans les rites de Dionysos ont une fonction culturelle.

La fonction de la fête n'est pas différente de celle des autres rites sacrificiels. Il s'agit, Durkheim l'a bien compris, de vivifier et de renouveler l'ordre culturel en répétant l'expérience fondatrice, en reproduisant une origine qui est perçue comme la source de toute vitalité et de toute fécondité : c'est à ce moment-là, en effet, que l'unité de la communauté est la plus étroite, que la crainte de retomber dans la violence interminable est la plus intense²⁹⁹.

Ce genre de fêtes et de célébrations sacrificielles instaure une sorte d'équilibre social ; de ce fait, respecter un rituel est aussi une manière d'établir un ordre, de renouveler les relations entre les gens. Une harmonie est installée dans la communauté, elle permet dès lors d'apaiser les comportements brutaux des humains entre eux. Ainsi les fêtes ont pour but de

²⁹⁷Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 342.

²⁹⁸Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 106.

²⁹⁹René Girard, *La Violence et le sacré, Dionysos, op. cit.*, p. 181.

réorganiser la société, de rassurer le groupe et de calmer la cruauté quotidienne. Cet ordre établi, presque militaire, est aussi l'une des caractéristiques du travail de Fabre et s'observe à travers son attachement au silence, à la répétition, et à la précision. Nous remarquons la rigueur avec laquelle Jan Fabre produit ses spectacles. Dans sa quête de perfection, sa démarche de recherche est quasi religieuse. Elle respecte un état élevé de concentration. Tel un dieu, Fabre demande à ses collaborateurs de croire, pas seulement en lui mais en la démarche politique et idéologique qui fait l'originalité de son travail.

La représentation de la mort hante l'espace de manière récurrente : il est question ici de faire et de dire avant que le trépas s'invite sur scène. Selon Fabre, la mort est l'origine même de la création, et il va même plus loin encore en affirmant qu'il rentre régulièrement en dialogue avec les morts pour comprendre et chercher un état de l'au-delà. Parmi les outils qu'il utilise, la cruauté, comportement banni de nos sociétés, devient un moteur de la création, et elle se transforme en acte artistique, un acte de liberté qui fait revenir l'humain à son état animal. Le rituel accepte cette violence, une violence qui s'installe progressivement encadrée et acceptée de tous. Autres caractéristiques que Fabre impose dans son travail : la sincérité et la brutalité, qui accentuent le dialogue entre l'animal et l'humain ; d'une part une nature sauvage et spontanée et d'autre part une nature superficielle, façonnée par l'ordre social. L'intervention de Fabre dévoile les effets pervers de la deuxième nature par des actions choquantes et provocantes. Il crée un rituel spécifique qui dénonce une société contemporaine de la superficialité et de l'accessoire pour invoquer un ordre de nature, une mise à nu des hommes et de leurs travers. C'est cette démarche très affirmée qui souvent dérange dans les spectacles de Fabre.

La notion même de rituel est intrinsèquement liée au sacrifice. Nous pouvons dès lors nous interroger : pourquoi a-t-on besoin du sacrifice ? Le sacrifice est-il le principe moral et esthétique du théâtre de Fabre ? Comment parvient-il à renouveler en se l'appropriant ce type de spectacle, dont les implications originelles sont religieuses ?

4. Vers l'affirmation d'un nouveau rituel

Qui dit sacrifice dit rituel. Dans l'œuvre de Fabre, celui-ci se produit dans une atmosphère stricte qui se base sur la lenteur, la répétition, la présence des fluides corporels et le trépas. Par exemple, l'égorgeement rituel obéissait à des règles strictes, car les Grecs

refusaient de tuer de manière barbare (malgré la violence de l'acte) et de se comporter comme des animaux ; ainsi ils encadraient la pratique et évitaient la sauvagerie de l'homme et la manifestation d'actes irrationnels, percevant le sacrifice comme acte d'apaisement de la violence chez l'être humain. C'est une forme de *catharsis* très aboutie, réalisée en infligeant à l'objet ou à l'être sacrifié le sort que personne ne veut vivre. Cela instaure une distance entre les sacrificateurs et les sacrifiés. Cette mise à distance cathartique que le rite génère entre le sacrifié et le public, Fabre l'expérimente avec son public, il veut mettre le spectateur dans une posture de témoin, ou plus encore, de responsable de l'acte commis. Là où le rituel traditionnel, perpétué en dehors du théâtre, a pour but de rassurer l'auditoire sans sentiment de culpabilisation, Fabre au contraire montre toute la responsabilité de l'être humain infligée au sacrifié comme le reflet d'une réalité morbide.

En ce sens, Jan Fabre convoque les dieux grecs, les héros, les personnages religieux, les animaux dans son travail pour donner cette dimension sacrificielle mais aussi pour accomplir un acte tragique où il affronte des protagonistes, comme par exemple dans *Le Paysage de Prométhée II*, où il place au milieu de la scène le personnage principal dans une posture de crucifixion qui rappelle l'image de Jésus sacrifié, ou encore l'image du sacrifice des grenouilles tuées dans des mouchoirs blancs dans *Le Pouvoir des folies théâtrales* comme le sacrifice d'un veau abattu à la hache rappelle la brutalité du rite dionysiaque.

La pratique des sacrifices pouvait se faire à titre privé ou avec un nombre limité de personnes, mais pouvait aussi être publique, lors de grandes fêtes. Par exemple, lors des *Panathénées*, la fête annuelle consacrée à Athéna, la déesse de la guerre, on sacrifiait un nombre de bœufs suffisant pour nourrir tous les citoyens. Le choix des animaux était lui aussi soumis à un « règlement ». Selon l'importance du sacrifice, on donnait aux dieux des coqs, des moutons, des chèvres, des porcs, ou encore un ou plusieurs bœufs. Le but était de nourrir les dieux par la fumée de l'immolation d'une partie du sacrifice, le reste non immolé du sacrifice était ensuite mangé par les citoyens. Le sacrifice est d'abord une offrande pour s'approcher des dieux, mais cet acte de communion vient aussi renouveler le pacte de fidélité de la cité. Fabre cherche à rassembler le rituel sacrificiel et le geste brutal dans une même dynamique. C'est un acte intime et public à la fois. Il ressuscite des dieux et les implique dans l'action, car l'implication des dieux donne un autre regard sur le sacrifice. Cela signifie que le dieu donne la mort d'une personne ou d'un animal pour se rapprocher de lui-même. Dès lors il perd sa divinité et la distance, il perd son pouvoir céleste et sa crédibilité et c'est cela qui

génère le choc ou la provocation. Il y a de fait une forme d'ambiguïté entre le sacrifice et le meurtre. Et la question soulevée ici est : est-ce que le sacrifice est un meurtre sacré ?

La mort étant la destruction d'un être discontinu ne touche en rien la continuité de l'être : elle la révèle au contraire, mais le mort n'en a pas lui-même la révélation ; c'est seulement dans la mort contemplée par un autre, ou par d'autres, qu'est susceptible d'apparaître la révélation qu'ouvre la mort, celle de la continuité de l'être. Dans la mise à mort d'un être vivant, opérée dans le sacrifice, l'assistance est pénétrée du sentiment d'une continuité que révèle la mort, se substituant à la présence de l'être discontinu qui s'anéantit dans la mort : ce sentiment vague est celui du « sacré », du « divin ».³⁰⁰

Dans ce passage, Bataille explique le sacrifice à travers sa vertu de communiquer l'angoisse. Ainsi tous ceux qui participent au sacrifice sont unis, ils assistent à un meurtre sacré, si nous prenons l'exemple de la corrida « elle relève du sacré parce qu'il y a menace de mort et mort réelle, mais ressentie, éprouvée par d'autres, avec d'autres »³⁰¹. En effet le sacrifice suscite l'angoisse, il lie le sacrifié et le public qui regarde car tout l'auditoire sent ce danger de mort qui vient révéler la fragilité de l'être. En ce sens, la fête sacrificielle est importante chez Bataille parce qu'elle est, selon lui, le moment de communication le plus intense entre les êtres, pendant lequel toutes les frontières sont levées et les rapports deviennent instinctifs voire animaux. Un moment que Bataille qualifie de « brouillement prodigieux de la vie ».³⁰² Ainsi dans cette recherche du sacrifice l'extase et l'ivresse s'invitent comme dans les célébrations dionysiaques, la fête ayant pour but de réunir les membres de la société et en même temps de donner une pertinence au meurtre sacrificiel. Cette forme de violence trouve alors sa légitimité dans le groupe.

Le sacrifice et le rituel invitent le sacré. Le travail de Fabre opère dans le champ du sacré, pour autant cela ne signifie pas que ses actes sont sacrés. En effet cette sacralisation à laquelle Fabre procède est un mélange de tous les composants du spectacle, par l'univers visuel, le jeu, le corps et la musique. Le sacré s'inscrit alors dans le respect des thèmes et la rigueur de l'exécution de l'action dans le but d'une intervention spirituelle qui est synonyme de prière.

³⁰⁰Georges Bataille, *L'Érotisme, Œuvres complètes*, tome 10, Paris, Gallimard, p. 691.

³⁰¹Laure, *Écrits, fragments, lettres*, Coll. « 10/18 », Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 384.

³⁰²Georges Bataille, *Théorie de la religion, Œuvres complètes*, tome 7, Paris, Gallimard, 1976, p. 312.

La sacralisation de l'acte chez Jan Fabre ne refoule pas les sujets de prédilection de l'artiste. Au contraire, il cherche à montrer un acte qui mette la lumière sur l'angoisse, le malaise et le doute. Avec cette démarche Fabre procède à une forme de destruction du principe du sacré dans les mises en scène. Il réinvente même le sacré. Ainsi son théâtre vide les mots de leurs significations initiales pour mettre en œuvre un mélange d'apport personnels puisé dans son héritage occidental. De même il redéfinit les tabous, les concepts, comme un musicien qui jouerait une partition à l'envers en prenant le risque de produire un chef-d'œuvre ou de déconstruire catégoriquement les bases communes de la compréhension. Nous l'avons constaté, certaines scènes du théâtre fabrien ou certaines écritures corporelles invitent le trépas sur scène pour susciter à dessein dérangement et incompréhension chez un public qui refoule toute appartenance à une culture théâtrale brutale et violente. De ce fait l'artiste met l'accent sur une forme de ritualisation contemporaine qui laisse les spectateurs perplexes, pouvant exprimer leur réticence à adhérer et à accepter l'atrocité représentée. « Tous les actes chez Fabre sont ritualisés. »³⁰³

La ligne de séparation est très fine entre un acte rituel sacré et un abominable geste agressif et furieux qui entraîne la mort. Dans le premier cas, c'est une forme déraisonnable de spiritualisation et d'éloignement de la peur, un acte conventionnel admis par la société, organisé et légitimé, et dans le deuxième cas c'est un crime. Or c'est exactement cette frontière qui est mise en jeu dans le travail de Jan Fabre. Le fait de ne pas comprendre ses formes de ritualisation théâtrale, ses folies, et les sujets qu'il traite peut amener à le considérer comme un « hors la loi », un marginal, point intéressant au regard de l'histoire du sacrifice. En effet la société a sacrifié les marginaux, les handicapés, les bandits. Fabre par cette forme de mise en valeur des marginaux traite précisément la question de l'artiste et sa position dans la société comme dans *Drugs kept me alive*, inventant une nouvelle forme de relation entre sacrifié et sacrificateur, car les artistes et leur travail sont les premiers sujets que la machine sociale accuse. Alors l'artiste joue le rôle de bouc émissaire (une notion que nous allons développer dans la prochaine partie) et le sacrifice prend une autre forme de violence et d'injustice, comme une violence morale et un sentiment de culpabilité permanent. Jan Fabre va encore plus loin quand il compare l'artiste au chien errant qui est rejeté par tout le monde.

De ce fait les artistes cherchent à créer des formes de solidarité et de sacralisation de leurs créations. Ainsi l'approche de Fabre se base sur la croyance dans le contenu du travail et

³⁰³Cédric Charon, Annabelle Chambon, entretien, Théâtre des célestins, le 8/12/20017, Lyon.

une sorte de fidélité entre les membres de l'équipe. Cette atmosphère de rituel sacré dépasse une création ou une représentation traditionnelle, en effet Fabre a fabriqué depuis trente ans une sorte de « cité » avec un langage précis, des règles définies et un état d'esprit qui laisse entendre que le théâtre de *Troubleyn* s'inscrit dans une démarche qui commence d'abord par la compréhension et la cohésion des collaborateurs, afin que les formes de ritualisation deviennent un mode de vie qui s'impose dans l'espace de travail.

L'univers Fabrien s'impose donc au-delà du résultat d'un travail. C'est un univers qui est bâti en dehors de la scène, et qui propose d'ouvrir des champs de réflexion pour partager un travail spirituel. Un travail qui cherche à mettre en avant la cruauté et la violence sous plusieurs angles (psychologique et physique) et qui nous questionne sur les procédés de mise en scène élaborés pour ce faire. Dès lors comment Fabre a-t-il élaboré la question de la crise sacrificielle ? De même, au travers de ses emprunts aux rites et aux sacrifices, quelle valeur Jan Fabre accorde-t-il à la victime émissaire ? Et par quels procédés parvient-il à sacrifier Dieu lui-même ?

B. Le sacrifice et le théâtre chez Jan Fabre

1. Sur la notion de sacrifice

La notion de sacrifice explique la relation que les sociétés entretiennent avec l'acte théâtral. Jan Fabre utilise les éléments sacrificiels qui peuvent engendrer cette pratique. Il les met sur scène d'une manière artistique pour montrer la bestialité cachée de l'être humain. Il dévoile aussi la capacité de la société à adhérer à des crimes organisés par une loi et un besoin communautaire, sous l'influence de la peur. Ainsi la peur donne naissance à une société qui prône le drame et le tragique. Fabre développe ainsi un théâtre sacré qui vient donner une identité nouvelle à la tragédie. Cette expérience personnelle est fondée sur le postulat que le monde occidental a conservé son histoire avec les rites sacrificiels, soit au niveau culturel soit à la base d'une démarche artistique traditionnelle et classique. En effet, l'artiste puise dans ce gisement culturel. Cependant il l'extrait de son appartenance mystique, tout en gardant la symbolique de son héritage. La recherche fabrienne favorise la cruauté en puisant dans les ressorts de la dérision et de l'ironie, pour créer une sorte de distance entre le sujet et l'artiste.

Le théâtre postmoderne et contemporain est une métamorphose satirique et douloureuse dans laquelle le reflet de la société actuelle s'affiche. Jan Fabre incarne cette métamorphose, une notion qui caractérise bien son œuvre plastique et scénique.

Dans nombreux rituels, le sacrifice se présente de deux façons opposées, tantôt comme une « chose très sainte » dont on ne saurait s'abstenir sans négligence grave, tantôt au contraire comme une espèce de crime qu'on ne saurait commettre sans s'exposer à des risques également très graves. [...] il est criminel de tuer la victime parce qu'elle est sacrée... mais la victime ne serait pas sacrée si on la tuait pas.³⁰⁴

À travers le sacrifice, la violence chez l'être humain est non négligeable, car la violence est un sentiment, une action ou une réaction préexistante chez l'individu, mais que celui-ci réduit et contrôle par le pouvoir cérébral. Pour analyser ce point, René Girard, dans *La Violence et le sacré*, définit avec précision la violence sacrificielle. Il développe sa réflexion en analysant l'effet de la violence sur la manière dont elle aide à établir un ordre culturel, en expliquant que la violence a une fonction présente dans la société. Notamment le sacrifice d'un *bouc émissaire* ou *victime émissaire*, tel que défini par l'auteur. René Girard développe également l'idée que cet assassinat est la base fondamentale de l'ordre dans la majorité des cultures humaines. L'équilibre de l'unité est refondé par la société grâce au sacrifice qui ramène le calme au sein du groupe. « Ce dominateur c'est la violence intestine ; ce sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce. »³⁰⁵



« Mount Olympus » © Tous droits réservés Jan Fabre

³⁰⁴René Girard, *La Violence et le sacré, Dionysos, op. cit.*, p. 9.

³⁰⁵*Ibid.*, p. 19.

Avant de démontrer la présence de cette violence dans le travail de Jan Fabre, nous allons chercher à comprendre la notion de *victime émissaire*. Il est donc nécessaire d'analyser l'importance que la violence occupe dans les sociétés humaines. Selon René Girard, le sacrifice, bien que présenté comme une offrande réclamée par les forces divines, n'est en réalité qu'une manière inconsciente de pratiquer la violence chez les sacrificateurs. Le sacrifice est l'excuse légitime qui donne à la violence la crédibilité morale pour être dirigée vers des êtres que les sacrificateurs souhaitent protéger à travers d'autres êtres dont la mort importe moins. C'est donc un système qui oriente implicitement la violence hors des membres importants de la société, en le pratiquant sur les « autres » (moins importants). Chez Fabre ce sont les acteurs avec la propre vulnérabilité de leurs corps qui sont sacrifiés. Une réflexion sur le sacrifice de l'acteur et du performeur qui avait également été développée par Grotowski³⁰⁶.

Le fonctionnement correct du sacrifice exige, on l'a vu, sous-jacent à la rupture absolue, une apparence de continuité entre la victime réellement immolée et les être humains auxquels cette victime est substituée. On ne peut satisfaire ces deux exigences à la fois que grâce à une contiguïté qui repose sur un équilibre forcément délicat. Tout changement même minime dans les espèces vivantes et les êtres humains sont classés et hiérarchisés risque de dérégler le système sacrificiel.³⁰⁷

Cette analyse permet de comprendre que l'être humain a utilisé la violence pour apaiser les forces divines, et surtout pour tempérer la violence qui existe en lui-même et dans les communautés. Le choix de la victime est la traduction d'un besoin de laisser apparaître le désir de la violence, un désir que l'homme cherche à contrôler pour éviter les confrontations et une violence généralisée. Ce désir de violence sacrificielle ne peut pas être pratiqué sur des proches, car le sacrifice exige, comme nous l'avons vu, que la victime soit rejetée par la société, sinon cela générera certainement des conflits au sein du groupe. La solution est donc de choisir une personne qui ne correspond pas aux valeurs de la communauté, une victime qui n'a pas le pouvoir de se défendre ni d'être défendue par quiconque, sinon par une minorité puisqu'elle est traitée comme coupable et représente un danger pour le groupe.

René Girard accorde beaucoup d'importance aux mythes fondateurs de l'ordre culturel et spécialement au mythe d'Œdipe. Œdipe étant coupable à la fois du parricide et de l'inceste,

³⁰⁶Voir le chapitre consacré au (langage corporel entre symbolisme et sacrifice).

³⁰⁷René Girard, *La Violence et le sacré, Dionysos, op. cit.*, p. 19.

des abominations prédites par l'oracle de Delphes et qui prédéfinissent le destin son destin. « Ah ! Lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois, puisqu'aujourd'hui, je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer ! »³⁰⁸ : dans ce passage Œdipe est le seul responsable du malheur qui frappe la ville, dès lors ce n'est que justice qu'il soit puni et rejeté par la communauté. Ainsi nous pouvons constater qu'il est justement la victime émissaire, et comme toutes les victimes émissaires, il doit accepter le jugement de la foule. Il est aussi la victime d'une mystification. Ainsi Girard utilise ce mythe pour expliquer comment le groupe s'est extrait d'une violence atroce en bannissant Œdipe pour des actes transgressifs dont il est le seul coupable, et il montre ainsi le fonctionnement de la *victime émissaire*, la bête noire de la société.

Si les hommes réussissent tous à se convaincre qu'un seul d'entre eux est responsable de toute la *mimesis* violente, s'ils réussissent à voir en lui la « souillure » qui les contamine tous, s'ils vont vraiment unanimes dans leur croyance, cette croyance sera vérifiée car il n'y aura plus nulle part, dans la communauté, aucun modèle de violence à suivre ou à rejeter, c'est-à-dire, inévitablement, à imiter et à multiplier. En détruisant la victime émissaire, les hommes croiront se débarrasser de leur mal et ils s'en débarrassent effectivement car il n'y aura plus entre eux, de violence fascinante.³⁰⁹

Le concept est basé sur un choix unanime par la société d'un seul coupable, et c'est par cette unanimité que la paix reviendra dans le groupe. La personne choisie comme coupable ne fait plus partie du groupe. La rivalité mimétique donne place à un accord conventionnel partagé par la communauté avec un consentement sur le choix de la violence comme seule solution et sur la réconciliation par le meurtre. L'auteur précise aussi que cette manière de procéder doit rester inconnue, car le groupe ne doit pas douter de la culpabilité de la victime. Aussi, le groupe doit être inconscient de sa violence afin de pouvoir percevoir cette violence comme un acte qui ne lui appartient pas. Effectivement, la victime est non seulement responsable de la violence, mais elle est aussi la source de l'apaisement du groupe par sa mort ; comme si la seule solution pour résoudre la question de l'unité du groupe demeurait dans la violence qui, par là même, devient sacrée.

³⁰⁸Sophocle, *Œdipe roi*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 96.

³⁰⁹René Girard, *La Violence et le sacré*, *Dionysos*, op. cit., p. 125.

La pensée religieuse est forcément amenée à voir dans la victime émissaire, c'est-à-dire simplement, dans la dernière victime, celle qui subit la violence sans provoquer des nouvelles représailles, une créature surnaturelle qui sème la violence pour récolter ensuite la paix, un sauveur redoutable et mystérieux qui rend les hommes malades pour les guérir ensuite.³¹⁰

Prenant en compte les différents principes mis en avant, René Girard analyse le caractère de cette pratique paradoxale, puisqu'elle est essentielle pour l'apaisement du groupe. La violence dans ce contexte est vue comme la façon la plus adaptée pour régulariser le rythme de la société. L'unité sociale est retrouvée par l'élimination de la victime émissaire ; cependant, la fragilité des composants du groupe donne la possibilité de retour à la violence réciproque et « quand la violence réciproque est parvenue à son paroxysme, les deux faces de la violence paraissent juxtaposées : les extrêmes se touchent. Cette métamorphose a la victime émissaire pour pivot. Cette victime paraît donc réunir sur sa personne les aspects les plus maléfiques et les plus bénéfiques de la violence »³¹¹. Par conséquent, le groupe cherchera à garder cette violence sacrée en dehors du groupe. Ainsi, toute forme culturelle de rites religieux est une solution pour laisser la violence en dehors des pratiques possibles au sein d'un groupe. Les interdits sont la façon la plus judicieuse d'empêcher le retour de la violence mimétique. René Girard s'explique ici : « Ils réservent au cœur des communautés humaines une zone protégée, un minimum de non-violence absolument indispensable [...] à tout ce qui fait l'humanité de l'Homme »³¹².

Il conclut que le rituel sacrificiel prend un rôle de prévoyance pour maintenir le groupe loin de la crise et pour garder une structure ordonnée du groupe. Le rituel est fondé sur l'unanimité pour exécuter le sacrifice d'une victime substituée, qui remplit les mêmes caractéristiques que la victime émissaire. C'est donc par les rites religieux et les interdits que la violence sacrée est maintenue en dehors des sociétés primitives.

Cette analyse que René Girard nous propose montre que la relation de la société avec le sacrifice est d'abord une sorte d'organisation qui s'inscrit dans un ordre religieux pour donner une force et une crédibilité à la pratique du rituel, pour le rendre indiscutable et en faire une nécessité. Les pratiques rituelles sont un consentement de toutes les composantes de la société pour pouvoir faire les choix les plus judicieux afin de garantir le bien du groupe.

³¹⁰*Ibid.*, p. 131.

³¹¹*Ibid.*

³¹²*Ibid.*, p. 323.

Ces rituels peuvent aussi donner raison aux pratiques les plus violentes. Dans tout sacrifice il y a un acte d'oubli de soi puisque le sacrifiant se prive et donne. Le sacrifice est perçu aussi comme un devoir imposé par la force divine, du moment que les dieux exigent un sacrifice. L'individu est alors obligé de faire un don. La soumission du sacrifice n'est pas totalement un acte sans réception ; même dans l'obligation, le sacrifiant agit pour garder sa sérénité et rester en bons termes avec le divin. C'est une sorte d'apaisement psychologique pour donner un rythme, de l'ordre et une signification à la vie. Le sacrifice est donc une obligation, mais en même temps un comportement utile dans l'intérêt des deux parties.

Si rien n'était réservé de la moisson, le Dieu du blé mourrait ; pour que Dionysos puisse renaître, il faut que, aux vendanges, le bouc de Dionysos soit sacrifié ; c'est le soma que les hommes donnent à boire aux Dieux qui fait leur force contre les démons. Pour que le sacré subsiste, il faut qu'on lui fasse sa part, et c'est sur la part des profanes que se fait ce prélèvement. Cette ambiguïté est inhérente à la nature même du sacrifice. Elle tient, en effet, à la présence de l'intermédiaire, et nous savons que, sans intermédiaire, il n'y a pas de sacrifice. Parce que la victime est distincte du sacrifiant et du dieu, elle les sépare tout en les unissant ; ils se rapprochent, mais sans se livrer tout entiers l'un à l'autre³¹³.

Il existe une autre forme de sacrifice, *le sacrifice du Dieu*, une forme très particulière du sacrifice, car ici Dieu joue le rôle de sacrifiant, sacrificateur et sacrifié, et dans ce cas la notion d'intermédiaire entre les trois n'existe plus. C'est une sorte d'unité qui se crée et les trois acteurs du sacrifice forment une seule entité. Ce cas est réservé seulement aux êtres mythiques et intouchables. Le sacrifice de Dieu reste d'un ordre complètement imaginaire dans le lyrisme de la religion. C'est un système de création de métaphores que la religion décrit pour exposer une idée et introduire une morale. L'action de donner des sacrifices aux dieux n'est pas sans conséquences, en effet si la personne qui donne le sacrifice ne croit pas en ces forces divines, elle reçoit alors les rites comme un fardeau qui peut lui être coûteux. Dans ce cas le sacrifice perd son sens rituel et s'exerce de manière purement culturelle, en posant un regard critique et un questionnement sans réponses sur une société qui se donne entièrement aux dieux bien qu'ils n'existent pas concrètement.

L'institution religieuse est une réalité sociale à laquelle tout le groupe est rattaché avec ou sans son consentement. En effet, si l'individu veut exister dans un groupe, il faut qu'il

³¹³Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice, définition et unité de système*, op. cit., p.85.

applique la pratique adoptée par tous les membres de la société sans forcément les accepter entièrement. Mais il est tenu de se fondre dans la culture du système social pour pouvoir exister et avoir le sentiment d'appartenance à une identité sociale. Alors, cette culture religieuse ponctue le quotidien et le sacré. Donc, le sacrifice peut justement être expliqué comme une pratique sociale avant qu'elle ne soit religieuse.

Le sacrifice a besoin de deux éléments fondamentaux pour asseoir sa légitimité et sa force d'existence. En premier lieu, il faut avoir une raison pour pratiquer le sacrifice. C'est à dire que le sacrifice doit être perçu comme une nécessité qui éloigne ou ramène quelque chose que le sacrifiant doit établir ; par exemple l'indiscutable nécessité de « zakat »³¹⁴ chez les Musulmans est une raison noble et humaine quand le riche aide le pauvre pour équilibrer le fonctionnement de la société. Ensuite, le sacrifice doit donner une satisfaction au sacrifiant, par le biais du contact avec le divin et l'impact du sacrifice sur le groupe qui rend le rituel indiscutable. Ces deux éléments viennent combler le doute sur l'existence du divin et, à travers ces rituels, créent une connexion et une communication spirituelle qui préserve la stabilité de la croyance et de la foi chez les individus du groupe. La force de la société repose donc principalement sur cette concession que le groupe et les membres du groupe effectuent. Ce faisant, la société a besoin de sujets, d'idées et de morales qui justifient la cause du sacrifice. Cependant le dévouement qui est pratiqué dans le sacrifice renvoie souvent à la priorité de la communauté par rapport aux individus, ce qui garantit la cohésion du groupe. L'autorité sociale cadre les pratiques de l'être humain comme les rites mortuaires, les baptêmes et les mariages, mais elle garantit aussi une protection de la qualité de vie et des biens matériels. Par le sacrifice, la société rétablit l'équilibre perturbé.

Les textes bibliques que l'auteur a analysé font émerger une violence inhérente à la notion de sacrifice. Mais il précise aussi que la violence exprimée n'est pas associée à l'idée d'offrande aux divinités. Il introduit de ce fait la notion de *crise sacrificielle*, expliquant la perte du but sacrificiel de la violence, remplacée par une violence impure et dangereuse. Nous constatons dès lors que la violence dans le cadre de la crise sacrificielle ne concerne pas forcément la religion. En effet, cette violence emprunte perpétuellement les mêmes principes, c'est-à-dire que nous assistons depuis des décennies à une mutation de la cible des actes sacrificiels. Ainsi la violence ne vise plus aujourd'hui une victime qui ne partage pas les

³¹⁴Zakat est un terme utilisé en finance islamique qui désigne l'obligation pour un Musulman de donner chaque année un montant proportionnel de sa richesse personnelle par charité.

mêmes valeurs que ses persécuteurs, mais bien des communautés entières qui n'ont pas forcément les mêmes principes. Ce constat s'applique par exemple dans les rapports géopolitiques à travers lesquels les pays forts trouvent dans les pays faibles leurs boucs émissaires. En d'autres termes, pour établir un ordre dans leur propre communauté, ils sacrifient une autre communauté, de ce fait l'équilibre est installé dans leur propre société.

Quand le religieux se décompose, ce n'est pas seulement, ou tout de suite, la sécurité physique qui est menacée, c'est l'ordre culturel lui-même. Les institutions perdent leur vitalité ; l'armature de la société s'affaisse et se dissout ; d'abord lente, l'érosion de toutes les valeurs va se précipiter ; la culture entière risque de s'effondrer et elle s'effondre un jour ou l'autre comme un château de cartes. Si la violence d'abord cachée de la crise sacrificielle détruit les différences, cette destruction en retour fait progresser la violence.³¹⁵

Aussi, Girard note que le désir mimétique est la cause de ce déséquilibre ; le sujet ne désire pas la chose pour la chose, mais parce qu'un prototype identifié l'indique comme désirable. Pourtant, une opposition s'établit et la force du désir se confronte à celle du modèle et ainsi cette opposition mène à la violence. Cela cause une contagion et la communauté se retrouve face à une violence mutuelle. Pour y échapper et éviter les conflits, il est convenu de se débarrasser de cette violence et de la canaliser sur un bouc émissaire.



« *Tragedy of a friendship* » © Tous droits réservés Jan Fabre

³¹⁵René, Girard, *La Violence et le sacré, Dionysos*, 1972, *op. cit.*, p. 78.

La légitimité et la crédibilité de l'acte de violence trouvent dans le discours de Jan Fabre un écho très fort. En effet son argument se base sur le fait que l'être humain est un être tragique et violent par nature, et il utilise l'art pour nous renvoyer cette image. Le but est ici de mettre l'Homme face à sa propre atrocité, à sa soif de sang. Il est donc compréhensible que le travail de Fabre puisse choquer, dès lors qu'il montre un être humain vivant au quotidien dans une forme de violence permanente. En exemple les rues d'Inde ou d'Occident, où des personnes sans domicile meurent dans les rues, de froid, d'abandon ou de pauvreté, dans une indifférence générale devenue la norme, sont une forme de cette violence moderne. Cet état de fait témoigne des inégalités croissantes entre les catégories sociales, révélant l'être utile et l'être inutile, et générant une forme de sacrificeur contemporain qui pratique son sacrifice par le biais de la négligence. Ainsi « l'être inutile » devient le bouc émissaire de la société. De ce fait, Fabre pointe du doigt cette négligence quotidienne qui est une forme de violence abominable qui réduit l'homme à son statut dans le groupe, lui faisant perdre toute humanité pour devenir un objet dans cette société. Par ailleurs, rappelons-le, la relation entre la société et le sacrifice existe aussi en dehors d'une considération religieuse. En effet elle peut être liée à d'autres croyances et pratiques d'ordre culturel et social. C'est une sorte d'accord entre la religion et la société qui permet de relativiser le concept de l'âme et de l'immortalité, l'une des questions auxquelles l'être humain peine à trouver une réponse. Cette incapacité de compréhension se transforme en une peur partagée par toute la société. Même le théologique est historique du point de vue d'une anthropologie du langage ; le lien entre l'anthropologique et la métaphysique est omniprésent dans les sociétés primitives.

In fine, le sacrifice, qui caractérise les fondements du travail de Jan Fabre, engendre une forme de réflexion sur la nécessité de dévouement dans les créations de l'artiste belge, un concept qui développe une pensée sur la construction même de la société et sur la complexité de l'être humain. Ainsi Jan Fabre crée des personnages représentant le nouveau visage du bouc émissaire. Par exemple dans *L'Histoire des larmes*, il met en scène le personnage du *chevalier du désespoir*, qui est présenté comme la victime de la société. Il est rejeté par sa communauté, et il erre. Il est le révélateur de l'atrocité d'un monde contemporain, d'une société qui sacrifie des personnes, souvent marginales, leur seule faute étant d'être en dehors du système établi par le groupe.

Le sacrifice chez Fabre se manifeste dès lors comme une manière de mettre l'accent sur l'idée d'une violence quotidienne ; celle-ci se traduit notamment par la figure du *chien*

errant, il le met en scène d'une part dans des pièces théâtrales, et d'autre part dans des installations. Un chien errant est, par définition, un être non-désiré, qui subit la malveillance ou la maltraitance, c'est une autre métaphore du marginal et de l'anormal. La création fabrienne est ainsi peuplée d'êtres non-conformistes, ils incarnent le vrai visage de la société. En effet Jan Fabre, pour dessiner les traits de ses personnages qui représentent le sacrifice dans le groupe, puise dans son héritage liturgique et culturel. Il utilise le mythe, comme dans le cas du spectacle *Paysage de Prométhée II* dans lequel la figure du Prométhée est crucifiée au milieu de la scène, punie et sacrifiée pour toute l'humanité en punition d'avoir donné le feu à l'Homme. Ou encore dans le spectacle *Quando L'uomo Principale é Una Donna* présentant une danseuse qui donne son corps comme une offrande au spectateur, ainsi nous assistons à la vision d'un corps en péril et à la représentation d'une cruauté personnelle. Comme nous l'avons vu, l'acte sacrificiel chez Fabre est omniprésent. Ainsi nous allons pousser plus avant notre réflexion en essayant d'extraire des exemples concrets de ses œuvres.

2. Fabre et l'acte sacrificiel

L'acte sacrificiel a bien une fonction sociale et elle est essentielle. En effet, c'est une manière violente de détourner la violence, de lui offrir un terrain spécifique dans le but de la contrôler, de la contenir dans les limites de son acceptation sociale. Le sacrifice semble avoir conservé son rôle à travers l'histoire et la fureur des sociétés humaines. Jan Fabre a donc choisi de définir l'espace du sacrifice dans son œuvre en général mais, surtout, il a dédié la scène théâtrale à cette recherche. Ainsi son acte sacrificiel est contrôlé par l'imagination, la poésie, et surtout par un travail dramaturgique bien défini qu'il utilise de manière précise et juste. Dès lors Fabre se met au service de cette esthétique sacrificielle qui ne s'appuie pas uniquement sur ses héritages religieux, mais aussi sur son ouverture à des esthétiques d'ordres culturels différents. Ce qui produit l'image d'un acte nouveau, inventé par le biais d'une richesse visuelle qui puise sa légitimité dans ses références multiples et dans la notion de destruction. Pour mettre en œuvre son esthétique, Fabre suit une démarche dans laquelle il donne le temps à tous les composants artistiques de se rencontrer et de s'entremêler, engendrant un conflit choquant, brut et poétique.

Je me soumetts à la nécessité du matériau. La forme naît au cours du processus d'élaboration. [...] tout matériau a sa valeur propre et suscite des associations. Ma représentation est un circuit de matériaux qui se repoussent et s'attirent, et qui se réfléchissent mutuellement, de sorte qu'il naît une interaction entre « le contenu et la forme » et « la forme et le contenu »³¹⁶.

Cette spontanéité offerte au matériau crée un contenu cohérent avec la forme. Une réflexion que nous avons déjà observée dans le rapport de Fabre avec la tragédie et la mythologie qui, pour servir son langage tragique, utilise une forme de ritualisation qui se base sur des actes sacrificiels afin de présenter par la suite une pensée contemporaine sur le sacrifice. Jan Fabre crée un contenu marqué par la représentation de la mort et du sacrifice. Il présente constamment une recherche interactive entre le fond et la forme. Le sacrifice est exposé avec toute sa charge philosophique, anthropologique et théologique, alors qu'il manie un univers visuel qui sert ce propos. L'acte sacrificiel est violent, agressif et brutal, il est évoqué sur scène par le sang et les corps torturés. Le sujet même du sacrifice lui permet de développer son regard sur la vie, il extrait l'insensibilité du monde contemporain à l'égard des individus. Le rituel lui offre cette possibilité de dévoiler l'atrocité de l'atmosphère sacrificielle et il vient la présenter au public de manière cruelle et brutale. En effet, Fabre cherche à communiquer sa révolte contre une société conformiste, qui a perdu son altérité, sa diversité et ses différences. C'est-à-dire qu'il démontre une volonté de retourner à l'essentiel de la vie.

Dès ses premières performances l'artiste belge commence une recherche sur son propre corps, ce corps qui devient objet de sacrifice dans sa philosophie de travail. Pour ce faire, il verse son sang, il dessine avec ses larmes, il met son corps au service de son art pour devenir immortel. À travers chaque mouvement et chaque mot, il développe une forme sacrée de son théâtre, à la recherche d'une connexion avec l'infini, il invente alors une spiritualité qui lui est propre.

Dans son spectacle *My body, my blood, my landscape* (1978) Fabre propose une performance dans laquelle il se coupe des morceaux de corps. Ainsi il s'épuise corporellement pour atteindre un état spirituel par le biais d'actions spectaculaires entre illusion et réalité. Cet acte peut être qualifié de sacrificiel car le fait de verser le sang est une manière de s'exprimer, de présenter une offrande à un monde imaginaire. Ce geste a aussi pour but d'entraîner ici une

³¹⁶Jan Fabre, *Le Guerrier de la beauté*, op. cit., p. 102-103.

conjonction entre le corps et l'âme. Cela permet de mettre en place un terrain de recherche qui favorise la communication entre la chair et l'esprit explorant la dimension rituelle que Fabre met en avant dans cette création. Cependant, cette action peut également être expliquée comme une sorte de confiance que l'artiste ferait avec son corps, un sacrifice qu'il explore afin de franchir ses propres limites et de montrer au public la vulnérabilité de l'être humain.

Cette recherche sur lui-même et sur son propre corps, Fabre la qualifie de première étape, parce qu'il expérimente ensuite le même procédé dans son laboratoire. Les corps de ses collaborateurs deviennent alors un sujet d'expérience sur lequel il pratique les résultats subis par lui-même. Il s'agit d'un acte sacrificiel collectif qui, au-delà de l'enrichissement de la recherche pour le spectacle créé une réunification et renforce la relation entre les corps présents sur scène. Ainsi ils partagent les énergies divines, ils entrent dans une transe mentale et un rituel sacré sous les instructions du metteur en scène.

Le corps est chez Fabre un vaisseau que l'on peut vider de différentes manières, ses fluides faisant usage de matériau artistique. [...] sang, sperme, larmes, os, cheveux constituent habituellement les reliques sur lesquelles on vient se recueillir et toucher des yeux le corps du saint absent. Recréer ce qui a disparu et paradoxalement s'imprégner de son invisible pouvoir spirituel³¹⁷.

Alors nous constatons que le corps pour Jan Fabre est un objet utilisé pour pratiquer sa spiritualité et que, dans cette pratique, il est lui-même le sacrifié et le sacrificateur. Dès lors on assiste à la juxtaposition du monde des humains et du monde des dieux, et le corps devient sacré et symbolique. L'artiste multiplie donc les études sur le corps. En plus de son intérêt porté sur le corps humain il donne aussi au corps animal une place importante dans son travail et, comme ses ancêtres, il se tourne vers le sacrifice animal dans le but de renforcer son propos sur la tragédie. Ainsi il reste fidèle à son patrimoine culturel et esthétique. Par exemple dans le spectacle *Le Pouvoir des Folies Théâtrales* (1984) Fabre invite une expression corporelle généreuse et énergétique. Il met le public face à une proposition qui vient bousculer sa sensibilité, racontant l'histoire d'une humanité en détresse. Il invite *les guerriers de la beauté* à redécouvrir leur nature sacrificielle. Il les met dans la posture du sacrificateur qui choisit sa bête minutieusement, selon un rite bien précis, ils exécutent leurs offrandes avec

³¹⁷Jean-Pierre Simard, « Corps, genre et symbolisme du discours », *In Jan Fabre esthétique du paradoxe, op.cit.*, p. 62- 63.

sang-froid et neutralité, comme s'agissant d'un acte normal, par la suite leurs énergies dérapent et dégènèrent. Ils explorent le plaisir du meurtre et du crime.

Suscité par la représentation d'objets, de situations, d'événements (meurtres, viols, massacres, cannibalisme, violence, sang, excréments et autres sécrétions corporelles, etc.) qui, hors du contexte de la représentation, provoquent des réactions affectives pénibles [...]. Ainsi, dans *Histoire des larmes*, Jan Fabre exhibe les sécrétions du corps humain (larmes, sueur, urine) ; dans *Je suis sang*, des hommes maladroitement circoncis au hachoir gémissent et glissent dans des flaques de sang.³¹⁸

En effet, les scènes de crimes et de meurtres, dans les créations de Jan Fabre, prennent de fait une dimension sacrificielle. Car l'artiste belge met en ritualisation l'acte violent, ici le sang qui coule n'est jamais gratuit, le sacrifice est toujours utilisé comme une sorte de purification et une rencontre avec l'au-delà. Ainsi le corps en souffrance est justement une dénonciation, il évoque le malaise de l'individu contemporain et dévoile la solitude de l'être humain. Le sacrifice dès lors est un cri d'impuissance et d'inquiétude, il ne passe pas seulement par la voix, mais c'est le corps tout entier qui est en alerte et qui alarme sur la condition de la société contemporaine.

Tout en jouant sur les limites entre l'illusion et le réel, Fabre accentue avec fourberie les frontières afin de présenter des images qui rappellent les massacres sacrificatoires. Il détruit ainsi les règles du théâtre traditionnel en choisissant d'exposer les peintres classiques et ses références à l'histoire de l'art. Dans cette projection des tableaux de maîtres Jan Fabre présente par exemple *La Cène* de Léonard de Vinci. « Cette Cène préfigure le sacrifice du Christ, cette pièce met en scène le sacrifice de la fiction, par une allégorie : la mort de l'empereur lui-même berné par le simulacre³¹⁹ ».

Comme l'explique Lydie Toran dans ce passage, Jan Fabre fait de l'acte sacrificiel un moyen de chambouler les règles de la construction dramaturgique pour redéfinir l'action. Ainsi le simulacre, qui n'est pas une copie mais un renouveau, est utilisé par Fabre pour devenir une anastrophe qui inverse les jonctions entre le profane et le sacré. Fabre dissimule alors une force positive dans son acte sacrificiel et il crée l'amalgame entre l'original et la copie. Il reproduit le modèle traditionnel avec un véritable souci de perfection, puis nous perd à dessein entre le vrai et le faux. Dans son acte créatif, il met en scène un simulacre qui

³¹⁸Carole Talon-Hugon, *Du théâtre : « Avignon 2005. Le Conflit des héritages »*, hors-série n°16, 2006, p. 3.

³¹⁹*Ibid.*, p. 169.

raconte une histoire authentique cherchant à mettre en avant le paradoxe qui réside dans le désir de la mort, en effet il nous confronte au plaisir du sacrifice qui génère de manière simultanée la satisfaction et la honte. Ce fantasme de crime et de violence engendre dès lors l'envie de voir le sang couler, prenant pour prétexte la quête spirituelle à travers le simulacre de la réalité. « Toutes les identités ne sont que simulées, produites comme un « effet » optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition »³²⁰.

La répétition dont Fabre use dans son travail pour mettre en valeur le sacrifice produit un effet miroir entre le passé et le présent. Cependant il cherche à apporter une profondeur psychologique dans son propos, c'est-à-dire à montrer l'être humain dans les situations les plus extrêmes, dans lesquelles le corps est spirituel et physique, mais exprime sa cruauté avant tout. Ainsi Jan Fabre accentue l'idée de la non-évolution psychologique de l'être humain, et il montre que la question de l'identité est réduite à un concept archaïque basé sur la brutalité, la barbarie et une certaine forme de bestialité réglementée par la société. Dans ce même spectacle (*Le Pouvoir des Folies Théâtrales*) Jan Fabre met en scène ses performeurs en train de saisir doucement des grenouilles et les enveloppant dans des mouchoirs blancs, dans une atmosphère de rite sacrificiel, pour ensuite les écraser de manière violente. Dès lors les mouchoirs se tâchent de sang. L'image porte en elle des symboliques d'ordre liturgique soutenus par un texte lyrique. Ici nous constatons que Jan Fabre aime le choc brutal, les tableaux cruels. Il marie l'absurde et le concret, la vie et la mort. Cette image nous plonge aussi dans l'ambiguïté des limites et du dérapage. Elle nous invite à une expérience personnelle et intérieure qui redéfinit la signification des objets.

L'artiste arrache l'être vivant à sa réalité et le plonge totalement dans un autre univers qui a ses propres codes et ses propres définitions. De ce fait il ne fait plus appel à sa rationalité mais il exacerbe son intuition, nourrissant toutes sortes d'impulsions afin d'agir sans système référentiel préétabli. Par ailleurs, nous remarquons que Fabre utilise le *sacrifice* pour redonner aux choses leurs facultés intrinsèques en créant un nouveau rapport entre le sujet et l'objet. Il montre alors que la victime du sacrifice est *contaminée* par la malédiction, car son sort dépasse l'ordre possible du réel. Elle devient une propriété du sacré et perd son autonomie. Dès lors la victime est forte par sa signification métaphorique mais elle est fragile

³²⁰Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 1.

par son incapacité à décider de son sort. Elle est le cœur du rituel mais elle doit, pour ce faire, endurer toutes formes de manipulation qui servent l'acte sacrificiel.

Le sacrifice restitue au monde sacré ce que l'usage servile a dégradé, rendu profane. L'usage servile a fait une *chose* (un objet) de ce qui, profondément, est de même nature que le *sujet*, qui se trouve avec le sujet dans un rapport de participation intime. Il n'est pas nécessaire que le sacrifice détruise à proprement parler l'animal ou la plante dont l'homme dût faire une chose à son usage. Il les faut du moins détruire en tant que choses, *en tant qu'ils sont devenus des choses*. La destruction est le meilleur moyen de nier un rapport utilitaire entre l'homme et l'animal ou la plante³²¹.

Dans la *Théorie de la religion* Bataille explique la notion de sacrifice telle que nous la retrouvons dans le travail de Fabre. En effet il soustrait la chose à sa propre matérialité et, par conséquent, elle prend une autre forme et un autre rôle. Ici le sacrifice atteint une dimension totalement au-delà des limites de la raison, de la logique et de la conscience. C'est ce que Bataille nomme « l'inconscience puérile du sacrifice »³²². Ainsi Fabre rejoint Bataille dans cette « expérience intérieure » qui invite à une expérimentation inédite pour passer outre la conscience de l'humain. Cette démarche libératrice vient s'opposer à la démarche rationnelle ordinaire, qui limite l'existence de la réflexion cérébrale. Nous pouvons alors déduire que l'acte sacrificiel chez Fabre dépouille l'esprit des performeurs des tensions que la raison peut leur imposer. Au service de cette recherche ils incarnent des sujets nus, au sens propre et métaphorique. Cette nudité ne peut être exprimée autrement que par l'écriture corporelle qui devient un véritable espace d'indépendance et d'autonomie face au geste commis.

En poussant plus avant la réflexion, l'acte sacrificiel se présente comme un espace de communication entre l'humain et l'au-delà, entre la vie et la mort. Et dans ce sens, la représentation sacrificielle fabrienne met le performeur dans la posture de l'objet, qui est détruit et reconstruit, afin d'en extraire la dimension spirituelle. Ainsi la représentation de la mort ne révèle ni de l'illusion ni de la vérité dans le sens où la représentation scénique est justement le lieu d'une expression brute qui présente l'ici et le maintenant. La thèse soutenue par Fabre démontre que l'être pur sur scène meurt et reste en vie en même temps. Pour lui

³²¹George Bataille, *La Part maudite*, in *Œuvres Complètes*, VII, *op. cit.*, p. 61.

³²²Dans la *Théorie de la religion*, Bataille parle de d'inconscience puérile du sacrifice. C'est-à-dire que la notion du sacrifice redéfinit la chose de la chose. Le sacrifice dépasse la logique rationnelle et humaine, ainsi il a besoin d'un obscurcissement progressif de la conscience.

cette rencontre provoquée avec la mort ouvre à la conscience de soi, au moment même où elle extermine l'être conscient. Dès lors nous pouvons affirmer que Fabre, par le bais de la représentation, exploite le sacrifice comme seule échappatoire possible : « Dans le sacrifice, le sacrifiant s'identifie à l'animal frappé de mort. Ainsi meurt-il en se voyant mourir, et même en quelque sorte, par sa propre volonté, de cœur avec l'arme du sacrifice »³²³.



« My Movements are alone like streetdogs » © Tous droits réservés Jan Fabre

Dans ce passage, Bataille met l'accent sur la relation entre l'exécuteur du sacrifice et la victime dans un acte qui les unifie. La mort est donc partagée entre les deux protagonistes, une mort subite mais une mort consciente. Dans ses spectacles Jan Fabre exécute cette philosophie dans la relation que la représentation entretient entre les performeurs et le public. En effet le sacrifice nécessite une représentation, un véritable spectacle, dans lequel l'artiste dévoile au spectateur son vrai visage, tragique et refoulé. Il l'invite à une prise de conscience de soi, le questionnant sur la mort et la perte dans des situations extrêmes qui lui permettent d'expérimenter dans sa propre altérité. À travers ce type d'expériences, Jan Fabre affirme son objectif de destruction et de sacrifice, même dans la construction de la forme esthétique de son œuvre. Alors nous constatons que l'acte sacrificiel englobe le fond et la forme, et nous pouvons noter que l'usage de la destruction dans son œuvre vient d'une connaissance profonde de l'histoire de l'art en général et de l'histoire du théâtre en particulier. En effet, son travail fait référence à une multitude de formes classiques du théâtre, cependant

³²³Georges Bataille, *Hegel, la mort le sacrifice*, in *Œuvres Complètes*, XII, *op. cit.*, p. 336.

nous assistons à l'éclatement de toute définition dramaturgique, non seulement la dramaturgie au sens de l'écriture dramatique mais aussi dans son exécution scénique. Fabre prône ainsi une dramaturgie visuelle et une dramaturgie dite « de plateau », une démarche qui favorise la collaboration entre le metteur en scène et l'interprète : ils se mettent d'accord sur le fond pour se nourrir ensuite des propositions des uns et des autres et construire une composition visuelle riche et intense.

Cette démarche est une méthode que Jan Fabre exploite, par exemple dans *Mount Olympus* (2015). C'est par ce biais que sont nées plusieurs scènes de sacrifice où le metteur en scène et ses collaborateurs ont pris soin de chercher chaque détail de ces rites dans une riche documentation. Nous retrouvons également la notion de sacrifice dans le spectacle *Prométhée Paysage II* (2011). Ici le personnage sacrifie sa liberté pour donner le feu du savoir à l'humanité. Fabre fabrique des images pour produire des références multiples. En effet le protagoniste suspendu au milieu de la scène par des cordes rappelle à la fois la croix du Christ et la bête attachée dans le rituel dionysiaque, et dans cette juxtaposition de symboles nous retrouvons aussi l'influence de l'esthétique de Jérôme Bosch³²⁴. Jan Fabre explique que :

Le sang qui coule est un sacrifice, un don. Cette notion s'inscrit dans la tradition de la peinture flamande. En 1976, j'ai découvert à Bruges des toiles représentant des flagellations, des stigmates et des Christ sur la croix. J'en ai été profondément marqué. J'avais 18 ans. C'était du body art avant l'invention du body art. Lorsque j'ai travaillé sur L'Histoire des larmes, je me suis entouré de copies de toiles de Bosch ou de Van Eyck...³²⁵

Il semble dès lors évident que Fabre crée sous l'influence de la tragédie primitive mais on ne doit pas nier une profonde influence de l'art flamand sur son travail, et de l'image du Christ profondément ancrée dans la tradition occidentale. Cette tradition est basée sur la relation entre le profane et le sacré et provient d'un héritage biblique et d'une esthétique sanglante et qui donne au corps torturé une place très importante. L'utilisation récurrente du sang et des fluides corporels, ces liquides produits par le corps, y ont une place prépondérante que Fabre ne cesse d'exploiter pour représenter le sacrifice.

Le point de vue de Michel Onfray sur le travail de Fabre est intéressant, car il confirme les liens entre l'artiste et les origines religieuses du théâtre, précisant en outre qu'il évolue

³²⁴Collectif, *Encyclopédie de l'art, op. cit.*, p. 123-124.

³²⁵Jan Fabre, « Un guerrier de la beauté », *La Croix*, juillet 2005.

Source : <http://www.la-croix.com/Culture/Jan-Fabre-un-guerrier-de-la-beaute-2005-07-07-509560>

dans une atmosphère judéo-chrétienne³²⁶ ; tel constat va à l'encontre des propos de Fabre qui se revendique comme non-religieux, mais s'avère juste en observant son univers visuel qui recrée l'atmosphère de scènes sacrificielles sur le plateau. Bien que Fabre montre au premier abord une démarche iconoclaste, selon Onfray, en réalité il est iconophile, car il puise ses inspirations dans sa culture liturgique. Nous remarquons notamment cela dans son univers plastique et scénique avec l'utilisation de croix, de crânes, d'agneaux avec des chapeaux pointus, de cercueil avec des ailes d'oiseaux. Le philosophe parle aussi du *cogito* fabrien : *Je suis sang* serait une manière d'affirmer cette relation entre l'artiste et l'homme humoral.

L'agneau pascal, c'est citer le sang, continuer à travailler dans le sillon abreuvé par l'hémoglobine et son cortège ontologique. Celle des hommes dans l'histoire, du Christ dans la sienne, des martyrs dans tous les cas, dans tous les camps. Le sang de la passion, de toute passion, or ce sang rachète. Car il coule dans la perspective de rédimer l'humanité pécheresse depuis le jour funeste où Ève a préféré la connaissance à la croyance³²⁷.

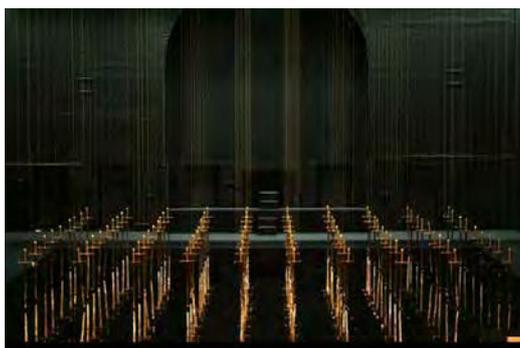
Cette intrigue mystique de la religion chrétienne offre à Fabre une base de travail pour sa réflexion autour du sacrifice. Comme nous l'avons vu, l'histoire de l'humanité est tachée du sang du sacrifice, rituel sanglant qui valorise le martyr offrant son âme et son corps afin de donner une vie plus paisible aux autres composantes de la société. Le sacrifice animal affirme aussi sa force symbolique dans les rituels comme le bouc de Dionysos et nous observons chez Fabre des relations avec le taureau, le faon, la chèvre, présents dans les tableaux des anciens maîtres flamands comme le sacrifice de l'agneau dans le polyptyque de Van Eyck *L'agneau mystique*³²⁸. « Jan Fabre table aussi probablement sur la zoopsychologie populaire qui associe aux animaux leur qualité métaphorique³²⁹. »

³²⁶Michel Onfray, *Le Magnétisme des solstices, l'introuvable raison du sacrifice*, Paris, Flammarion, 2013, p. 132.

³²⁷*Ibid.*, p. 133.

³²⁸*L'Agneau mystique*, L'Adoration de l'Agneau mystique ou *Autel de Gand*, achevé en 1432, est un polyptyque peint sur bois, un chef-d'œuvre de la peinture des primitifs flamands

³²⁹Michel, Onfray, *Le Magnétisme des solstices, l'introuvable raison du sacrifice*, *op. cit.*, p.132.



« Tannhäuser » © Tous droits réservés Jan Fabre

L'esthétique de Fabre est donc empreinte du trépas. Son idée et sa représentation résident dans la symbolique que le monde animal peut lui offrir, notamment dans les corps de chiens empaillés ou les têtes de messagers de la mort, ainsi tout renvoie à une esthétique funèbre. Il est aussi à souligner que les cimetières sont des espaces qui inspirent son œuvre. Par exemple dans *Preparatio Mortis* (2010) Fabre nous montre un cercueil entouré de fleurs, avec une femme morte qui vient parler aux vivants ; ce cercueil qui met en évidence la date de naissance de la protagoniste est perçu comme une prison, et cette morte vivante nous invite à voir le squelette d'un corps sacrifié faisant référence à Silène³³⁰ : « C'est de n'être pas né de n'être pas, de n'être rien. Mais celui qui vient ensuite n'est pas hors de ta portée, c'est de mourir bientôt³³¹. » L'acte sacrificiel chez Jan Fabre se situe donc au-delà d'une intention mystique car la religion, l'art et la société remplissent ici la fonction du dieu qui demande l'artiste en sacrifice. De ce fait il comparera l'artiste au bouc-émissaire de la société. Cette allégorie de la mort montre que le sacrifié est mort, et par sa mort il impose sa vitalité intrinsèque car il est justement mort. Nous avons vu dans ce chapitre que le théâtre de Fabre est indubitablement né dans les taches de sang produites par les rites sacrificiels.

³³⁰Silène est le fils de Pan, d'Hermès, ou bien d'Ouranos. Silène avait élevé Dionysos sur le mont Nysa en compagnie des nymphes ; il était très laid, le nez court et plat, la lèvre épaisse, le ventre gros et le regard d'un animal. On le voyait la plupart du temps sur un âne sur lequel il se tenait difficilement tellement il était ivre.

³³¹Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 57.

Partie III : La Fabrique de la mort

Chapitre 1 : Écriture et Dramaturgie de la mort

Dans ce chapitre nous travaillerons sur les éléments fondamentaux qui constituent les spectacles de Jan Fabre, à savoir le texte, la scénographie, la dramaturgie et la mise en scène. Jan Fabre, tout en convoquant les poètes grecs, le Moyen-Âge et le romantisme, sollicite également les esthétiques des artistes des courants artistiques du début du XX^e siècle, notamment les post-dramatiques et les contemporains comme Graham, Beckett, Marcel Duchamp, Marina Abramovic, Castelluci, Forsyth, etc. Ainsi l'œuvre dramatique de l'artiste belge

[...] évolue en marge du gros de la production dramatique contemporaine : une des raisons principales de cet état de fait est qu'elle ne s'inscrit pas dans la tradition du théâtre psychologique, ni celle de la tragédie, ni encore dans les traditions du théâtre typique du XX^e siècle. Car au plus profond de ces étranges spectacles, de ces rituels exaltés, de ces scènes moralisantes, de ces roulettes russes pratiquées avec le rêve et le corps, se niche cette grande et remarquable affinité avec le Mystère médiéval, et plus spécifiquement, avec les emblèmes de l'eschatologie. La mort, la sexualité, la violence, la beauté, les fulgurances de sacralité, le sublime et l'abject s'épousent et se fondent étroitement. Toute l'œuvre dramatique de Fabre met en scène l'homme livré à la figure de prophète-camelot, aux manigances alchimiques d'un docteur Faust avant la lettre.³³²

Dans ce contexte d'inspiration mouvant, l'évolution esthétique de Fabre donne une œuvre scénique et littéraire riche à observer, dans laquelle les éléments du théâtre fabrien se mêlent et s'enrichissent les uns les autres afin de construire un monde graphique singulier. Il faut dès lors souligner que Jan Fabre crée ses spectacles à partir d'une composition purement visuelle et esthétique. Il travaille son écriture dans un second temps dans sa structure rhétorique, construite comme une composition linguistique de l'image qui transige par la signification et la force des mots. Cette forte complémentarité entre l'image et le verbe dans ses créations nous offre une matière extrêmement prolixes à disséquer. Notre analyse consiste dans un premier temps à dissocier les composants du spectacle, puis à identifier les relations

³³²Stefan Hertmans, *L'Ange de la métamorphose, sur l'œuvre de Jan Fabre*, op. cit., 2003, p. 34.

entre les partis pris esthétiques et les choix de langage afin de mettre en lien écriture et dramaturgie.

Jan Fabre construit un vocabulaire qui lui est propre, parfois très direct, brut, comme ses images scéniques qui peuvent déclencher des sensations extrêmes chez le spectateur. Ses textes sont ainsi composés d'une structure organique qui défie la syntaxe même des phrases, ce qui conduit à une écriture qui lie la vie et la mort, une sorte de texte *post-mortem* dans le sens où la logique est cédée à l'intuition.

Des collages de textes et d'extraits de textes dont on détecte clairement la construction. La répétition littérale de certaines phrases ou de passages, la répétition de structures linguistiques simple, l'énumération, la juxtaposition, l'utilisation de phrases de quotidien... sont autant de procédés rhétoriques visant à débarrasser la langue de sa mobilité et à la faire céder sous son propre poids, quasi insignifiant.³³³

L'œuvre littéraire de Jan Fabre est donc essentiellement basée sur l'usage de textes décousus qui prennent directement appui sur sa philosophie – déjà à l'œuvre sur scène – de la répétition verbale et corporelle. De ce fait, c'est dans l'espace et la mise en scène qu'elle trouve son sens. Nous verrons alors que ses textes, à la fois liste de mots, énonciations brutes, prennent forme par une écriture scénique très imagée. L'ensemble forme une dramaturgie épique et lyrique, qui emprunte régulièrement aux figures de styles.

À travers ce chapitre, il s'agit de s'interroger sur les questions suivantes : y a-t-il dans l'écriture de Jan Fabre une influence affirmée de différents styles littéraires et poétiques ? Le texte Fabien est-il un élément indispensable pour représenter la mort ? Pour illustrer mon propos, j'ai choisi des fragments de textes qui questionnent significativement la problématique de la mort. D'abord par l'analyse de plusieurs exemples, nous allons mettre en lumière les images de la mort et les différents éléments textuels qui font allusion au trépas. Ensuite nous allons observer la construction d'un cadre référentiel spécifique, comprenant le vocabulaire funèbre et sa charge linguistique, et nous étudierons enfin le rôle de la dramaturgie de la mort dans le texte.

Il va sans dire que le travail sur le texte va nous conduire au cœur de la dramaturgie de l'espace, nous permettant de soulever de nouveaux questionnements. Pouvons-nous considérer que l'espace scénographique chez Fabre est un paramètre indispensable pour

³³³Jans Erwin, « Une écriture *post-mortem* », in *Alternatives Théâtrales*, n°85-86, 2005, p. 79.

représenter la mort ? Est-il possible d'observer une corrélation entre les installations plastiques et les éléments de scénographie dans les représentations théâtrales qui permettrait de constituer un corpus commun du corps et de la mort ? La scénographie est-elle un acteur nécessaire pour représenter la mort dans la démarche artistique de Jan Fabre ? À quel degré les autres éléments (costumes, accessoires, etc.) de l'espace scénique viennent-ils nourrir et symboliser le vocabulaire macabre ?

In fine, nous allons étudier l'écriture chorégraphique de Fabre et la relation entre le corps vivant et le corps mort dans une dynamique de création et de recherche d'un corps transcédé. Nous étudierons pour ce faire comment Fabre utilise l'improvisation et les exercices (« *trainings* ») pour mettre en œuvre la relation homme/animal dans la recherche d'une esthétique funèbre. Nous mettrons en exergue l'importance et le rôle des collaborateurs artistiques dans l'exploitation des limites corporelles individuelles pour servir la mise en scène de Jan Fabre. Dès lors, l'exploration des limites offre-t-elle une matière corporelle qui nourrit les symboles et l'incarnation de la mort dans l'œuvre scénique fabrienne ? De même, les transitions ritualisées ont-elles un rôle dans la maîtrise du rythme et du temps de la mise en scène ?

Ce dernier chapitre nous permettra d'observer par le biais des processus de création ce qui se joue dans l'affirmation artistique d'une véritable fabrique de la mort, à travers la récurrence de procédés stylistiques, de symboles et d'images qui, plus qu'un répertoire, viennent constituer une signature macabre.

Il nous paraît difficile d'affirmer ici une unique et seule influence dans l'œuvre littéraire de Jan Fabre car il donne de l'importance à chaque artiste qui inspire sa création. Le rapport entre la littérature et les arts de la scène est très étroit et nous ne pouvons pas les séparer. Ainsi le texte renvoie souvent à un univers visuel. « Les textes de Jan Fabre sont directement nourris de sources iconographiques, elles-mêmes porteuses d'écriture ou d'Écritures. »³³⁴ Cette écriture artistique illustre dès lors un monde graphique qui puise dans l'histoire de l'art. En résulte une œuvre riche de références et de connotations littéraires, historiques et esthétiques, absolument plurielle, révélant l'affirmation d'une identité propre. Ainsi nous remarquons dans plusieurs de ses textes une écriture épurée qui puise dans des références multiples, maniées avec finesse, et qui emprunte la direction d'une écriture que

³³⁴Lydie Toran, « Écriture visuelle et plastique dans les œuvres de Jan Fabre », *Itinera*, n° 13, 2017, p. 242
Source : <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/8729>

nous pouvons qualifier de « visuelle », une écriture qui offre un univers scénique riche d'images et d'allégories.

Nous observons que la création fabrienne émane d'un travail qui croise plusieurs disciplines littéraires. Nous notons ainsi la présence de l'écriture religieuse comme dans les pièces *Je suis sang*, ou *Requiem pour une métamorphose*, influence qui exacerbe la présence de la mort à travers l'écriture du macabre. Nous percevons également chez Fabre des inspirations philosophiques, notamment celle de Nietzsche et ses essais sur la tragédie, des inspirations plus populaires avec des emprunts au conte et à la tradition de l'oralité comme dans *L'Histoire des larmes* ou dans *Mon corps, Mon gentil corps, Dis moi...*. De même les inspirations de la tragédie grecque sont très présentes comme dans *Le Paysage de Prométhée II* ou *Mount Olympus*. Ces références multiples à la culture et à la littérature sont considérées par Fabre comme des matières premières qui lui permettent en définitive de nourrir son intérêt pour le trépas et le corps mis en scène dans sa propre recherche artistique.

Mais l'écriture de Fabre ne se limite pas à ses références intellectuelles, ainsi, comme l'exprime Cédric Charon³³⁵, « il donne de l'importance à son entourage, il se nourrit de tout ce qui l'entoure. »³³⁶ Cet intérêt qu'il donne à son entourage explique son attrait pour la mort et pour l'écriture. Selon le danseur français, Jan Fabre écrit principalement la nuit (nous apprenons qu'il est insomniaque). Ainsi son rapport à l'écriture est lié à la solitude, à l'intime, au silence. En revanche son rapport à la mort est plus complexe. Il s'est construit dans le temps. La première rencontre de Jan Fabre avec la mort date du décès de son jeune frère, ce qui a inspiré un texte posthume, puis il y a eu la mort de sa mère et celle de son père qui ont donné respectivement naissance à des textes et des créations. L'hommage aux défunts, tout d'abord consacré à des membres de sa famille, devient progressivement chez Fabre une marque de fabrique, comme une offrande réservée à des auteurs ou artistes avec lesquels il sent une filiation : *À la recherche de l'Utopia* est son hommage à Jean Vilar. Il consacre *Tragedy of a Friendship* à Nietzsche et Wagner. Cette série d'hommages que Fabre effectue dans ses textes lui permet de citer Antonin Artaud, Marcel Duchamp, les peintres flamands, les dieux grecs. Il y convoque des clowns, des chiens, des anges, des chevaliers, des mères, les saints, etc. Et nous pouvons observer ici que l'essence de son écriture réside dans le mélange des genres, sans cesse à la frontière entre le lyrique, le quotidien, le grotesque, le

³³⁵Cédric Charon, performeur de Troubleyn, a participé à presque toutes les créations de Jan Fabre depuis 1999. Jan Fabre lui a écrit un solo en 2016 *Attend Attend, Attend ...*

³³⁶Cédric Charon, Annabelle Chambon, entretien, Théâtre des Célestins, le 8/12/20017, Lyon.

ridicule, la provocation, le dégoût, le sublime, révélant une frénésie verbale qui ne construit pas seulement des phrases mais qui témoigne de sensations, d'émotions, d'actions, de conflits, de duels, et qui a pour but de faire parler les organes des corps.

A. Un texte graphique de la mort

1. La symbiose entre le texte et l'image

Jan Fabre affirme certes les influences d'époques et de cultures multiples en y puisant son inspiration mais il est avant tout un artiste qui appartient à ce qu'il est convenu d'appeler la « nouvelle scène belge ». Le texte n'y est jamais traité pour lui-même mais toujours au service d'une œuvre totale. Dès lors la construction du texte fabrien affirme une écriture visuelle. Chaque création dégage alors des mécanismes qui dévoilent une structure plastique du texte, selon Cédric Charon : « Jan Fabre définit en premier lieu le titre, c'est la première chose qu'il dévoile en général avant le début des improvisations »³³⁷. De ce fait, nous pouvons comprendre que la première formulation que les performeurs ont avec le texte est le titre, un préalable pour Fabre qui lui permet de définir le processus visuel du corps et son rapport avec le texte.

Si nous observons par exemple le fonctionnement du texte dans *L'Ange de la mort*, nous constatons qu'il se construit en se basant sur l'imbrication entre l'espace scénique et les mots dans une relation systématique. Ici le texte rend hommage à William Forsythe et Andy Warhol, il contient principalement des questions sans réponses, énoncées dans un état *post-mortem*. Les mots sont mis au service de l'expression corporelle et de la libre interprétation de la performeuse dans cette mise en scène volontairement outrancière qui efface peu à peu les limites entre le corps et l'âme. Dès lors nous pouvons considérer que « l'énigme s'autoféconde... Au niveau de la mise en scène, Fabre a choisi de présenter le texte sous la forme d'une installation vidéo "commentée" en direct. »³³⁸ La naissance de la mort dans la performance devient alors un procédé qui se répète dans une dimension symétrique elle-même imposée par le dispositif scénographique. En revanche, nous remarquons que le texte sert à

³³⁷*Ibid.*, le 8/12/20017, Lyon

³³⁸Source : <https://app.box.com/v/angelofdeath/file/68375140281>

habiter le corps. Il le conduit dans une forme théâtrale qui explore toutes les postures corporelles et gestuelles, ce qui produit ce que nous pouvons appeler un « texte corps », un texte qui se déploie à travers le mouvement, pour offrir des images.

Mes images sont principalement créées pour les mots, et mes mots sont créés pour les images. [...] J'ai réuni ces deux mondes. Je pense que mon travail est une symbiose entre le texte et l'image. C'est en ce sens que je suis véritablement un artiste belge : ce que l'on trouve déjà dans la peinture flamande, c'est qu'il y a toujours du texte. Il y a toujours des mots qui transforment le regard du spectateur. Cela provient également de la manière dont les peintres inscrivaient leur nom et leur nom de famille et donnaient parfois un titre au tableau. Cela s'apparentait à des inscriptions dans les images. Mes textes aussi sont entièrement inscrits dans des images³³⁹.

Cette inscription du texte dans les images serait donc une marque de fabrique flamande, une filiation spécifique à travers laquelle les artistes entretiennent une relation forte entre un univers visuel et un univers textuel. Deux mondes que Jan Fabre n'a de cesse de réunir dans son œuvre. Nous notons grâce l'analyse de ses dessins qu'ils contiennent ce mélange entre le texte et l'image. De même ils sont en relation avec le corps, nous l'avons déjà mentionné à travers son obsession pour les fluides corporels, dès lors l'écriture est un acte physique qui s'incarne avec ses larmes, son sang et son urine.

Un autre exemple montre cette relation entre le texte et l'image, celui d'*Attends, Attends, Attends...* on y entend un texte en diffusion éparse, qui se mélange avec des effets de fumée qui envahissent l'espace, et dans cette mise en scène le corps de l'interprète apparaît et disparaît sans cesse, comme une présence fantomatique. Le texte ici prend la forme d'une dénonciation, d'une âme en errance dans un corps qui a presque disparu mais qui se manifeste par la voix.

Voilà déjà deux fois sept ans que je travaille avec le guide des ombres, c'est un habitant du ciel qui guide avec précision le jeu des animaux intelligents et les héros tragiques défunts, [...] au pays de la magie théâtrale le monde d'en bas, et le pays des lois de la dramaturgie le monde d'en haut [...] mon corps sont mes mots, je dessine avec mon corps, je peint avec mon corps, père laisse-moi hurler les champs de désir, laisse-moi regarder cette image intemporelle, laisse moi savourer l'attente, ou cherches tu la perte des dieux dans le sublime

³³⁹Lydie Toran, *Entretien avec Jan Fabre, In Jan Fabre Esthétique du paradoxe, op. cit.*, p. 19-29.

de la nature ? Non tu n'es pas en position de contemplation silencieuse³⁴⁰.

Par la logorrhée quasi invisible de ce solo, qui place l'interprète dans un brouillard inquiétant, le langage fonctionne comme un corps évoquant un rythme fluide et discontinu. Fabre y affirme une esthétique de la dualité entre le haut et le bas, entre les ténèbres de la mort et la futilité de la vie. Ainsi il explore la relation entre le trépas et la vie et nous livre sa théorie : « la mort nous montre la vie sous un autre jour. La mort nous pousse à avoir une vision plus complète, plus intense sur la vie »³⁴¹.

L'acte d'écriture chez Jan Fabre s'appuie sur un héritage littéraire mais aussi sur un héritage culturel, et nous pouvons affirmer qu'il a tout d'abord découvert l'écriture à travers l'histoire de l'art, puis il s'est intéressé aux différentes célébrations de la mort dans la littérature, afin de nourrir ses performances, et de construire un langage artistique singulier qui alterne entre le tragique et le grotesque. Ainsi, le texte dans l'œuvre de Fabre adopte des effets visuels et vice-versa. Dès lors le résultat visuel est toujours transformé en une matière riche d'écriture, que l'artiste flamand expose de manière lyrique, répétitive et symétrique. Ce processus de création est *in fine* une véritable obsession de la symétrie et de la répétition qui se diffuse dans tous les matériaux scéniques de l'œuvre, et qui permet à des compositions plastiques d'apparaître dans la fiction et au corps d'imposer son langage. Ce qu'il est intéressant d'observer dans cette démarche artistique, c'est que Fabre réunit le verbe brut et des images connotées sur le plan culturel et littéraire pour représenter la mort.

Se décider pour la mort c'est réfuter cet instinct oppressant de troupeau [...] Se décider pour la mort c'est me distancier de la tendance ordinaire des hommes à oublier. Se décider pour la mort c'est rompre avec la politique de l'aveuglement [...]. Se décider pour la mort c'est tourner le dos au culte de la laideur³⁴².

La question de la mort est, comme nous l'avons vu, une obsession chez Jan Fabre. Ainsi il sollicite l'écriture par un référentiel plastique. Dès lors la scène devient par métaphore sa page blanche et il y déploie son vocabulaire linguistique et plastique, les mots dépassant les frontières de la graphie et le langage devenant une œuvre sculpturale dédiée à la mort. Ici,

³⁴⁰55 : 33min, 58 : 40 min

Source : <http://www.theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/attends-attends-attends-pour-mon-pere>

³⁴¹Source : http://www.fluxumfoundation.org/media/document/0/pfile51_dp-jan-fabre.pdf, p. 8.

³⁴²Jan Fabre, entretien du 27 novembre 2012, TG2, Paris.

l'efficacité de l'écriture réside dans une véritable maîtrise des limites. En effet Fabre nourrit constamment l'esthétique de l'excès et alimente ses manuscrits par des agencements textuels, sorte de collages parfois décousus, qui offrent d'infinies significations. Généralement, le texte témoigne d'une violence verbale radicalement poétique et macabre, en parallèle de quoi les images parfois métaphoriques servent une esthétique épurée et crue. Cette rencontre entre la poésie visuelle et le texte forme un équilibre littéraire. Dès lors les propositions qui surgissent dans l'interprétation et la représentation scénique dévoilent la mort sur scène, elles s'imposent comme des moments de vie à la limite du réel et de l'imaginaire.

2. Le langage visuel

De même, les sujets traités dans les textes de Jan Fabre proposent cette multitude de possibilités visuelles. Alors en évoquant le suicide dans *Another sleepy Delta Day*, il pose la question de l'autodestruction dans l'imaginaire du public. De la sorte il permet à l'interprète d'élargir son champ de recherche, dirigeant les propositions corporelles vers la représentation d'un corps cathartique et sacré. Nous retrouvons ce procédé dans *L'Histoire des larmes*, ou dans *Orgie de la tolérance*, des univers qui ne peuvent pas exister sans la force du texte fabrien, car le corps suppose une synesthésie générale de la pensée faisant corps dans le langage. Par le texte, Jan Fabre exploite des univers culturels et littéraires divers qui lui permettent de s'immiscer dans les espaces de la mort, qu'il cherche à représenter avant tout par une intensité physique exacerbée. Dans cette quête, il utilise également les contes en détournant la morale, ou se sert de faits divers qu'il transforme et rend spectaculaires. Par ce processus, le texte sous sa forme orale ou écrite, devient la voix d'un crieur dans un carnaval macabre, et cette inspiration populaire autorise ce mélange entre la farce et le drame, entre le beau et le laid.

La cruauté fabrienne illustre les souffrances et les douleurs de l'être humain. Elle est construite de manière vivante et sauvage, elle est en un sens une forme d'écriture de plateau tout à fait spécifique qui précède la mise en scène. Ainsi les mots sont traités à travers les sons, les cris, les voix, les hurlements, construisant sans relâche une matière vierge indomptée. Ce que nous pouvons qualifier ici « d'univers de l'oralité » est un langage littéraire au service de la représentation de la mort. Il se manifeste chez Fabre par un lien constant avec un univers plastique inspirés des grands maîtres comme Jérôme Bosch, Vinci,

ou Van Dyke. Cela dit, cette double représentation funèbre visuelle et iconographique trouve ses connotations dans le champ lexical liturgique et dans l'influence de la littérature ancestrale, surtout celle des Grecs.

Envisagée comme une graphie, la mort nous apparaît dans des détails subtils. Ainsi nous ne la percevons pas toujours de façon directe car Fabre la mentionne de manière sous-jacente en évoquant la maladie, la folie, l'excès, la dépression et l'autodestruction. Hors de ces évocations morbides, Fabre parvient à faire de la mort une thématique sublime, surprenante, parfois belle. Par exemple dans *Je suis une erreur* le personnage vient défier la mort, il élimine son appartenance à la race humaine avec minutie, « je suis une erreur parce que je n'appartiens pas à cette race »³⁴³. Dès lors le narrateur se projette dans un ailleurs, il rejette le réel et toute sa généalogie, il s'imagine comme un être « extraordinaire ». Alors son expérience de la mort est incomparable au commun des mortels et s'incarne dans une tentative de définition de lui-même : « Je suis une erreur parce que je suis un mouvement solitaire / Je suis une erreur parce que je n'ai pas peur de la mort »³⁴⁴. Mais ce personnage incarne également une forme de combat absurde avec un monde qu'il ne maîtrise pas. Ici il incarne une attitude prométhéenne héroïquement négative, avec en toile de fond une forme de contradiction qui dévoile sa peur et son inquiétude : « Je suis une erreur parce que je possède une noble angoisse »³⁴⁵. Cette contradiction est présente tout au long du texte, car Fabre met aussi en avant la vie qui perdure, la naissance constante, le refus de se voir mourir. Dans cette fuite en avant, Fabre alterne donc entre mort annoncée et vie en suspens. Dans ce même texte nous retrouvons l'action de fumer comme une ponctuation, ainsi la substance de la nicotine lui offre la vie et la force pour résister, mais ne fait que retarder l'arrivée de la mort.

J'aime examiner la cigarette
Entre mes doigts
Sentir le filtre
Entre mes lèvres
Goûter l'arôme du Tabac
Sur ma Langue
Ressentir la nicotine (...)
Je suis Une erreur

³⁴³Jan Fabre, *Je suis une erreur*, Paris, L'Arche, 2005, p. 1.

³⁴⁴*Ibid.*, p.1.

³⁴⁵*Ibid.*

Parce que J'ai Trop de désir.³⁴⁶

Fabre travaille ici avec la physicalité des mots. Il s'attache aux résonances entre désir, vie et mort et, de ce fait, il détourne notre regard du quotidien et de la survie permanente. Il allume cigarette sur cigarette et, par ce geste hypnotique, il conditionne le lecteur et le spectateur pour qu'ils restent concentrés sur le processus de sa mise à mort. Dès lors nous assistons à une forme d'hypnose par la parole qui concentre toute l'attention en faisant oublier la disparition de cet accessoire scénique (la cigarette). Dans cette mise en scène le personnage est face à la fatalité de la mort mais choisit de la nier en se prenant pour un dieu : « Je suis une erreur parce j'ai choisi d'être une erreur / Je suis une erreur parce que je ne suis pas un homme / Je suis une erreur parce que je suis un dieu »³⁴⁷. Or ce souhait de ressembler à un dieu exprime très directement la peur de la mort. En effet de manière très contradictoire l'action de fumer est un acte choisi pour le plaisir qu'il procure tout en donnant l'alerte d'un danger de mort. Il génère un rapport très équivoque au plaisir et qui convoque le duel Éros/Thanatos. Avec cette forme d'autodestruction lente et assumée, le narrateur est en quête d'une immortalité impossible et fantasmée : « Je suis une erreur parce que je suis immortel / Parfois c'est dommage / Mourir à temps cela peut être bien ».³⁴⁸

Le texte *Je suis une erreur* est en fait une confession violente de l'artiste, un monologue intime qui révèle toutes les contradictions qui lient le plaisir et la mort. Afin de renforcer ce lien, il le met en scène dans un espace asphyxié par la fumée du tabac. Ici le personnage livre le monologue physiquement. Il décrit sa quête éperdue avec un lyrisme délirant et poignant, et incarne alors la figure complexe de l'homme qui se rêve dieu, affranchi et libre, refusant la contrainte et affirmant sa liberté à travers une prise de risques constante déterminée par sa recherche du plaisir.

D'ailleurs, les hommes sont peut-être indifférents au pouvoir... Ce qui les fascine dans cette idée, voyez-vous, ce n'est pas le pouvoir réel, c'est l'illusion du bon plaisir. Le pouvoir du roi, c'est de gouverner. Mais, l'homme n'a pas envie de gouverner : il a envie de contraindre. D'être plus qu'homme, dans un monde d'hommes. Échapper à la condition humaine. Non pas puissant : tout-puissant. La maladie chimérique, dont la volonté de

³⁴⁶*Ibid.*

³⁴⁷*Ibid.*

³⁴⁸*Ibid.*

puissance n'est que la justification intellectuelle, c'est la volonté de déité : tout homme rêve d'être dieu.³⁴⁹

Dans ce passage du roman *La Condition humaine*, le personnage de Gisros explique à Farel que l'homme a intimement le rêve de « devenir dieu ». Malraux révèle ici ce qui agace l'être humain, à savoir sa relation avec le plaisir et le pouvoir. Ce rêve de « devenir dieu » est un plaisir qui s'affiche clairement dans le texte de Jan Fabre notamment à travers une présence-absence qui procure de la puissance. Emerge alors une force créée par l'illusion du bon plaisir, par une ultime satisfaction qui peut même mener à la mort. « Je suis fidèle / Au plaisir / Qui essaye de me tuer »³⁵⁰. Le performeur dans ce solo utilise le texte comme un mouvement solitaire ininterrompu, une sorte de cascade de mots qu'il vomit avec toutes ses contradictions et ses malheurs. Le texte se déplace avec cette cigarette qui avance dans l'infini comme « Une fidèle camarade dans les jours difficiles comme dans les jours meilleurs »³⁵¹ et devient un texte chorégraphique : il bouge dans l'espace.

Cette analyse spécifique du texte *Je suis une erreur*, nous permet d'affirmer l'existence d'un langage théâtral basé sur une complémentarité des procédés d'écriture textuelle et scénique visant à sortir des cadres référentiels connus pour convoquer l'imaginaire du spectateur et l'extraire petit à petit de la réalité. Par cette porosité Fabre parvient à susciter chez son auditoire les mêmes sentiments que chez son narrateur : plaisir extrême et peur de la mort.

Chez Jan Fabre la représentation de la mort est donc à la fois une réflexion sur le fond et sur la forme dans laquelle tout acte de graphie ne prend son sens que de manière conjointe par le verbe et par le corps. Dès lors, et avec une telle affirmation, nous pouvons nous interroger sur les différentes formes de textes utilisées dans son œuvre et selon quelles modalités il choisit de les convoquer. Jan Fabre, pour construire ses textes, unit dialogue et monologue à la recherche d'un langage funèbre. Nous nous questionnerons donc sur le procédé d'écriture fabrienne pour créer un style singulier au service d'un corpus linguistique macabre.

³⁴⁹André Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 2000, p. 229.

³⁵⁰Jan Fabre, *Je suis une erreur*, *op. cit.*, p. 1

³⁵¹*Ibid.*

B. L'écriture macabre fabrienne

1. Le dialogue sinistre

Depuis l'époque classique, les évolutions à l'œuvre dans la pratique de l'écriture théâtrale témoignent de mutations profondes autant dans le langage que dans le style. Ainsi l'auteur de théâtre contemporain est-il aujourd'hui libéré des normes et des codes anciens. Si la structure classique est généralement basée sur l'utilisation de dialogues ponctués par des monologues, ce modèle tend à disparaître aujourd'hui au profit des structures plus aléatoires, impulsives, abstraites, qui ont considérablement fait évoluer l'écriture théâtrale. C'est à la fois chargé de cette tradition dramatique codifiée, de ses propres inventions corporelles et poétiques, que Jan Fabre aborde la démarche d'écriture, créant un corpus d'une richesse complexe.

L'écriture de Fabre est particulièrement organique. En effet, il se base sur le corps comme déclencheur du drame, dès lors son écriture est en constante relation avec son expérience théâtrale et plastique. Ainsi, il ne s'intéresse pas à l'écriture et à la langue comme une matière littéraire, mais comme un matériau brut capable de produire de l'action et du conflit sur scène. Cette vision très immédiate de l'écriture se traduit principalement sur scène par une écriture corporelle omniprésente dans laquelle chaque acteur fait résonner le texte physiquement à travers sa propre créativité. Nous retrouvons ici les notions d'improvisation et d'écriture immédiate que nous avons déjà pu évoquer, Jan Fabre se sert en effet de toutes les formes de fulgurances de ses interprètes, s'appuyant sur leur manière d'exister sur scène et sur leurs propositions vocales et corporelles, véritables atouts pour construire une *dramaturgie de plateau*³⁵². Ce procédé de double écriture par le corps et le langage s'appuie donc sur la capacité des interprètes à générer des situations et à stimuler leur imagination, la priorité pour Jan Fabre étant d'observer comment les corps et les cerveaux travaillent ensemble sur scène de manière organique : « le cerveau est l'organe le plus sexy du corps, et

³⁵²La dramaturgie du plateau consiste en expérimentations scéniques, que l'œil du dramaturge (seulement distinct, dans cette activité, du metteur en scène en ce qu'il ne dirige pas le travail et reste plus extérieure de l'« œil extérieure » de celui-ci) observe, analyse, contribue en y mettant des mots (par la parole et par l'écrit) à trier, adopter, récuser, élaborer.

Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 36.

sans imagination il n'y a pas d'érection. »³⁵³

De même, l'imagination de Jan Fabre dans ses écrits semble ne pas avoir de limites. Ses pièces de théâtre peuvent donc prendre des formes différentes : fragments décomposés, notes de mise en scène, ou commentaires sur les dessins. Cependant dans son théâtre nous notons qu'il utilise pour plusieurs personnages des textes qui s'expriment d'une seule voix. Ainsi son approche du dialogue théâtral peut être traitée à travers l'utilisation du monologue. Dès lors l'expression de la mort dans ses pièces prend ancrage dans ce que nous appelons le monologue classique mais également dans une forme de monologue très spécifique que nous qualifierons ici de « monologue intérieur », nous nous attacherons donc à distinguer les différents états du monologue chez Fabre et leurs subtilités. Le recours au dialogue permet en revanche aux interprètes d'échanger, de s'interroger, de raconter des histoires, d'exprimer des relations et des états d'âmes et de générer des affrontements. Nous verrons alors comment le dialogue agit en révélateur de l'interaction entre les personnages pour développer un langage macabre. Afin d'étoffer nos questionnements nous avons choisi un corpus qui contient trois textes : deux sont des monologues *Falsification telle quelle, infalsifiée* et *Attends, Attends, Attends... (Pour mon père)* comme textes de référence, sachant que nous allons prendre d'autres exemples pour appuyer notre analyse. Concernant l'analyse des dialogues, nous avons choisi le texte *Requiem pour une métamorphose*. À travers ces exemples nous tenterons d'approfondir nos questionnements sur Fabre et son rapport au texte (lu, parlé, projeté). En effet ses dialogues ne seraient-ils pas *in fine* un assemblage de monologues utilisés comme remède à la solitude de l'être humain face à la mort ?

a) Le dialogue de la solitude

De manière générale, nous pouvons observer que les textes écrits par Jan Fabre sont destinés à un ou plusieurs personnages. Les dialogues sont mobilisés pour offrir une interaction et mettre en place une intrigue, ce qui permet de déployer les mots et d'engendrer ainsi un système d'actions. Comme les didascalies³⁵⁴ se font rares chez lui, c'est à travers

³⁵³Source : <https://www.tdg.ch/culture/jan-fabre-cerveau-c-partie-sexy-corps/story/15587729>

³⁵⁴Les didascalies sont intercalées dans le dialogue écrit, mais n'en font pas partie, et ne sont donc pas destinées à être prononcées sur scène. Elles sont notées le plus souvent en italique ou bien entre parenthèses. Elles sont comparables aux indications données en italien par les compositeurs de musique depuis le XVIII^e siècle. D'après Jean-Pierre Ringaert, dans *Introduction à l'analyse du théâtre*, dans le théâtre grec, elles étaient destinées

l'écriture qu'il décrit les personnages, les lieux, le temps. En conséquence chaque réplique n'a pas seulement la fonction de garantir un lien entre les interlocuteurs mais devient aussi un algorithme qui donne les clefs des relations et de la ligne directrice de la pièce. Ainsi le dialogue n'est pas utilisé ici dans sa fonctionnalité classique car il ne garantit pas seulement la rencontre entre les personnages, mais il a également, et avant tout, une vocation scénographique. En effet il contribue à créer une atmosphère générale et des indications d'espace et de jeu.

À travers l'histoire du théâtre, le langage théâtral a pris une forme essentiellement dialoguée, basée sur la communication et l'interaction, y compris dans le monologue qui permet également, mais de manière solitaire, de s'adresser à autrui. Dans le *Dictionnaire du théâtre* Patrice Pavis explique que le dialogue est une :

Conversation entre deux ou plusieurs personnages ; le dialogue dramatique est généralement un échange verbal entre des personnages. D'autres communications dialogiques sont toutefois possibles : entre un personnage visible et un personnage invisible (teichoscopie) entre un homme et un dieu ou un esprit, entre un être animé et un être inanimé (dialogues avec ou entre des machines, conversation téléphonique, etc.)³⁵⁵

Cette communication est l'essence du dialogue dramatique car c'est elle qui crée les tensions et qui construit les situations. Toutefois il y a différents niveaux de dialogues : le dialogue simple qui permet l'échange entre deux personnages ; le dialogue de sourds où le personnage parle tout seul sans être écouté, et le dialogue parallèle qui se base sur les silences et les sous-textes se chargeant de la sorte de connotations. Ainsi le dialogue crée un rapport de force entre les personnages et c'est à partir de ce rapport que la compréhension des scènes peut s'établir. L'utilisation de ces différentes formes de dialogue théâtral peut être proche du langage parlé à travers un discours très direct, emprunté au quotidien, mais il peut également être purement poétique, permettant alors de transcender les pensées et les sentiments des personnages. Nous apercevons que ce qui caractérise les auteurs du spectacle vivant contemporains, et notamment Fabre, est la double énonciation, c'est-à-dire que le personnage et l'auteur de la pièce sont les locuteurs en même temps. Dès lors le personnage entre dans un

aux interprètes. Dans le théâtre moderne, où l'on utilise aussi l'expression « indications scéniques », elles sont utiles au metteur en scène et aux acteurs pendant le travail de répétition, et aident le lecteur à comprendre et à imaginer l'action et les personnages.

³⁵⁵Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 88-89.

dialogue qui ne s'adresse pas seulement à un autre personnage mais directement au public. À travers ce procédé nous observons que l'écriture d'un texte dramatique est spécifique. Elle intègre la notion de représentation sur scène, soulevant la problématique de la finalité du texte théâtral. En effet est-il écrit seulement pour être joué ou peut-il être lu individuellement en lecture silencieuse ? Nous prenons ici le parti de considérer qu'il est essentiellement fait pour être joué, ainsi les rôles et les constructions dramaturgiques du texte doivent être précis afin d'offrir au spectateur une matière compréhensible, facilement identifiable.

Dans l'installation de ce rapport privilégié avec le spectateur, nous notons l'existence d'une autre forme de dialogue qui met en avant la structure du texte. Elle explique des éléments contextuels importants pour la compréhension à travers l'interaction entre les personnages. Ce procédé, déjà très présent dans le théâtre classique est qualifié de *faux dialogue* et il est défini comme suit par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre III* :

C'est le cas général du dialogue avec confident dans la tragédie classique. [...] le faux dialogue au théâtre a en principe un rôle précis : le porte-à-faux de la communication donne au spectateur les éléments clés pour comprendre la situation.³⁵⁶

L'utilisation du faux dialogue peut donc avoir une fonction d'éclaircissement et d'explication de manière directe ou indirecte. Ainsi le rôle du personnage passif dans cette discussion est de relancer la conversation par de rares interventions afin de donner à l'autre personnage la possibilité de divulguer les informations nécessaires pour le bon déroulement des événements. Toutefois, ces faux dialogues peuvent devenir de vrais dialogues si le personnage qui a un rôle d'appui vient à interagir avec les informations données.

Dans d'autres formes dialogiques nous trouvons l'affrontement agressif comme mode de communication entre deux personnages dans le cas d'un rapport conflictuel, produit en général quand l'un présente une menace pour l'autre, ou qu'ils sont en opposition pour un objet : « dans la plupart des cas, les deux mobiles se combinent en des proportions variées et subtiles qui constituent le jeu dramatique lui-même. »³⁵⁷. En analysant la présence des dialogues dans le texte théâtral nous pouvons affirmer qu'elle sert la représentation et la compréhension de personnages. En effet, comme nous l'avons observé, la composition des dialogues génère une tension dramatique en créant un croisement de conflits basé

³⁵⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Belin, 1996, p. 27.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

essentiellement sur la confrontation entre « une face “affective”, où l’enjeu (ou l’objet du désir) étant un être ; une face “objective”, où l’enjeu est un but politique, un pouvoir, ou une idée ; rares sont les situations conflictuelles, origines d’un dialogue, qui soient un simple conflit “d’idées” »³⁵⁸. Ainsi nous pouvons constater que le conflit, physique ou psychologique, est le moteur de l’action dans un texte dramatique.

La relation intrinsèque entre le dialogue et le monologue nous intéresse tout particulièrement. En effet l’analyse des trois textes de Fabre nous permet de mettre en exergue que les frontières entre les deux modes d’écritures tendent à se dissiper. L’écriture théâtrale ici est une sorte de compilation de monologues sous forme de dialogues et vice-versa. Dès lors, les dialogues aux allures de monologues dans ses œuvres nous invitent à redéfinir ces deux procédés d’écriture dans son théâtre. En effet nous pouvons remarquer qu’ils sont totalement déconstruits, présentant des répliques et des situations rarement réalistes. De même, ses textes sont plutôt conceptuels et poétiques et se concentrent autour du rituel, du sacrifice, et la communication avec les morts, autant de thèmes de prédilection chez Fabre. Les questions philosophiques apparaissant également comme une obsession chez lui. Ces textes, non consensuels dans leur forme, attisent la violence et le débordement afin d’interpréter la beauté, la brutalité et l’esprit carnavalesque caractéristiques des extrêmes dramaturgiques fabriens.

b) *Requiem pour une métamorphose*

À travers le cas de *Requiem pour une métamorphose*, les aspects littéraires, textuels, symboliques et thématiques que nous étudierons dans cette partie nous ramènent à la représentation de la mort. Dans cette œuvre, Fabre confirme une fois de plus sa difficulté à séparer le corps de sa construction textuelle dans l’œuvre scénique. En effet, comme nous l’avons déjà mentionné, le texte n’en est qu’une partie d’un tout. De ce fait, analyser son écriture nous conduit à analyser l’influence d’une vision *post-dramatique*³⁵⁹ sur son travail.

³⁵⁸*Ibid.*, p. 31

³⁵⁹Le « théâtre post-dramatique » regroupe l’ensemble des manifestations théâtrales contemporaines. Lehmann recense des spectacles à partir de 1970-qui s’éloignent du modèle dramatique en déconstruisant ses constituants, qui réfléchissent aux données fondamentales du théâtre, qui réduisent le texte à un matériau parmi les autres éléments de la scène. Cette expression a le mérite d’être plus précise que celle de « postmoderne ». Jacques Hélène, *Nommer le « théâtre nouveau » : Le Théâtre post dramatique*, Montréal, Revue Jeu, 2003, p. 169.

Dans le texte *Requiem pour une métamorphose* Fabre utilise une écriture qui croise des histoires et des voix différentes afin d'exprimer la présence de la mort implicitement et explicitement. Ce texte est une prière funèbre, une célébration de la mort, un voyage qui porte à la frontière entre la vie et le trépas. Or, la mort est exposée ici comme un élément pour être disséqué et voir au-delà d'une certaine fatalité. Fabre propose alors un espace-temps qui se matérialise à travers un texte constitué d'événements de l'actualité géopolitique mondiale. Chaque tableau met en scène une atmosphère propice au récit de la mort. Ainsi les différentes formes de mort présentées deviennent réalistes car les dates et événements évoqués dans cette énumération ont bel et bien eu lieu dans notre époque contemporaine.

27 décembre 2004, Tsunami, Asie

*Indonesia more than 94000 people have died already, confirmed dead. Sri Lanka, more than 46000 and 14000 still missing. India, the death in near 10000, but still almost 6000 are missing. Malaysia, 66. Maldives 82. Myanmar, 59. Bangladesh 2. And in Somalia, over 2800 miles from the epicentre, 114 according to UN rapports.*³⁶⁰

Dans ce texte, le vocabulaire de la mort s'entremêle alors avec celui du rêve comme dans la première réplique du *Docteur-philosophe* : « un rêve est quelquefois surréaliste mais la mort est toujours surréaliste »³⁶¹. Le rapport surréaliste qui réunit le rêve et la mort propose un temps inachevé qui nous fait voyager dans un espace temps-impossible à maîtriser, et qui rassemble des personnages sans liens les uns avec les autres. Dès lors ce texte a pour fonction de mettre également en dialogue des points de vue différents sans aucune logique. Ainsi chaque personnage apporte son savoir pour alimenter son rapport avec la mort à travers un point de vue philosophique, scientifique, religieux, etc. Cette relation entre le rêve et la mort est expliquée par Lydie Toran comme une contamination :

La « contamination » entre le récit raconté par l'énonciateur, le rêve, l'intervention dans le rêve, dans la narration, et le récit sur le plan scénique, car tous ces personnages sont présents au même moment : on est en même temps dans le plan du rêve, et en même temps dans le plan de la réalité scénographique/narrative. De plus la contamination ne se limite pas à la scène et au texte. Elle emmène le spectateur dans une réalité expérimentale et sensorielle, touchant par contre au spectacle vivant et non plus à la littérature. Les paroles

³⁶⁰Jan Fabre, *Requiem pour une métamorphose/ Another sleepy dusty delta day*, Paris, L'Arche, 2008, p. 46-47.

³⁶¹*Ibid.*, p. 46, 47.

des personnages, quant à elles, sont tantôt colorées d'une fonction conative, tantôt d'une fonction didactique à la façon de Socrate et sous la forme de citation, ou même d'humour.³⁶²

La contamination, définie ici par Lydie Toran, met le rêve au premier plan. Il est utilisé pour raconter la mort et donner au texte sa fonction de représentation. « Mort est tout ce que nous voyons étant éveillés, sommeil tout ce que nous voyons étant endormis³⁶³ ». Cette limite ténue entre la mort et le sommeil met en évidence que le dialogue dans ce texte laisse à croire que chaque personnage raconte sa propre histoire. Ainsi nous remarquons que chaque réplique n'est en fait qu'un monologue dans lequel le personnage raconte seulement ce qui l'intéresse. Le rêve et la mort sont donc appréhendés comme des *frères jumeaux*³⁶⁴, c'est-à-dire intrinsèquement liés mais possédant chacun son caractère propre.

Dans le théâtre post-dramatique, Lehmann analyse également cet effet de contamination dans lequel le rêve joue le rôle du protagoniste :

« Les pensées du rêve » constituent une texture semblable au collage, au montage et au fragment, mais non au déroulement logiquement structuré d'événements. Le rêve constitue le modèle par excellence de l'esthétique théâtrale non hiérarchique, un héritage du surréalisme. Artaud l'avait déjà entrevu et parle de hiéroglyphes pour souligner le statut des signes théâtraux entre la lettre et l'image, entre les autres modes de la signification et de la « contamination ». Freud utilise lui aussi la comparaison avec les hiéroglyphes pour caractériser le type des signes qui sont du domaine du rêve. Tout comme le rêve appelait à une conception différente du signe, le nouveau théâtre nécessite une sémiotique « débloquée » et une interprétation « turbulente ».³⁶⁵

La lecture de ce texte s'inscrit dans la dynamique d'une interprétation agitée. Jan Fabre montre que cette œuvre est un assemblage de différents fragments de réalités et de rêves. Pour lui, le rêve permet au corps et à la mort de se rencontrer comme dans ce passage où il écrit : « nous rêvons que notre corps est notre tombe afin de nous goinfrer nous-mêmes de notre propre espèce »³⁶⁶. Il prône ainsi une esthétique dans laquelle tout le monde est mis

³⁶²Lydie Toran, *Jan Fabre, Esthétique du paradoxe*, « Interview avec Jan Fabre le 27/11/2012 », *op. cit.*, p. 114.

³⁶³Jan Fabre, *Requiem pour une métamorphose/ Another sleepy dusty delta day*, *op. cit.*, p. 36.

³⁶⁴*Ibid.*, p. 42.

³⁶⁵Hans-Thies Lemann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'arche, 2002, *op. cit.*, p. 131.

³⁶⁶Jan Fabre, *Requiem pour une métamorphose/ Another sleepy dusty delta day*, *op. cit.*, p.42.

sur un pied d'égalité. Quel que soit son statut social, l'être humain rêve et meurt, c'est une caractéristique commune à tous. De même, Fabre rappelle ici que tous les hommes partagent les mêmes peurs, et l'ultime peur serait de disparaître. Dès lors, le rêve habité d'images et de symboles vient retarder cette peur et retarde ainsi le moment de l'affrontement avec l'inconnu.

Nous notons aussi que le vocabulaire de la mort dans cette pièce est emprunté à plusieurs univers (artistiques, religieux, philosophiques, scientifiques, oniriques). Ainsi, dans le registre scientifique, Fabre utilise des verbes comme *réanimer*, *refouler*, *se camoufler*, *mourir*, *préparer*, *embaumer*, *décomposer*, traduisant par là même un langage vide de compassion et d'émotion. Il retrace le processus de la mort avec beaucoup de détachement à travers un vocabulaire qui dissèque un phénomène et décrit un état de la matière. En revanche, dans le vocabulaire religieux nous remarquons la dimension spirituelle qui convoque des prières, des images et des symboles comme *la lumière éternelle*, *célébrer la fête de la mort*, *existence éphémère*, *l'agneau mystique*, *où sont les cierges et les huiles saintes ?*, *l'onction aide l'âme à guérir*, etc. La dimension artistique vient, quant à elle, révéler la charge symbolique et appuyer l'imagerie surréaliste que Jan Fabre insuffle à ses personnages comme : *L'artiste funéraire*, *La mort-en-apparence* et *Le papillon qui tente de faire rire les morts*. Dès lors nous percevons la métamorphose et le songe à travers un univers fantastique que traduisent les noms des personnages, de l'organisation de l'espace et d'une indéfinition temporelle. En effet Fabre fabrique des personnages étranges afin d'illustrer la beauté dans la quête du trépas, ainsi *La mort-en-apparence* utilise des répliques comme « me voilà gisant ici, que suis-je un véritable cadavre, signe de beauté éternelle, la culture funéraire était raide morte, j'étais mort en apparence et fus enterré vivant ».³⁶⁷ Il est alors évident que Jan Fabre utilise tout le vocabulaire possible de la mort. Il invite la mort dans son œuvre sous différents angles possibles.

En parcourant *Requiem pour une métamorphose* nous avons établi un lien étroit entre l'interprétation de la mort et l'imaginaire dans la société, socle de la vision proposée par l'artiste qui unit dans son œuvre le lyrique, le poétique et l'épique, pour illustrer sans cesse l'impossibilité de comprendre le phénomène de la disparition.

³⁶⁷Jan Fabre, *Requiem pour une métamorphose / Another sleepy dusty delta day*, op. cit., p. 80.

Le mystère de la mort nous entoure
La mort est la mère de la beauté
Et seule la beauté
Nourrit nos désirs et nos rêves
Et seule la mort comble nos corps et exauce nos catastrophes
La mort le père de la métamorphose ³⁶⁸

In fine, Fabre nous montre que le chemin vers le monde des morts, dès le premier romain du *Requiem*, est un appel. Il faudrait donc être convoqué pour le sentir et le vivre. L'œuvre devient alors une invitation à errer dans cet univers mystique dans lequel il trace avec certitude un dialogue monologué des personnages de natures distinctes. Ainsi, Fabre expose des points de vue différents et laisse au lecteur/spectateur la liberté d'interprétation en mettant en avant la richesse du monde et ses différences. Nous pouvons dès lors nous questionner sur la nature même de cette œuvre : est-ce une invitation à la tolérance et à l'altruisme ou est-ce l'expression d'une volonté de partager le mystère de la mort ? Quoiqu'il en soit, ce texte est une représentation évidente de la mort à travers un échange riche entre les personnages, au sein duquel la tension des dialogues génère la fonction impressive qui exige du récepteur une posture réflexive. En outre, le texte est structuré de façon à mettre en valeur l'ipséité de Jan Fabre. Ici il s'approprie la fonctionnalité d'un dialogue qui verse souvent vers le monologue. Dès lors il est important d'analyser ce texte en questionnant le procédé d'écriture fabrien : le dialogue pour lui ne serait-il pas un monologue réparti sur plusieurs personnages ? Son texte théâtral ne serait-il pas une suite de monologues ?

2. Le monologue fabrien

Le monologue est un phénomène qui existe depuis la naissance du théâtre. Ainsi, nous pouvons évoquer les monologues des pièces antiques, ceux du Moyen-Âge, des pièces classiques et romantiques, et noter dans une large perspective diachronique qu'ils prennent de l'ampleur dans le théâtre du XX^e siècle et contemporain. Comme en témoigne l'histoire du théâtre, les monologues dramatiques existent soit seuls, c'est-à-dire sous une forme de texte pour un seul personnage, soit ils sont une partie de texte qui contient également des dialogues.

³⁶⁸*Ibid.*

Les textes monologués contemporains ne sont pas normés. Dès lors les styles et les sujets changent souvent et radicalement, de même que les règles de composition, les sujets de discours et les intentions d'expression.

Le monologue reste le discours d'un seul personnage, qui ne bénéficie jamais, contrairement au dialogue, du recours à un allocataire pour rebondir, progresser, ou avancer : une seule parole se déploie et représente l'unique appui du personnage. Nous allons faire le point sur les définitions proposées pour le circonscrire, puis envisager la spécificité que les contemporains lui accordent.

Le monologue procède bien de l'énonciation. Il doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale. Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois, le moi locuteur est le seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte. La forme linguistique que prend cette intervention diffère selon les idiomes, mais c'est toujours une forme personnelle. Tantôt le moi écouteur se substitue au moi locuteur et s'énonce donc comme première personne ; ainsi en français où le monologue sera coupé de remarques ou d'injonctions telles que : « *Non, je suis idiot, j'ai oublié de lui dire que...* ». Tantôt le moi écouteur interpelle à la « deuxième personne » le moi locuteur : « *Non, tu n'aurais pas dû lui dire que...* ». ³⁶⁹

Ainsi, même s'il y a une différence entre le monologue et le dialogue, comme le souligne aussi Benveniste dans l'article sur les pronoms, le « je » transcende le « tu » et le rapport « je/tu » est toujours conservé. Nous constatons donc que le dialogue reste à l'origine du monologue, cependant le terme de « dialogue » (dia + logos) peut être perçu dans le passé comme le modèle du « monologue » (mono+ logos). Cette forme de dialogue « interne » dans le monologue contient une sorte de conversation, dans le sens où le personnage est en même temps le locuteur et l'auditeur et qu'il tente de créer une forme de discussion interne. Or le monologue engendre une interaction entre deux faces d'un même personnage, et ne mobilise pas seulement la voix, le regard et la diction, mais suscite également un travail de corps qui aide à interférer entre les deux.

³⁶⁹Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, « Tel », Gallimard, tome II, 1974, p. 85-86.

Selon Todorov³⁷⁰ le monologue est une sorte d'exclamation expressive et le dialogue évoque une structure de questions/réponses. Dès lors le locuteur n'est pas obligatoirement une personne physique, il peut être une voix-off, une photo, un élément scénographique, un accessoire, etc. Cette explication nous montre que le monologue est utilisé comme expression lyrique des émotions, où les hésitations et les interrogations se retrouvent pour repérer une alternative à un conflit existant, ce qui crée une opposition entre « le moi locuteur » et « le moi écouteur ». À travers la problématique du monologue, il nous semble également pertinent d'analyser le soliloque, synonyme du monologue, afin de connaître le cadre référentiel des deux usages que Jan Fabre mobilise dans son œuvre.

« Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le soliloque est adressé à un interlocuteur restant muet »³⁷¹. Patrice Parvis explique ici que monologue et soliloque n'ont pas exactement la même définition, or ils se rejoignent dans l'idée que le personnage prend la parole. Ainsi cette définition peut influencer les sujets traités par le monologue. En effet il peut être un dialogue interne (soliloque) ou un dialogue interne avec un auditeur externe comme l'explique ici Michael Issacharoff :

Par souci d'hygiène terminologique (et taxinomique), il convient de souscrire d'abord à une distinction entre deux termes souvent utilisés – à mon sens abusivement – comme synonymes : *soliloque* et *monologue*. Je réserverai le premier pour les propos prononcés par un personnage seul sur la scène, enfermé dans un débat de conscience, par exemple, et donc indifférent à autrui ; et le second pour désigner la réplique ininterrompue (le plus souvent relativement longue) d'un locuteur conscient de l'écoute. Faut-il insister davantage sur une évidence ? Il y a une différence de nature entre l'extériorisation devant un allocataire scénique et devant personne. La présence, même muette, d'autrui – on le constatera dans le *Pas moi* de Beckett – influence, ne serait-ce qu'indirectement, la nature, voire la forme de l'extériorisation³⁷².

L'expression d'un texte avec ou sans auditeur change de fait l'interprétation du comédien ou du performeur. Dès lors, est-ce que le fait de dire un texte devant un public n'est pas toujours une forme de « monologue soliloqué » ? Nous pouvons en effet nous questionner sur la subtilité d'utilisation entre les deux procédés, présents dans les formes classiques de théâtre, et beaucoup moins dans le théâtre contemporain. En effet, la relation entre les

³⁷⁰Tzvetan Todorov, « Les registres de la parole », *In Journal de Psychologie*, n° 3, 1967, p. 277.

³⁷¹Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 452

³⁷²Michael Issacharoff, « *Vox clamantis* : l'espace de l'interlocution », *Poétique* 87, sept. 1991, p. 315-326.

personnages était clairement définie à l'époque classique. Ainsi les monologues et les soliloques étaient utilisés de manière définie et réservés au héros. Dans le théâtre actuel le monologue a plusieurs formes et peut donc être partagé tantôt avec le public tantôt avec un personnage muet sur scène, mais il peut également être un dialogue de l'acteur avec lui-même.

Dans les Soli de Jan Fabre l'utilisation du monologue englobe la conversation interne, le soliloque, et toute forme d'interaction avec le public, ainsi nous observons que l'écriture est parfois une manière de dénoncer, de s'exprimer, d'ironiser mais surtout de communiquer avec les morts. Dans ses textes pour les soli personnalisés, il utilise une sorte de monologue intérieur³⁷³. Nous sommes dès lors invités dans les pensées intimes et spontanées qui précèdent une tirade structurée. Fabre utilise les images pour offrir des sensations et des émotions, ainsi ses monologues sont des textes composés de phrases réduites au minimum syntaxique, comme dans la poésie. Ils sont formés de passages elliptiques sans ponctuations et sans didascalies, comme une manière de mettre en avant les multiples possibilités simultanées qui influencent le psychisme et le physique, montrant par là même l'impact du monde extérieur sur le personnage.

Par ailleurs, dans ce langage macabre exploité par Fabre, nous notons l'élaboration de rythmiques à travers le rythme des mots, résultant de mouvements spontanés et d'élocutions libres. De ce fait, dans ses monologues, la langue ne sert plus seulement à établir une succession d'événements logiques conduisant à une catastrophe, mais constitue une progression organique du texte qui s'accommode autour d'une ligne directrice mettant en avant une cohérence du rythme qui mêle alors verbe et corps. Ainsi, Fabre évoque l'importance de la musicalité au service de la mort errante dans ses textes, travaillant la cadence du texte dans un flux de pensées désordonnées. Il exprime alors le souhait de rapporter la réalité la plus cruelle sur scène et il la représente par le mouvement de ce flux verbal incessant, comme si le personnage improvisait le texte et le disait de manière inconsciente. L'effet dramaturgique permet à l'émotion de donner sens à chaque mot et à chaque phrase. Ainsi le performeur disparaît devant les mots et le spectateur voit émerger l'unité de son être du magma du texte. Fabre brise, comme nous pouvons le remarquer, la structure du texte littéraire pour offrir un texte en suspens qui ne respecte pas la cohérence des événements, dès lors il s'agit d'un texte en mouvement proche d'une partition musicale,

³⁷³L'expression est prononcée pour la première fois par Valéry Larbaud dans une conférence sur James Joyce, le 7 décembre 1921.

généralisant des mélodies.

Il brise aussi l'unité du sujet et compose une parole de théâtre décousue. En effet la structure fabrienne du drame prend un aspect absurde – au sens beckettien du terme – portée par un refus du sens logique et une expressivité crue. Dans ses textes les mots sont disloqués, et il conçoit des repères qui contribuent à engendrer le manque et le chaos. Il enfante ainsi des personnages dont l'identité est dissimulée par l'incohérence et la souffrance. Ses personnages, qu'ils s'adressent à eux-mêmes ou au public, sont complexes, fantasmés et ne répondent en aucun cas à la dramaturgie classique.

Dans une dramaturgie contemporaine qui a entériné la mort, ou plus précisément l'éclatement du dramatique, les problèmes posés par le monologue se sont désormais déplacés, avec l'omniprésence et le polymorphisme d'un monologique diffracté et diffusé. La déconstruction du cadre dramatique accompagnée de la déconstruction du personnage...³⁷⁴

Nous notons dans un premier temps l'éclatement du cadre dramaturgique dans les textes, et dans un second temps la déconstruction des personnages. Dès lors, les personnages, dans les textes de Fabre, peuvent prendre une forme spectrale, comme dans la pièce *Attends, Attends, Attends...*, dans laquelle le personnage mène un dialogue imaginaire avec son père – le fils demande ici à son père d'attendre, et d'être patient. Le narrateur demande ainsi à son père de redevenir enfant pour se préparer à la mort. Le personnage du fils devient un passeur qui accompagne son père vers la finitude. Dans ce solo, le personnage dévoile sa connaissance de la mort. Il se revendique comme un spécialiste de l'acte de mourir, et par conséquent de l'acte de naître. Il entre alors dans un dialogue spirituel afin d'accompagner les âmes errantes vers le paradis ou vers l'enfer.

Dans cette pièce, nous pouvons observer la relation qui s'installe entre le personnage immédiat et le personnage antérieur. Il n'a de cesse que de jongler entre le passé et le présent, tantôt il raconte et tantôt il passe à l'action. Françoise Heulot-Petit a analysé cette spécificité des personnages dans les monologues contemporains et propose une explication :

³⁷⁴Christophe Triau, Françoise Dubor, *Monologues, Pratique du discours solitaire au théâtre, Avant propos*, Rennes, la Licorne, 2009, p. 13.

L'autre peut être dans la parole, envahissant la pensée du personnage immédiat au point de sortir par sa bouche, comme si ce dernier pouvait restituer le son du disparu. L'autre est peut-être encore d'avantage présent par son absence même, dans le vide de la scène, dans la tension de l'adresse. Mais l'autre peut être soi quand le personnage se met à distance par le récit. Dans les paroles rapportées et dans l'adresse, deux espaces vivants émergent qui se distinguent de ce récit. Déjà le monologue de bonimenteur révélait à quel point le seuil entre le narratif et le dramatique était variable. Cette distinction porte sur l'identification du personnage à son récit et elle est tout aussi manifeste dans le cadre de la pièce monologuée.³⁷⁵

La relation entre les deux visages du personnage nous montre à quel point l'espace/temps dans le texte est abstrait et indéterminé, et comment le texte peut prendre des formes différentes à travers lesquelles le corps, les émotions et les mots forment une unité. La forme se développe entre narration, action, et expression corporelle, et nous pouvons observer plus de liberté d'expression dans les pièces monologuées. En effet elles sollicitent simultanément l'affectif et le physique, et développent une richesse visuelle qui sollicite la créativité et l'exploitation d'un imaginaire sans frontières. Dans le cas de Fabre, le vocabulaire macabre exploite des formes plurielles de texte, afin d'amener le performeur et le spectateur au plus profond de leur être, les poussant à s'échapper de la logique cérébrale pour suivre une logique corporelle et émotionnelle.

a) Une falsification authentique et macabre

L'étude des textes monologués de Fabre nous conduit à un questionnement sur les différentes manifestations du langage de la mort. Dès lors, nous avons choisi deux textes d'époque différentes pour notre analyse : *Falsification telle quelle, Infalsifiée* un texte écrit en 1992 pour Els Deceukelier, et le texte *Attends, Attends, Attends... (Pour mon père)* écrit en 2013 pour Cédric Charron. Ces deux textes sont des monologues écrits sur mesure pour deux performeurs qui ont marqué l'œuvre scénique de Jan Fabre. Une « muse » et un « fils », or les deux textes représentent la relation intime avec la mort. Dans le premier, le personnage trouve refuge dans le désir et la drogue, et c'est à travers une approche psychologique très profonde

³⁷⁵*Ibid.*, p. 214.

que nous observons la recherche d'une deuxième mort, représentée par la figure du cadavre, dans un surréalisme extrême. Dans le second texte, il s'agit de porter un regard spirituel sur la mort en la présence d'une sorte d'ange qui accompagne les âmes à leurs destinées, mais également d'évoquer la relation intime qui unit le performeur à son metteur en scène, prenant la forme d'une relation père/fils. Deux exemples qui vont nous permettre de comprendre les bases et les ressorts du monologue macabre chez Jan Fabre.

Dans le texte *Falsification telle quelle, infalsifiée* écrit par Fabre en 1992, le personnage exprime sa solitude à de multiples interlocuteurs imaginaires, car la performeuse nous plonge dans un monologue interne dans lequel elle s'adresse à elle-même ; elle exprime son isolement, et interfère avec l'irréel et le mal être. Ce personnage féminin se demande : *Qui est le cadavre ?*³⁷⁶ et cette question nous conduit à une ambivalence qui mêle le vrai et le faux. Tel un corps inerte qui se parlerait à lui-même, il entretient la confusion entre la réalité et la fiction, entre la mort et l'immortalité. Cependant, ce chaos est peut-être dû à la consommation de drogue, « *Cocaine running around my brain* »³⁷⁷, provoquant des hallucinations qui donnent au personnage une force funeste. Le texte exploite ici les illusions qui sont en relation avec la maladie et le désespoir, convoquant un mélange de sexe et de plaisir qui mène à la mort et qui laisse le corps dans « les ruines de la liberté et le sida »³⁷⁸. Alors le corps devient une image surréaliste, l'âme refuse de mourir et veut revivre à la fois sa mort et sa vie, pendant que le personnage lutte avec une mort survenue trop tôt pour lui en se demandant continuellement « Qui est la mariée ? Qui est le cadavre ? »³⁷⁹.

Le texte évoque la dimension de débauche et induit le questionnement métaphysique. À travers des tirades lyriques nous observons un personnage exalté. Il évolue en effet dans une forme d'ivresse macabre à la recherche d'une vérité authentique. Il se retrouve sur son lit de mort, attendant un second enterrement. Assailli d'illusions, il bouscule les codes occidentaux de la vie et de la mort, « le deuil en blanc et le mariage en noir »³⁸⁰, mettant en scène une forme aiguë de souffrance, de chagrin et de tristesse. Ainsi Fabre construit une scène chargée de vocabulaire macabre, un monologue qui illustre la mort individuelle et solitaire, dans lequel l'individu est face à ses souvenirs, à ses envies, à ses rêves inachevés, et

³⁷⁶Jan, Fabre, *Falsification telle quelle, infalsifiée*, L'Arche, Paris, 1994, p. 50.

³⁷⁷*Ibid.*, p. 49.

³⁷⁸*Ibid.*, p. 50.

³⁷⁹*Ibid.*

³⁸⁰*Ibid.*, p. 51.

à son double qui lui réclame une deuxième chance. Dans l'attente de cette résurrection, qui mêle le vrai et le faux, il inventorie ses malheurs en feignant l'enthousiasme.

Dans ce texte, Fabre écrit de manière répétitive « Deux fois je dis pas, ne dis pas, je ne l'ai pas dit »³⁸¹, cette répétition symbolise le souhait de rester éveillé, au-delà de la fatalité de la finitude, c'est-à-dire que rester éveillé tout comme souffrir, c'est rester vivant. Il est aussi question de conscience et d'instinct : « consommée, utilisée, abusée, ici je suis, une falsification telle quelle, vraiment infalsifiée je suis, je ne suis pas morte, je suis un modèle, je suis une copie, de la vie et de la mort »³⁸², pour parvenir à la conclusion « je pourris, je meurs »³⁸³. Ainsi, Fabre fait de ce texte une longue cérémonie macabre effectuée par le cadavre lui-même, qui est en même temps le protagoniste et l'ange de la mort, l'original et la copie, et qui détruit le modèle prédéfini de l'existence afin de questionner les images et leur signification.

Fabre s'inspire dans ce texte des œuvres de René Magritte. Le personnage est présenté comme une silhouette dos au public, qui se multiplie et qui, dans un effet d'illusion, tombe du ciel à plusieurs reprises, devenant une pluie de corps qui tombent tous irrémédiablement dans le vide. Il adopte l'esthétique de cet artiste surréaliste et nous renvoie à l'œuvre *Ceci n'est pas une pipe*³⁸⁴. En effet le personnage tente de se redéfinir, et comme dans le tableau de Magritte, il nous révèle cette ambiguïté : « *Je ne suis pas un cadavre* » alors qu'il représente précisément un cadavre. Le langage macabre de Jan Fabre, dans ce monologue, trouve également une forte source d'inspiration dans la culture chrétienne.

Je les entends, les cloches
Les cloches de Rome
Ces stupides cloches
De Rome
Est-ce pâques ?
Oui, c'est pâques
Et la loyauté pour
Cette possibilité³⁸⁵

³⁸¹*Ibid.*, p. 51.

³⁸²*Ibid.*, p. 59.

³⁸³*Ibid.*, p. 68.

³⁸⁴René Magritte, *La Trahison de l'image*, 1928-1929, Huile sur Toile, 59x 65cm, Musée d'art du comté de Los Angeles.

³⁸⁵Jan Fabre, *Falsification telle quelle, infalsifiée*, op. cit., p. 65-66.

Nous retrouvons les cloches comme symbole de l'Église, à travers les jeux d'écho et de résonance dans une matière qui rappelle le corps et la voix. Ici Fabre fait allusion à l'espoir sacré des fidèles à travers cette possibilité de la mort puis de la renaissance, et convoque également le profane, les cloches symbolisant aussi l'arrivée du printemps, donc la vie. Les cloches amènent ici un mouvement de naissance/*renaissance* et une dynamique anthropologique et rythmique. Dès lors, l'auteur exprime la relation intime qui lie la vie à la mort, mettant en exergue le souhait de l'être humain d'avoir une autre chance, et de renaître après sa disparition. Dans le même sens, le texte évoque le « pourrissement, le renouvellement, la maison des larmes, la tombe des lutteurs »³⁸⁶, et l'artiste nous décrit un « lit de mort de verre, les fantômes qui hantent »³⁸⁷, ainsi il utilise un langage liturgique qui invite les Saints et Satan « à la recherche de la tentation d'un saint car il y avait du sang au bal et Satan fauche la paille dans l'enfer »³⁸⁸.

Nous pouvons également noter que les figures de la mort se multiplient dans le texte, par exemple le mot « fantôme » se répète dans plusieurs passages, « voici les fantômes, les fantômes avec leur original, le souvenir de la pose, les fantômes [...] m'ont conçue habillée. »³⁸⁹ Figure mystérieuse, bien présente dans le théâtre depuis l'Antiquité et qui trouve différentes matérialisations dans les textes théâtraux et sur les scènes contemporaines.

Le fantôme grec épique et tragique est d'abord culturel : il est en rapport avec des croyances religieuses concernant les morts [...] les fantômes tragiques ont d'abord en commun avec les fantômes épiques, d'être les doubles des corps morts, représentés sur scène par le tombeau ou le cadavre. Ils sont les porte-voix de ces morts qui ne peuvent plus parler et à qui les rituels funéraires, lamentations, libations, invocations, s'adressent.³⁹⁰

Patricia Vasseur-Legangneux nous démontre dans cette analyse que la figure du fantôme est ancrée dans l'imaginaire de la société occidentale, en effet le fantôme invite l'au-delà, il est la connexion avec le monde des morts, le double du vivant. Et cette figure, terrifiante, assure la liaison fantastique entre le vivant et le mort, et représente ainsi la voix

³⁸⁶*Ibid.*, p. 51.

³⁸⁷*Ibid.*, p. 53.

³⁸⁸*Ibid.*

³⁸⁹*Ibid.*, p. 61.

³⁹⁰Patricia Vasseur-Legangneux, « Des fantômes épiques aux fantômes tragiques », *In Dramaturgies de l'ombre*, Actes du colloque organisé à Paris IV-Paris VII du 27 au 30 Mars 2002, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 15.

des âmes errantes. Par ailleurs, le personnage dans le texte de Fabre nous conduit à des questionnements sur ce qui est encore vivant ou ce qui serait déjà fantomatique. Ainsi, dans cet instant d'outre-tombe, il observe sa dépouille et cherche à la réintégrer pour renaître. Cette image rappelle la figure religieuse du Christ, car lui-même a observé son corps en remontant vers le ciel avec la promesse de résurrection. À travers cette issue fatale et connue de tous, le personnage aborde le refus de la mort, et exprime sa colère et son incompréhension face au fait de ne pas avoir le choix de continuer.

De plus, Fabre convoque plusieurs symboles animaux qui rappellent ce monde macabre, par exemple la figure du corbeau qu'il associe aux fantômes : « ils (les fantômes) me déshabillent toujours, ils m'ont volée partout, ils volent encore comme des corbeaux vaniteux »³⁹¹. En Occident le corbeau est un animal totem associé à la mort, à la magie, au changement. Le corbeau convertit la chair putréfiée en un met de choix. Il est l'oiseau de la métamorphose et le symbole du destin et des mutations personnelles.

On le considère, en effet comme une figure de mauvais augure, liée à la crainte du malheur. C'est l'oiseau noir des romantiques, planant au-dessus des champs de bataille pour se repaître de la chair des cadavres.³⁹²

L'autre animal que nous retrouvons régulièrement dans le texte est le perroquet, autrement dit une figure de la répétition. « Entends les être silencieux, entends-les se taire, loi du silence ? Je les entends vitupérer et vomir vomir vomir comme des perroquets et des perroquets »³⁹³. Nous observons ici une comparaison entre les voix des fantômes qui râlent et qui critiquent avec les voix des perroquets qui répètent sans cesse les mêmes choses, et cette répétition pousse à la nausée et aux limites du supportable pour le corps. « Souillée je suis, de crotte, de perroquets et de crotte de perroquets »³⁹⁴. Tout un bestiaire est convoqué ici, comme le chien, « moi le chien porteur de civilisation »³⁹⁵, une des figures de la mort chez Fabre, ou le hibou, oiseau de nuit et messenger de la mort, qui se retrouve abattu et taxidermisé « des hiboux sont abattus [...] la vomissure alimentaire du hibou empaillé »³⁹⁶, et que l'on retrouve

³⁹¹Jan Fabre, *Falsification telle quelle, infalsifiée*, op. cit., p. 61.

³⁹²Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 2005, p. 285.

³⁹³Jan Fabre, *Falsification telle quelle, infalsifiée*, op. cit., p. 57.

³⁹⁴*Ibid.*, p. 67.

³⁹⁵*Ibid.*, p. 56.

³⁹⁶*Ibid.*, p. 66-67.

dans d'autres créations scéniques et plastiques de Jan Fabre comme dans l'installation *Les messagers de la mort*. Lors d'un entretien en 2011 Fabre évoque ce hibou qui « symbolise l'idée de ne pas se surestimer et d'être humble. »³⁹⁷

Dans ce texte l'auteur invite d'autres figures animales emblématiques de son travail, comme les insectes, ainsi il mentionne l'araignée, la mante religieuse, les coléoptères. Ce sont des insectes en relation étroite avec la mort et l'éternité, figurant la disparition et la renaissance, entre force et fragilité. Autant de contradictions qui caractérisent le voyage du personnage dans le monde des morts, Fabre illustre de ce fait les conflits internes et psychologiques de l'humain aux prises avec la folie mais dans une dualité entre chimère et réalité.

Pour conclure, nous remarquons dans ce texte un vocabulaire macabre très axé sur la psychologie et la relation entre le corps et l'âme. Fabre nous montre ainsi les questionnements que l'être humain ne cesse de se poser, à travers la projection dans un ailleurs étrange et surprenant, et nous conduit dans une exploration fantasmagorique, qui reflète un espace sans limites, théâtre de l'excès et du surpassement. *Falsification telle quelle, infalsifiée* est une longue cérémonie funéraire, dans laquelle il manifeste un mal-être généré par des problématiques sur le désir et le plaisir. Ainsi cette image de soi tendue dans un miroir nous permet de contempler et de méditer sur l'autre facette de l'être, qui tend à se positionner dans un espace suspendu entre la perdition et la renaissance.

b) Le nocher des morts

Notre deuxième choix concerne le monologue *Attends, Attends, Attends... (pour mon père)* un texte écrit en 2014, non édité à ce jour, et que nous avons pu analyser comme document de travail de la compagnie Troubleyn. Ce texte évoque la relation entre un fils et son père. Le fils demande du temps à son père du temps pour se perdre, du temps pour découvrir, et du temps pour se retrouver. Le monologue nous invite dans le monde d'un Charon qui accompagne les morts vers leurs destins. Ici le performeur (Cédric Charron) joue de son nom : Charon dans la mythologie grecque est celui qui accompagne les morts en traversant le Styx vers le royaume des ténèbres. Sur scène Charon/Charron est vêtu de rouge. Il provoque un échange onirique avec son père en invitant les fantômes, et il nous plonge dans

³⁹⁷Entretien réalisé par Alexandre, Devaux, 2011, Artnet.

une atmosphère de rite funéraire où le texte cultive le mystère et les frontières entre le rêve et la réalité. Jan Fabre utilise pour ce faire un langage à connotation religieuse, lui permettant d'évoquer l'état matériel et l'état spirituel, faisant référence aux symboles liturgiques d'ordre chrétien tout en invoquant la mythologie grecque.

Comme l'indique Cédric Charron³⁹⁸ Jan Fabre s'est inspiré pour cette œuvre de son nom de famille, qui rappelle Charon, personnage mythique d'une divinité mineure. Il est également nommé le *porthmeus*, le nocher, le nautonier. C'est le passeur des âmes des morts sur le fleuve du Styx en échange d'une obole. La rencontre avec ce personnage est essentiellement décrite dans le livre VI de *L'Énéide* de Virgile. Nous le retrouvons dans *Les Grenouilles* d'Aristophane, texte dans lequel Charon accompagne Dionysos dans les enfers. Virgile le décrit comme un

Horrible passeur (qui) garde ces eaux et ce fleuve d'une saleté hideuse, Charon. Une longue barbe blanche inculte lui tombe du menton ; ses yeux sont des flammes immobiles, un sordide morceau d'étoffe attaché par un nœud prend à son épaule. Seul il pousse la Gaffe et manœuvre les voiles de la barque couleur fer où il transporte des ombres de corps, très vieux déjà, mais de la solide et verte vieillesse d'un dieu. [...] Mais le dur nocher prend ceux-ci, puis ceux-là, et repousse loin du rivage ceux qu'il écarte.³⁹⁹

Ainsi, le personnage dans le texte annonce à son père, « Je vais réinterpréter le rôle de notre nom / Rendre à l'éternité son lustre d'antan / Et en dansant te transporter de l'autre côté du temps »⁴⁰⁰. Dans cette perspective le texte illustre la promesse que le personnage fait à son père, cependant la référence historique est assumée et le rôle de « Charon » est bel et bien distribué au danseur « Charron ». Il demande d'attendre, et nous remarquons que l'attente caractérise la figure mythologique du passeur. En effet il attend les morts pour les faire voyager dans le royaume des ombres. Cette figure mythologique nous a conduit à l'analyse de textes grecs, et de poteries de cette époque. Ainsi, nous prenons appui sur Charles Delattre qui a fait une étude sur ce personnage, et qui compare trois dessins sur trois vases différents, révélant l'attitude de Charon dans la posture de l'attente :

³⁹⁸Cédric Charron, Annabelle Chambon, entretien, Théâtre des Célestins, le 8/12/2017, Lyon.

³⁹⁹Virgile, *L'Énéide*, Traduction André, Bellesort, Livre VI.

Source : https://www.ebooksgratuits.com/html/virgile_eneide.html#_Toc199850861

⁴⁰⁰Jan Fabre, *Attend, Attend, Attend... (pour mon père)*, Anvers, Troubleyn, 2014, p. 2.

Le regard tendu de Charon sur le défunt qui approche peut se traduire en termes narratifs : le génie attend le mort pour le faire monter dans sa barque. (...) La scène attribuée au personnage de Charon une épaisseur psychologique (attente, tension, impatience) que l'image ne suppose pas. [...] les images de Charon montrent le regard perdu dans le lointain fixé sur un ailleurs. Charon regardant venir la mort est dans une posture analogue à celle du défunt, qui est représenté encore vivant, entouré de ses proches et ses objets familiers, et qui voit venir la mort.⁴⁰¹

L'attente, qui est figurée dans les dessins, est le sujet principal du texte qui s'énonce dès le titre. Or nous remarquons que le verbe « attendre » se répète plusieurs fois dans le texte. Dès lors, il est la ponctuation que Fabre a utilisée pour rythmer son langage. C'est une forme de patience qui permet d'accéder à la clairvoyance, et qui assure un passage serein et paisible vers l'au-delà, sans précipitation. La fonction du personnage dans le texte permet d'identifier un contexte funéraire, en effet il adopte physiquement une posture rituelle qui définit cette volonté d'accompagner le mort (son père). Il visualise le corps de son père dans le lointain et s'adresse à cette présence invisible.

Père, laisse-moi me remémorer le chant du désir
Laisse-moi te regarder
Laisse-moi temporiser avec délectation
Je te vois, debout, dans le lointain
Je viens te rendre visite⁴⁰²

Le corps de son père mort laisse entendre qu'il est intact. Il n'est ni un cadavre pourrissant sur terre, ni une âme ailée. Il est l'ombre de tous ses souvenirs, de la mémoire et d'une certaine forme de pensée spirituelle. Le fils évoque alors une notion du temps qui sort de sa connotation classique à travers une conception intemporelle propre à Jan Fabre. Il l'invite à contempler la beauté et à célébrer le trépas, « le temps chronologique est indifférent à la beauté de la vie et à la célébration de la mort. »⁴⁰³

Dans le texte, le fils exprime sa volonté de se détacher de son père. Il veut vivre et errer, ainsi il choisit son propre chemin avant de rejoindre son père. Il insiste également sur le besoin de découvrir le monde autour de lui, d'en savourer tous les détails, mais il ne choisit

⁴⁰¹Charles Delattre, *Manuel de mythologie grecque*, Bréal, 2005, p. 179-180.

⁴⁰²Jan Fabre, *Attends, Attends, Attends... (pour mon père)*, op. cit., p. 2.

⁴⁰³*Ibid.*, p. 2.

pas le chemin déjà tracé et il lui faut « marcher pendant des heures, sur un sentier battu, entre des peupliers »⁴⁰⁴. Pour ce faire, Fabre exacerbe le désir du personnage d'arrêter le temps, et de vivre pleinement les événements de sa vie. Ainsi il peut dilater son champ temporel, par le biais de la perception, et accentuer la rencontre avec l'espace pour une compréhension sensible de l'essence même de son existence. Le Charon de Fabre se trouve donc dans une quête qui mêle le corps et l'âme dans le but de se rapprocher de son environnement. Il va donc commettre des erreurs afin de construire ses propres impressions sur le monde qui l'entoure.

Je vis pour percevoir
L'élégance de l'inutile
Manger l'espace
Emprunter le temps
Errer à pas hésitants
Bouger rapidement
Et avec le langage
Goûter et comprendre.⁴⁰⁵

À travers ces affirmations, il choisit le chemin de l'expérience, un chemin qui rappelle la traversée du Christ vers Dieu le Père, un chemin compliqué et douloureux, un chemin dangereux mais sûr. « Tu es dans ma ligne de mire. Je saute de rocher en rocher. Je suis les monticules de pierres vers le haut qui indiquent le chemin »⁴⁰⁶. Par la suite, il arrive sereinement à ce moment de convergence en savourant la perceptive et les différents points de vue qui s'offrent à lui. En tentant d'approcher son père, le personnage se prépare à accomplir son devoir, celui du nocher qui accompagne les âmes à leurs destins. « Ma barque est prête En dansant, je vais te transporter sur les rivières entre le pays des vivants et le pays de la mort Car je suis CHARRON ».⁴⁰⁷

Dans cette longue attente Jan Fabre construit son personnage à travers un texte lyrique, un personnage qui invente un rituel macabre, et qui dépose des *oboles* sur le corps du père, ainsi il exécute paisiblement la traversée du monde des vivants au monde des morts. Le monologue est chargé ici d'un vocabulaire qui rappelle le monde lugubre et l'au-delà.

⁴⁰⁴*Ibid.*, p. 3.

⁴⁰⁵*Ibid.*, p. 3-4.

⁴⁰⁶*Ibid.*

⁴⁰⁷*Ibid.*

Charron invoque l'ange de la mort et convoque le guide de l'ombre ainsi que les héros tragiques défunts. Et dans ce monologue sans réponse le personnage du père peut être interprété comme l'infini et la solitude.

Fabre fait ici clairement allusion à sa propre relation avec son danseur. En effet il le considère comme un fils, c'est une forme de fidélité qui se déploie dans le temps et qu'il explique comme une histoire d'amour paternel. Ainsi il pousse le performeur à ses limites, à travers une direction d'acteur parfois tyrannique mais qui semble toujours guidée par une bonne intention. Nous notons en effet dans ce solo des actes de scarification répétés et un engagement physique de Cédric Charron jusqu'à un épuisement visible.

Dans ce monologue, Fabre reste fidèle à sa nomenclature funèbre. Nous pouvons donc observer des figures récurrentes de son œuvre, et il synthétise ici des atmosphères d'ordre rituel et sacré caractéristiques de sa recherche artistique. Cet attachement à la représentation de la mort se matérialise également dans d'autres textes comme *L'ange de la mort* et *Another sleepy delta dusty day*, ou encore *Je suis une erreur*, dans lesquels le langage morbide peut prendre des formes explicites ou implicites. Dès lors, nous pouvons affirmer que le monologue chez Fabre est un cri, un support de dénonciation, un réceptacle psychologique, mais surtout un texte de théâtre qui a besoin d'un corps pour résonner.

c) Les personnages de la mort

Dans le texte fabrien les personnages représentent la disparition, en effet leurs présences sont des représentations récurrentes de la question de la finitude. Ce théâtre qui met en avant la mort est un processus au service de la cruauté, et Fabre y exprime une volonté de créer plusieurs personnages qui se déploient dans le texte. Dès lors, l'engagement dans cette recherche se fait à partir de personnages qui dessinent et qui racontent la mort.

Les travaux textuels de Fabre donnent une importance majeure aux personnages. Il invente des protagonistes complexes, dans le sens où chaque rôle a plusieurs facettes, recouvrant de multiples références religieuses, sociétales, mythologiques, folkloriques ou littéraires. Ce préalable les rend difficiles à cataloguer. De même, ces personnages ne sont pas faits pour être des personnages textuels car ils n'existent qu'à travers un corps façonné à la manière de Fabre. Nous allons tout de même tenter de mettre en lumière ces personnages dans leurs contextes textuels, et de les confronter à une analyse afin d'observer comment leur

présence sur scène rentre en relation avec l'espace. Ici, une caractéristique prédomine, les personnages de Fabre doivent souvent affronter la mort soit de manière directe soit de manière indirecte. En effet, nous observons que la thématique de la mort s'opère dans leurs relations, leurs conflits, leurs iconographies et leurs symboles.

L'étymologie du mot « personnage » vient de « *persona* » qui signifie masque et insiste sur la nature fonctionnelle du personnage. Il n'est pas réel mais il peut être comparé à une figure, c'est à dire à une représentation. Dans le cas de l'écriture de Fabre, les personnages ne s'appuient pas sur une identification classique, car ils n'ont pas de nom, ni d'âge, ni un caractère physique ou psychologique. Ils s'inscrivent alors dans la lignée des personnages contemporains élaborés par le théâtre d'après-guerre qui a complètement vidé les personnages de toute connotation réaliste et mimétique. Pour amorcer une identification, il faut s'attacher au fait qu'ils ont été inventés dans un état d'urgence pour une incarnation sur scène plus que pour leur existence textuelle.

Le théâtre d'après-guerre (Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Tardieu) avait dépersonnalisé le personnage en en faisant le jouet d'une machine narrative et linguistique qui pouvait fonctionner à vide, dont il n'était en tout cas plus tout à fait le maître.⁴⁰⁸

Dans cette citation nous notons que le personnage a perdu l'identité classique qui le caractérisait, il est devenu impersonnel. Avec cette perte d'identité très caractéristique, les auteurs du XX^e siècle ont donné au personnage une valeur qui permet à toute personne du public de s'identifier. Ainsi, Fabre conçoit toujours ses personnages sans noms en leur donnant des identifications basiques comme « femme », « homme », ou « il », « elle », il leur attribue des noms à connotation historique, mythologique, ou se contente de les nommer par une description. Par exemple dans le texte *Requiem pour une métamorphose*, les personnages portent des noms absurdes comme « La voix de l'histoire », « Mort en apparence », « Artiste funéraire », dans le cas de ce texte, les personnages ont tous un lien avec la thématique de la mort, soit dans un rapport narratif soit dans un rapport évocateur.

Ainsi, nous pouvons remarquer que Jan Fabre, dans cette volonté de représenter la mort, invente des êtres qui portent sa propre voix, des créatures intemporelles qui peuvent

⁴⁰⁸Ryngaert Jean-Pierre, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Théâtrales, 2006, p. 60.

exister dans n'importe quel espace et qui questionnent sans cesse le cycle de la vie. Il montre aussi que ces personnages sont détachés et libres, ils établissent une sorte de solitude qui accentue le sentiment de la perte et de l'au-delà.

Nonobstant, Fabre crée des figures qui rappellent la destruction et le chaos, comme c'est le cas dans le texte *Attends, Attends, Attends... (pour mon père)* où le protagoniste porte le nom de la figure mythologique du nocher de la nuit, un passeur qui aide l'âme à franchir la frontière de l'infini. Ou encore dans *L'Ange de la mort*, texte dans lequel il associe la figure de l'ange à la figure de la mort. Il matérialise alors dans chacune de ces figures la peur que les individus contemporains vivent et subissent au quotidien ; dès lors Fabre produit une composition de personnages abstraits et inquiétants.

Dans les textes, le degré de la réalité d'un personnage peut diminuer jusqu'à ce qu'il soit réduit au statut d'énonciateur anonyme, aussi vide que possible des caractéristiques humaines et de sentiments. Il peut être prévu de partager le rôle entre plusieurs acteurs, ou inversement de donner aux acteurs le même rôle, sinon plusieurs personnages, afin de mieux brouiller les pistes et de briser le vieux face à face de l'acteur et de son personnage.⁴⁰⁹

Il nous apparaît ainsi que le personnage n'est plus assigné à une seule personne avec des caractéristiques précises, ce qui ouvre le champ de l'interprétation et de l'imagination, car le lecteur/spectateur n'est pas soumis à une compréhension unique qui façonnerait son point de vue. De ce fait, celui-ci est amené à creuser dans sa cruauté personnelle interne pour constater et ressentir. Dans cette perspective Jan Fabre invente des personnages universels qui racontent la brutalité contemporaine et tentent d'affronter leur mort annoncée, avec comme caractéristique commune de tenter d'échapper au monde réel. Ainsi il conçoit un monde parallèle, où la peur de la mort n'existe pas, et où l'au-delà est un mystère qui favorise la créativité et la curiosité.

Les personnages sont là pour présenter des stéréotypes tout en questionnant les clichés qu'ils contiennent, en effet Fabre propose dans sa composition un autre regard sur la naissance et la disparition qui interroge fondamentalement les héritages mythologiques et liturgiques. En ce sens il crée des caractères crus, présentant une nudité psychologique à même de dévoiler une pensée claire et dure. A travers cette composition textuelle, les

⁴⁰⁹Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 112.

personnages ont un double rôle : celui de raconter et celui de dévoiler les zones d'ombres que la société essaie de camoufler. En parlant de la mort du suicide, du meurtre, nous observons que Fabre traite aussi des sujets comme la drogue ou la maladie. Le personnage devient le support de ce texte, mais celui-ci pourrait être incarné à travers n'importe quel corps, en effet ce n'est pas la représentation d'un corps spécifique qui est importante dans cette démarche, mais bien la représentation d'une idée, qui pourrait être portée par un autre corps à un autre moment.

Le personnage du chien par exemple dans *L'Histoire des larmes* est une figure de la mort, du désespoir et de la fatalité, mais nous n'avons aucune description physique de ce chien, car le plus important ce n'est pas le chien en lui-même, mais les idées qu'il va véhiculer. Le chien, à travers ce concept, devient une icône de la représentation de la mort par sa marginalité, et par le biais d'une narration qui dévoile son vécu et son destin : il vit comme un mort au milieu des vivants. Nous observons dès lors que les personnages de Fabre figurent la mort à travers des images ou des références symboliques multiples, comme le personnage du rocher, qui peut être interprété comme la mère pleureuse dans une lecture mythologique mais aussi dans une lecture chrétienne.

Cependant la complexité des personnages de Fabre réside dans les contradictions qu'ils expriment, chacun d'entre eux ne semble en effet pas avoir une liberté d'agir en propre. Comme par exemple le personnage de la femme dans *Falsification telle quelle, infalsifiée*. En suspension permanente entre deux états différents, condamnée entre la vie et la mort, cette femme nous donne les indications vocales de sa souffrance, elle essaie de se détacher mais reste attachée à ce corps virtuel pendant tout le texte, semant le trouble entre le faux et le vrai, entre apparition et disparition. Ainsi ses personnages renvoient au sens de la métaphore et du symbole, ils sont des figures anonymes, ils n'ont pas de noms mais sont porteurs d'une définition, ce qui explique le détachement que Fabre opère avec l'individu dans l'ensemble de son œuvre, poussant la recherche constante d'une identité universelle. Cet anonymat et la non-logique à l'œuvre dans les relations interpersonnelles offrent aux personnages un espace qui questionne le corps et la mort dans la représentation, bien au-delà du texte seul.

Il nous apparaît alors que les personnages chez Fabre font le socle de chaque texte, ils sont à la fois l'élément visuel et textuel. Ils racontent un mal être, un chaos, une provocation, mais leurs répliques ne pourraient suffire pour produire du sens, ainsi ils s'appuient principalement sur le corps.

Dans la mesure où le texte théâtral est essentiellement non linéaire mais tabulaire, le personnage est un élément décisif de la verticalité du texte ; il est ce qui permet d'unifier la dispersion des signes simultanés. Le personnage figure alors dans l'espace textuel ce point de croisement ou plus exactement de rabattement du paradigme sur le syntagme : il est un lieu proprement poétique. Dans le domaine de la représentation, il apparaît ce point d'ancrage où s'unifie la diversité des signes.⁴¹⁰

A la lumière de cette citation qui s'applique parfaitement aux personnages des textes de Jan Fabre, nous pouvons déduire que le personnage chez lui est un élément déterminant. L'usage de la voix notamment donne une partie des informations que le texte écrit ne donne pas, guidant le spectateur vers la représentation de la mort et de la cruauté personnelle. Ainsi Fabre évite la dispersion des informations et établit un rapport clair entre les figures et leurs symboles, dès lors le personnage trouve son espace d'interprétation à travers un texte qui lui permet de faire naître réalisme, illusion et poésie. La thématique de la mort a forcément besoin d'un corps pour interpréter le texte, c'est pourquoi nous pouvons dire que la parole du personnage chez Fabre est essentiellement écrite pour être présentée, et pour transformer les mots en actions et en écriture corporelle.

Un bon acteur ou un bon texte ne donne pas encore du bon théâtre. [...] Nous sommes des incestes sociaux et avons besoin de confrontation. Et le théâtre, c'est la confrontation. Mes représentations sont des oracles de la cruauté personnelle de mes rêves, qui bougent comme des animaux. L'obscur et l'obscène y sont au pouvoir.⁴¹¹

La confrontation scénique opère cette transition du texte et du personnage à l'espace de la représentation. Ainsi la mort prend corps, elle se déploie dans un espace-temps qui engendre les émotions et qui présente la finitude d'une manière choquante pouvant provoquer des questionnements. Les textes de Fabre sont écrits pour des personnages qui sont en alerte, ce qui impose ce passage obligatoire à la scène, seul moyen d'évoquer des rêves cruels, mélancoliques et abjects. Les personnages fabriens nous apparaissent alors comme des âmes errantes en quête d'un espace de la mort.

Enfin, l'auteur prête son discours au personnage, il s'identifie véritablement à travers

⁴¹⁰Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., 1996, p. 92.

⁴¹¹Hugo De Greef, Jan Hoet, *Jan Fabre, le guerrier de la beauté*, op. cit., p. 133.

lui. Comme nous l'avons vu, ce ne sont pas les caractères textuels qui l'intéressent, mais bien la matière corps qui va permettre au texte d'exister devant un public. Nous étudierons dans la prochaine partie dans quelle mesure Jan Fabre a été influencé par l'espace de la ville, des lieux de patrimoine et des théâtres pour représenter la mort. Et notre analyse nous conduira à observer quels sont les éléments de la scénographie qui créent cet espace de la mort et quel est le rôle de la scénographie, des costumes et de la lumière pour rendre l'espace de la mort tangible.

Chapitre 2 : L'espace scénographique

A. Une scénographique macabre au-delà de la scène

Avant de développer notre propos plus avant, il nous paraît important de définir ici la scénographie : elle a pour rôle de composer l'espace et de matérialiser le lieu adapté et essentiel pour le déroulement d'une action. Elle est en relation étroite avec le texte comme objet dramatique et a besoin d'une dramaturgie pour être conçue. Dès lors, la dramaturgie « est le fondement même de la scénographie »⁴¹². La scénographie se prépare en relation directe avec le dramaturge et le metteur en scène, or chez Fabre cette question d'implication dans le processus de création scénographique est très importante car lui-même signe la mise en scène, la dramaturgie et la scénographie. Le dessin est l'outil premier d'une élaboration scénographique, comme son nom l'indique il s'agit du « dessin de la scène », puis elle évolue afin de garantir au spectateur une présence vivante de l'espace.

Au centre de cette mise en œuvre du lieu, il y a le souci primordial de la manifestation du vivant. Toute scénographie se fonde sur la présence de l'acteur et ne vaut que dans le jeu. Toute scénographie se fonde sur la prise en compte ou la définition de la relation qui s'établit entre le spectateur et l'acteur, entre l'espace de l'acteur et celui du spectateur.⁴¹³

La manifestation du vivant chez Fabre se dévoile en premier lieu dans le texte, car sa poétique du texte est créée pour une poétique du geste et du mouvement. Comme nous avons pu le constater, les textes de Jan Fabre révèlent un rapport étroit entre les personnages et l'espace pour exhiber la mort. En effet nous avons remarqué que les indications dans son écriture induisent une nécessité spatiale. Ainsi il devient un lieu qui réunit le mouvement et l'immobilité, comme dans le spectacle *Falsification telle quelle, infalsifiée*. Ici, le personnage représente deux identités (un personnage qui meurt et un personnage déjà mort). Dès lors son espace scénique construit un dialogue entre l'apparition et la disparition. Il est aussi le lieu des témoignages *post-mortem* comme dans *Requiem pour une métamorphose*, un spectacle dans

⁴¹²Marcel Freydefont, *Petit traité de scénographie*, Nantes, Joca Seria, 2007, p. 23.

⁴¹³*Ibid.*, p. 24.

lequel Fabre raconte la mort de John Lennon ou encore celle des victimes du Tsunami en Malaisie. Donc l'espace est forcément lié au texte et par conséquent aux personnages. Comme l'explique Anne Ubersfeld :

Si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation de personnages qui sont figurés par les êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents. L'activité des humains se déploie dans un certain lieu et tisse entre eux (et entre eux et les spectateurs) un rapport tridimensionnel.⁴¹⁴

La nécessité du personnage et du rapport tridimensionnel montre que l'espace est un paramètre fondamental dans la représentation scénique, dans la mesure où il est l'endroit où nous percevons la performance des acteurs, danseurs et performeurs. Ainsi il représente l'action et le conflit entre les protagonistes. Cette forte liaison entre le personnage et l'espace dramatique et scénique met en exergue des relations multidimensionnelles sous la forme d'un échange perpétuel. Sans espace le personnage n'existe pas. Cette équation dépasse très largement le cadre du théâtre et du rapport scène/salle, trouvant une déclinaison dans n'importe quel lieu contenant un interprète et un spectateur. Il nous semble dès lors évident que cette relation n'est pas une invention propre au théâtre. Elle apparaît en effet comme une nécessité humaine.

L'être humain a besoin d'espace pour vivre. Il définit des attitudes et des relations. Ainsi la question de l'espace ne peut jamais être évoquée d'une manière séparée de l'individu. En effet, même dans les lieux dédiés aux morts comme les cimetières, les morgues, etc., nous retrouvons la présence de la vie. Or ces espaces comportent une charge vivante plus importante que celle définie par leur fonction première et prennent une forte signification symbolique et culturelle. En ce sens Jan Fabre ne sépare pas le corps et l'espace dans son œuvre artistique et explique :

Mon espace scénique est un corps avec un cœur, comme les guerriers de la beauté ont un corps et un cœur. Les guerriers de la beauté fonctionnent aussi comme un élément architectonique. Ils sont les éléments de construction et les fragments de l'espace donné. Ils

⁴¹⁴Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 114.

activent des points de relation dans l'espace. Ils représentent des couteaux qui peuvent couper et fendre l'espace et, par là, créer un nouvel espace.⁴¹⁵

Fabre interroge la relation organique qui lie l'espace à la mort et à la vie. C'est-à-dire qu'il le considère comme une matière responsable à produire de la profondeur par le biais de la perspective, il peut créer une atmosphère et diriger une compréhension. Ce lien entre la perspective corporelle d'un performeur et l'espace scénique et dramatique est le fondement même de la composition visuelle de la mise en scène chez Jan Fabre, car il propose son point de vue. Il joue sur la distance et l'horizon pour orienter le regard en délimitant le champ visuel et auditif, alors il compare ses *guerriers de la beauté* à des couteaux qui coupent l'espace. Une image très forte, car elle montre d'une part que le performeur appartient à l'espace, et d'autre part qu'il le construit. Chez Fabre même l'air est une matière à exploiter et à comprendre dans sa verticalité et sa latéralité, ce qui permet une recréation spatiale grâce au mouvement. Dès lors le corps et l'espace sont responsables de la tension dramatique, d'établir des conflits et de créer la composition scénique de la représentation.

Cependant, le *corps espace* et l'*espace corps* conçoivent des représentations de la vie et de la mort, de la violence et de la résistance. La relation de Fabre avec l'espace vient de sa formation de plasticien. En effet, chaque geste et chaque présence sont pensés à travers une matière qui devient visuelle et qui se déploie dans un cadre avec une construction bien précise. La notion de cadre induit un découpage de la scène et une désignation des dimensions de l'espace par la création d'un environnement spécifique. Le cadrage et le découpage de l'espace chez Fabre trouvent une définition dans l'exemple de la pièce *L'Interview qui se meurt* :

Dans cette représentation théâtrale, l'espace est coupé en quatre par quatre tables. A chaque table est assis un des quatre personnages face à son partenaire invisible, qui, en fait est assis à une autre table. Le double est à son tour est redoublé. Dans la représentation, quatre temps s'entremêlent. Les relations ne sont pas des contacts directs mais imaginaires. Les personnages regardent un miroir invisible et s'interrogent eux-mêmes.⁴¹⁶

Dans cet exemple, l'espace et le personnage génèrent des conflits indirects qui

⁴¹⁵Hugo De Greef, Jan Hoet, *Jan Fabre, le guerrier de la beauté*, op. cit., p. 90.

⁴¹⁶*Ibid.*, p. 91.

débouchent sur la mort⁴¹⁷. Le découpage met ici en avant un espace de la mort, cette mort individuelle qui accentue le dispositif spatial alors que la table symbolise le cercueil. Mais nous remarquons aussi un travail sur la symétrie, en effet chaque espace et chaque personnage n'est que le reflet de l'autre, le conflit est intérieur et la scénographie vient le soutenir. Les tables sont d'une forme rectangulaire qui rappelle les tombes, les personnages sont isolés dans un espace fermé où ils sont face à leur douleur et à leur *mort en tant que suicide individuel*⁴¹⁸. L'espace de la mort ici est un huis-clos qui vient confirmer cette relation entre le corps et l'espace de travail que Luk Van Den Dries qualifie de *spacing*⁴¹⁹ ou chaque élément de la scène est utilisé et exploité. Nous comprenons donc que le lien entre ces deux paramètres est une clé de compréhension entre l'espace de la mort et le lieu de la mort.

Cependant, l'espace de la mort chez Jan Fabre s'avère plus complexe à appréhender. Nous ne pouvons en effet pas séparer le lieu de la mort et l'espace dans lequel la mort vit. Sa représentation scénique est souvent abstraite. Il ne matérialise pas forcément les tombes, les cimetières, les morgues, mais il utilise une réflexion plus philosophique et conceptuelle. De fait, l'abstraction de la production de la mort dans ses textes se manifeste dans un travail plus visuel où il utilise des symboles et des signes qui laissent comprendre ce rapport avec la mort.

Cette dimension symbolique est très importante dans l'analyse du travail de Jan Fabre et de son rapport avec l'espace de la mort. Nous avons choisi dans cette partie d'analyser la différence entre le lieu scénique et les références architecturales et spatiales qui ont influencé Fabre, comme sa ville (une ville médiévale avec son architecture et la présence d'un nombre important d'églises, de religions, d'Histoire), ses lieux de prédilection (comme le cimetière anversois qui a inspiré son travail) et son pays (un pays avec deux identités différentes wallonne et flamande). La découverte des différents lieux qui ont inspirés à Fabre l'espace de la mort vont nous permettre d'analyser les influences sur ses écrits sur son espace dramatique.

⁴¹⁷*Ibid.*

⁴¹⁸*Ibid.*

⁴¹⁹« Pour Fabre, l'espace est avant tout un support. Un support sur lequel il « peint » comme un peintre peint une toile, avec la même sensibilité et le même souci de la tension des formes, des structures géométriques et de la disposition des lignes de force. Il est également fidèle à la perspective traditionnelle dans laquelle chaque ligne, chaque forme, est en relation non seulement avec l'avant-plan et l'arrière-plan, mais aussi et surtout avec le point de fuite. C'est donc dans cette optique que l'espace est construit et que chaque centimètre de cet espace se voit attribuer une fonction. Une scène ne reçoit le *fiat* de Fabre que lorsqu'elle se recoupe entièrement avec ce "plan" et ne laisse donc aucun espace inutilisé. Dans le *spacing*, la symétrie et la différenciation jouent un rôle essentiel. Le *spacing* est principalement basé sur des lignes symétriques et une distance égale entre les acteurs. » Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p.83-84.

De ce postulat, d'autres problématiques vont émerger, notamment est-ce que le théâtre est un espace de la mort ? Comment se pose la question du théâtre dans le rapport spécifique à la conception fabrienne du lieu macabre ? Et une analyse plus globale sur l'espace de la mort qui pousse d'abord à une réflexion entre l'espace abstrait et l'espace concret, ensuite entre architecture et paysage et enfin entre l'espace théâtral et lieu de la mort. Ainsi nous allons citer également des lieux et des théâtres touchés historiquement par la mort, dans lesquels Fabre a joué.

La scénographie se définit comme art de la dramaturgie de l'espace. Dans le cas de Jan Fabre c'est une matière riche de symboles et d'images. Pour analyser cette matière nous sommes devant la nécessité d'analyser la présence de la mort dans les éléments scénographiques de ses pièces. Nous allons mettre en avant une sélection visuelle d'images et d'éléments scénographiques qui ont une relation avec la mort. Qu'est-ce que Fabre cherche à signifier par la symbolique du pont dans le spectacle de *Just Another delta dusty day* ? La suggestion de l'image du fleuve dans le spectacle *Attends, Attends, Attends... (pour mon père)* n'est-elle pas la représentation d'une frontière qui sépare le monde des morts et le monde des vivants ? L'échelle dans le spectacle *L'Histoire des larmes* ne signifie-t-elle pas cette liaison entre la vie et la mort ?

Ce faisceau de question nous invite à envisager peut-être le rôle de la scénographie comme un personnage à part entière dans l'esthétique de Jan Fabre. Et nous nous questionnerons également sur les costumes et la nudité comme un autre édifice scénographique qui montre l'identité du personnage dans cet espace de représentation de la mort. Toutes ces questions nous aideront à mettre en avant la relation entre l'espace et le corps pour mettre en évidence l'importance de la scénographie dans son acceptation globale (c'est-à-dire concernant la scène, l'architecture et la solution dramaturgique) pour offrir une compréhension de la représentation du trépas dans son univers théâtral.

1. L'influence de la ville sur l'espace de la mort

Le rapport aux espaces symboliques de la mort chez Jan Fabre trouve sa source dans son premier contact avec le cimetière d'Anvers, un endroit qui a une grande influence sur son travail et qui explique la présence éminente de lieux macabres dans son œuvre. Le cimetière

contient des tombes de différentes tailles dans des styles variés, qui deviennent pour l'artiste une matière brute que l'on retrouve dans son travail artistique : dans le spectacle *Tannhäuser* Jan Fabre met en scène un dispositif scénographique où des épées sont suspendus au ras du sol comme les croix d'un cimetière. De même, ce cimetière est particulièrement connoté car il appartient à une ville qui a été pendant des siècles un théâtre de massacres et de guerres, ville portuaire qui était occupée par plusieurs civilisations et qui a survécu à plusieurs formes de conflits comme l'occupation allemande pendant les deux guerres mondiales. Une autre caractéristique de la ville qui exprime cette influence de l'espace de la mort sur les créations de Jan Fabre est la présence des lieux de cultes, les nombreuses églises et synagogues présentes dans la ville sont pour l'artiste des espaces où le rituel et la célébration de la mort se marient avec l'architecture et la spiritualité.

Tous ces éléments montrent l'importance de la ville sur le travail artistique et sur l'esthétique de la mort dans l'œuvre de Jan Fabre, corollairement aux influences culturelles et artistiques dont nous avons mentionné l'importance précédemment. En effet l'univers visuel des grands artistes flamands a été révélateur dans l'émergence d'une esthétique macabre. Les scènes de corps écorchés et les scènes de l'Enfer de la métamorphose dans l'univers de Jérôme Bosch par exemple, ont clairement déterminé une grande partie de l'identité de Jan Fabre.

Jan Fabre porte également de l'intérêt à notre monde qui s'ouvre à la mondialisation. Il s'intéresse aux catastrophes qui frappent certains pays, comme les épidémies et les maladies. Il cherche à être le témoin personnel de ces événements. Il évoque par exemple le sida dans les années 80. De même les ravages de la drogue à cette même époque ont donné naissance à plusieurs pièces de théâtre de Fabre. Dès lors, l'interaction avec ce qui se passe dans le monde permet à son art de devenir universel. Ainsi, tout ce qui se passe dans le monde constitue une matière dans laquelle l'artiste puise pour parler de la mort.

Cependant, nous pouvons remarquer que ces influences ne sont pas présentées de manière mimétique dans les espaces scénographiques de ses pièces. Ainsi Fabre invente-t-il une esthétique qui marie le spirituel et la métaphysique afin de compléter la relation entre l'architecture scénique de la mort et l'architecture réelle. Il cite différents lieux comme dans *Mount Olympus* où les dieux sont dans leur jardin secret mais la scénographie n'imité à aucun moment cet espace, elle reste sobre, épurée et fonctionnelle. Dès lors, dans cet espace scénographique de la mort, le texte n'intervient-il pas pour nous faire voyager dans d'autres

espaces de la mort dans le monde ? Dans son analyse sur ce point, Lydie Toran explique :

Autant dire que chez Jan Fabre, la géographie est non seulement en connivence avec la mort, puisqu'elle devient son territoire, mais elle se fait hésitante par rapport à l'espace dramaturgique : les lieux dont il est question ne construisent l'œuvre ni sur le plan dramatique, ni sur le plan scénographique, car les espaces dont il est question sont à la fois du domaine théâtral (par le biais du document) et du domaine de l'actualité historique, du fait que la Voix traverse les territoires des scènes artistiques et spatiales. Sa diffusion anonyme et machinale est à l'origine d'un brouillage dramaturgique dans le domaine de l'espace, dans le sens où tous les espaces sont contaminés par le monde de la mort, et qui, selon les effets de la mort, finit par perdre tous ses repères. Comme on l'a vu, Jan Fabre ne précise pas les lieux où ses jeux (post)dramatiques se déroulent.⁴²⁰

Ce commentaire réalisé d'après le texte de *Requiem pour une métamorphose* dans lequel l'auteur énumère différents lieux par le biais de l'Histoire, nourrit avec intérêt notre réflexion en ce sens que l'espace de la mort chez Jan Fabre n'est pas toujours envisagé d'un point de vue dramaturgique. En effet, dans chacune de ses réflexions et de ses œuvres artistiques, Fabre invite les morts, soit par le biais du temps comme dans le cas de la répétition corporelle, soit par le biais du texte dans lequel il utilise un vocabulaire spécifique, soit au niveau spatial, soit avec des éléments de scénographie, ou encore avec les costumes et la lumière.

Cette corrélation entre l'architecture, la géographie et l'histoire dans la représentation spatiale de la mort montre aussi que Jan Fabre, au-delà de l'esthétique, a un point de vue politique de l'espace et de tous les événements qui se produisent autour de lui. Ainsi tout événement a ici un rapport direct ou indirect avec la mort. Ce rapport s'exacerbe aussi dans une pensée parfois utopique que met en scène le monde macabre de Fabre.

Néanmoins il y a dans son théâtre des lieux dramaturgiques à rapprocher davantage de l'utopie, ainsi que la dernière partie de cet espace de la mort va l'exposer. Des endroits plus localisés n'en sont pourtant pas exclus, même s'ils ne figurent, dans ce théâtre ou cette messe pour la mort, qu'à titre d'éléments grotesques ; dans le *Requiem* en effet, il est question de choisir le lieu où l'on souhaiterait mourir au sens propre, comme dans la « nécropole » ou « la tombe », « un champ de pensées » ou « aux toilettes », voire « le

⁴²⁰Lydie Toran, *Théâtralité de la mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre*, op. cit., p. 249.

cercueil » plus simplement. Mais dans l'ensemble, situés dans un espace de la mort même, ces motifs sont par conséquent plus anecdotiques que les vastes lieux de catastrophes dont il est précédemment question.⁴²¹

L'influence d'un imaginaire de Fabre issue de l'architecture et de la géographie, exige ce travail singulier de l'espace comme abstrait, symbolique et iconographique. Sa volonté est de rendre l'espace lui-même habité par le trépas. La mort existe à tout endroit ou nulle part car quand on l'a rencontrée il est déjà trop tard, il est donc difficile de lui assigner un espace concret ou quotidien. Donc l'espace de la mort prend une ampleur plus vaste qu'un lieu tel que défini habituellement, il est dans chacun de nous. C'est ce qui vient provoquer le public, en effet il se retrouve face à un espace non délimité, il ne peut le maîtriser, ce qui génère un sentiment de peur et d'inquiétude. Par ce procédé Fabre met en lumière toutes les questions que l'être humain cherche à éluder. Ainsi la scénographie de la mort chez Fabre se caractérise par deux aspects distincts, d'une part une représentation de la mort d'ordre symbolique et imaginaire comme les échelles dans *L'Histoire des larmes* ou les squelettes dans *L'Orgie de tolérance* et d'autre part d'ordre concret comme dans *Preparatio mortis* où le décor est la reproduction d'une tombe. Cela rejoint notre réflexion sur le rapport que Fabre établit entre le réel, le symbolique et l'imaginaire.

L'influence de la géographie et l'architecture, comme le démontre l'analyse de Lydie Toran, donne à l'espace une certaine forme d'universalité, ainsi le personnage et le public ont le choix d'imaginer et de choisir le lieu de la mort, car Fabre n'impose pas une esthétique et permet à chacun de s'approprier ce lieu de la mort. Il offre alors un espace où chaque mort devient un événement particulier, unique comme chaque individu. Il a conscience que ses influences, même occidentales, peuvent atteindre un public d'une autre culture, ainsi son univers visuel va se superposer à de nouveaux imaginaires pour adopter un espace partagé de la mort.

⁴²¹*Ibid.*, p. 248.

2. L'espace de la mort en dehors des lieux classiques

Le lieu pour une pièce de théâtre, dans son acception classique, est toujours lié à une scène et à un bâtiment dédié au spectacle vivant. Cependant les arts de la scène peuvent être abordés autrement, en effet les metteurs en scène contemporains approchent d'autres lieux de représentation pour créer un dialogue avec un espace public ou des lieux de patrimoine, comme des anciens abattoirs, des églises, des hangars, des anciennes usines. Dans cette perspective, nous allons mettre en lumière le rapport que Fabre fabrique avec ces lieux pour aborder le sujet de la mort.

Tout d'abord, la représentation théâtrale a besoin d'un lieu qui soit « concret et délimité, double avec la coprésence simultanée des acteurs et des spectateurs »⁴²². Si ces principes sont respectés, c'est-à-dire le rapport acteur et spectateur, et un espace limité, alors n'importe quel lieu dans notre environnement pourrait être susceptible de garantir ces éléments. Le lieu peut alors être défini comme un outil qui permet d'appréhender une expérience scénique, tout en respectant la singularité du contenu de la représentation, ainsi, la plupart des créations fabriennes sont présentées dans un théâtre dit « à l'italienne ».⁴²³

Cependant, Fabre reste un adepte de l'expérience vécue et il manifeste à cet égard une volonté et une ouverture vers d'autres dispositifs dramatiques qui n'étaient pas préalablement dédiés à une représentation scénique. Cette ouverture se traduit par des spectacles qui ont lieu dans des espaces qui ont servi à une autre activité dans le passé, notamment les lieux religieux ou des lieux comme les abattoirs. Dès lors nous pouvons nous interroger sur les relations que ces lieux entretiennent avec la symbolique de la mort.

Pour répondre à cette question, nous devons mentionner l'origine du théâtre : comme nous l'avons vu précédemment, le théâtre est né d'un rituel sacrificiel, celui de Dionysos. De ce fait, nous notons que le théâtre est par conséquent lié à la mort et au sacrifice. « L'origine du théâtre est bien l'art de faire surgir les morts ».⁴²⁴ L'église est ainsi liée directement à la représentation de la mort par son rapport au rituel funèbre, et par sa relation entre le monde terrestre et le monde divin. « De même l'Église condamnera le théâtre et l'utilisera. Le théâtre

⁴²²Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 51.

⁴²³Le théâtre à l'italienne est un dispositif scénique frontal, comprenant une séparation entre la scène, qui est surélevée et la salle, disposée en balcons au-dessus de l'orchestre.

⁴²⁴Konigson Élie, *Le Théâtre dans la ville*, Paris, D.L., 2002. p. 7.

est trop ancré dans le sacré. Il est à la fois dangereux et indispensable »⁴²⁵. Par exemple au Moyen-Âge la façade de l'église était représentée comme une scénographie de courtes pièces qui interprétaient des scènes de la Bible, devenant un espace qui « est le point de rencontre entre le visible et l'invisible, entre l'organisé et le chaos, entre l'artificiel et le naturel »⁴²⁶. Ainsi, le théâtre était qualifié de diabolique et associé à l'Enfer et au péché. Donc, les églises sont historiquement liées à la religion et au théâtre, et les deux ont forcément un rapport étroit avec la mort.

Ces lieux ont eu une importance majeure au Moyen-Âge, car ils étaient dédiés à la célébration du trépas, mais entretenaient aussi la peur de l'au-delà. Il était question aussi d'une connexion entre humain et divin, et de l'attente d'une vie meilleure après la mort. Dans cette perspective, Dieu constitue une icône de l'immortalité et de l'éternité.

A partir du XIII^e siècle les rites funéraires de l'Église triomphent sur les usages coutumiers. Les corps des défunts quittent les maisons pour les églises qui encadrent les funérailles. Ce phénomène est également celui de l'urbanisation des morts, inséparable de l'urbanisation de la société médiévale.⁴²⁷

Cette urbanisation de la mort au Moyen-Âge donne à ces lieux un rôle qui organise la relation entre le cadavre et la société. Celle-ci explique que les églises et leurs cimetières sont présents dans un espace qui donne une place à la mort au sein des vivants. C'est pour cela que ces lieux religieux rappellent le macabre, car ils sont empreints de la mort et en même temps remplis par la vie. Dans les églises, le rituel funèbre était quasi théâtral, dans le sens où les codes de la célébration étaient extrêmement précis. Cette atmosphère du rituel religieux épouse l'esthétique de Jan Fabre qui a toujours revendiqué sa fascination pour les lieux spirituels. Selon lui : « les églises sont des lieux spéciaux où l'on prend soin des œuvres. L'art est vulnérable, comme la spiritualité. »⁴²⁸

Ainsi la présence des œuvres artistiques de Jan Fabre dans les églises prend tout son sens. Il affirme également que : « l'histoire du Christ a une grande influence sur ma poésie et l'Église est devenue pour moi un modèle de contemplation puisque l'image du Christ est

⁴²⁵*Ibid.*

⁴²⁶*Ibid.*

⁴²⁷ Jacques le Goff, Nicolas Truong, *Une Histoire du corps au Moyen-Âge*, Paris, Liana Levi, 2006, p. 51.

⁴²⁸Source : <https://www.letemps.ch/culture/jan-fabre-cerveau-partie-plus-sexy-corps-humain>.

détournée à plusieurs reprises. »⁴²⁹ Nous retrouvons dans plusieurs de ses représentations des images d'inspirations religieuses comme dans *Le Paysage de Prométhée II*, dans *L'Orgie de tolérance*, ou encore dans *Je suis sang*. De même, pour deux créations, il a travaillé dans cet espace très particulier qu'est le Palais des Papes d'Avignon, un espace chargé par l'Histoire, la mort, le sang et leurs connotations.

La cour n'est pas un lieu comme les autres, ses murs sont chargés d'histoire, le sang y a coulé. Comme *Je suis sang* et *Histoire de larmes* ont été écrites pour elle, c'est un espace ouvert empreint de spiritualité. Les larmes de dieu peuvent aussi tomber.⁴³⁰

L'espace de la mort dans l'œuvre de Jan Fabre est en rapport conjoint avec le temps, le texte, le personnage et le lieu de la représentation. C'est-à-dire que tous les paramètres d'une représentation sont à l'origine de l'atmosphère du spectacle, et le hasard aussi en fait partie. Cela explique que Fabre prend toujours le soin d'intégrer le lieu scénique dans sa composition scénographique et son espace dramatique. Ainsi, la relation étroite de Jan Fabre avec les lieux de représentation varie, car il présente ses spectacles dans différents théâtres du monde entier, liés à des villes et à des histoires particulières. Fabre se retrouve souvent confronté à des lieux qui témoignent de la mort, des lieux historiques et liturgiques. Ainsi, la charge historique des lieux prend le dessus et influence le spectacle par son architecture et son histoire.

Par le sujet dont ses pièces traitent – la mort, la vie après la mort, les relations entre vivants et morts, etc. – Jan Fabre, quand il travaille dans des espaces où le culte fut en vigueur, semble faire en sorte que son œuvre épouse l'espace où elle est théâtralisée. D'ailleurs pour lui, le jeu de reflet entre l'intérieur et l'extérieur construisant ses créations, peut se parfaire dans des endroits qui portent déjà la « présence » ou l'empreinte de la mort. En cela, alors que ses œuvres sont inspirées par le domaine de la mort lui-même, quand elles sont représentées dans des lieux de spectacles autrefois dédiés, entre autres, aux rites mortuaires, le metteur en scène renverse l'objectif de l'espace théâtral.⁴³¹

La première confrontation de Fabre avec un lieu théâtral a eu lieu lors de son spectacle *Le théâtre écrit avec un K est un matou flamand* au Ankerrui Theatre à Anvers en 1980. Le

⁴²⁹Source : <http://artshebdomedias.com/article/290310-jan-fabre-la-mort-en-partage/>.

⁴³⁰Source : https://www.la-croix.com/Archives/2005-07-08/Festival-d-Avignon-2005-_NP_-2005-07-08-24024.

⁴³¹Lydie Toran, *Théâtralité de la mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre*, op. cit., p. 239.

deuxième spectacle *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* a été présenté au Stalker à Bruxelles en 1982. Deux pièces de théâtre qui n'ont pas connu de grand succès à leur sortie. En effet elles présentaient une esthétique nouvelle, et résolument choquante. Ensuite Jan Fabre a fait plusieurs spectacles dans différents lieux du monde et il a investi des lieux de plus en plus importants. Ainsi, dans les années 2000, il joue dans des lieux qui sont plus prestigieux, des lieux d'Histoire et de culte : des architectures anciennes comme la chapelle des Brigittines à Bruxelles, la Chapelle des Pénitents Blancs, la Chapelle du Lycée Saint Joseph, et le Palais des Papes à Avignon, la Grande Halle de la Villette à Paris, le Théâtre Liceo à Salamanca, Felsenreitschule de Salzbourg, BurgTheater à Vienne.

Tous ces lieux ont une histoire sanglante. Par exemple la Grande Halle de la Villette, dans laquelle Fabre a joué *Mount Olympus* en 2017, était un abattoir où les animaux étaient exécutés. Un espace qui correspond parfaitement à la démarche de Fabre qui élabore une recherche sur les animaux et la relation de leurs corps avec la mort. De même, le théâtre Liceo de Salamanca est un lieu construit sur les ruines d'un couvent.

Lorsqu'il joue dans des lieux où la religion était présente, Jan Fabre fait en sorte que ses créations entrent en dialogue avec ceux-ci afin de recréer une harmonie. Ainsi, quand ses créations qui traitent de la mort sont présentées dans des lieux qui étaient jadis dédiés à la célébration et aux rituels de la mort elles permettent de rendre hommage au passé et d'accentuer la mémoire des lieux. Il se nourrit de l'énergie présente et il communique avec les âmes errantes dans les lieux afin de l'exploiter dans sa dramaturgie.

In fine, Jan Fabre réinvente l'espace de la mort dans ces bâtiments théâtraux. Il convoque la spiritualité des lieux et devient lui-même un personnage qui porte en lui l'Histoire et insuffle cette énergie à ses collaborateurs. Au-delà de ces édifices et de leur charge symbolique, dans quelle mesure Jan Fabre exploite-t-il la scénographie dans ses spectacles ? Et comment ses propres éléments scénographiques représentent-ils la mort ? De même, quelles symboliques pouvons-nous décrypter dans la scénographie de la mort ?

B. Scénographie de la mort

Jan Fabre est un artiste qui a eu une formation plastique, ce qui explique un travail très élaboré de l'image dans son œuvre scénique. L'image, chez lui, est un élément fondamental, et corollairement au travail de l'image, Fabre exploite le corps du performeur. Il tient le corps et l'image dans une organisation scénographique commune. Ainsi crée-t-il des décors qui ont pour rôle de mettre en avant une vision qui met principalement en jeu le dialogue du corps et de la mort. Le sujet de la mort est très étudié, Jan Fabre invente en ce sens des matières scénographiques à forte connotation symbolique.

L'espace dans le texte de Fabre comporte des allégories qui renvoient continuellement à la mort, dans le sens où chaque découpage de l'espace est inventé au moment de l'écriture scénique. Nous remarquons qu'il prête une grande attention à l'espace avant même le moment de la mise en scène, car avec cet espace il crée des compositions qui ouvrent souvent toutes les possibilités pour une éventuelle occupation de la perspective disponible. Ainsi, il utilise toutes les dimensions. Il exploite les lieux verticalement et horizontalement, pour créer une atmosphère obscure, et qui tend vers un monde où la mort domine. Ce rapport tridimensionnel offre à Fabre un jeu avec les reliefs, qui contribue à accentuer le regard et à créer de la profondeur. De ce fait, il fabrique un espace qui se base sur la symétrie, l'équilibre et l'harmonie. « Mais l'espace n'est pas seulement un récipient inerte qu'il suffit de remplir pour le faire résonner. Il a également le rôle actif. »⁴³². Donc l'espace dramatique pour lui est un acteur de plus. Il le traite comme un corps et il repousse ses limites. De ce fait l'espace est conçu comme s'il possédait des organes et il n'est j'aurais vide même s'il est inoccupé d'éléments scénographiques. À cet égard il suffit d'un corps qui traverse la scène pour que l'acte théâtral se réalise. « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace, est c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. »⁴³³ Néanmoins dans ses créations, Fabre fait varier les rythmes, il présente une cadence soutenue avec une cruauté et un rapport à la finitude assez intense. C'est dans ce sens que Fabre exploite l'espace : il est tantôt vide, tantôt rempli, et il passe d'une atmosphère à une autre avec fluidité pour ne pas interrompre l'intention du public.

⁴³²Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 149.

⁴³³Peter Brook, *L'espace vide*, Paris, Seuil, 2014, p. 25.

Donc l'espace est un élément dramaturgique qui met en avant les thèmes du spectacle. Il est au service de la brutalité, au service du corps. C'est un appui qui façonne l'espace de la mort, dès lors il peut être un autel sacrificiel, une salle d'opération, une tombe, un cimetière, un pont, un fleuve, tout ceci dans une présentation symbolique et abstraite soutenue par d'autres éléments comme le texte et la lumière. « L'espace est un acteur de premier plan à qui il faut parfois donner le temps de se ressourcer, ou qu'il faut au contraire mobiliser entièrement »⁴³⁴.

L'espace chez Fabre répond à un besoin vital, un besoin qui maintient la vie tout en ressuscitant les morts. Ainsi il crée des rituels, des cérémonies et des célébrations. Il utilise son espace pour réinventer de nouveaux rituels basés sur le culte du corps, mais le corps n'est pas toujours celui de l'acteur. Il peut s'agir d'un puits de lumière, d'un squelette, d'un animal taxidermisé. Parfois il s'inspire aussi de rites païens, baroques, médiévaux, etc. Il tâche de créer des symboles qui renvoient à un système de références mais qui, par ailleurs, prennent un autre aspect que celui de la spiritualité agnostique. Ainsi développe-t-il un théâtre sacré, un autre langage dans lequel les ficelles de la finitude sont tirées pour affirmer le mouvement d'un théâtre de la cruauté, de la bestialité et de la brutalité. Il montre dès lors une nature humaine blessée par ses croyances et son histoire.

L'espace aide donc les corps à se métamorphoser. Il dessine des territoires, et il explore l'infini, toute matière étant utilisée au service de la mort. Partant de l'activité des corps dans l'espace, Fabre crée donc de l'action, des conflits, mais surtout des alliances qui aident à passer d'un monde à un autre par le biais de l'imagination et par la composition scénique.

Je me soumetts à la nécessité du matériau. La forme naît au cours du processus d'élaboration. Je pars d'un espace neutre. J'ai des centaines d'épures, mais aucune pour les décors. À la fin du processus d'élaboration, mes décors s'avèrent généralement très simples, une délimitation de l'espace. Ils ne sont jamais la représentation de quelque chose. Un « espace intérieur » naît, qui a ses propres règles du jeu.⁴³⁵

L'abstraction de l'espace dans l'œuvre de Jan Fabre est un moyen d'ouvrir continuellement les portes de l'imaginaire nourrissant ainsi les symboles et les métaphores. Il

⁴³⁴Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 50.

⁴³⁵Hugo De Greef, Jan Hoet, *Jan Fabre, le guerrier de la beauté, op. cit.*, p. 102.

représente un espace simple, efficace et fonctionnel. De ce fait l'espace n'est jamais figé. Il suggère à la fois une légèreté et une intensité, une matière fertile et riche de signes. Dans cette perspective nous allons analyser quelques éléments scénographiques spécifiques qui contribuent à une symbolique macabre, comme le pont, l'échelle et le fleuve. Ainsi nous chercherons en quoi ces éléments ont des connotations macabres. Dans quelle mesure par exemple l'élément du pont symbolise-t-il la mort ? Comment le fleuve devient-il le passage entre la vie et la mort ? Et comment l'échelle montre-t-elle le rapport entre le terrestre et le divin, entre la naissance et la disparition ?

1. Scénographie et suicide



« *Another sleepy dusty delta day* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Jan Fabre dans son travail scénographique alterne entre symbolisme, fonctionnalité et esthétique. Le spectacle *Another sleepy dusty delta day* s'ouvre sur un espace qui exploite la verticalité et l'horizontalité, des miniatures de ponts et de trains sur des tas de charbon, une composition qui découpe l'espace à plusieurs endroits dans lesquels la circulation et le mouvement de la danseuse sont libres pour exécuter son écriture corporelle. Ce qui nous intéresse dans cette fresque scénographique riche de matières, c'est spécifiquement la figure du pont. Il s'agit bien d'un élément qui se répète à maintes reprises dans le texte interprété par la danseuse/actrice : « Sur un pont médiéval, que les papes ont béni »⁴³⁶ ou encore « Je suis là, sur le point de sauter, dans cette nuit, sur un pont, un décor monumental, une étrange harpe suspendue »⁴³⁷. Concernant l'acte du suicide nous trouvons aussi cette série de répliques : « je

⁴³⁶Jan Fabre, *Another sleepy dusty delta day*, Paris, L'Arche, 2008, p. 85.

⁴³⁷*Ibid.*, p. 85-86.

suis là, sur le point de sauter, dans le néant, sur un pont, une lune gisante. »⁴³⁸ ; « je vais sauter et tomber, je vais tomber très profond »⁴³⁹ ; « je suis là, sur le point de sauter, dans l'abîme, sur un pont »⁴⁴⁰ ; « je suis là, sur le point de sauter, dans l'inconnu, sur le pont »⁴⁴¹ ; « Ce matin-là, sur ce pont médiéval, qui désunit les deux rives »⁴⁴². Nous constatons ici que Jan Fabre associe le néant, et l'abîme au fait de se jeter dans le vide faisant du vide un pont vers l'inconnu.

Le stade *post-mortem* de la vie, la mort je la conçois surtout comme un respect par rapport à la vie. De toute façon quand nous sommes confrontés à la mort c'est toujours un saut vers l'inconnu, c'est le saut !⁴⁴³

Ainsi le pont devient un élément emblématique de la scénographie. Il représente la mort, la perte, le désespoir et le passage. Par ailleurs, au-delà de son inscription dans le texte, Fabre fait référence à plusieurs significations qui unissent la ville et la religion. Jan Fabre choisit donc de figurer cet élément normalement monumental et écrasant par une petite miniature, qui vient se mélanger entre la réalité et le rêve à l'acte du suicide ainsi accentué par le mouvement et le son du train. Afin de traiter cette représentation, Fabre utilise un titre pour la pièce qui est à la base un titre inspiré de la chanson américaine *Ode to Billy Joe* de Bobbie Gentry qui raconte l'histoire d'un jeune homme qui se suicide en se jetant du Pont Tallahatchee, qui se situe dans le Mississippi aux États-Unis.

Le pont possède de nombreuses variantes architecturales et techniques, il a connu de nombreuses évolutions au fil des siècles et il a permis à l'être humain de franchir des rives et des précipices et de faciliter son déplacement. Le pont a également nourri l'imaginaire de la société par des légendes comme le cas du pont d'Avignon, qui aurait inspiré Fabre dans l'écriture de son spectacle. Ainsi dans la pièce le pont est à la fois une représentation historique, dramatique et poétique. Dès lors, quelle signification le pont incarne-t-il par rapport à la mort ? Le pont signifie la transition et la transformation, ainsi figure-t-il une rupture entre un état et un autre. Mais il symbolise aussi le passage de la vie à la mort. De nombreuses légendes font allusion au pont dans les religions et la mythologie. Comme la

⁴³⁸*Ibid.*, p. 87.

⁴³⁹*Ibid.*

⁴⁴⁰*Ibid.*, p. 89.

⁴⁴¹*Ibid.*, p. 91.

⁴⁴²*Ibid.*, p. 94.

⁴⁴³Conférence de presse du 6 juillet 2008 - Jan Fabre pour *Just Another Sleepy Dusty Delta Day*, 9min25s.

légende du « Pont du diable », qui existe dans toute l'Europe, et qui montre la complexité de réaliser un pont pour les architectes de cette époque contraints de faire appel à Lucifer.

D'innombrables superstitions et histoires entourent ces ponts du diable, où sont dupes tour à tour le diable et le Bon Dieu et leurs adorateurs. L'âme du premier passant doit appartenir au diable : c'est sa rançon ; autrement il aurait travaillé gratuitement pour les hommes. On dit aussi que la première personne qui franchit le pont meurt dans l'année. Les légendes indiquent en tout cas l'angoisse que suscite un passage sur un lieu dangereux et renforcent la symbolique générale du pont et de sa signification onirique : un danger à surmonter, mais également la nécessité d'un pas à franchir.⁴⁴⁴

Dans cette légende le pont lui-même est une sorte de combat, une symbolique de la mort, et du passage, le pont est un synonyme du péril, de l'angoisse et de la peur, mais aussi un édifice qui suscite le défi et l'admiration. Dans la mythologie grecque par exemple le pont a aussi cette signification du danger et du passage, à l'instar du pont que le dieu Zeus jette afin que la messagère Iris puisse faire le lien entre le royaume des hommes et celui des Dieux.⁴⁴⁵ Mais le pont aussi a une fonction spirituelle dans les religions. Dans l'Islam par exemple, le pont est un édifice qui permet aux croyants de passer au-dessus de l'Enfer pour atteindre le Paradis : « Le Sirat al- Moustaquim (le pont rectiligne) est un pont dont la largeur est celle d'un cheveu tendu par-dessus le brasier eschatologique. Seuls les fidèles peuvent le traverser sans anicroche ; les autres basculeront par dessus bord. »⁴⁴⁶

Il devient même un personnage de la Mort, d'autant que son ubiquité lui confère le caractère magistral et vital de la mort. De ce fait, comme le pont appartient à un espace mythologique, un espace théâtral et poétique, à un espace artistique et topographique (régional et international), réel et fictif, d'une culture européenne et littéraire avec la matière de Bretagne que le chevalier subsume, et d'une culture populaire et américaine pour ne pas dire globalisée que la chanson country évoque, ce lieu n'est plus celui d'une action dramatique, ni celui d'un motif post-dramatique, mais plutôt a-dramatique : le suicide ne s'y déroule pas, il n'y est ni raconté ni représenté, si bien que le pont lui-même semble se substituer à la mort.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Jupiter, 1982, p. 778.

⁴⁴⁵*Ibid.*

⁴⁴⁶Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 390.

⁴⁴⁷Lydie Toran, *Théâtralité de la mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre, op. cit.*, p. 246.

Cette richesse symbolique du pont donne à cet élément scénographique de la pièce une multitude de significations. Il remplit la fonction d'un décor omniprésent, qui joue le rôle d'un personnage en invitant la préparation d'un corps à la mort. Ainsi, il est à la fois un espace à connotation religieuse, mythologique et théâtrale, et prend tout son sens par le biais de la représentation scénique. Ce type de maquette représentée sur scène lui donne alors plus d'importance, le pont laisse imaginer comme un regard divin de la danseuse sur l'acte de la mort, comme si le metteur en scène avait fait un zoom arrière sur la scène de suicide, pour représenter les sentiments de la séparation. Cependant, comme le note Lydie Toran, l'acte du suicide n'est pas représenté physiquement. Il est présent dans le mal-être de l'actrice et dans la tension du texte et de l'écriture corporelle.

2. Le fleuve de la mort



« *Attend, Attend, Attend...* » © Tous droits réservés Jan Fabre

Un autre élément de l'espace de la mort dans les spectacles de Jan Fabre est le fleuve. Dans la création *Attends, Attends, Attends... (pour mon père)*, l'espace est représenté par un nuage de fumée, le personnage est vêtu de rouge et il tient dans ses mains une perche de navigation. L'atmosphère donne à visualiser une rivière, elle est sombre et noire, une brume épaisse en voile la vue. Le metteur en scène met en avant des sensations obscènes, obscures et mélancoliques. Il crée une forme de tension, un silence qui précède la catastrophe. Le sujet de la pièce est une réinterprétation du personnage mythologique, Charon, le passeur des âmes errantes entre le monde des vivants et le monde des morts.

Le personnage dans la pièce est prêt à aider l'âme de son père à franchir la frontière qui sépare la vie et la mort. Il dit en s'adressant à son père : « Ma barque est prête. En dansant, je vais te transporter sur les rivières entre le pays des vivants et le pays de la mort. »⁴⁴⁸ Dans cette phrase l'acteur emploie le mot « rivière » au pluriel ce qui fait allusion aux fleuves infernaux de la mythologie grecque. Ces fleuves, qui sont liés à l'Enfer, sont la symbolique du passage de la vie à la mort, des âmes errantes sur les rives sont en attente pour passer la limite qui mène à l'au-delà et de se libérer de la vie.

Les cinq fleuves de l'Enfer sont le Styx, l'Achéron, le Cocyte, le Léthé et le Pyriphlégéthon. Le Styx est le plus long de tous, le nom est celui d'une nymphe, fille d'Océan et de Thétis, elle aide Zeus contre les titans⁴⁴⁹. Ce fleuve signifie littéralement « qui fait horreur »⁴⁵⁰. Il est le principal fleuve des Enfers, on lui prête également des propriétés magiques, et Alexandre aurait été empoisonné par l'eau de sa source. Concernant l'Achéron, il est le fils du Soleil et de la Terre. C'est une rivière de l'Enfer parce qu'il a aidé les titans contre Zeus. Ainsi, il est le fleuve que doivent traverser les âmes pour parvenir à l'empire des morts. Il est aussi le fleuve où Ulysse interrogeait les morts.⁴⁵¹ Pour le troisième fleuve, le Léthé, les morts en boivent l'eau pour oublier leurs vies passées avant de revenir sur Terre afin de recommencer une nouvelle vie.⁴⁵² Il incarne donc la quête de réincarnation. Ovide fait du Léthé un voisin du sommeil car le bruissement de ses eaux sur les cailloux invite à dormir⁴⁵³. Le quatrième est le Cocyte, fleuve d'Épire affluent d'Achéron, ou du Styx, communiquant avec les Enfers ; sur ses rives errent les âmes privées de sépulture, dans l'attente de leur sort. Le dernier fleuve est le Pyriphlégéthon, un autre affluent de l'Achéron, un fleuve enflammé qui conduit directement aux Enfers.

Ils dirigent par quatre chemins leur marche ailée, le long des rivages des quatre rivières infernales qui dégorge dans le lac brûlant leurs ondes lugubres : le Styx abhorré, fleuve de la haine mortelle ; le triste Achéron, profond noir fleuve de la douleur ; le Cocyte, ainsi nommé des grandes lamentations entendues sur son onde contristée ; l'ardent Phlégéthon, dont les vagues en torrents de feu enflamment avec rage. Loin des fleuves, un lent et

⁴⁴⁸Jan Fabre, *Attend, Attend, Attend... (pour mon père)*, Anvers, Troubleyn. 2014, p. 10.

⁴⁴⁹Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p.431.

⁴⁵⁰*Ibid.*

⁴⁵¹*Ibid.*, p. 5.

⁴⁵²*Ibid.*, p. 259.

⁴⁵³*Ibid.*

silencieux courant, le Léthé, fleuve d'oubli, déroule son labyrinthe humide.⁴⁵⁴

Tous ces fleuves forment une représentation de l'espace de la mort auquel Fabre fait référence dans *Attends, Attends, Attends*.... Ils sont le synonyme du passage de la vie à la mort. Fabre s'inspire ici directement de l'imaginaire mythologique pour créer une représentation de la mort. Il utilise le fleuve comme métaphore de cette disparition, de la douleur, de la perte et de l'Enfer. Ainsi nous notons que le fleuve a une connotation macabre dans cette œuvre. Mais le fleuve a une autre symbolique qui est celle de garantir la vie. À travers l'histoire, les courants d'eaux ont généralement eu une importance majeure, puisque plusieurs civilisations se sont installées sur les deux rives d'un grand fleuve, comme le Nil en Égypte, le Tigre et l'Euphrate en Mésopotamie, le Houang-Ho en Chine, le Gange et l'Indus en Inde. En effet, le fleuve représente la fertilité et la force de la nature, bien qu'il puisse être effrayant et macabre quand il déborde.

Étymologiquement le fleuve (*flumen*) est écoulement, cours d'eau. Mais il est aussi la force de l'action, du mouvement et du rythme. Dans ses réflexions sur le mouvement et le rythme, Héraclite parle de l'être comme un fleuve.

Nous entrons et n'entrons pas dans les mêmes fleuves (91), nous sommes et nous sommes pas (49a). Vers ceux qui entrent dans les mêmes fleuves affluent d'autres eaux (12) ; et les âmes aussi s'exhalent de l'humide. On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve... elle se disperse et se réunit à nouveau (toute chose mortelle), s'approche et s'éloigne.⁴⁵⁵

Le fleuve est donc la métaphore d'un perpétuel mouvement. Tout vient des contraires, en sorte que la même chose peut être bonne ou mauvaise, vivante ou morte. Il met l'accent sur les oppositions et contradictions dans notre questionnement existentiel : « être ou ne pas être ». Cependant, comme l'explique Kostas Axelos, « il est le changement, mouvement, devenir et flux qui préservent la permanence de l'être. Le devenir de l'être n'est pas un simple écoulement indéfini qui va à l'infini »⁴⁵⁶. Kostas rejoint la pensée d'Héraclite, lorsqu'il évoque cette mobilité du monde, comme un cours d'eau, suivant des actions qui commencent et qui finissent dans une répétition perpétuelle comme une clepsydre. À l'image du cercle de

⁴⁵⁴John Milton, *Le Paradis perdu*, traduit de l'anglais par Chateaubriand, Paris, Belin, 1990, p. 163.

⁴⁵⁵Kostas Axelos, *Héraclite et la philosophie*, Paris, Minuit, 1962, p. 51.

⁴⁵⁶*Ibid.*, p. 51.

la vie, qui commence par la naissance et finit par la mort, le fleuve intérieur de chacun suit cet écoulement infini, car chaque fin est un début et chaque commencement est éphémère. Donc, le devenir de l'être est dans un changement éternel qui nourrit les contradictions ce qui alimente le processus de la vie.

De ce fait, le mouvement montre aussi l'importance du rythme, qui peut créer à la fois l'harmonie et la multiplicité des événements. Ainsi le rythme est impossible à dominer c'est-à-dire qu'il est synonyme du changement et de la transformation d'un état à un autre, entre l'apparition et la disparition, entre la vie et la mort, car il questionne l'essence même de l'être humain et de son existence. « L'essence de l'être implique le disparaître, et ce disparaître, loin de se dissoudre en dispersion, est l'être »⁴⁵⁷.

À travers cette pensée ontologique, l'espace de la mort dans cette création semble à la fois simple et complexe. En effet le personnage principal de la pièce installe son rythme et il suit le fleuve de sa vie, avec ses contradictions et son expérience personnelle, pour finalement faire un dernier voyage avec son père. Les deux personnages ont une vie mais chaque vie est différente, chacun possède son fleuve (intérieur) et les deux fleuves affluent sans cesse dans le même flux de la mort. Ainsi, nous pouvons confirmer que le fleuve est bien un espace de la mort dans la pièce, mais il est également synonyme du passage, de l'accompagnement et du mouvement. L'espace scénique dans la création *Attends, Attends, Attends... (Pour mon père)* dépasse le cadre de la scène ou de la dramaturgie scénographique. Il dévoile une forte pensée macabre et existentielle qui épouse la pensée philosophique héraclitienne. Il montre aussi un fort attachement aux références mythologiques.

3. L'échelle céleste



« L'Histoire des larmes » © Tous droits réservés Jan Fabre

⁴⁵⁷*Ibid.*, p. 52.

Dans l'exemple du spectacle *L'Histoire des larmes*, Jan Fabre utilise une scénographie qui comporte plusieurs éléments, parmi eux : l'échelle, un décor fonctionnel, qui permet les changements d'espaces, et qui a une symbolique en relation directe avec la finitude. Cependant, le mot « échelle » n'existe pas dans le texte de la pièce qui parle essentiellement des larmes, et du rapport humain avec les fluides corporels.

La figure de l'échelle dans la composition scénique de la pièce est ubiquiste. Elle offre au spectacle une large palette de possibilités. De plus, elle crée un rapport horizontal et vertical, ainsi elle permet d'établir un équilibre. Nous pouvons la considérer aussi comme un personnage à part entière qui impose une esthétique basée sur le brut et la matière. Elle a aussi pour rôle d'installer un rapport « d'échelle » entre le décor et l'acteur. D'une part, elle concède la verticalité qui permet de remplir et de découper l'espace, d'autre part, une fois allongée à l'horizontal elle a le potentiel de dégager l'espace et de créer le vide, ainsi elle met en place un rapport tridimensionnel et un travail sur les différents plans de la scène. Donc l'échelle dans la création est comme le diapason de l'espace ; elle met en valeur les corps et dirige la dramaturgie scénique. A quel niveau cet élément est-il présent dans l'imaginaire de Fabre ? Et quel est son lien avec la mort ? De même, quelle sorte de dialogue crée-t-il avec les personnages ?

Pour commencer le mot « échelle » désigne « un objet formé de deux montants réunis de distance en distance par des barreaux transversaux (échelons) servant de marches »⁴⁵⁸, mais l'échelle a d'autres significations comme : « hiérarchie des conditions, des situations dans un groupe, être en haut, en bas de l'échelle »⁴⁵⁹. C'est aussi une graduation et un instrument de mesure, par exemple « l'échelle de Richter » : graduation de 0 à 8 donnant l'intensité d'un tremblement de terre. Ou, en architecture et en géographie « à l'échelle de » : « selon un ordre de grandeur, à la mesure de... »⁴⁶⁰.

Ainsi nous notons que l'utilisation du mot dans la langue peut prendre différentes significations. C'est de manière directe le lien entre le bas et le haut, et on l'utilise dans la société pour désigner les classes sociales. L'échelle revêt donc cette charge métaphorique dans plusieurs domaines, par exemple dans les religions l'échelle est :

⁴⁵⁸Paul Robert, *Dictionnaire Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2008, p. 807.

⁴⁵⁹*Ibid.*

⁴⁶⁰*Ibid.*

Symbole, sous multiples variantes, de l'union du ciel et de la terre (comparable dans ce sens à la symbolique de l'arc-en-ciel). Symbole de l'élévation, de la montée graduelle et du développement. Le nombre de barreaux évoque souvent un nombre sacré (par exemple le sept) ; les barreaux eux-mêmes peuvent être de couleurs différentes (comme dans le bouddhisme) ou être faits de métaux divers (comme dans les mystères mithraïques). Ils sont alors souvent signes de différentes étapes de l'initiation spirituelle. La Bible mentionne, dans le Rêve de Jacob, l'échelle céleste que montent et descendent les anges, symbole de la relation vivante entre dieu et les hommes. Dans l'art chrétien on connaît l'échelle des vertus, que l'homme vertueux doit gravir, étape par étape, menacé de toutes parts par les démons.⁴⁶¹

Par conséquent l'échelle a une grande symbolique liturgique dans plusieurs religions mais ce qui nous intéresse ici est cette signification chrétienne, en effet cette influence est très présente dans le spectacle de Jan Fabre. *L'Histoire des larmes* fait clairement allusion au Moyen-Âge, le spectacle traite la question du corps et de son héritage à travers les époques. Or, dans l'iconographie médiévale, nous remarquons une relation entre l'échelle, le corps et la mort. Ainsi, cette création met l'accent sur la thématique de la naissance et de la disparition, et l'élément de l'échelle permet d'entrer en contact avec l'au-delà, il est le pont entre deux mondes, il garantit un mouvement, il impose une posture corporelle, il crée un espace suspendu, un espace de la mort, et une connexion spirituelle.

L'échelle céleste dans le christianisme est dressée entre la Terre et le Ciel, elle relie les fidèles à Dieu par une sorte de chemin ascensionnel pour se purifier et s'élever mystiquement. « Elle apparaît dans l'art chrétien d'Occident, dès le IV^e siècle et se développe, dans un constant renouvellement de ses formes tout au long du Moyen-Âge »⁴⁶². Elle a une symbolique métaphorique très importante, car elle est associée à la spiritualité, ce qui est déjà le chemin vers la divinité.

Une histoire du monde incluant la chute comme perte de la place originelle, et l'incarnation du Christ comme rétablissement de la voie permettant le retour ; une théologie et une mystique, concevant l'élévation spirituelle comme une progression par degrés ; une anthropologie, qui fonde sur une spatialisation des concepts une métaphore de la verticale comme signe de rectitude spirituelle.⁴⁶³

⁴⁶¹*Ibid.*

⁴⁶²Christian Heck, *L'Échelle céleste*, Paris, Flammarion, 1999, p. 5.

⁴⁶³*Ibid.*

Ainsi nous notons que l'échelle a une symbolique qui est liée au corps pécheur et à la croix du Christ. Dès lors elle a pour but de purifier l'âme de sa vie terrestre, et pour cela l'être humain doit gravir les échelons pour atteindre l'au-delà. L'iconographie du Moyen-Âge montre l'image de cette échelle céleste à plusieurs reprises, nous y observons une échelle qui s'appuie sur terre mais sa partie supérieure reste suspendue dans le ciel. Ce qui confirme le concept de la matérialité du ciel vient du fait que la mort n'est pas une fin mais un nouveau commencement, ainsi le ciel n'est pas considéré comme un vide, mais une porte vers un autre monde. Fabre rejoint cette idée de la spatialité de la mort, il découpe l'espace, et le considère comme une matière. Donc le ciel est un espace concret qui devient un appui pour l'échelle, elle-même espace de transition basé sur la spiritualité et la métaphore de l'élévation christique. L'échelle eschatologique est quant à elle la représentation de l'ascension de l'âme après la mort.⁴⁶⁴

Donc nous pouvons observer que l'échelle dans sa signification liturgique et par sa présence dans le spectacle de Fabre a un rapport étroit avec la mort. Dans le spectacle, l'échelle est un élément scénographique qui illustre la disparition, outre sa fonctionnalité et son utilité scénique, c'est une solution de mise en scène qui impose une esthétique et des références claires car elle présente un appui fort qui célèbre la représentation de la mort.

Il nous paraît important de soulever également l'importance des personnages et leurs relations avec l'échelle. Notre recherche dans la peinture, les gravures et les dessins du Moyen-Âge converge vers une association constante du corps et de l'échelle. Par exemple dans l'icône de saint Jean Climaque, *L'échelle sainte*, nous observons une union entre le monde des ténèbres et le monde céleste, présentée par des démons qui tirent des corps pécheurs vers l'Enfer et par des humains et des anges qui prient. Ici les corps aussi sont dans une attitude qui supplie, avec une expression de désespoir et de mélancolie, des regards vides et tristes, dans une illustration de la vie et de la mort tournée vers un espoir dans l'au-delà. Un autre exemple qui s'impose dans notre analyse est celui de la gravure de Hans Weiditz, *L'ascension du chevalier* :

Le chevalier approche du sommet de l'échelle, vers le Christ montrant ses plaies et deux personnages évoquant le jugement dernier. Quatre figures allégoriques, depuis le sol, tentent d'empêcher l'ascension en retenant le chevalier par des cordes. La pauvreté, la

⁴⁶⁴*Ibid.*

maladie, la luxure et la mort sont ainsi associées.⁴⁶⁵

Les corps de ces trois figures sont nus et le quatrième est un squelette, en revanche le chevalier se présente avec sa lourde armure, le regard vers le ciel, présentant son désespoir. Or, nous retrouvons le thème du désespoir dans un autre dessin qui « provient du couvent de Heinigen dans le nord d'Allemagne, et réunit le thème de l'échelle des vertus à celui du chevalier chrétien. »⁴⁶⁶ Au cœur du dessin trois flèches frappent le chevalier : *Desperatio* (désespoir), *Infirmetas* (faiblesse), *Tribulatio* (problème)⁴⁶⁷. La gravure et le dessin témoignent bien de l'inspiration de Fabre pour son personnage *Le Chevalier du désespoir*⁴⁶⁸, en effet il a l'âme de ce chevalier chrétien qui est lié à la métaphore de l'échelle. De même, les personnages nus dans la gravure sous l'échelle font écho aux personnages de Jan Fabre dans *l'Histoire des larmes*, ainsi l'échelle dans les deux cas est liée à ces corps torturés, au désespoir et à la mort.

Nous pouvons noter que Jan Fabre, dans son spectacle, se nourrit du monde visuel du Moyen-Âge. Il en utilise les métaphores et propose de nouvelles interprétations, cependant ses personnages et ses éléments scénographiques sont vidés de leur connotation religieuse même si l'échelle à cette époque appartient à une iconographie mystique avec des références au Christ et au jugement dernier. Jan Fabre extrait ces références de leur contexte afin de représenter le monde contemporain, et d'illustrer le mal-être moderne et laïc, axé principalement sur l'être humain et ses relations, et constituant une critique de la société. Donc, l'échelle est bien un élément qui a une relation avec la mort, avec le passage entre la vie et la finitude. Et l'utilisation de cet élément comme support scénographique offre à la représentation une force et une richesse d'ordre culturel qui montrent que la pensée humaine peut évoluer dans sa forme tout en restant toujours la même dans le fond. En conclusion, le travail de l'espace de la mort dans les représentations de Jan Fabre est indubitablement lié à la finitude.

Comme nous avons pu le constater dans ces trois exemples, l'artiste crée un espace qui invite les âmes errantes et il n'a de cesse de mettre les corps en valeur à travers un choix scénique qui comporte deux manières de présenter la scénographie. D'une part, il utilise la

⁴⁶⁵Christian Heck, *L'Échelle céleste*, op. cit., p. 156.

⁴⁶⁶*Ibid.*, p. 186.

⁴⁶⁷*Ibid.*, p.187.

⁴⁶⁸Le Chevalier du désespoir est un personnage du spectacle *L'Histoire des larmes*. (Voir partie I)

verticalité pour créer le lien entre la Terre et le Ciel, solution technique qui lui offre des possibilités de mise en scène et qui montre le corps du performeur dans différentes postures, ainsi il invite à découvrir l'anatomie corporelle sous tous les angles, cherchant à redéfinir la beauté. D'autre part il exploite l'horizontalité pour montrer son intérêt au sol, qui illustre une écriture corporelle ancrée, qui rend au corps son animalité, et qui fait allusion aux enfers et aux ténèbres. Dans les deux cas l'utilisation de la scène dans sa globalité a pour but de mettre l'accent sur l'importance de l'espace. En effet, ses compositions scéniques prônent la symétrie et résultent d'une esthétique inspirée des arts plastiques, il apparaît donc que son travail représente la mort par le biais du corps, de la voix et de la scénographie. Dès lors la scénographie chez Fabre découpe l'espace et recrée des atmosphères qui offrent un dialogue avec le corps, mettant en valeur les thèmes de prédilection de l'artiste.

C. Le dialogue entre la scénographie de la mort et le corps macabre

1. La scéno-corps

La scénographie fabrienne est une machine indispensable à l'œuvre. Ainsi, il se base sur une mise en scène qui s'intéresse à une composition visuelle qui mélange tous les éléments du spectacle pour représenter la mort. Pour ce faire, il utilise différentes astuces pour travailler une mise en scène qui donne corps à toutes ces matières : inséparables, complémentaires, elles ne font plus qu'une. Jan Fabre crée un concept scénographique qui se mélange au corps et vice-versa, comme une manière de ne pas dissocier les deux socles de son travail visuel. Dans cette perspective, il permet au corps d'incarner la mort et au décor de mettre en avant une spécificité de la mort ; comme nous l'avons vu précédemment, Jan Fabre ne dissocie aucun élément l'un de l'autre. Il met alors en lien son entourage intime, le bâtiment théâtral, le dispositif scénique et le corps. Par exemple dans le spectacle *L'Histoire des larmes*, le mariage entre le corps des danseurs et les objets transparents est une manière de montrer la complémentarité entre l'objet scénographique et le corps humain, laissant apparaître la fragilité qu'ils partagent et les mouvements qu'ils créent ensemble.

Souvent, cette lisière remplit littéralement une fonction dans la scénographie, comme par exemple dans l'opéra *Le verre dans la tête est fait de verre (Les sections dansées)*, où un personnage se balance entre la scène et la fosse d'orchestre, mettant ainsi clairement en évidence la frontière entre ces deux mondes, en traçant une ligne sur la carte. Car pour Fabre, cette ligne est un monde en soi : l'empire de l'imagination. C'est là que se rencontrent les contraires, c'est là que la nuance constante des extrêmes est possible. C'est en effet le temps de l'extase, de la déliquescence et de l'ignition. C'est la fusion complète des éléments. On peut dire la même chose des mouvements en ciseaux qu'il fait toujours répéter à ses danseurs. On cisaille l'espace comme si l'on coupait avec ses membres les frontières imaginaires qui nous séparent du monde et des autres. C'est une déchirure des parois, de la peau. Ce mouvement en ciseaux fait lui aussi se rencontrer les extrêmes. Deux lignes tailladent l'air, avec précision et mesure, un bras, l'autre bras. De bas en haut et de haut en bas. De l'intérieur à l'extérieur et vice-versa. Les mains se rencontrent l'espace d'un instant, pour se séparer en clivant l'air aussitôt.⁴⁶⁹

L'utilisation du corps scénique dépasse le cadre de la scène elle-même pour s'élever dans un imaginaire riche de symboles et d'iconographies, mais elle a pour but de mettre en évidence les frontières entre l'image scénique et le réel, de dialoguer avec une scénographie qui représente le cycle de la vie et de la mort. Cette fusion des éléments présente l'espace comme un corps, une peau, alors tout objet devient mobile pour Fabre qui occupe la scène pour ne pas laisser de vide, pour que l'ennui ne s'installe jamais dans la composition visuelle. La poésie graphique ainsi obtenue a pour but de mettre en avant la démarche basée sur la cruauté corporelle et la mise en scène de la chair. Ainsi, Jan Fabre utilise des objets qui mêlent le corps et son entourage proche pour mettre en évidence une esthétique sanglante et macabre bien qu'esthétisante et précise ; en résulte plus de crédibilité et de force dans le propos. Se jouer des frontières du laid et du beau est également une manière de présenter un théâtre de la mort et de la cruauté dans lequel l'espace et le corps sont réunis et qui amène dans une autre dimension, où tout est permis, régie par un imaginaire sans limites, brut et concret, il qui entre en résonance avec tous les détails de la représentation.

Pour développer un espace de la mort Fabre utilise un travail scénographique qui met en évidence une esthétique funèbre basée sur la perspective scénique, le découpage spatial, la lumière et les costumes. Tous ces éléments sont au service de cette recherche artistique. Nous en trouvons par exemple la preuve avec de gigantesques projections vidéo (gros plans,

⁴⁶⁹Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 33-34.

visages, regards) sur une toile très imposante dans *Tragedy of friendship*, de même que la création lumière dans ce spectacle vient renforcer la mise en valeur des corps, créer des tensions, et générer une atmosphère macabre qui s'accorde au thème de la mort et de la finitude.

La définition de la scénographie que nous donne Fabre est à prendre à la lettre : une écriture de l'espace. Mais il est une autre définition qui lui conviendrait peut-être encore mieux : celle d'acupuncteur théâtral. La scène, pour lui, est la surface d'une peau derrière laquelle se nichent tous les organes, un système nerveux, un tissu musculaire. Les points qu'il marque sur la scène donnent vie à ce corps interne.⁴⁷⁰

Dans cette définition Luk Van Den Dries compare l'espace au corps, une interprétation qui rejoint notre réflexion sur la « scéno-corps ». Il décrit en effet la scénographie comme un corps à part entière, une anatomie vivante ; elle bouge, elle vit, elle se déploie sur le lieu scénique, et elle emporte avec elle tous les composants du spectacle. Entrer dans ce *corps scénique* et le comprendre c'est, par extension, comprendre toute l'existence de l'artiste, ses héritages, sa manière de fonctionner, et son intérêt pour la mort et sa représentation. A ce stade, nous nous interrogeons donc sur la scénographie comme un des points de départ les plus importants conduisant Fabre vers une esthétique macabre.

En effet, avant de passer à la réalisation scénique, il débute par un travail graphique dans la chronologie du montage de sa création, ainsi des story-boards et des dessins viennent précéder les répétitions. Il commence donc la composition en deux dimensions, et engage dès lors un travail architectural du corps qui mêle la scénographie et l'acteur, il réinvente de la sorte les organes, la chair, et le sang dans une dynamique spectaculaire et cruelle.

À travers cette vision, la scénographie et le corps définissent la mise en scène, ils forment un tout cohérent qui vient construire une esthétique visuelle brute invitant à la beauté par le biais du mouvement et de l'animalité libérée. Alors, nous pouvons affirmer que ce *corps scénique* englobe les corps et offre une fonctionnalité qui vient rendre aux âmes errantes leur apparence physique. Par exemple dans le spectacle *Mount Olympus*, Fabre s'interroge sur le corps des dieux ; pour ce faire il donne une apparence humaine à des personnages mythologiques et dévoile leurs facettes humaines dans un espace où la mort est constamment présente. L'espace scénique et le corps des dieux ainsi mis en jeu forment une

⁴⁷⁰*Ibid.*, p. 42.

sorte d'union au service de l'histoire du sacrifice, qui n'a de cesse de repousser les frontières de la brutalité. Ici la scénographie n'occupe pas seulement l'espace par les objets et les accessoires mais aussi par les ombres, elle met en scène un dialogue entre le clair et l'obscur, et de ce fait entre la chair vivante et la chair morte. Il nous semble impossible pour le créateur de dissocier la scénographie et l'acteur dans cette production tant il génère une relation organique entre ces deux entités, les rendant interdépendantes.

Le mouvement du corps humain demande des obstacles pour s'exprimer ; tous les artistes savent que la beauté des mouvements du corps dépend de la variété des points d'appui que lui offrent le sol et les objets.⁴⁷¹

Dans cette réflexion Appia démontre la relation intrinsèque entre le mouvement du corps et celui de l'espace observé dans son intégralité (sol, objet, mur, etc.), au travers d'une succession d'appuis générant des obstacles physiques qui créent une écriture scénique, et par-delà une forme d'expression artistique. Il nous explique la liaison étroite entre l'espace vu dans son ensemble et le corps humain dans ses dimensions mobiles et esthétiques. Fabre exprime lui aussi une volonté d'inventer une association singulière entre le corps et la scénographie, et il l'explore afin de produire une image plastique. Cependant, à la différence d'Appia, Fabre offre aussi des appuis à l'espace, nous notons qu'il s'appuie sur le corps de l'acteur pour permettre à l'espace d'exister et vice-versa. Ainsi, ces appuis mutuels des deux composants les plus importants du spectacle sont utilisés pour révéler la *cruauté personnelle*, notamment dans le spectacle *L'Ange de la mort*, où ils s'expriment par un va-et-vient entre la projection vidéo et le corps de la danseuse, chaque élément étant enfermé dans un cadre. Le premier corps crée son espace dans un carré délimité, symbolisant l'enfermement et tout à la fois une physicalité animale et agressive, et le second est un corps en souffrance, lui aussi enfermé dans un cadre, celui de la vidéo. Alors l'espace conçoit le cadre et le corps se déploie dans ce cadre, pour repousser ses limites. Ainsi, l'obstacle auquel Appia fait référence n'est pas concret, c'est un obstacle imaginaire engendré par le corps humain et par l'espace vide. Or, la volonté de Fabre de représenter la mort offre à ses scénographies et à ses espaces une forme de matérialité même en l'absence d'objets matériels. En effet les obstacles sont ici imaginaires, mais ils sont concrétisés par la réflexion intellectuelle et par la dimension

⁴⁷¹ Adolphe Appia, *Œuvres complètes, Tome II*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, p. 296.

spatiale, générant une harmonie entre le corps de l'acteur et le corps de la scénographie, car ils traversent ensemble le cycle de la vie.

L'espace théâtral se construit à partir d'une architecture, d'une vue sur le monde (pictural) ou d'un espace sculpté essentiellement par les corps des comédiens. Evidemment, l'espace scénique concret se construit à partir de ces trois éléments à la fois. Mais avec chaque fois un élément prédominant.⁴⁷²

Anne Ubersfeld confirme l'importance et la nécessité de rapprocher les éléments, elle démontre l'existence d'une communication entre le corps de l'acteur et l'espace. Evidemment, un élément peut prendre le dessus, en fonction des besoins de la mise en scène, de la dramaturgie et de l'esthétique souhaitée. Néanmoins, dans son travail Jan Fabre essaie toujours de créer l'équilibre entre les deux, pour éviter le déséquilibre ; dès lors le seul élément prépondérant, et qui englobe tous les autres, est la cruauté.

La scénographie et le corps sont tous deux au service du thème choisi par le metteur en scène, car c'est lui qui définit les directions, qui confirme les intuitions et qui crée une cohérence entre les actions et les réactions. Ainsi la volonté de représenter la mort n'est pas seulement un sujet parmi d'autre, c'est l'essence même de la recherche et de la création.

Cette volonté de dialoguer avec les morts que Jan Fabre ne cesse d'exprimer est visible dans chaque détail scénique. Nous observons que l'utilisation des couleurs de la célébration de la mort, ainsi que la présence d'accessoires comme les bâtons, les récipients de laboratoire, la fumée, les tables, les cages, produit un univers visuel qui a pour but d'installer une atmosphère qui réunit l'odeur de la mort et l'image de la mort. Dans cette perspective, le corps est toujours présenté dans son intégrité afin d'épouser une esthétique qui réunit le macabre et la beauté de la disparation, nous retrouvons des corps nus, maigres, ronds, jeunes, vieux, et même des femmes enceintes.

Néanmoins, l'utilisation des costumes témoigne d'une recherche qui ne met pas seulement en valeur les corps mais qui présente toute une idéologie artistique qui fait allusion à un héritage qui marie les références liturgiques et les références de l'histoire de l'art. En effet, chaque scène, chez Fabre, est un tableau animé qui invite les artistes du passé à revivre dans des esthétiques totalement opposées mais harmonisées par le metteur en scène. Il nous

⁴⁷²Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, op. cit., p.74.

paraît donc impossible d’imaginer une pièce de théâtre de Jan Fabre sans scénographie, sans une création lumière élaborée et sans une recherche poussée autour des costumes. Il est dans une recherche constante de la *fresque parfaite* et nourrit pour y parvenir tout un imaginaire sur la mort et sur l’esthétique de la cruauté personnelle. Chez Fabre, la scénographie devient donc un personnage en mouvement qui vit à travers le temps d’une représentation, affirmant un travail sur la matière qui change, et faisant éclore la *scéno-corps*, un concept qui rend hommage à la vie par le biais de la mort. Œuvrant à la création d’une œuvre totale, nous allons voir que Fabre associe le costume à sa quête de représentation de la mort, en faisant un élément phare qui deviendra même une signature artistique.

2. Le costume de la mort



« Je suis sang » © Tous droits réservés Jan Fabre

Les costumes dans les spectacles de Jan Fabre ont une importance capitale. Ils permettent d’alimenter son esthétique visuelle, de mettre en avant les corps, de raconter des histoires, car ils portent de multiples symboles et significations. Ils sont aussi des éléments fondamentaux pour représenter la mort, notamment dans le choix des couleurs et dans les postures qu’ils imposent par leur légèreté, ou leur lourdeur. Ici, nous observons avec intérêt que la recherche sur les costumes chez Jan Fabre dépasse le spectacle vivant pour envahir également son monde plastique. Il réalise à maintes reprises des « coques costumes » faites avec des carapaces de scarabées, ou de punaises, et il élabore des costumes qui mêlent la peau

des animaux avec de la viande fraîche dans le cadre de différentes installations. Au-delà des costumes à proprement parler, conçus avec des vêtements, du maquillage, et des masques, il travaille également sur le corps nu comme costume.

L'utilisation du costume chez Fabre semble donc déterminante dans l'acte de transformer les corps, et cet usage spécifique soulève de nombreux questionnements ; Notamment, comment les couleurs choisies par Fabre et ses costumiers sont-elles représentatives d'une esthétique macabre ? Le corps nu exposé sur scène ne serait-il pas un costume à part entière ? Et quelles sont les références symboliques mobilisées à travers les costumes pour représenter la mort et montrer une scénographie de la finitude ?

Pour commencer définissons le costume :

L'ensemble des éléments visuels de la composition scénique qui se rapportent au corps de l'acteur, permettant à des degrés divers sa métamorphose : pièce de vêtement, mais aussi masques, perruques, postiches, prothèses, maquillages et même accessoires tels que bijoux, décorations, armes. [...] le mot « costume », qui s'est au début prononcé « costumé », apparaît d'abord dans la peinture (Poussin, Le Brun). En 1754, le chevalier de Jaucourt le définit encore dans l'*Encyclopédie* comme « un terme plein d'énergie que nous avons adopté de l'italien. Le costume est l'art de traiter un sujet dans toute sa vérité historique ; c'est donc l'observation exacte de ce qui est, suivant le temps, le génie, le goût, les lois, les richesses, les caractères et les habitudes d'un pays où l'on place la scène d'un tableau ». Le recouvrement de la notion de costumes par ce mot lié à la peinture, est fondamental.⁴⁷³

Comme nous pouvons le remarquer, le mot « costume » dépasse la fonctionnalité du vêtement, c'est un agencement de plusieurs éléments qui aide à construire un personnage. Il est intéressant de noter aussi que le mot vient de la peinture, il permet de définir les époques, les classes sociales, les métiers, c'est en définitive un élément qui aide à déterminer une identité et qui reflète un caractère. Toutes ces caractéristiques du costume correspondent plutôt à la définition d'un théâtre classique, mais au début du XX^e siècle, le costume prend une autre dimension pour épouser un corps plus axé sur le personnage. Dès lors le théâtre présente un monde abstrait qui n'est plus une stricte imitation de la réalité, ainsi tout devient possible et les artistes (metteurs en scènes et costumiers) vont vers une approche contemporaine et épurée. Le travail sur le corps de l'acteur devient une priorité pour les

⁴⁷³Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 228.

créateurs qui se concentrent sur une esthétique brute et un jeu qui ne s'appuie plus sur les artifices du costume, délaissés car accusés de générer une représentation stéréotypée des personnages.

Le tournant des années soixante voit cependant l'accentuation du rejet du costume « théâtral », ressenti comme d'un expressionnisme dépassé, créant chez le Living Théâtre et Grotowski une panique de l'enfermement. C'est du dépouillement charnel et de sa démarche intérieure que l'acteur veut arracher son personnage.⁴⁷⁴



« Parrots and Guinea Pigs » © Tous droits réservés Jan Fabre

Ainsi, nous pouvons remarquer que le travail du costume chez Fabre est d'une part un mélange entre l'épure et la nudité comme dans le spectacle *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* et d'autre part, une recherche sur les formes spectaculaires. Nous trouvons pour ce faire une inspiration picturale et médiévale très marquée notamment pour les costumes métalliques et les dagues dans *Je suis sang* ou une inspiration plus baroque avec des costumes et des masques de la *commedia dell'arte* comme dans *Le Lac des cygnes*. Il semble évident que Fabre n'est ni un adepte des costumes traditionnels qui respectent les époques, l'histoire et la société, ni un artiste qui prône l'utilisation systématique d'un costume épuré ou d'un corps nu. Se nourrissant continuellement de multiples influences, comment utilise-t-il alors les costumes pour représenter la mort ?

La représentation de la mort à travers les costumes est basée sur une symbolique tirée de références à l'histoire de l'art, aux religions et à la mythologie. Ainsi, nous constatons que Jan Fabre mélange influences et matériaux dans la création de ses costumes, nous allons donc en analyser trois axes principaux : le blanc, le noir et la matière.

⁴⁷⁴*Ibid.*

a) Le blanc

Le blanc est une couleur que Jan Fabre utilise souvent dans ses spectacles, elle apparaît sous différentes formes vestimentaires, comme une chemise, un pantalon, une robe ou tout simplement un caleçon. Mais pourquoi l'artiste est-il si attaché à cette couleur et quel est son rapport avec la mort ?

La couleur blanche dans sa symbolique comporte plusieurs significations qui diffèrent selon les points de vue et les analyses. En effet, le blanc n'a pas la même symbolique dans différentes cultures, et il peut être lié à tout comme à son contraire.

Le blanc peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique. Absolu et n'ayant d'autres variations que celles qui vont de la matité à la brillance, il signifie tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs. Il se place ainsi tantôt au départ tantôt à l'aboutissement de la vie diurne et du monde manifesté, ce qui lui confère une valeur idéale, asymptotique. Mais aboutissement de la vie – le moment de la mort – est aussi un moment transitoire, à la charnière du visible et de l'invisible, et donc un autre départ.⁴⁷⁵

Ainsi, nous pouvons remarquer que la couleur blanche est liée conjointement à la naissance et à la mort, à l'apparition et à la disparition, elle est présente dans différents rituels, elle est synonyme de départ mais aussi de la naissance. C'est également la couleur de la neutralité et de la paix (avec le drapeau blanc).⁴⁷⁶ Elle est liée au froid, à la simplicité, au mariage, à la vieillesse, mais aussi à l'absence, aux fantômes, à la maladie, à la peur et à l'inquiétude.⁴⁷⁷

Dans le spectacle *L'Histoire des larmes*, Fabre utilise par exemple des costumes blancs et des accessoires de la même couleur comme les oreillers. Ici les acteurs jouent avec sa symbolique et son contraire, ainsi dans la première scène les acteurs sont des nouveaux nés, ils crient, et expriment une grande souffrance qui va contaminer les parents qui finiront par tuer leurs enfants. Dans cet exemple, le blanc du costume comporte deux symboles, Fabre lie habilement le costume blanc à la vie et à la mort, il emprunte les significations de différentes cultures, utilisant la couleur blanche pour symboliser à la fois la naissance comme

⁴⁷⁵Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 125.

⁴⁷⁶Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Benetton, 1999, p. 31.

⁴⁷⁷*Ibid.*, p. 32.

en Occident ou le deuil comme en Orient. Fabre puise également dans la signification liturgique de cette couleur ; en effet elle est considérée dans la culture chrétienne comme une lumière qui représente la divinité, une couleur réfléchissante, qui peut aussi symboliser le vide.

Dans toute pensée symbolique la mort précède la vie, toute naissance étant une renaissance. De ce fait le blanc est primitivement une couleur de la mort et du deuil, c'est encore le cas dans tout l'Orient, ce le fut aussi longtemps en Europe, notamment à la cour des rois de France. Sous son aspect néfaste, le blanc livide est opposé au rouge : c'est la couleur du linceul, de tous les spectres, de toutes les apparitions... Souvent, note M. Eliade, dans les rites d'initiation, le blanc est la couleur de la première phase, de la lutte contre la mort. Nous dirions plutôt celle du départ vers la mort.⁴⁷⁸

Une autre apparition de la couleur blanche dans ce rapport à la mort se retrouve dans les morceaux de tissus blancs présents dans le spectacle *Le Pouvoir des folies théâtrales*, dans lequel des acteurs danseurs sont vêtus de chemises blanches et sacrifient des grenouilles. L'acte sacrificiel se réalise par le biais des tissus blancs, les danseurs enveloppent l'animal et ils l'écrasent, ainsi la couleur rouge du sang imbibe les tissus, la représentation de la mort émerge alors par le mélange entre la couleur de la pureté et la couleur de la violence. Les costumes dans cet exemple sont les vêtements de la mort et du sacrifice, ils contribuent dès lors à une esthétique générale dans la composition scénographique de l'espace du trépas.

Mais les costumes aussi peuvent garantir les transitions et les changements d'une scène à une autre comme c'est le cas dans le spectacle *Mount Olympus*, dans lequel Fabre invente des tableaux avec des costumes inspirés des dessins sur les poteries de la Grèce antique. Il a choisi les draps blancs comme l'unique élément de costume, il les transforme, et les remplit de morceaux de viande, ainsi dans chaque mouvement la couleur rougeâtre tache les vêtements et la viande se disperse sur scène comme si les organes du corps s'échappaient de la chair. Dans une autre scène, un drap blanc épouse les corps et par la fabrication de nœuds les performeurs fabriquent leurs propres costumes. À chaque fois que Fabre utilise la couleur blanche, il fait écho à la mort et à la cruauté. Donc, nous pouvons affirmer que le costume blanc, chez lui, est celui de la mort, mais avant que le costume accomplisse cette symbolique il doit traverser des épreuves : il est propre, puis taché, puis funèbre. Fabre

⁴⁷⁸Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 125-126.

matérialise par ce procédé l'évolution de la vie humaine, et le passage vers l'au-delà.

En somme, la couleur blanche est présente dans notre univers visuel quotidien et, bien que les symboliques et les significations changent d'une culture à une autre, d'une religion à une autre, elle est étroitement liée à la mort. Dans la perspective de représenter la mort, Fabre utilise régulièrement cette couleur, ainsi elle lui offre des possibilités dans le travail scénographique, et dans la composition visuelle, grâce notamment à l'apport du travail des lumières qui permet de manier cette « non couleur » avec finesse afin de sublimer les effets souhaités.



« Les Pouvoirs des folies théâtrales » © Tous droits réservés Jan Fabre

b) Le noir

L'autre couleur omniprésente dans les costumes des spectacles de Jan Fabre est le noir. Elle est la couleur du deuil par excellence, elle est liée au désespoir mais peut aussi être une couleur neutre. Elle offre la possibilité d'un effet de disparition entre un corps habillé et un corps déshabillé. Cependant elle est aussi le symbole du pouvoir, à travers le costume des hommes d'affaires, des politiciens, des prêtres, des avocats, c'est aussi la couleur des costumes des tueurs en séries ou de certain super-héros dans le cinéma. La couleur noire est aussi symboliquement apparentée au monde de la nuit : « le sommeil, les rêves, les angoisses, le secret, la discorde, la détresse, la vieillesse, le malheur et la mort. »⁴⁷⁹

Les personnages fabriens vêtus de noir sont toujours en relation avec les ténèbres, la souffrance et la mort. Dans le spectacle *L'Ange de la mort*, par exemple, la danseuse est habillée en sous-vêtements noirs, avec un corps qui rappelle l'état animal. Elle vit dans un

⁴⁷⁹Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil. 2008, p. 15.

univers sombre qui est le reflet même de cette noirceur interne et de la cruauté personnelle mise à l'œuvre. Il y a aussi, comme nous l'avons déjà vu, la figure du rocher dans *L'Histoire des larmes*, c'est un personnage noir, en détresse, or dans ces deux exemples, les costumes et leur couleur sont le reflet de la représentation psychologique et interne des personnages. Le noir montre le lien avec l'obscurité, et accentue le sens du drame. Dès lors le costume noir dans les spectacles de Jan Fabre n'est-il pas seulement une symbolique très forte de la finitude ? De même, comment Fabre représente-t-il la douleur de toute une société occidentale à travers cette couleur ?

Ces difficultés documentaires, mythologiques et épistémologiques mettent en valeur le relativisme culturel de toutes les questions qui touchent à la couleur. Elles ne peuvent pas s'étudier hors du temps et de l'espace, hors d'un contexte culturel précis. Par là même, toute histoire des couleurs doit être une histoire sociale. Pour l'historien – comme du reste pour le sociologue et pour l'anthropologue – la couleur se définit d'abord comme un fait de société qui « fait » la couleur, qui lui donne ses définitions et ses significations, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux. Ce n'est pas l'artiste ou le savant ; ce n'est pas non plus l'appareil biologique ou le spectacle de la nature. Les problèmes de la couleur sont toujours des problèmes sociaux, parce que l'homme ne vit pas seul mais en société.⁴⁸⁰

La société a pour rôle de définir la relation avec la couleur, de ce fait le noir s'inscrit dans l'histoire de l'humanité. Nous notons qu'avec le temps les significations et la symbolique se renouvellent et se transforment, ce qui permet une analyse riche et faite de contradictions. En effet, dans la société occidentale le noir est bien une couleur de deuil et de malheur, mais c'est aussi une couleur de fête, de luxe, et elle représente tout autant l'austérité monastique. Le noir représente la nuit qui fait peur à l'être humain, c'est pourquoi avant d'être mise au service d'une représentation artistique, elle est d'abord chargée par son passé et par l'imaginaire social. Elle a une force anthropologique et sociologique qui donne des préalables à toute nouvelle interprétation. Malgré ce paradoxe de symboles, la couleur noire s'impose comme un emblème des Enfers, du mal, du diable et de la mort, elle est associée à la guerre, au péché, à la superstition et au sacrifice, autant de thèmes traités dans l'œuvre fabrienne.

⁴⁸⁰*Ibid.*, p. 13.



« Je suis sang » © Tous droits réservés Jan Fabre

Les animaux au pelage noir ont la réputation d'être particulièrement féroces ou dangereux et sont donc mis à l'écart, exclus, pourchassés ou fuis. Ainsi le loup, réputé pour sa cruauté et symbole archétypal de toutes les peurs, associé à la couleur noire dans l'imaginaire contemporain et les représentations, pour des raisons symboliques plus que réelles, puisque l'espèce commune se caractérise par un pelage jaunâtre, mêlé de noir, mais qui, locution verbale, exprime l'intensité du noir et de l'obscurité : faire noir comme dans la gueule d'un loup. Bête noire et mouton noir désignent au sens figuré, une personne considérée comme dangereuse – rejetée, mise à l'écart ou traitée en souffre-douleur.⁴⁸¹

La superstition et le sacrifice sont tous deux liés étroitement à la mort et à l'animal, or dans cette relation, les animaux aux pelages ou aux plumes noirs représentent une matière imaginaire importante que Fabre utilise pour représenter la mort. Nous notons par exemple que dans son spectacle *Requiem pour une métamorphose*, il utilise des costumes qui marient le tissu noir, la peau de bête noire, ainsi que des squelettes vêtus de noir, présentant ainsi la finitude dans une globalité qui inclut la relation entre l'humain et son entourage. Cet usage du noir évoque par ailleurs toute une réflexion et une pensée sociologique qui définit cette couleur comme un écho de l'obscurité souterraine et des ombres. En effet, ses personnages vêtus de noir ont un rôle tragique, ils évoluent à travers des actions dangereuses comme dans le spectacle *Le Pouvoir des folies théâtrales*, où deux acteurs les yeux bandés et en pantalons

⁴⁸¹Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 675.

noirs portent dans leurs mains deux couteaux bien aiguisés qu'ils manient sans les voir. Cette représentation du danger génère la peur, la mélancolie, le désespoir, la folie et l'expression extrême des sentiments, ce qui renvoie à la pensée fabrienne et à sa relation avec le sacrifice dionysiaque au sein duquel des bêtes noires sont sacrifiées sur l'hôtel du dieu grec. Le noir, dès lors, dans sa relation avec le corps présente une manière d'exposer la colère et la peine par une manifestation physique engagée, suivant la formule consacrée : « être noir de colère ».

Fabre puise donc dans cette importante symbolique du noir dans ses spectacles, pas seulement dans la réalisation des costumes mais aussi dans la création d'une atmosphère obscure et cruelle, ainsi il utilise cette couleur parmi d'autres pour représenter la mort. Nous pouvons alors soulever que cette couleur, au-delà de sa symbolique sociétale, représente chez l'artiste belge une forte expression de la cruauté personnelle, une forme d'angoisse, de peur et de mort. Il l'associe souvent à des corps en souffrance ou à des matières qui représentent le trépas et les symboles funéraires comme les squelettes, les animaux empaillés, les cercueils ou les fleurs.

Mais au-delà d'une invention proluxe de vêtements, Jan Fabre donne surtout au corps nu une grande importance, ce qui en fait un costume en soi, ainsi cette nudité donne au performeur une attitude corporelle tout à fait spécifique. Alors, dans quelle mesure Jan Fabre utilise-t-il la nudité pour représenter la mort ? Et comment le corps nu suggère-t-il cette recherche de finitude ?

c) Le nu comme costume

La nudité sur une scène théâtrale n'est pas anodine. Dans les représentations de Jan Fabre, la relation avec le corps nu est souvent mise en question. Ainsi nous retrouvons l'utilisation de corps nu dans presque toutes ses œuvres, soit une nudité complète soit juste une partie du corps (bras, jambes, torsos), les exemples sont multiples comme dans *Je suis sang*, *L'Histoire des larmes*, *Requiem pour une métamorphose*, *Preparatio mortis*, *L'Ange de la mort*, etc. Cette nudité peut être observée comme costume au même degré que le silence peut être considéré comme une réplique. « Comme le silence est parole, l'attitude, mouvement, la nudité est costume au théâtre. »⁴⁸² Cela signifie que le corps nu dépasse sa qualité de corps déshabillé pour devenir un symbole et une métaphore, il représente un

⁴⁸²Michel Vais, *Degré zéro du costume : la nudité*, Montréal, Jeu, 1984, p. 30.

ancrage et dans le cas précis de Jan Fabre il est une manière de se questionner sur la condition humaine qui tend à une cruauté individuelle. Mais la question de la nudité comme costume dépasse sa seule présence sur un plateau de théâtre, ainsi elle devient plus largement un questionnement sur le corps nu dans la société.

En général, le nu dans la société est considéré comme un état du corps dans son intimité, il représente une connotation sexuelle, car il provoque le désir. Ce refoulement par la société de la nudité est souvent lié à une image construite autour de la prostitution, de la pornographie, du commerce du sexe, etc. Le corps nu est ainsi mis en spectacle comme avec le strip-tease : « nous sommes à la lisière du théâtre, tant le dévoilement du corps, l'ordre de ce dévoilement, sa durée et toute sa mise en scène sont codifiés »⁴⁸³, cette codification du corps dans la société comporte l'espace, le temps et l'atmosphère. Dès lors il est lié à la nuit, à la drogue, à l'alcool, ce qui laisse entendre que regarder un corps nu est soumis à certaines conditions et pratiqué en cachette. Cela explique que la réflexion sur la nudité, dans les sociétés modernes et surtout occidentales, révèle un malaise créé par le dévoilement des parties intimes du corps dans un but de commercialisation le reléguant à l'état d'instrument ou d'objet de désir. Par conséquent, montrer un corps nu va à l'encontre de l'éthique d'une société, car les règles posées sont rattachées à des pratiques inacceptables en public.

Dans les lois de certains pays, la nudité dans l'espace public est punie, par exemple en France par l'article 222-32 du Code pénal qui stipule que « l'exhibition sexuelle imposée à la vue d'autrui dans un lieu accessible au regard du public est punie d'un an d'emprisonnement et de 15000 € d'amende ».⁴⁸⁴ Au Canada la nudité est définie légalement par le fait d'être « vêtu de façon à offenser la décence et l'ordre public »⁴⁸⁵. Ainsi nous pouvons remarquer que le corps sans vêtement dans un espace public en Occident est considéré comme un crime, en effet il induit pour le législateur un comportement à connotation sexuelle, ainsi les individus sont dans l'obligation de cacher leurs corps afin de maintenir l'ordre public.

Le corps nu contemporain serait donc un support de symboles, un prétexte pour dénoncer un malaise social. En effet, il mobilise les croyances, l'éducation, et la bienséance ; ainsi il montre une codification de la société, et comment à partir de son costume l'individu peut être identifié. En ce sens, la nudité dérange parce qu'elle élimine toute identification possible d'une personne, rendant au nu le caractère d'un costume neutre qui ne laisse

⁴⁸³*Ibid.*, p.30.

⁴⁸⁴*Ibid.*, p.31.

⁴⁸⁵*Ibid.*

apparaître ni une classe sociale, ni un métier etc. D'autre part, la nudité peut être justifiée dans la société « par des considérations hygiéniques (la douche en milieu familial ou au vestiaire sportif) ou médicales (en visite chez le docteur ou dans une chambre d'hôpital). »⁴⁸⁶ La pratique médicale permettrait donc de retirer les barrières avec le corps, la nudité apparaissant comme essentielle pour consulter et pour soigner. Ainsi, dans ce cas précis, la nudité est considérée comme naturelle et le corps comme un instrument à réparer, donc il n'attire pas l'attention et sa vision n'est pas considérée comme une offense.

Cependant, nous pouvons observer que la nudité est de plus en plus tolérée mais dans des cadres précis comme dans le cas du naturisme « il est facteur de détente dans un cadre naturel ou à l'occasion d'activités de loisir sportif. Cela nous rappelle que le mot gymnastique vient du grec *gymnos* qui veut dire nu : la gymnastique était le sport qui se pratiquait nu. »⁴⁸⁷ Cette expérience vide le corps nu de sa connotation sexuelle et prône le retour à la Nature, une philosophie qui conçoit le nudisme comme une manière de vivre, et qui présente un autre point de vue sur le corps, par le respect de soi-même et par conséquent des autres et de l'environnement. La représentation du corps nu dans la société est ainsi pleine de paradoxes et de préjugés, c'est pourquoi le mettre en scène sur un plateau de théâtre suscite plusieurs points de vue, qui questionnent la nudité sur scène, comme dans le cas des spectacles fabriens. Alors comment le corps nu est-il perçu dans les spectacles de Fabre ? Et comment ce « degré zéro du costume » peut-il mettre en valeur des sujets comme la cruauté et la mort ?

Représenter un corps nu sur scène semble délicat, en effet cela peut favoriser le voyeurisme et provoquer la bienséance sociale. Cependant l'exercice de la nudité sur scène pour les performeurs, les acteurs et les danseurs met en exergue un corps vulnérable, un corps sans protection, un corps qui franchit la limite de la morale et qui interpelle le spectateur. Prenons l'exemple du spectacle *Je suis sang* dans lequel Jan Fabre met en scène des femmes nues qui urinent : est-ce que l'action d'uriner aurait été perçue de la même manière si les actrices étaient habillées ? La réponse est sans doute négative, car le fait de cacher l'organe sexuel diminue la provocation. Ainsi nous constatons que l'action même d'uriner n'est pas le problème, puisque c'est une scène assez courante dans le théâtre, en revanche voir un corps nu uriner, voir toutes les parties intimes renvoie le spectateur à sa propre intimité, à sa propre gêne. Ici, ce corps non habillé donne une force et une connotation qui sollicite la morale du

⁴⁸⁶*Ibid.*, p. 31.

⁴⁸⁷*Ibid.*

spectateur. Un autre exemple de corps nu est la danse des deux performeurs dans *Le Théâtre comme c'était à prévoir et à espérer*, les corps nus sont enlacés et les parties génitales se touchent, offrant un autre regard, une autre réflexion sur le corps. Ainsi, nous pouvons déduire que si les performeurs, dans cette scène, portaient un autre costume, la danse n'aurait pas la même signification ni la même intensité. De ce fait, se mettre à nu ne concerne pas seulement une nudité physique, mais aussi une nudité de l'esprit, et cela nourrit une pensée sur la relation entre le corps et l'âme, entre la naissance et la mort. Or, la liberté du corps nu met en avant un travail sur les différences qui caractérisent les corps. Fabre, par le biais des particularités de chaque corps, façonne des costumes de nus à travers leurs imperfections et leurs authenticités, évoquant ainsi la cruauté individuelle et sociale. Il utilise le physique, le rituel, la lucidité et la fragilité de ses personnages pour proposer une sensibilité corporelle détachée de tout artifice vestimentaire qui dissimule la réalité des corps.

Selon le concepteur de costumes François Barbeau, le nu peut s'avérer sublime si la comparaison est impossible, c'est-à-dire s'il est limité à un seul individu. On le voit, le nu peut être synonyme de vulnérabilité, de dérèglement des sens, de lucidité, de démarche sacrée, de franchise, de sérénité, d'innocence, de pureté, de sagesse, de transgression, de libération, etc. Que d'interprétations possibles et contradictoires pour une image scénique apparemment si simple !⁴⁸⁸

Dès lors, le nu chez Fabre convoque toutes sortes d'émotions, il est au service d'une esthétique au sein de laquelle le tissu n'est pas le premier recours pour représenter un costume, « ses acteurs le savent et s'en accommodent sans la moindre réticence, se servant de la nudité spontanément, même pendant les improvisations. »⁴⁸⁹ Ainsi ce costume de la mort et de la vie change de couleur par un nuancier d'émotions généré par l'authenticité de chaque corps, Fabre faisant le choix de présenter des corps tordus ou imparfaits, laissant à la chair la responsabilité de mettre en avant le sentiment de l'apparition et la disparition. La nudité devient de cette manière le costume du cadavre, de la sexualité, de la détente, de la torture, de l'amour, du chagrin, de la maladie et de la force.

Cela signifie également que Fabre se sert surtout du corps comme d'une existence en soi, dotée de sens à travers lesquels il perçoit le monde et se fait percevoir de lui. Fabre est

⁴⁸⁸*Ibid.* p.33.

⁴⁸⁹Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 171.

néanmoins conscient de l'existence du corps « façonnable » : un produit de la société, qui doit apprendre à ne pas sortir des sentiers tracés par elle et est constamment façonné selon ses normes.⁴⁹⁰

C'est cette conscience aiguë du corps et de sa place dans la société qui offre à la nudité dans ses spectacles une légitimité, car Fabre cherche à mettre en scène un corps sans artifice, et il explore pour cela le corps dans des états qui conduisent à une représentation de la mort. Ainsi il met en œuvre une manière singulière de le façonner, qualifiant son travail sur la nudité de « *degré zéro du costume* ». La nudité comme costume vient renforcer le travail élaboré avec les autres costumes, chargés de fortes connotations sociales, ce qui lui permet de jouer avec les symboles et les significations, afin de les redéfinir à sa manière. De ce fait, il effectue sans cesse un grand écart entre le réel et l'imaginaire, mais toute cette recherche est au service d'un état corporel qui célèbre la mort. *In fine*, le travail de Jan Fabre sur le costume n'est que la prolongation d'une esthétique basée sur une écriture visuelle et corporelle dans laquelle le corps et la scénographie, avec tous ses composants (costumes, accessoires et lumières) créent une unité.

Nous avons pu le constater, la scénographie chez Fabre met en avant une richesse de textes et d'espaces, qui montre clairement son appartenance à une culture flamande mais surtout son appartenance à une formation plastique. Nous ne pouvons pas dissocier son monde visuel et son monde littéraire, ici le mot devient une image et l'image s'inscrit dans le texte de ses spectacles. Son travail consiste à rechercher l'harmonie entre le fond et la forme, dans une analyse théorique nous sommes amenés à dissocier les deux, cependant sur scène ils sont indissociables.

La force créatrice de Fabre lui permet de fabriquer une esthétique macabre qui se base sur le rituel et la répétition, et cela est flagrant dans le texte comme dans les éléments scénographiques, ce qui lui concède une identité artistique très reconnaissable dans laquelle le corps et le décor font unité. Il nourrit son obsession de représenter la cruauté personnelle, la maladie, la mort, la torture par des principes qui mêlent l'humour noir, le grotesque, le drame et la tragédie. Dans ses créations le but n'est pas de représenter le monde des morts par la négative, mais bien de porter une réflexion sur l'au-delà et l'identité, à travers un questionnement spirituel et philosophique. Pour ce faire, il intègre la condition humaine à sa

⁴⁹⁰Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 173.

recherche afin de mettre en valeur l'homme dans son unité et dans sa cohérence corps/esprit. Si le résultat témoigne d'une certaine forme d'agressivité ou de violence dans son propos nous observons toutefois qu'il livre le reflet d'un monde qui lui échappe, et pour lequel il offre une vision contemporaine oscillant entre traditions occidentales et références universelles.

La mise en œuvre de tous ces principes scénographiques confère à la création fabrienne le pouvoir de toucher tous les publics, en effet l'universalité de son esthétique propose des nouveaux codes et de nouvelles interprétations des choses. Ainsi, le travail sur le fond et la forme est dirigé par une manufacture théâtrale au sein de laquelle la mise en scène vient tisser le fil conducteur qui raconte des histoires. Il présente alors une matière scénographique riche d'icônes, de symboles et de métaphores.

Néanmoins, le regard fabrien, qui ne cesse de faire un va-et-vient entre le spectaculaire et le minimalisme, prône un regard plutôt brut et cru sur ses contemporains. Nous chercherons dans quelle mesure Jan Fabre utilise la mise en scène pour raconter cette cruauté à travers notamment le rôle de ses collaborateurs dans le développement de cette esthétique. Quelles peuvent être les frontières entre les propositions de ses danseurs et la création finale ? Quelles sont les méthodes que Fabre utilise pour diriger et pour créer (improvisation, documentation visuelle) ? De même, la mise en scène ne serait-elle pas l'élément unificateur entre l'écriture du texte et l'écriture corporelle ? Peut-on dès lors considérer que Fabre s'inscrit dans une méthode de mise en scène contemporaine ? Nous tenterons de répondre à toutes ces problématiques dans le prochain chapitre, dans lequel nous allons disséquer la méthode quasi chirurgicale utilisée par Fabre pour mettre en œuvre ses spectacles.

Chapitre 3 : La manufacture de la mort

A. L'improvisation et les exercices au service de la mise en scène

1. L'improvisation comme premier contact avec la matière

L'improvisation a une place très importante dans le processus de la composition chorégraphique chez Jan Fabre. Il s'appuie en effet sur l'intuition de ses collaborateurs, ce qui lui permet de trouver des éléments qui seront par la suite agencés et organisés dans la phase de composition et de mise en scène. Par ce biais, les danseurs expérimentent toutes les limites pour trouver de la matière corporelle. Ainsi des propositions surgissent dans des moments d'état second qui peuvent convenir au propos de la création. Chez Jan Fabre, cette recherche est affirmée et assumée, évidemment elle n'est pas montrée au public, mais l'expérience de l'improvisation dans le processus fait partie des moments décisifs de l'évolution du travail. Cela permet aux performeurs ? de faire un voyage intérieur dans leurs propres corps et d'explorer les rapports intimes. Il s'agit d'une recherche constante de matière que Jan Fabre va façonner et affiner par la suite. Ce travail d'improvisation est aussi une manière de chercher les trajectoires et l'évolution des mouvements, de se nourrir des propositions des autres, de trouver un rythme de groupe et surtout d'établir une tension et des rapports entre les corps.

Selon moi, l'improvisation octroie un terrain au contexte de la recherche, permet de goûter à l'espace de l'imagination. J'y consacre beaucoup de temps parce que je désire l'examiner sous tous ses aspects. C'est une phase diffuse qui explore les limites de la matière, mais c'est tout à la fois un exercice d'acuité. Au cours d'une improvisation, la concentration physique et mentale est aiguisée. Je donne une directive et j'observe comment les acteurs la traduisent mentalement et comment leurs corps réagissent. Cette démarche m'indique quels acteurs sont ou ne sont pas prêts pour le voyage qu'est mon spectacle.⁴⁹¹

⁴⁹¹Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 336.

Selon Fabre l'improvisation est donc un passage obligé pour trouver la matière corporelle de chaque danseur en explorant les limites de chacun d'eux. Le but est de pousser à l'extrême la recherche physique, toute en gardant en tête le thème du spectacle. À travers l'improvisation, Fabre compose le dialogue entre le corps et la cruauté. Ce travail de recherche se base sur la composition intérieure du corps, cela explique la volonté d'étudier « le comportement humain et animal ». L'utilisation de cette méthode est développée pour trouver à la fois une force calme et une tension constante tout en cherchant un degré maximal de concentration. Il explore des mouvements énergétiques et statiques, un dialogue corporel brut avec un corps qui sollicite l'instinct pour trouver les pulsions. Cela permet de développer « une opération de reconnaissance : une reconnaissance de toutes les matières possibles et des acteurs et danseurs entre eux afin de se découvrir et de se respecter. »⁴⁹² Ce respect est nécessaire dans le travail de Jan Fabre, car il creuse dans la fragilité de ses danseurs, dans leurs relations physiologiques, dans la communication entre le geste et le cerveau. Il parvient dès lors à toucher l'endurance psychologique car dans certains exercices d'improvisation Jan Fabre fait en sorte de pousser la recherche à l'extrême. Il exploite la répétition, la fatigue, la lenteur et tout ce qui caractérise le rapport de l'interprète à son corps afin d'observer les réactions qui en découlent. Ainsi Fabre met ses interprètes en danger en les invitant à voyager dans les champs de l'impossible.

Cependant, pour Jan Fabre et ses interprètes, il est difficile de décrire ces moments pendant lesquels l'écriture du mouvement s'écrit, en effet ce sont avant tout des propositions très personnelles et intimes. En découle la recherche sur la cruauté personnelle de chacun d'eux, à travers des moments de dévoilement qui font surgir des émotions, des blessures, et mobilisent la mémoire du corps. Ce travail d'improvisation est donc un processus qui met à nu les interprètes, ils s'éloignent de leurs habitudes et de leurs acquis, pour trouver une nouvelle écriture. « L'improvisation est sans doute un moyen d'empêcher que la danse ne se dessèche, se fige, et de plus, elle pourrait hâter, parfaire le processus d'apprentissage. »⁴⁹³

Ainsi, nous pouvons constater que l'improvisation permet d'inventer et de nourrir l'imaginaire. Elle développe la dramaturgie et elle favorise la créativité. Chez Jan Fabre cette technique et au service des thèmes principaux de ses spectacles (l'apparition et la disparation) et lui permet d'aborder la métamorphose des corps dans les situations les plus extrêmes. Elle

⁴⁹²*Ibid.*, 336.

⁴⁹³Jacqueline Robinson, *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours*, Paris, Chiron, 1997, p. 70.

engendre des nouvelles actions et des nouveaux appuis, en ce sens le travail sur l'imitation du corps animal mène, dans d'improvisation, à des nouvelles propositions et postures corporelles.

Cependant la technique de l'improvisation n'est pas propre à Fabre, c'est une méthode de recherche qui s'est répandue auprès des metteurs en scène et des chorégraphes depuis le début du XX^e siècle, laissant émerger des processus de composition différents. La place que chaque chorégraphe et metteur en scène accorde à l'improvisation dépend nécessairement de la façon dont il souhaite en utiliser le contenu. Ainsi, l'improvisation est surtout une technique, qui permet de trouver la meilleure manière de composer et de transmettre une idée ou une pensée sans préalable.

Développer sa kinesthésie, sa motricité, comprendre comment on est organisé, ce qui préside de manière dominante à l'invention d'un mouvement. Développer plus consciemment le toucher, l'odorat, l'ouïe, et ainsi solliciter plus directement son imagination. Parvenir par la contraction des sens et de la pensée à une corporéité qui ouvre de nouveaux espaces d'investigation. Ainsi il développe des éléments constitutifs de celle-ci : l'espace dans lequel il se trouve, le regard de celui qui reçoit l'information produite, la durée du mouvement, la nature de son expression, la tonicité avec laquelle il l'exécute.⁴⁹⁴

Loïc Touzé explique dans ce passage que le travail de l'improvisation n'est pas toujours dirigé vers la recherche des matières qui vont être exploitées par la suite. C'est avant tout un processus qui aide le danseur à développer sa présence, lui permettant ainsi de réexplorer ses sens. Le danseur puise dans son imaginaire pour ouvrir son regard, son mouvement et son expression intérieure, dès lors il ne cherche pas à reproduire la matière trouvée, mais à garder le même degré d'écoute et la même disponibilité physique. Dans ce cas le danseur explore constamment une nouvelle expérience sans obligation de représentation, alors que chez Jan Fabre certaines séquences nées lors d'un exercice sont conservées et reproduites. L'improvisation fait dès lors partie de la composition même de sa mise en scène.

Cependant il n'y a pas de règle : elle peut être un premier jet pour le produit final, ou une base d'entraînement pour le groupe, et éventuellement les deux. Mais ce qui est sûr, d'une manière ou d'une autre, c'est qu'elle contribue à construire un regard artistique différent

⁴⁹⁴Loïc Touzé, *Improviser, c'est dire son rapport au monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, *Revue Théâtre S*, n° 24, 2^e semestre 2006, p. 78.

d'une écriture chorégraphique imposée par un chorégraphe. En effet, l'improvisation apparaît en premier lieu comme une technique qui libère le créateur d'un cadre esthétique trop contraignant, et en second lieu comme une méthode pour sortir des habitudes gestuelles, des mouvements qui se répètent, et qui permet de se mettre en difficulté et de chercher de nouvelles possibilités.

En danse contemporaine, l'improvisation, tout comme la chorégraphie du hasard, peut éventuellement nous conduire vers de nouvelles organisations et de nouvelles appréciations de l'expérience humaine. C'est-à-dire, d'extraire de nos expériences des possibilités de réponses sans que s'impose ce qui est intellectuellement préconçu. Donc, de nous libérer de notre dépendance à ce qui nous est familier, de nous ouvrir et de faire accepter ce qui est neuf.⁴⁹⁵

De ce fait, l'improvisation permet d'inventer une écriture chorégraphique qui peut conduire à l'extase et à la transe. Elle délivre à l'interprète une grande liberté d'expression tout en lui posant des contraintes. Cette méthode offre donc au danseur une réelle rencontre avec soi par une approche qui se base sur le rythme du corps et qui varie entre fluidité, rapidité, saccades, etc. Elle peut être exploitée dans la douceur, le calme et la lenteur comme elle peut ouvrir des portes plus rythmiques et une recherche plus énergétique, cela permet de produire des mouvements qui partent de l'intérieur et qui, par conséquent, produisent des émotions. En effet, l'improvisation donne la possibilité de libérer le corps et l'esprit pour aboutir à une écriture corporelle instantanée, comme a pu le définir Anne Boissière.

En référence à l'étymologie du mot, à savoir impro-visus, il me paraît désigner avant tout l'acte de composer et d'exécuter dans l'immédiat quelque chose d'imprévu. Il postule donc la créativité et la spontanéité instinctive ou imaginaire : l'improvisation est par là même un processus bipolaire de suspension de l'habituel ou de l'attendu, et en même temps de dévoilement d'un insolite ; l'improvisation est simultanément rejet d'un code et libération d'une pulsion. En tant que telle, elle se définit davantage par rapport à un sujet dont elle favoriserait l'expression que par rapport à un objet qu'il conviendrait de communiquer : elle conjugue ainsi paradoxalement l'irrespect de l'œuvre composée et le respect d'un jeu

⁴⁹⁵Susan Buirge, *La Place de l'improvisation dans l'expérience de la danse contemporaine*, Alès, Le Cratère, Théâtre d'Alès en Cévennes, 1998, p. 53.

de la singularité changeante de la corporéité de l'interprète, la rupture d'un ordre artificiel, répressif, et l'essor d'un ordre naturel et libérateur.⁴⁹⁶

L'exécution d'un mouvement instantanément conduit à l'autonomie de la proposition personnelle, c'est-à-dire la permission de produire une proposition inhabituelle, et c'est à travers cette ouverture que le metteur en scène et l'interprète vont creuser et pousser ensemble la recherche. Les exercices de l'improvisation ont pour habitude de générer énormément de déchets de mouvement : d'une part les déjà vus dans la séquence de travail et d'autre part les mouvements habituels de l'interprète qui tendent inévitablement à ressurgir. Ainsi l'exploitation de la matière d'improvisation chorégraphique est d'abord une redécouverte des bases et des appuis du mouvement même, et par conséquent un travail sur les émotions et sur la richesse de l'imagination. Conçue comme le premier temps de la création, cette recherche libre permet l'apparition d'un mouvement inédit, qui ne correspond ni aux acquis des danseurs ni aux codes culturels ou sociaux. Et chaque chorégraphe dans le travail de l'improvisation dirige ses danseurs dans la direction des thématiques qu'il a lui-même choisies pour la création.

Dans le cas de Jan Fabre, ces expérimentations sont souvent basées sur le rituel, la mort, l'animal, ces axes permettent de nourrir la recherche de l'interprète et de le diriger vers le propos du spectacle. Cela établit une concentration sur le fond : par exemple dans le spectacle *Je suis sang*, Jan Fabre met en place une longue improvisation sur le rituel et la récolte du sang, l'exercice dure longtemps, ainsi dans la lenteur du mouvement et la durée étirée le groupe trouve un rythme qui transforme l'atmosphère de l'exercice en rituel. La fatigue et le contact des corps offrent ici la possibilité de mettre en place une scène que Fabre a gardée entièrement par la suite dans le spectacle est qui devenue ensuite un exercice régulier dans le cadre de la formation *de Jan Fabre Teaching groupe*.

Un certain nombre de ces improvisations sont répétées à chaque fois. Elles constituent la base de mon laboratoire de recherche et sont l'essence de ma grammaire. Il y a par exemple l'exercice de « Sisyphé » : des gestes physiques soumis à la durée et à l'usure du temps. Quelles réactions corporelles, internes et externes, sont causées par une pierre qui est systématiquement remontée sur la montagne ? Quel est l'impact de l'épuisement sur les

⁴⁹⁶ Anne Boissière, Catherine Kintzler, *Approche philosophique du geste*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 130.

muscles, les tendons, la peau, la concentration ? Quelle est la signification du rituel de la répétition ? Cet exercice a revêtu toutes les articulations possibles sur la scène. Je pense entre autres aux princesses dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*. Une autre improvisation récurrente est celle de « l'animal mourant ». Les acteurs et les danseurs copient la qualité cinématique de l'animal, éprouvent la métamorphose de sa démarche, de sa vigilance et de sa perception sensorielle. Et brusquement, on les tue, on les abat.⁴⁹⁷

Nous remarquons que l'utilisation de l'improvisation par le biais de l'exercice chez Jan Fabre est surtout axée sur l'état du corps, qui doit être constamment renouvelé dans le travail de recherche sans changer les thèmes de travail, à savoir le rituel et la mort. L'interprète dès lors se trouve dans l'obligation d'explorer son corps de l'intérieur à l'extérieur, il est soumis à un travail physique qui questionne en permanence ce dialogue entre le corps et sa finitude. Fabre cherche à établir la tension, l'épuisement et la répétition, ce qui lui donne une large palette de possibilités pour trouver un mouvement profond et pousser les capacités physiques de chaque interprète afin de soustraire le maximum de propositions que le corps peut offrir. Nous chercherons donc à savoir dans quelle mesure l'état du corps est le moteur des propositions corporelles. Pour ce faire nous étudierons chez Fabre comment les exercices invitent la mort et comment la finitude devient le socle de la composition.

2. De l'improvisation à l'état du corps

Jan Fabre dans son travail de mise en scène utilise l'improvisation pour trouver un état de corps qui dialogue avec la cruauté personnelle et la mort. La notion « d'état de corps » est une puissance convoquée en création à laquelle les danseurs et chorégraphes font souvent référence, en somme ils recherchent cet état de corps par la matière improvisée. Ainsi, l'état de corps recherché permettrait de se transformer et de se fondre dans les différentes étapes que le danseur traverse quand il danse, à la fois s'agissant de l'écriture corporelle et de l'évolution des émotions et des sensations. Nous relevons dès lors une démarche qui se base sur un état physique axé sur le flux d'énergies, la présence du corps et le lien organique entre le cerveau et le geste. Pour engager ces états, chaque interprète raconte les expériences traversées, décrit ses perceptions et évoque les sensations vécues lors du passage d'un état à

⁴⁹⁷Luk Van Den Dries, *Corpus jan Fabre, op. cit.*, p. 337.

un autre. Mais ce qui est intéressant est que chaque chorégraphe ou danseur définit ces différents états de manière différente, ainsi les définitions peuvent être spirituelles, poétiques, ou techniques. Jan Fabre évoque son propre lien avec cet état de corps, qu'il envisage à travers son rapport à la biologie.

Je tiens à l'état biologique du corps. La structure du corps et des articulations prend forme grâce au calcium osseux. L'ossature est le support du corps. Pour moi, ces os, ce calcium, forment la matière de base du corps. Ils ne peuvent pas mentir, ni se dissimuler, d'où ma fascination pour la physionomie. J'aime observer la forme des visages, l'apparence du corps. C'est une source d'information à mes yeux. Dans mon œuvre de plasticien, je recherche souvent les ressemblances entre l'humain et l'animal, dans la foulée des études de Léonard de Vinci ou des dessins de Rubens lors de sa période italienne. Je me suis penché longuement sur l'histoire de la physionomie.⁴⁹⁸

En effet, l'état biologique du corps détermine le voyage d'un danseur dans une improvisation et dans une composition. Chaque séance de travail est une nouvelle rencontre entre le corps extérieur et l'intérieur, mobilisant tous les composants internes du corps, ainsi, comme l'explique Fabre, c'est une confrontation avec la structure du corps dans son intégralité, entre squelette, organes et la chair. Cette description biologique – en quelque sorte – engendre des émotions par le biais du mouvement, c'est à dire le degré de souplesse, l'élasticité du visage, les expressions du regard. Nous remarquons alors que ce procédé est fait pour se mettre en danger et se dévoiler. Par ailleurs cela induit une grande attention de l'artiste belge sur le corps de ses interprètes qui lui permet de déceler les infimes détails qui vont être exploités par la suite dans la composition du spectacle. Il cherche un état de corps qui ne ment pas, dans l'attente permanente de la sincérité d'exécution du geste et de l'émotion. Cette qualité de l'observation des états de corps vient de son bagage plastique, il n'est pas anodin en effet d'évoquer Leonard de Vinci ou encore Rubens, deux artistes qui ont disséqué le corps humain, et étudié l'anatomie intérieure.

Ainsi en tant que metteur en scène, Jan Fabre regarde les états de corps dans leur globalité, puis il les pousse à l'extrême pour mieux en connaître la physionomie et les capacités corporelles. Et à travers cette compréhension il infuse les thèmes de la cruauté, du rituel et de la mort. Dès lors il explore un état *post-mortem* du corps, un état spirituel et un

⁴⁹⁸Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 356.

état physique. Cette « vérité du corps », comme le décrit Jan Fabre, apparaît dans l'état de transe de ses spectacles, notamment à travers la mise en jeu de corps qui se laissent emporter par la célébration et la fête. Cet état de danse est simple à première vue mais il se détache de tout contrôle pour donner lieu à une situation où la maîtrise psychologique s'estompe totalement, dans ce sens il rejoint la pensée de Simone Forti :

Je pense qu'il existe un état de danse, comme il existe un état de sommeil, ou un état de frisson. Il y a des gens qui sont timides quand il s'agit d'entrer dans cet état, mais tout le monde le fait à un moment donné ou à un autre. Souvent, dans les fêtes, les gens laissent de côté leur timidité et entrent en état de danse. Quand je me trouve dans un état de danse, les mouvements qui viennent m'enchantent. Cela peut être un mouvement très simple, mais il vient toujours accompagné d'un sentiment de curiosité, et comme un des moments les plus délicieux de la vie. Les mélodies sont comme ça aussi. Elles apparaissent. Dieu sait d'où.⁴⁹⁹

L'état de corps dans son état de danse élimine toute timidité, ainsi les mouvements instinctifs et spontanés rendent le corps libre. Cette liberté alors atteinte dans un état de danse s'éloigne des acceptations sociales et propose une élévation vers des moments d'extase. Ainsi Fabre conçoit la danse comme un rituel, un état second dans lequel le corps devient le centre et habite tout l'espace. Ici tous les obstacles sont éliminés, et Jan Fabre, par cet état corporel, développe la notion de la célébration, et en premier lieu la célébration de la mort. Il crée une fusion entre le corps et la mort à travers l'établissement d'un rituel qui met en avant un corps sans limites. Apparaît alors la notion de métamorphose, et Fabre explique que cette transformation est liée à la liberté nécessaire pour atteindre l'état d'extase tout en évoquant la cruauté et la terreur personnelle :

La cruauté et la terreur personnelle génèrent la liberté qui permet d'atteindre cette extase. La liberté elle-même est une forme d'extase. La liberté de devenir quelqu'un d'autre, comme la larve qui devient papillon. J'ai souvent pu observer ce cheminement chez certains acteurs. Chez Els Deceukelier, par exemple. On la voit changer. Ses yeux, son visage, son corps, ses cheveux, on les voit changer. C'est une sorte d'extase. La ligne de démarcation est très fine et il faut faire attention.⁵⁰⁰

⁴⁹⁹Simone Forti, « Manuel en mouvement », *Revue Nouvelle de danse*, Tome 44-45, Bruxelles, Contredanse, 2000, p. 135.

⁵⁰⁰Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 173.

L'évolution des acteurs et des interprètes, dans les spectacles de Jan Fabre, est considérée comme un rituel de mutation d'un état à un autre. Ainsi ils deviennent à la fois des âmes errantes, des animaux sauvages mais surtout des squelettes et des cadavres. Et dans cette conception, la thématique de la mort prend un sens large : le sommeil, les cellules, la peau, le mouvement et la respiration sont autant d'éléments vivants qui peuvent être traités comme morts. Dès lors tout geste est présenté comme éphémère, par conséquent la mort confère une richesse inouïe à l'interprétation de chaque sujet fabrien. Elle est rituelle et s'exprime dans une intensité constante, ouvrant la voie à une communication entre le présent et le passé et entre l'apparition et la disparition.

Au principe de toute création dansée, disait Laban, est l'état d'extase. Cet état d'extase se définit simultanément comme une expérience d'absorption et d'abstraction. Le danseur s'abstrait du monde pour ne garder que « la conscience d'exister ». « Il s'absorbe dans la nature du mouvement » pour s'abstraire d'un ordre qui oppose l'animé et l'inanimé et accepte de ne pas savoir où son mouvement le conduit.⁵⁰¹

Atteindre ces états corporels implique un entraînement régulier du danseur qui passe par un travail physique sur les sensations permettant d'acquérir une expérience riche et partant une grande maturité. Ce faisant, il faut créer des contextes de lâcher-prise, or les techniques du corps sont indispensables dans cette démarche car elles offrent la possibilité de connaître le corps, et d'en être à l'écoute afin de déconstruire les apprentissages passés. Donc la recherche de Fabre consiste à acquérir une conscience du mouvement et de l'état corporel par le développement de la qualité de l'écoute, qui couvre le cycle de la naissance du geste jusqu'à sa disparition, et qui laisse un écho dans l'espace. En effet, le corps se déploie dans des états permettant de tenir des postures, une disponibilité physique et une manière d'être, il représente la tension qui réside dans les organes et les muscles. Néanmoins, l'intention du mouvement reflète l'effort intérieur du corps. Ainsi, comme l'explique Laban, le danseur devient lui-même un mouvement abstrait qui varie de l'extrême état d'agitation à l'extrême état de l'immobilité.

Nous pouvons aller plus loin dans cette analyse entre l'état du corps et la mort, car la composition matérielle d'un corps est une éternelle naissance et une éternelle mort, et par le

⁵⁰¹Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996, p. 157.

biais de l'improvisation Jan Fabre a fait de cette contradiction l'élément fondamental de son travail. Improviser un mouvement est un acte éphémère, il meurt pour laisser place à un autre mouvement, alors l'émotion évolue dans un climat d'intensité extrême où le physique met en abîme la naissance et la mort. Cela permet à Fabre d'inventer un rythme propre à ses créations, basé sur la répétition à différents niveaux, donnant lieu à une écriture corporelle qui se renouvelle et se démultiplie dans le même mouvement. Ici Philippe Guisgand et Thierry Tribalat définissent l'état du corps :

L'état est une manière d'être physique, morale, intellectuelle. Les techniques théâtrales de formation du comédien montrent qu'à partir de la mise en état psychologique, on peut créer une mise en état physique ou inversement (par la recréation d'un rythme respiratoire, par exemple, car ce dernier influe directement sur la tonicité corporelle mais aussi sur les images mentales permettant d'interpréter un personnage). En danse, on parle d'état de corps pour désigner les variations physiques que l'on peut provoquer sur le corps du danseur pour obtenir des qualités de mouvement spécifiques.⁵⁰²

L'état du corps est composé de « l'état physique » et de « l'état psychologique », c'est-à-dire que, dans le théâtre ou dans la danse, il crée de multiples variations qui sont génératrices d'émotions. Et ceci est très visible dans les mises en scène de Jan Fabre, en effet il mélange théâtre et danse ce qui lui permet d'utiliser des techniques issues des deux disciplines. La définition de l'improvisation reste la même dans les deux cas mais son utilisation diffère, par exemple Fabre fait appel pour le théâtre à des méthodes comme celles d'Arthaud, de Grotowski, ou de Stanislavski, et pour la danse il convoque celles de Merce Cunningham, de Pina Bausch, ou de William Forsythe. Ce procédé révèle dans sa ligne artistique l'importance que Fabre donne au mariage entre le physique et le spirituel, ce qui confère une force et une intensité au jeu de ses interprètes.

Ainsi pour trouver un état corporel Jan Fabre n'emploie pas une manière de faire spécifique. Il mélange et il recrée sa propre méthode qui se base, comme nous l'avons expliqué, sur la cruauté personnelle, sur la recherche du dépassement des limites, et sur l'effort et l'engagement physique. Dans le spectacle *Mount Olympus* nous repérons la théâtralité, la performance mais aussi des chorégraphies très écrites, composant un mélange de disciplines fondé sur le rythme, la physionomie de ses interprètes, le regard et la voix. Jan

⁵⁰²Philippe Guisgand, Thierry Tribalat, *Danser au lycée*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 184.

Fabre met donc tout son travail au service du corps vivant afin de susciter un théâtre du rituel et du sacrifice.

Pour pouvoir discerner les mécanismes moteurs dans le mouvement vivant où fonctionne le contrôle intentionnel des événements physiques, il est utile de nommer la fonction intérieure créant un tel mouvement. Le mot utilisé, ici, dans ce sens est l'effort. Chaque mouvement humain est indissolublement lié à un effort qui en constitue assurément l'origine et l'aspect intérieur. L'effort et l'action qui en résulte peuvent, tous deux, être involontaires et inconscients, mais ils sont toujours présents dans toute action corporelle.⁵⁰³

Cette réflexion de Rudolf Laban rejoint la méthode de travail de Jan Fabre sur la création de l'écriture corporelle et sur la composition d'un spectacle afin d'engendrer des actions et des mouvements. Dès lors il crée ses événements corporels par le biais d'un nombre important d'exercices qu'il a élaborés durant ces trente dernières années, conçus principalement sur l'effort physique, la mort et le rituel. Il questionne notamment les corps à travers les postures animales, et il se base sur la métamorphose pour donner naissance à un mouvement brut, spontané et inconscient, qu'il finit par apprivoiser et s'approprier. Les danseurs éprouvent alors des situations extrêmes qui puisent dans l'aspect intérieur du corps.

Dans quelle mesure ces exercices, qui sont fondateurs de l'acte artistique chez Fabre, invitent-ils la mort dans la recherche corporelle ? Et comment les utilise-t-il pour exploiter le résultat de l'improvisation dans la composition de ses spectacles ?

B. Les exercices de la mort

Jan Fabre, depuis ses débuts, a développé plusieurs exercices d'improvisation dans son travail dramaturgique. Il les utilise dans les premières étapes de chaque production théâtrale, et cette recherche sur les exercices évolue à chaque représentation. Ainsi certaines scènes de spectacle deviennent un exercice et inversement, comme dans le cas du spectacle *Mon corps mon gentil corps, dis-moi* avec un travail sur les fluides corporels dont découleront d'autres spectacles comme *Je suis sang* ou *L'Histoire des larmes*. Fabre met ainsi en œuvre une cohérence et une continuité dans son travail, révélant l'attachement qu'il porte à une

⁵⁰³Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas, Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 49.

démarche personnelle se basant principalement sur le corps, la cruauté et le rituel. « Fabre ne donne donc de voix qu'à son propre "répertoire", qu'il construit de façon continue, en sondant patiemment et impassiblement sa propre mémoire, sa propre expérience, sa propre ligne de vie. »⁵⁰⁴ En abordant les thèmes de l'apparition et de la disparition, Fabre constitue avec ses performeurs, les plus fidèles de la compagnie Troubleyn, un laboratoire dans lequel ils deviennent des scientifiques qui travaillent par leurs corps et dans leurs corps. De ce fait, ces exercices engendrent un langage corporel singulier, à la fois collectif et individuel.

Chez Fabre, la dramaturgie part donc toujours de ce « corps collectif » qui constitue toute son œuvre et au sein duquel des motifs et thèmes récurrents riment avec variations, transpositions et nouvelles obsessions. Chaque nouvelle production tisse un nouveau fil à travers l'œuvre comme une veine se rattache à un réseau de ramifications et de voies nerveuses.⁵⁰⁵

La recherche fabrienne est d'abord une manière de préparer ses performeurs et ensuite de créer ses spectacles. Les principes de ses exercices sont basés sur l'équilibre, les appuis et le transfert du point, la concentration et l'engagement corporel, un travail que Luk Van Den Dries définit comme « interprétation physiologique ». En résulte donc un style d'interprétation mettant les corps en alerte et un jeu corporel sans limite. Fabre exhibe un corps physiquement bien préparé, et sa ligne directrice a pour but de composer avec ses performeurs un corps présent « ici et maintenant ». Ils ne jouent pas mais exécutent des actions réelles en temps réel que Fabre nomme « the concrete time », un concept que nous retrouvons par exemple dans le spectacle *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, les interprètes s'habillent et se déshabillent dans une scène très longue. Ici Fabre a créé un système de répétitions interminable où toutes les actions (courir, sauter, chuter...) se répètent dans des rythmes différents, de l'extrême lenteur à l'extrême vitalité, ainsi nous observons des corps en sueur, fatigués, essoufflés. Or, c'est par cette expérience dans laquelle les actions se répètent sans cesse, comme dans la scène des cordes à sauter en chaîne d'acier de *Mount Olympus* que Jan Fabre met en place une performance en temps réel où les corps sont exposés dans un état d'épuisement extrême. Cet exemple est la concrète représentation d'une scène fabriquée lors d'un exercice d'improvisation, et ce travail vient mettre en exergue

⁵⁰⁴Luk Van Den Dries, *Jan Fabre esthétique du paradoxe, op. cit.*, p. 147.

⁵⁰⁵*Ibid.*, p.148.

l'engagement et la vulnérabilité des corps. L'objectif de Fabre est bien d'extraire du performeur une force d'interprétation et de présence qui lui permet de dévoiler un corps disponible et de se préparer pour affronter la vie et surtout la mort. Les exercices d'improvisation ont donc comme fonction principale la recherche de l'ardeur des pulsions par un corps disponible et entier, et à cette fin les performeurs sont mis à l'épreuve par des actions physiques et réelles afin d'affirmer un mécanisme dramaturgique sans illusion théâtrale.

L'artiste contemporain allie performance, théâtre et danse. Fabre est toujours à la recherche d'impulsions physiques dans et sur le corps de ses performeurs, et les encourage à agir sur scène sur la base de ses sensations physiques « réelles ». Fabre appelle ce processus « from act to acting », de l'action à l'interprétation : l'impact physique réel (excitation, stimulus de la douleur, épuisement, etc.) devenant partie intégrante de ce qui se passe sur scène. Les processus physiologiques dans le corps du performeur irradient pour ainsi dire dans la salle, de sorte que la douleur, l'excitation et l'épuisement affectent également le public.⁵⁰⁶

Jan Fabre travaille le trajet de l'action à l'interprétation comme une évolution réelle du corps sur scène, il provoque alors des réactions et engendre des sentions. Ainsi il expose, par le biais de l'épuisement et de l'excitation, un processus physique brut et instinctif, qui amène le corps du performeur dans une zone d'inconfort. Il utilise le corps comme un matériau pour questionner le risque et la métaphysique, ainsi l'exploration est portée aux extrêmes alternant improvisations minimalistes et expressions libérées de dévotion et d'acharnement. Nous constatons dès lors que le travail d'exercices chez Fabre agit comme la phase de préparation d'un corps sacré et intime. Ainsi le corps est traité comme une matière scientifique mais aussi spirituelle, il reflète les situations politiques, religieuses et sociales de notre époque.

Je forme le corps pour qu'il soit le moyen et la fin de sa propre activité, le commencement et la fin de son propre monde. Accepter le corps comme un monde en soi. (...) Je veux faire une sculpture en plâtre. Une représentation de l'horreur ? Un suaire blanc de la mort ? Plâtre, le squelette et la terreur de notre corps.⁵⁰⁷

⁵⁰⁶Luk Van den Dries, *Het geopende lichaam*, Bezige Bij, 2014, p. 110.

Source : www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-teaching-group.

⁵⁰⁷Jan Fabre, *Journal de nuit (1985-1991)*, Paris, L'Arche, 2016, p. 154-155.

Dans cette démarche, Fabre a mis en place la formation *From act to acting* pour partager son processus de son travail. Dans le cadre du *Jan Fabre Teaching Group*, j'ai pu participer à une formation de dix jours dirigé par Cédric Charron et Annabelle Chambon, deux collaborateurs de Jan Fabre depuis une vingtaine d'année. Cédric Charron affirme qu'« il n'y a pas de méthode, pas de vérité dans le travail de composition de Jan Fabre mais plutôt une série d'exercices, que Jan Fabre appelle “a guiding line” »⁵⁰⁸. Rien à voir ici avec un apprentissage technique, les danseurs de Jan Fabre transmettent l'essence de sa composition théâtrale, et c'est pour cela qu'ils peuvent enseigner ses exercices « parce qu'on les transpire, on les joue depuis longtemps »⁵⁰⁹. Ainsi Cédric Charron confirme que le théâtre de Jan Fabre est physique et physiologique, un théâtre qui trouve son origine dans l'authenticité de chaque personne : « C'est un théâtre à propos de toi, de ton individu. Tu vas montrer ta qualité de performeur. »⁵¹⁰. Nous allons présenter ces différents exercices axés sur la respiration, sur la transformation animale, et sur la production de l'émotion à travers le corps. Nous tenterons d'analyser dans la ligne directrice fabrienne comment ces exercices évoquent la relation entre les mécanismes corporels et la représentation de la mort.

1. La respiration, entre vie et survie

Dans cette formation les danseurs de la compagnie Troubleyn présentent le travail de Jan Fabre et l'évolution de ses exercices à travers toutes ses années de production scénique. Les entraînements sont portés sur le corps individuel de chaque interprète, permettant ainsi un travail du corps intérieur : *le corps nocturne, le corps érotique et le corps spirituel*.

Je suis un artiste qui, depuis sa jeunesse, a pris l'habitude de fouiller tous les jours dans les poubelles et d'explorer des dépotoirs, qui du chaos crée l'ordre et de l'ordre crée le chaos, parcourant ainsi un chemin pour comprendre, découvrir des significations et donner de la valeur aux choses que je rencontre.⁵¹¹

⁵⁰⁸Cédric Charon, Annabelle Chambon, entretien, Théâtre des Célestins, le 8/12/20017, Lyon.

⁵⁰⁹Cédric Charon, Annabelle Chambon, *Formation « From act to acting » Jan Fabre teaching groupe*, du 30 novembre 2017 au 8 décembre 2017, Lyon.

⁵¹⁰*Ibidem*.

⁵¹¹Hugo de Greef, Jan Hoet, *Jan Fabre Le Guerrier de la beauté, op. cit.*, p.98.

Ici Fabre montre sa volonté d'explorer les extrémités de l'ordre et du chaos, pour ce faire il donne de l'importance à chaque chose, à chaque détail. Tout en affrontant le système il écoute la moindre expression de « l'empire du corps »⁵¹² cherchant en permanence la compréhension du corps et son fonctionnement. « Il doit y avoir un abandon à la volonté et à l'exercice visant à la disparition de soi »⁵¹³. Dans cette quête les exercices de Jan Fabre débutent toujours par l'acte premier, celui qui sépare la vie de la mort : la respiration, afin d'écouter le corps et visualiser le chemin de l'oxygène.

Fabre commence toujours l'entraînement par une position neutre *Angel Feet*, le performeur dans cette posture est préparé à tout. Debout, bras le long du corps, jambes serrées, la respiration est abdominale : une tierce inspiration, une tierce expiration, une tierce « vide ». Pendant la séquence Cédric demande aux performeurs de : « Contrôlez votre corps, vous avez fait quelque chose de fatigant mais vous allez récupérer, vous contrôlez votre corps ». Il explique l'importance de la respiration, le but après exercice étant d'atteindre une ventilation extrême et de produire de l'acide lactique en respirant très vite. Dans la même recherche d'une respiration maîtrisée il présente un autre exercice fondamental dans la ligne directrice de Fabre *Belly Breathing*, c'est une respiration abdominale.

Je veux entendre tous vos souffles [...] Relâchez, aucune pression, aucune tension musculaire [...] envoyez le souffle à votre ventre [...] Rejetez tout l'air pour vraiment être vide et profitez de l'espace du rien [...] Rejetez l'air avec la bouche en forme de petits tubes.⁵¹⁴

Les directives de Cédric durent trente minutes, pendant ce temps le corps crée son rythme respiratoire, il est conscient du flux de l'air qui sort et qui entre. Il s'agit d'une technique inspirée du yoga, et qui a été développée dans la tradition de la danse moderne avec Martha Graham puis adoptée par les chorégraphes contemporains. Selon Graham « Le premier principe est le centre du corps. Le premier mouvement consiste dans le double acte de la respiration ».⁵¹⁵ La respiration est une manière de maintenir la vie et de prendre conscience du corps vivant, ce qui explique l'importance de cet exercice c'est le dialogue constant entre

⁵¹²*Ibid.*, p.100.

⁵¹³*Ibid.*

⁵¹⁴Cédric Charon, Annabelle Chambon, *Formation « From act to acting » Jan Fabre teaching groupe*, du 30 novembre 2017 au 8 décembre 2017, Lyon.

⁵¹⁵Pasqualina Noël, Frédéric Audegond, *Rythmes et symboles de la technique Graham*, Paris, Broché, 2007, p. 116.

le corps et sa disparition, en effet couper le souffle peut conduire à la mort. Ainsi dès le premier exercice, Fabre explore la thématique de l'apparition et de la disparition par la respiration.

Ce préambule permet de prendre conscience du rythme dans sa lenteur, d'écouter les organes, et d'expérimenter l'évolution d'une énergie qui est directement liée à l'inspiration et à l'expiration. Les deux danseurs l'expliquent comme une expérience scientifique : l'action consiste à prendre conscience de l'acide lactique qui est responsable de l'évolution des muscles et par-delà, du corps en général. Les consignes sont claires dans cet exercice, le but est de visualiser la respiration, sentir les organes, et garder le corps éveillé, afin de sentir le corps dans l'espace qui l'entoure et le temps qui s'écoule.

Mais ce qui est nouveau ici, ce n'est pas la respiration abdominale elle-même, cet exercice en effet est un des fondamentaux des écoles de théâtre et de danse, mais bien la touche fabrienne qui apporte une difficulté nouvelle à ce travail de respiration. Il demande au performeur d'explorer aussi la non-respiration : c'est-à-dire le moment sans souffle après l'inspiration et l'expiration, ce n'est pas une rétention mais l'objectif est de parvenir à une vidange d'oxygène en arrêtant de respirer tout en gardant le contrôle. Il a élaboré cette technique dans le but de ralentir le rythme respiratoire et de développer l'endurance du corps. Après cet exercice le degré de la concentration corporelle est extrême car le corps est activé par des mécanismes de survie, il économise l'oxygène dans le cerveau, dans les muscles et les organes et devient dès lors plus disponible. Cet exercice est le premier contact avec le corps et sa finitude, en effet la maîtrise très poussée de la respiration est une technique pour maintenir la vie, le corps ainsi poussé dans ses retranchements va exécuter les mouvements avec la conscience du corps intérieur et de son fonctionnement.

Par conséquent, nous pouvons constater que le travail sur la respiration est primordial dans l'exécution d'un geste, cela est également visible dans l'exercice de *Star to embryo*. Il s'agit d'une transition entre la position du fœtus et la position de l'étoile, Fabre faisant référence ici à *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci. L'exercice consiste à inspirer en s'étirant au maximum puis à se retourner en position du fœtus en expirant. Le but est de ramener tous les membres du corps vers soi de manière très condensée. Cet exercice impose un contact permanent des mains et des pieds avec le sol et la consigne est de le réaliser de plus en plus grand, de plus en plus petit, alors le rythme se développe, il devient de plus en plus violent et explosif, puis les performeurs reviennent à un rythme plus lent tout en gardant

le contact avec le sol. « On ramène tout au centre puis on va rouvrir. Focus on the relation between extremities and the centre. Pas de préméditation, on est là, dans l'instant ». ⁵¹⁶ Ce contact avec le sol est une manière de prendre conscience de la terre, de notre origine, à travers une volonté de retrouver la relation entre la naissance du mouvement et sa mort, dans un état quasi bestial, qui rappelle que l'homme n'est jamais très éloigné de l'animal.

2. L'animal : l'instinct de vie et de mort

Jan Fabre utilise ses exercices comme un travail quotidien avec ses performeurs, à chaque répétition il a pour but de maintenir la force d'expression chez ses collaborateurs. C'est un outil de travail physique et mental qui permet de maintenir le corps en tension et en alerte. De même, ce procédé fabrien est basé spécialement sur la métamorphose des corps et en aucun cas sur l'imitation, ce qui rappelle la méthode Grotowski que nous avons pu évoquer précédemment. En effet Jan Fabre cherche des impulsions corporelles par le biais d'une expérience physique et personnelle, dès lors il expérimente différentes attitudes et postures en s'inspirant de l'expression animale. Il évoque la souffrance, la cruauté et la mort, pour produire une création intense, comme une expérience physiologique qui montre le corps dans son état naturel.

Ainsi il utilise des exercices comme celui du *Chat* dans lequel les performeurs vont se « transformer en chat, mais articulation par articulation. *What kind of cat do you want to be ? Un chat de gouttière, un chat de canapé, un chaton ?* » ⁵¹⁷. Il faut donc se concentrer principalement sur le squelette du chat, une structure anatomique qui est très souple. Cela permet aux performeurs de tester leur souplesse et leur rapport avec le sol et l'espace, Cédric Charron dans cet exercice guide les stagiaires de la sorte :

Utilisez la voix, chauffez les cordes vocales [...] On nettoie toutes les parties du corps [...] *Try to activate every body parts* [...] Vous pouvez ensuite commencer à rencontrer vos collègues [...] *Observe how you walk in the space... A cat has a tail, moustaches, how do you integrate this information ?* Etudiez votre manière de bouger, de sauter, soyez le

⁵¹⁶Cédric Charron, Annabelle Chambon, *Formation « From act to acting » Jan Fabre teaching groupe*, du 30 novembre 2017 au 8 décembre 2017, Lyon.

⁵¹⁷Cédric Charron, Annabelle Chambon, *Formation « From act to acting » Jan Fabre teaching groupe*, du 30 novembre 2017 au 8 décembre 2017, Lyon.

scientifique de vous-même.

Le but de cet exercice est d'activer la part d'imagination du performeur, afin de créer une connexion entre le monde fictif et le centre du corps « *from the feet to the brain [...] Your brain is working with your body, it is connected to it* »⁵¹⁸. Ainsi le cerveau est en permanence relié au corps, une méthode qui élimine l'intellect en invitant l'instinct. L'idée est d'amener à la transformation en *tigre*, Fabre proposant une transition entre le chat, animal apprivoisé et docile, et un félin plus agressif, animal sauvage. Le rythme du corps est alors exploré, passant de la douceur à la violence, le performeur prend alors connaissance de la tension dans son corps, et il étudie physiquement une attitude d'alerte plus attentive au danger et à la mort. Annabelle Chambon guide l'exercice en demandant au performeur de dévoiler sa force et son agressivité, elle demande de trouver l'énergie de l'attaque afin d'exécuter les mouvements avec vitalité et vigilance. Cette recherche d'une présence scénique qui garde la tension, dans une conscience aiguë de l'espace, génère la tension qui précède la catastrophe et qui active l'instinct de survie.

Dans les exercices autour de l'animal, les performeurs alternent entre les animaux au sang chaud comme le tigre, le loup et les animaux au sang-froid comme le lézard. Ce dernier présente de grandes capacités de mouvement, en effet c'est un animal sans expression apparente, avec un mouvement horizontal et un contact permanent avec le sol, de plus il est rapide, agile et imprévisible. Jan Fabre dans l'exercice du *Lézard* développe donc un travail sur les articulations entre immobilité totale et vivacité extrême. Mais l'immobilité visible en apparence est en réalité une approche poussée du mouvement intérieur, car tout le corps est en tension, en attente et en posture de surveillance et demande une concentration maximale.

La mutation d'un animal en insecte est aussi abordée dans cette série d'exercices. Comme l'exprime Jan Fabre, cela consiste à « se transformer en quelque chose d'autre non en un autre être »⁵¹⁹, ainsi il ne s'agit pas de devenir un animal ou un insecte, mais d'explorer cet autre corps pour sortir de sa zone de confort. Pour cette expérience de la métamorphose d'un corps humain en un corps animal nous arrivons à *The Dying Animal* : un exercice fondamental chez Jan Fabre. La mise en situation est ici d'imaginer un animal en pleine vitalité, puis une balle le touche et l'animal devient mourant, pour ce faire Cédric Charron

⁵¹⁸*Ibid.*

⁵¹⁹Cédric Charron, Annabelle Chambon, *Formation « From act to acting » Jan Fabre teaching groupe*, du 30 novembre 2017 au 8 décembre 2017, Lyon.

explique « Il ne faut pas être timide avec la mort »⁵²⁰. En d'autres termes, l'expérience de la mort est une sensation personnelle qui n'a pas à voir avec le regard des autres, l'exercice demande donc de produire quelque chose qui vient profondément de soi. Cela permet de s'interroger sur le phénomène biologique de la mort. Quelles sensations sont éprouvées ? Comment interpréter le dernier souffle ? Et comment l'exécuter pour que le public le ressente comme une mort réelle ?

Les réponses sur ce rapport étroit entre l'état du corps et de la mort s'incarnent par le corps du performeur qui trouve appui par exemple dans la respiration ou dans la crispation musculaire, allant jusqu'à la tétanie. Aux prises avec sa vulnérabilité et sa faiblesse, il propose alors un moment de cruauté personnelle, le but étant de trouver l'état de corps juste pour vivre sa mort de manière personnelle et individuelle : « Chez Fabre, on ne recherche pas du tout le réalisme. »⁵²¹. En effet, nous le comprenons à l'analyse de ces exercices pratiques, Fabre cherche avant tout un état de corps où tout est activé afin de mettre en avant la douleur, la cruauté et la fragilité. Dès lors, comment combine-t-il les sensations du corps vivant avec celles du corps mourant ? Et comment fait-il naître dans ses spectacles un langage émotionnel à travers le corps ?

3. Du corps à l'émotion

Pour travailler sur le dialogue du corps et de la mort dans ses mises en scène, Fabre utilise des exercices axés sur la respiration, la métamorphose, passant par des attitudes et des postures corporelles dans leurs états mobiles et immobiles. Il favorise alors la communication entre l'apparition et la disparition, ainsi le corps est stimulé jusqu'à ses extrémités permettant d'atteindre un état mêlant vulnérabilité et cruauté. Il cherche, à travers toute une série d'exercices qui sont basés sur le corps, à pénétrer la véracité des émotions, proposant la représentation d'un « corps homogène », c'est-à-dire avec la même force physique qu'émotionnelle.

Pour parvenir à ce résultat, il utilise par exemple l'exercice *Cleaning of the floor*, un mouvement de concentration dans lequel le corps se transforme en serpillère pour nettoyer

⁵²⁰*Ibid.*

⁵²¹*Ibid.*

des tâches sur le sol. L'exécution de l'exercice montre une véritable obsession du travail corporel, en effet tout le corps est exploité pour accomplir cette mission, ainsi le performeur nettoie avec ses cheveux, sa langue, sa poitrine, ses fesses, etc. Il doit alors visualiser l'espace et travailler du macro-mouvement au micro-mouvement. Les directives font référence à des personnages de théâtre existants, à l'instar de Lady Macbeth de Shakespeare qui veut retirer le sang de ses mains, le performeur doit frotter le sol et aller de plus en plus vite pour effacer une tache de sang qui ne veut pas disparaître. Le danseur atteint l'état d'épuisement c'est pourquoi des émotions surgissent, comme la tristesse, la joie, la peur, etc. Le corps travaille sur le plan horizontal et les contraintes se multiplient, il est demandé au performeur de ne pas utiliser ses mains, et de continuer à nettoyer tout ce qu'il trouve autour de lui. L'exercice s'éternise et plus le temps passe plus les corps sont fatigués, fragiles, abattus et déprimés, et c'est cet épuisement total qui vient offrir des sensations réelles, ainsi les émotions qui jaillissent sont plus vraies et sincères.

Puis Cédric Charron passe à un autre exercice de la même série *Rice Paper/Fire*, ici il est question d'interpréter par le corps les sensations de la brûlure dans un rapport vertical avec l'espace.

Imaginez que vous nettoyez un couloir tout en avançant et sans utiliser les mains. '*Think in 3D, use the space all around you and not just the space in front of you*'. '*Faster, faster!*' Endurance physique. Puis lentement, sans tomber dans le piège du slow motion. 'Maintenant imaginez que le sol est en feu et que cela va attaquer tout votre système nerveux'. Ils courent dans tous les sens : 'vous courez comme des poulets sans tête dirait Jan Fabre. J'ai dit : ça attaque votre système nerveux. Quand je dis feu, vous êtes un poisson vivant sur le grill, je veux vous voir recevoir cette attaque du système nerveux. Puis faire comme s'ils marchent sur du papier de riz. Puis re-feu. Passez d'une extrême précision, attention, à l'inverse. Puis faites le poisson, mais debout, à la verticale. '*Don't follow yourself*, faites les choses tout de suite.⁵²²

Si le but premier de l'exercice est d'expérimenter les sensations de la fragilité et le contact avec le feu, les indications données par Cédric font évoluer cette expérience. Il cherche un état instinctif, porté par le rythme de la respiration pour arriver à l'émotion, il pousse à expérimenter la douleur qui attaque le système nerveux du corps. La souffrance,

⁵²²Cédric Charron, Annabelle Chambon, *Formation « From act to acting » Jan Fabre teaching groupe*, du 30 novembre 2017 au 8 décembre 2017, Lyon.

comme nous l'avons déjà mentionné, est l'un des principes fondamentaux du travail fabrien, en effet c'est une émotion qui oscille entre l'état physique et l'état psychique. A travers cette souffrance éprouvée il s'agit de mobiliser le corps entre action et réaction, entre un état actif et un état passif, afin de produire des émotions naturelles et brutes. Comme dans l'exercice *Electric shocks*, où le corps est engagé en entier des pieds jusqu'au cerveau : « l'électricité ce n'est pas juste trembler, c'est super douloureux. Utilisez l'intérieur. Vous pouvez crier, pleurer... *From the feet to the brain*. Puis à la prochaine fois, l'électricité viendra soit par la main, soit par le sol. C'est dense, intense, inside. »⁵²³

Le chat, le tigre, etc, ne sont que des prétextes pour ces exercices-là. Il faut mettre en place une physicalité qui va vous entraîner. *You shouldn't adapt the body from the text, don't do the actor*. Beaucoup se concentrent encore trop sur le visage uniquement. Cédric : *sometimes you put a mask in front of you* ; nous voulons que vous modifiiez votre structure moléculaire de l'intérieur.⁵²⁴

Ces états extrêmes du corps utilisent tous la matière physique et physiologique pour produire des émotions à travers l'action. Nous constatons que Jan Fabre utilise aussi la technique de « l'enchaînement des émotions radicales », travaillant sur le corps tout entier et sa résonance dans l'espace. Ainsi les performeurs débutent l'exercice de manière artificielle en tentant absolument de produire des émotions, puis c'est en pratiquant que l'émotion trouve sa spontanéité. L'émotion ainsi est systématiquement engendrée par le corps, au travers d'outils développés dans le laboratoire fabrien pour accéder à une expression corporelle sincère, génératrice d'un large spectre émotionnel.

1. Le corps et la mort : du corps intérieur à l'expression extérieure

Tout le travail de Jan Fabre apparaît comme une constante recherche entre le corps intérieur et le corps extérieur. Une correspondance qu'il applique constamment pour mettre en avant ce dialogue entre l'expression corporelle et la finitude, et pour ce faire il combine plusieurs exercices pour en inventer de nouveaux. Il utilise ses improvisations pour arriver à

⁵²³*Ibid.*

⁵²⁴*Ibid.*

un état de corps engagé, disponible à la transformation et prêt à affirmer son côté animal, tout en gardant en tête la fragilité et la vulnérabilité face à la mort. L'exemple de cette fusion est visible dans l'exercice « *Le restaurant* » dans lequel toutes les thématiques explorées auparavant sont utilisées : la métamorphose, la respiration, l'engagement corporel et la mort. Le performeur est amené à se transformer en un animal qui mange dans sa gamelle. Le temps de la transformation peut être long, une fois l'animal incarné il reçoit une balle et il commence une lente agonie. Cet exercice évoque la relation entre le bourgeois et l'animal, la lutte contre la transformation, ainsi Annabelle Chambon explique l'état de corps à atteindre comme un état qui questionne d'abord l'intérieur du corps, habité par des sursauts de vie devant une mort inéluctable.

Cette recherche d'un corps entre son état vivant et son état mort est visible aussi dans l'exercice *Eros-Thanatos*. Ici le corps doit être possédé par Eros puis par Thanatos, deux figures mythologiques opposées. D'une part, Eros qui représente la pulsion de la vie, le plaisir et l'excitation et d'autre part Thanatos qui évoque la pulsion de la mort, la destruction, la douleur et la peur. Dès lors la question du corps intérieur est évoquée : « Qu'est-ce que ce corps à l'intérieur vous fait faire ? »⁵²⁵. Ainsi Eros et Thanatos habitent le corps et génèrent le mouvement.

L'extrême douleur et l'extase photographiées se ressemblent : même expression, même intensité, même tension ; jouez avec cela. Exercice qui vient de *Preparatio Mortis*. Eros = érotisme = pénétration. Est-ce que c'est bon ? Est-ce que c'est douloureux ? Donnez des textures.⁵²⁶

L'état de la mort et de l'extase évoquent aussi l'état de manque, autant d'états où le corps est réduit à son animalité, et à sa fragilité, libérant des sensations violentes et brutales. Dans l'exercice *Cold Turkey*⁵²⁷, l'état du manque de drogue est interprété de manière progressive par les performeurs, et il devient de plus en plus violent. Ainsi ce qui intéresse Fabre dans ses exercices est le va-et-vient entre les rythmes et les sensations, dans un renouvellement constant de la cruauté et de la souffrance, travaillant entre l'immobilité et

⁵²⁵Cédric Charron, Annabelle Chambon, *Formation « From act to acting » Jan Fabre teaching groupe*, du 30 novembre 2017 au 8 décembre 2017, Lyon.

⁵²⁶*Ibid.*

⁵²⁷*Cold Turkey* est une expression désigne un état de manque presque insurmontable, suite à l'arrêt brutal d'une drogue. Ainsi le manque se manifeste violemment et immédiatement.

l'extrême mobilité. L'espace s'avère également primordial dans la présentation du corps et la conscience de ce qui l'entoure : même dans l'exécution de mouvements excessifs la concentration sur le placement est primordiale. Nous relevons dès lors que Jan Fabre est focalisé sur la précision des corps dans l'espace, tous se situent dans un espace très délimité, de manière à avoir une répartition équilibrée sur le plateau. Les interprètes doivent se souvenir de leur position initiale pour pouvoir y retourner.

Dans l'exercice *Les mariées et les chevaliers* la moitié des performeurs se place côté jardin, et l'autre côté cour, puis ils doivent progressivement rentrer sur le plateau de manière à atteindre leur emplacement en même temps et à la même allure, une atmosphère de rituel s'installe alors. « Ce n'est pas une marche relax, dès qu'on entre sur scène, on porte quelque chose. On ne marche pas sur scène comme on marche dans la rue »⁵²⁸. L'exercice est tiré du spectacle *Je suis sang*, il s'agit de la scène dans laquelle les mariées demandent à être découpées et présentent au chevalier des parties de leur corps. Le chevalier va ensuite faire sortir le sang des corps plus rapidement, « de manière noble »⁵²⁹, Cédric explique alors : « on a étudié le métier de boucher mais on essaie de faire ça sensuellement »⁵³⁰. Les mariées vont se transformer par l'addiction au sang, passant d'un état d'extase à un état de manque allant jusqu'à lécher leur propre sang qui a coulé par terre, se traînant au sol. Pour le groupe des mariées les consignes sont les suivantes : « *Don't do slow-motion*, sentez la peau qui s'ouvre, le sang qui dégouline. *At first you are a knight, carrying a bride, after 40 mns, they are only bags of potatoes. The bridge between is important, 'From act to acting'*. Plus les mariées sont coupées, plus elles veulent être coupées. Je m'ouvre de plus en plus, je suis sang. Faites rougir la peau, vous en voulez toujours plus. Petit à petit on voit la douleur, les difficultés à continuer de porter pour les chevaliers : *and now it is the truth of acting.* »⁵³¹

Ce type d'exercice installe le rituel fabrien, une écoute s'instaure alors entre le corps individuel et son intérieur se construisant en symétrie avec le corps collectif. Dans ce contexte le sang et la chair sont présentés comme une offrande, les corps sont en souffrance mais c'est le combat pour maintenir la vie qui est à l'œuvre. En effet les performeurs débutent la séquence avec une attitude de concentration profonde et au fur et à mesure nous assistons à la

⁵²⁸Cédric Charron, Annabelle Chambon, *Formation « From act to acting » Jan Fabre teaching groupe*, du 30 novembre 2017 au 8 décembre 2017, Lyon.

⁵²⁹*Ibid.*

⁵³⁰*Ibid.*

⁵³¹*Ibid.*

métamorphose des corps, révélant de plus en plus les imperfections. Nous constatons alors que la répétition et la lenteur favorisent le passage de l'action à l'interprétation, en témoigne l'exercice *the Old People* qui établit aussi cette transformation du corps de l'intérieur à l'extérieur. Ici les danseurs sont en sous-vêtements, deux lignes se font face et chacun a un partenaire à rejoindre. « From the inside to the outside. Chaque pas est un happening, chaque pas vous coûte »⁵³². Une fois rejoints au centre de la scène, les corps tremblent, le système nerveux est stimulé, et les performeurs dansent en duo sur une musique d'Elvis Presley en contractant leurs corps. Annabelle Chambon précise : « Soyez tendre avec votre partenaire »⁵³³. Une fois la danse terminée, certains rient ou pleurent : « les exercices de cette intensité déverrouillent, font sortir les émotions. Faites attention aux images qui surgissent dans l'esprit, laissez le corps faire. Pas de psychologie, juste du nerveux. On cherche un état du corps, c'est un exercice anti-émotion. L'énergie du partenaire vous nourrit. »⁵³⁴

Par le bais de ce travail d'improvisation très poussé, nous remarquons dans un premier temps que l'expression corporelle est ciselée par l'exploitation d'énergies intérieures qui vont vers l'extérieur. Ensuite, il apparaît que toutes les terminaisons nerveuses du corps sont sollicitées pour mettre en avant la vulnérabilité et la métamorphose du corps. Enfin, il est clair que les performeurs, dans leurs états corporels modifiés, se nourrissent les uns les autres et que lorsque les émotions surgissent elles sont produites physiquement. A travers cette mise en tension extrême des corps dans l'espace, ce qui nous intéresse désormais est d'analyser comment la composition scénique met en avant une cruauté esthétique et une beauté plastique dans l'œuvre de Jan Fabre.

⁵³²*Ibid.*

⁵³³*Ibid.*

⁵³⁴*Ibid.*

C. Le corps vivant au centre de la dynamique de création, à la recherche d'un corps transcédé

1. Corps engagé, organique et social

Le corps est au centre des mises en scène de Jan Fabre qui exprime dans son œuvre une volonté d'explorer un corps instinctif. Ainsi, il révèle la conviction de l'existence d'un corps avec un comportement animal et spontané, où la réflexion intellectuelle vient au second plan. Le corps dans cette dynamique créatrice est poussé dans ses retranchements, il puise dans sa nature profonde s'éloignant ainsi des codes imposés par la société. Afin de retrouver un corps brut, Jan Fabre le manipule dans un contexte particulier et l'utilise dans une structure complexe ; pour ce faire il met en scène un univers plastique basé sur des scénographies épurées et des textes simples, d'ordre narratif.

La recherche d'un corps transcendant a pour but de retrouver les facultés physiques sans dominance cérébrale, un corps qui soit en même temps libre et discipliné. En effet, Fabre choisit de travailler sur une écriture corporelle détachée des considérations formelles. De ce fait, nous pouvons remarquer, dès ses premières créations, que le corps incarne la volonté de s'exprimer à travers une cruauté personnelle.

Un performeur doit être conscient de ses organes et de comment son sang circule. On croit que les émotions ne se voient qu'à l'extérieur, mais elles proviennent aussi de réactions chimiques de notre corps. Le corps est mon principal sujet de recherche donc je m'intéresse à la peau, au squelette, au cerveau, mais aussi au sang, à l'eau qui contient notre corps, arriver à ce niveau de recherche est tout à fait logique. En fait, je prends la défense de la beauté du corps, de sa vulnérabilité et la force de tout cela, et surtout je cherche à montrer qu'il ne faut pas être honteux de ce corps.⁵³⁵

Dans le spectacle *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, l'écriture chorégraphique se détache de toutes les traditions, Jan Fabre utilise en effet les techniques de la danse comme un moyen et non comme un résultat. Il montre ainsi un corps fait de complexes et de nœuds, sur lequel il agit par l'expression corporelle, la répétition et la

⁵³⁵<https://www.youtube.com/watch?v=nP3JH5UTZh4>

métamorphose. Sa recherche concerne les recoins enfouis des corps de ses performeurs, il tente alors de développer des émotions par le mouvement afin d'exacerber la beauté du corps et ses états les plus torturés.

Selon Jan Fabre, le corps est abordé comme il est, son but n'est pas de le conformer à un standard mais de l'exhiber tout entier sans honte de son authenticité. L'implication physique du corps fabrien apparaît comme vitale pour atteindre un résultat esthétique qui lui est propre, basé sur un corps énergétique et toujours en mouvement, un corps qui tente de dépasser ses limites. Ainsi, la corporalité est au service de la mise en scène, elle rassemble les énergies, nous pouvons affirmer qu'elle est le pivot du spectacle. Le corps offre ici une nouvelle lecture des organes et de ses fluides corporels tant l'engagement physique est total.

De plus, l'héritage de la performance apparaît clairement dans les intentions de Fabre, nous observons que les performeurs occupent l'espace de manière globale et totale. L'énergie du corps fait unité avec l'énergie de l'espace, et par conséquent le tout devient énergie (la parole est énergie, le regard est énergie, etc.). Ainsi le spectacle se transforme par la montée en puissance de ces énergies cumulées et offre une construction en temps réel visible par le spectateur.

Cela signifie également que Fabre se sert surtout du corps comme d'une existence en soi, dotée de sens à travers lesquels il perçoit le monde et se fait percevoir de lui. Pour Fabre, le corps est énergie. Une énergie qui se mêle à d'autres énergies. Cette vision n'est pas sans affinités avec celle du philosophe Merleau-Ponty qui dit que « le corps est un nœud de significations vivantes et non le produit d'un certain nombre de variables ».⁵³⁶

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la formation plastique de Fabre lui offre un autre regard que celui de ses contemporains sur la danse et le théâtre. Cela lui permet d'aborder des problématiques fondamentales et pertinentes qui questionnent la relation entre le corps et la mort. A travers cette démarche, qui s'inspire majoritairement des corps de ses collaborateurs, il travaille avec intuition, finissant par s'éloigner de la définition même du chorégraphe. En effet, Jan Fabre, loin d'être mono-discipline, utilise un discours qui puise dans le domaine scientifique mais aussi dans la mythologie, la religion, la philosophie, etc. Dès lors il effectue en permanence un recentrement sur le corps, d'une part son propre corps comme premier laboratoire de recherche, et d'autre part celui de ses performeurs comme une

⁵³⁶Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 173.

matière pour construire. Il propose donc un large champ de travail avec de multiples possibilités, et met en place une stratégie inspirée des physiques de ses performeurs pour former et déformer le corps, au-delà de toute technique théâtrale ou chorégraphique existante.

Par ce procédé, Jan Fabre renouvelle le corps de l'interprète et propose alors une communication qui se base sur l'écoute du corps intérieur. Il manipule pour ce faire les outils de l'interprétation et de l'expression physique pour concevoir un focus sur les composants organiques du corps qu'il soumet à une écriture corporelle inventée par l'interprète lui-même. Cependant, et après l'extraction de cette ipséité corporelle, Jan Fabre s'attelle à mettre en œuvre un dialogue avec la beauté, et choisit de se concentrer sur une écriture poétique du corps. Ce mélange entre l'authenticité et la poésie corporelle enfante un corps tragique qui exhibe ses imperfections, ses complexes et ses souillures. En effet, le corps raconte une histoire universelle de la cruauté par le biais de la mort.

Nous pouvons affirmer que le corps est le point de départ des mises en scène de Jan Fabre. Dans ce contexte, la question de la mort n'est qu'un prétexte qu'il exploite afin de mieux comprendre ce corps éphémère, qui peut passer de la vitalité à un état inerte, puis à la décomposition. Cette obsession prend une dimension très large, partant du corps individuel, au travers de tous ses détails, à un corps de groupe, traité dans sa globalité. Ici le travail entre le micro-corps et le macro-corps donne à la mise en scène un rythme qui va de l'immensément grand à l'immensément petit. Il s'appuie dès lors sur la diversité des morphologies et physionomies de ses collaborateurs, car ils sont tous différents, donc uniques, et chaque interprète possède son propre regard sur les questions de la vie et de la mort. Cela engendre de multiples problématiques qui interrogent la condition humaine, ainsi il étudie la psychologie comportementale et s'intéresse aux détails corporels de l'être humain.

Mais il est aussi le biologiste qui veut savoir comment les êtres vivants se développent, se reproduisent et meurent. Cette évolution cyclique l'intrigue et est source intarissable d'inspiration. La différence biologique entre les créatures de sexe féminin et masculin est un autre élément récurrent dans ses œuvres. Selon lui, c'est la nature biologique qui prime dans les différences entre l'homme et la femme, et c'est dans les chromosomes que réside toute la différence entre le comportement masculin et féminin. Pour Fabre, les différences de comportement socialement codifiées entre l'homme et la femme ne sont qu'un dérivé de ce marquage biologique. La sexospécificité est un phénomène social à la fois régulateur et répressif, essentiel dans la prise de conscience du rôle que tout un chacun occupe dans la

société.⁵³⁷

Jan Fabre, comme nous pouvons le constater, s'inspire du développement du corps dans la société, soit par la question du genre (masculin et féminin), soit par sa présence naturelle (l'animal). Le concept de « sexospécificité » apparaît donc comme un point de départ important pour Fabre afin de comprendre la société, car elle définit les rôles et pointe les formes de discriminations que la question du genre peut engendrer. La définition biologique du genre est axée sur l'appartenance au féminin et au masculin, et cette différence corporelle est un élément essentiel dans le travail de Jan Fabre. En effet c'est à travers des *corps genrés* qu'il peut offrir une palette large de comportements, d'attitudes et de postures qui son ancrées dans la mémoire de la société. Dès lors le sexe de l'interprète joue un rôle très important dans les mises en scène, Fabre se nourrissant des rythmes et des expressions qui lui sont spécifiques. Comme un scientifique, Fabre ausculte l'évolution de ces deux corps et tente de comprendre la métamorphose et le renouvellement des corps de leur naissance à leur mort, de leur mouvement à leur immobilité.

Nous pouvons constater que le corps dans la recherche de Fabre est indispensable, cette matière physique est examinée comme un élément énergétique, instinctif. Il est aussi traité dans sa différence sexuelle et son appartenance naturelle (en comparaison avec l'animal). En ce sens, la démarche de Jan Fabre s'inscrit à la fois dans une filiation très assumée avec les arts classiques, le mouvement de la performance, mais aussi avec le théâtre post-dramatique qui se caractérise par le mélange des genres artistiques et par la transgression des règles. Il utilise en effet une dramaturgie qui se base sur un univers visuel précis ce que Lehmann appelle « la dramaturgie visuelle »⁵³⁸. Par le biais de cette nouvelle approche de la mise en scène, le corps trouve une place essentielle dans la création théâtrale, ici le texte, les dialogues et les personnages ont laissé leur place à un spectaculaire basé sur le corps du performeur comme pilier de la représentation scénique. Nous nous questionnerons donc sur l'influence du théâtre dramatique et du théâtre post-dramatique dans les mises en scène de Jan Fabre et leurs différentes manifestations dans ce que nous avons défini comme une

⁵³⁷Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, op. cit.*, p. 133.

⁵³⁸La dramaturgie visuelle fait un usage dominant du visible là où dominait autrefois le texte. De la dramaturgie classique, elle garde l'idée que le principe de composition reste valable pour analyser une scène purement visuelle et que cette scène visuelle possède ses propres lois et règles de composition, d'impact sur le public, d'organisation du sensible. Le dramaturge visuel procède comme un artiste plastique : à partir de mouvements, d'images, un univers sonore liés à l'espace et au déroulement du temps.

manufacture de la mort.

2. Le corps chez Fabre entre dramatique et post-dramatique

L'enjeu de l'écriture corporelle dans les mises en scène de Jan Fabre constitue une recherche centrale dans son œuvre. Ainsi le travail esthétique naît d'un procédé de traitement corporel dramatique, Fabre considérant le corps comme un matériau en soi. Il utilise alors danse et théâtre pour mettre en évidence cette recherche ce qui laisse entrevoir une certaine influence post-dramatique dans son travail.

Avant l'apparition du théâtre post-dramatique, le corps n'était pas utilisé comme un matériau indépendant, mais comme un support au service du texte et de la voix. Ainsi l'expression artistique était avant tout basée sur une communication verbale. Nonobstant, l'avènement du théâtre et de la danse contemporaine a permis de développer une véritable démarche corporelle donnant une autre perception de la représentation de la vie et de la mort. Alors, le corps devient discours et apparaît comme moyen d'expression autonome qui n'a pas besoin du texte pour exister, exhibant ses particularités physiques et ses énergies. Cette approche tend à révéler une identité interne et organique, ainsi nous remarquons que la déconstruction du théâtre du texte comme modèle a permis au corps de trouver une place centrale dans les créations contemporaines.

D'après Hans-Thies Lehmann, le théâtre post-dramatique est celui de la « corporalité autosuffisante » le corps se dégage de la dimension discursive pour apparaître dans ses intensités internes, en tant que pure *présence*. Il est question de *présence* dans la mesure où la corporalité ne sert aucun discours dramatique. La présence scénique est néanmoins toujours signifiante ; elle ne peut être ontologique. Eugenio Barba souligne la contradiction inhérente à la présence scénique : « [...] l'acteur de la pure présence [est un] acteur représentant sa propre absence ». Qu'elle soit dramatique ou post-dramatique, la corporalité scénique ne relève pas du corps ontologique.⁵³⁹

Nous remarquons que la « corporalité autosuffisante », comme la décrit Lehmann, se retrouve dans recherche de Jan Fabre : comme nous l'avons déjà mentionné, ce qui intéresse particulièrement l'artiste belge est le corps interne. Par le biais de la vitalité de l'expression

⁵³⁹Catherine Bouko, *Théâtre et danse dans le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 158.

corporelle, il cherche à donner au corps une présence, pour autant il tente de conserver son rapport avec les codes classiques de la construction dramatique. D'une part il construit ses spectacles en s'inspirant du texte et de l'organisation dramaturgique et d'autre part il emprunte à la performance la notion de « pure présence » et l'engagement corporel. Citons par exemple le spectacle *Preparatio Mortis*, dans lequel le corps de la danseuse (Annabelle Chambon) est le vecteur qui va permettre d'atteindre une présence dramatique, ici il n'y a pas de texte c'est donc l'utilisation du corps dans l'espace qui génère la tension. Cette forme de dramaturgie produit des actions et des émotions qui favorisent la représentation de la mort. Dès lors nous apercevons à travers le thème du spectacle – le regard et le mouvement – une forme de présence à la fois corporelle et scénique.

Le traitement post-dramatique du corps ne concerne pas uniquement les spectacles qui délaissent la plupart des codes dramatiques. Certaines productions spectaculaires explorent cette problématique tout en conservant une certaine organisation dramatique. De la confrontation entre la danse et le drame naît une *esthétique de la mise en tension*, qui questionne les rapports entre ces deux disciplines artistiques.⁵⁴⁰

Le travail sur le corps demeure un objet de recherche qui correspond au mouvement de la mise en scène contemporaine, il s'agit donc d'une recherche scénique qui questionne un corps tiraillé, exploité, animal et brutal. Cette vision contemporaine du corps est d'abord influencée par l'art de la performance, une discipline qui met le corps en confrontation directe avec le public, laissant une marge importante dans le déroulement de l'événement. Dans la conception de la mise en scène chez Jan Fabre, nous saisissons cette détermination à favoriser l'incertitude dans la chronologie, et la confrontation régulière avec le public. Son usage des techniques de la performance est basé sur une méthode affirmée qui revendique ouvertement cette influence. Et comme dans la performance, Jan Fabre dirige ses performeurs dans une perspective où le corps est exhibé dans tous ses états, afin d'en explorer au maximum toutes les limites. Il présente une corporalité engagée et dénonce le corps conformiste, mettant en avant les normes du corps comme révélatrices des relations sociales. Ainsi nous pouvons considérer que la performance est utilisée comme un travail sociologique du metteur en scène qui observe, analyse et met en scène des extraits de la vie. Pour ce faire, Fabre ne représente pas une vision réaliste de la société, mais en propose une observation brute, ce qui a un réel

⁵⁴⁰*Ibid.*, p. 160.

impact sur la forme, en effet l'écriture corporelle crée son propre langage.

Le processus de travail fabrien est donc composé d'une démarche dramatique et d'une démarche post-dramatique au sein du corps du même performeur. Nous pouvons observer cette double appartenance dans plusieurs spectacles, comme dans *L'Histoire des larmes*, en effet l'exemple du personnage du chien incarne un engagement physique et une posture corporelle qui s'inspirent du travail de la performance, mais également la représentation d'un procédé dramatique avec l'emploi du texte, de l'imitation et de l'interprétation psychologique qui trouvent leur source dans la mythologie⁵⁴¹. Nous notons dès lors que plusieurs personnages fonctionnent de la même manière, croisant deux courants (dramatique et post-dramatique). Ainsi les mises en scène de Fabre peuvent être identifiées comme un espace de travail dans lequel il exploite son héritage pour une représentation de la vie qui transgresse les codes, et qui propose une vision totalement exacerbée. Ce travail s'inscrit d'une part dans une démarche qui se base sur l'écriture corporelle, générant le sens par le biais de l'action, et d'autre part dans l'exploitation du texte narratif qui détermine les personnages et l'intrigue du spectacle.

Ce n'est pas un hasard si c'est dans la danse que les nouvelles images du corps atteignent leur lisibilité la plus transparente. La danse correspond expressément à ce qui vaut pour le théâtre post-dramatique en général : elle ne formule pas un sens mais articule une énergie ; elle ne représente pas d'illustrations mais un agir. En elle, tout est geste. Des énergies inconnues ou dissimilées jusqu'à alors semblent se libérer du corps dansant. Celui-ci s'expose à la fois comme son propre message et en tant qu'élément profondément *étranger à soi même*. Sa « propriété propre » est *terra incognita* – soit que dans la cruauté rituelle on recherchera les extrêmes du supportable, soit que du corps même le côté inquiétant et étrange soit remonté à la surface (à fleur de peau) : gesticulation impulsive, turbulence et tumulte, tics hystériques, dislocation autistique de la forme, perte d'équilibre, chute et déformation.⁵⁴²

Fabre crée un espace indéterminé dans ses mises en scène pour révéler le côté sombre de ses interprètes, par conséquent ils deviennent l'objet de l'attention. Dans le spectacle *Paysage de Prométhée II*, le rapport entre l'espace et le corps réside dans la projection des corps des interprètes sur la toile, ainsi nous notons une action réelle sur scène en parallèle

⁵⁴¹Voir la première partie (*L'Histoire des larmes*).

⁵⁴²Hans-Thiers Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 265.

d'une image projetée. Or, ce sont ces deux mouvements de l'image et du corps qui créent une unité, permettant alors de se focaliser sur le performeur en tant qu'individu à part entière et pas seulement comme un corps imitateur. En effet, le corps de l'interprète se trouve ici au cœur de l'action, c'est de lui que le mouvement naît pour ensuite contaminer tous les autres éléments qui composent la scène, en ce sens le travail dramaturgique sert à harmoniser les relations entre le corps, le texte et l'espace.

Concrètement, l'espace est considéré comme *bodied* (corporel) ou *embodied* (incarné), c'est-à-dire constitué de corps traversés par les contradictions sociales (révélées dans le *gestus*), les densités différents (les corps sont plus au moins denses, à savoir présents selon leur utilisation à tel moment ou tel moment). Le corps est ressenti par l'acteur et le spectateur dans ses qualités de totalité et de fragmentation : c'est du corps entier ou morcelé, un corps en pièces. [...] au fond, tout personnage sur la scène se définit par un corps que le jeu teste et figure. L'ensemble des corps est l'enjeu d'une sorte de radioscopie qui en révèle l'état parfaitement stabilisé pour une mise en scène en contrôlant ses signes, ou instable dans une performance soumise à l'improvisation des acteurs ou au hasard des rencontres.⁵⁴³

En effet, comme l'explique Patrice Pavis c'est cette *mise en corps* qui permet d'analyser l'expression corporelle dans l'espace, démontrant que la densité du corps incarne de multiples signes et connotations. Le corps, dès lors, est présent dans un espace avec rigueur et discipline, et laisse une grande place au risque, ce qui correspond à la pensée fabrienne sur le théâtre et la danse. Il évoque également le va et vient entre la stabilité et l'instabilité, entre les règles du théâtre dramatique et les non règles de la performance, ce qui nous intéresse particulièrement car Fabre travaille avec un corps qui garde le mystère et l'illusion de la représentation et qui surprend par la précision de sa présence dans l'espace.

L'humain, dès lors, prime même sur l'écriture corporelle, ainsi la chorégraphie devient secondaire. L'interprétation de l'interprète fabrien désormais se débarrasse de toute influence extérieure qui pourrait être héritée d'une religion, ou une tradition quelconque, ce qui lui permet de présenter un corps atypique et non docile. A cette fin, Fabre détecte les traces du passé sur les corps et il use d'exercices et d'improvisations pour retrouver une forme de virginité. De ce fait, il insuffle sa propre vision philosophique et spirituelle pour que le corps

⁵⁴³Patrice Pavis, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 54-55.

trouve une nouvelle identité instinctive, en découle la fabrication d'un corps puissant qui est en conflit avec un environnement souvent hostile. Ainsi, il dévoile d'une part un être humain avec une puissance inattendue qui surgit de son instinct et qui métamorphose son corps, et d'autre part un être humain vulnérable, faible et impuissant devant la mort.

Le travail scénique de Jan Fabre consiste donc en une démarche qui cumule un certain nombre de procédés. Dans un premier temps le travail dramaturgique est consacré au collectage de matières qui peuvent aider le metteur en scène lui-même, puis les performeurs, le scénographe, le costumier, le créateur lumière, etc. Il rassemble ainsi tous les éléments possibles avant de les partager avec ses collaborateurs, explorant de nombreux détails en lien avec les sujets traités comme avec *Mount Olympus*, spectacle pour lequel Jan Fabre a compilé énormément de matière littéraire et visuelle à propos de la pensée tragique grecque. Ensuite il élabore un travail corporel et visuel se basant d'une part sur des supports graphiques (peintures, dessins, poterie, costumes, espaces), et d'autre part sur le fond des sujets ce qui lui permet de trouver des pistes de recherche qu'il partage avec ses collaborateurs. Il peut ainsi donner à chaque corps une matière riche et la liberté de chercher dans plusieurs directions. Les performeurs parviennent alors à exécuter des improvisations, le scénographe à proposer des espaces et l'écrivain à présenter des textes. A l'issue de ce temps général de recherche, Fabre démarre la phase de fixation des scènes et de validation des propositions scéniques et graphiques.

Nous pouvons noter à travers ce processus collectif que le texte dans sa fabrication s'inspire du corps, et que le corps s'inspire du texte. Dès lors, les exercices que Jan Fabre a mis en place présentent ce rapprochement entre le théâtre dramatique et le théâtre post-dramatique. Jan Fabre, dans ses mises en scène, cherche une écriture corporelle singulière mais surtout profonde afin de raconter ce qui est senti, en se basant sur des sujets qui dérangent et qui provoquent.

3. Vers une cruauté esthétique

Nous avons pu le démontrer à plusieurs reprises, tous les paramètres constitutifs des créations de Jan Fabre appartiennent à une esthétique d'ensemble, touchée par la mort. Les composants spatiaux, visuels et musicaux participent à renforcer le spectaculaire, la souffrance et la cruauté et à célébrer la mise en scène de corps torturés. L'univers visuel de

l'artiste met en place une représentation du corps dans son état *post-mortem*, c'est une démarche réflexive et poétique. L'expression corporelle violente poussée à son paroxysme est dès lors sollicitée pour passer de la vie à la mort, et cela semble correspondre parfaitement à une écriture chorégraphique qui repousse les limites du possible. Ainsi la question de l'intensité s'invite dans l'univers fabrien à travers un corps qui subit la mort de différentes manières, tantôt naturelle, tantôt provoquée de manière accidentelle ou préméditée par les autrui.

Les spectacles de Jan Fabre, comme ses objets, sont tous en relation les uns avec les autres, s'influencent, apportent une possibilité nouvelle d'expression pour une forme, un concept qui auront alors une existence propre.⁵⁴⁴

Les séquences des spectacles montrent des gestes agressifs et provocants, une sorte de bataille permanente qui se répète inlassablement. Fabre a donc développé une conception du corps et de la mort qui lui permet de produire des images ensanglantées et emblématiques. Il représente alors la cruauté des derniers instants de la vie, les célébrations du trépas, les danses funèbres, les soupirs de souffrance. Il travaille à une théâtralisation de la mort par le biais d'un corps qu'il a rendu vulnérable et qu'il brutalise jusqu'à la finitude. Dans cette esthétique de la cruauté, Fabre adopte un parti pris sobre au niveau scénographique, ce qui lui permet de mettre en valeur l'expression corporelle, ainsi les corps des performeurs se produisent généralement sur un fond noir avec des éléments scénographiques mobiles et fonctionnels. Ainsi le corps et l'espace forment une unité pour célébrer la mort, ils établissent dès lors une ambiance tragique au sein de laquelle le corps fait preuve d'une efficacité dramatique inouïe.

Au-delà de l'impact graphique, nous observons une justesse corporelle à même d'établir l'état physiologique et psychique d'un corps en disparition. Le mouvement alterne ainsi entre l'excès et l'action réelle au moment réel, de ce fait le travail de la composition des mouvements n'est pas feint mais vécu pleinement par l'interprète. L'originalité de Jan Fabre réside dans l'enchaînement des tableaux du spectacle, en effet le rythme est amené par la force des transitions, ce qui permet de maintenir à un niveau toujours haut la tension dramatique qui s'affiche sur le corps des performeurs. Or, c'est à travers cette tension que le public éprouve le malaise, et ressent la brutalité et la cruauté de chaque corps présent sur scène.

⁵⁴⁴Geneviève Drouhet, *Transgression, op. cit.*, p. 54.

Notre époque suscite l'idée de destruction et de mort. La mort en elle-même est inintéressante, ce qui vient après, l'avenir, revêt pour moi la dimension d'un espace. Vivre sous l'empire de la nuit avec l'idée de la mort, me confère une passion et un véritable besoin de vivre puis me fait prendre conscience de la réalité. Ma personne et mon œuvre acquièrent ainsi simultanément le droit à l'existence. L'existence physique et mentale intense de la disparition qui est visible dans mon œuvre a un rapport avec le sentiment d'un rite. Vivre quelque chose intensément, on doit vivre mon œuvre, la ressentir physiquement.⁵⁴⁵

La mort, dans les spectacles de Fabre, est à interpréter comme un rituel sacrificiel présenté sur scène. La tension de l'exécution de l'acte est visible constamment et nous pouvons affirmer que rares sont les moments d'apaisement car ils consistent en fait en la manifestation d'un humour noir et grinçant. Les personnages expriment le besoin de dévoiler leur cruauté et leur fragilité, et la mort est présente aussi dans les détails musicaux et sonores.

La musique habite toutes les créations, elle est inspirée de différentes cultures et de différents styles, mais elle est surtout exploitée pour créer des atmosphères funèbres, tendues, festives, érotiques ou religieuses. Jan Fabre l'utilise pour mettre le corps en action, en situation pour compléter sa fresque visuelle, toutefois l'univers sonore est également inspiré de la nature, ou de la vie quotidienne comme le son de la pluie, du feu, les voix d'animaux, les grincements de portes, les cloches, des enregistrements de radio, etc. Le rôle de la musique devient alors indispensable pour mettre en condition les corps en souffrance sur le plateau et établir une rythmique. Dans ces turbulences sonores le texte a aussi, par moment, la même fonction que la musique, il peut être hurlé ou chuchoté et a pour fonction de devenir la voix qui exprime la cruauté de l'interprète. Cette musicalité du texte porte le rythme du spectacle, et nous avons pu analyser qu'il donne régulièrement des informations factuelles mais n'établit pas la narration car la fable est racontée par le corps. En somme, comme pour les autres composants du spectacle, le texte se fond dans la totalité de l'œuvre et peut n'avoir qu'une fonction infime dans l'ensemble.

Le dépassement des limites est par ailleurs une question centrale dans l'œuvre de Jan Fabre, les frontières sont ainsi poussées dans une esthétique cruelle, brutale et tragique. Il affirme la volonté de montrer un théâtre tragique à travers une signature qui lui soit propre et

⁵⁴⁵Hugo De Greef, Jan Hoet, *Jan Fabre, le guerrier de la beauté*, op. cit., p. 79, 80.

dont le but serait de détruire les obstacles du corps afin d'établir une rencontre avec l'intérieur de chaque individu. Ainsi, nous percevons clairement le cheminement de l'émotion engendrée par le corps.

*Fabre's theatre touches on themes like salvation, the soul's revolt against its embodiment, and the body's eternal refusal to be bound by the mind. It thus takes on a spiritual dimension – especially in those moments when it seems to extol the purely physical, the erotic, the body as the object of ritual celebration. It's nothing less than a prayer, a cry for redemption. Fabre knows that in this world abandoned by the gods, we encounter ourselves only when we share our loneliness, bewilderment, emptiness, and mortality.*⁵⁴⁶

Hans-Thies Lehmann démontre, dans ce passage, la cruauté esthétique à l'œuvre dans le théâtre tragique de Jan Fabre, en le qualifiant notamment de théâtre d'expérience spirituelle et de célébration de la vie et de la mort. L'esthétique fabrienne se manifeste en effet dans un rapport étroit avec le corps et dans la manifestation des âmes en révolte, seuls moyens pour l'artiste de découvrir l'intérieur des corps et de présenter la fragilité de l'homme contemporain. Il cherche donc à dénoncer le monde actuel frappé par un individualisme barbare et insensible, dans lequel les croyances et les conflits ont généré une perte de sens. Pour Lehmann, la prise de risque que Fabre entreprend dans son œuvre correspond bien à une volonté de faire un théâtre tragique qui ose et qui provoque. En proposant une expérience corporelle à la fois intime et globale, Fabre dénoncerait aussi l'omniprésence des tabous corporels et spirituels dans la société. En outre, Lehmann définit l'esthétique de Fabre comme une célébration de la beauté, élément que nous retrouvons dans l'impuissance devant la mort, dans l'acceptation des fluides corporels, dans l'utilisation de l'espace et dans la poésie des textes.

In fine, le corps et la mort dans les mises en scène de Jan Fabre constituent un socle inébranlable dans son esthétique de la cruauté. Il offre le corps dans son intimité et celui-ci devient un corps animal, instinctif, libre et libéré. L'artiste flamand le façonne dans le but d'atteindre une expression pure et authentique, ainsi il peut se permettre d'extraire la beauté de ce corps dans ses moments de souffrances et de faiblesses. Dès lors, l'écriture corporelle dévoile une part d'injustice et de superficialité, et s'appuie sur les imperfections pour exposer

⁵⁴⁶Hans-Thies Lehmann, *Ob-scaena, Mount Olympus*, Anvers, Troubleyn, 2016, p. 39.

un corps résistant, quasi surpuissant. La mort errante exacerbe la vulnérabilité des corps, elle se propage à l'intérieur de chaque collaborateur de Fabre et participe ainsi à pousser le corps au-delà de ses limites dans un instinct de survie qui va générer une conception du mouvement tout à fait originale et spécifique. Il nous apparaît alors évident que Fabre évoque le dialogue du corps et de la mort de façon obsessionnelle dans chaque geste, chaque mot, chaque scénographie, chaque spectacle et chaque représentation, ce qui avec le temps en a fait sa marque de fabrique. La cruauté esthétique, dès lors, est le résultat d'une recherche sur l'infiniment intérieur et l'infiniment extérieur, sur l'apparition et la disparition, et invoque la cruelle ironie de la vie et de la mort.

Conclusion

Par le biais de cette recherche consacrée aux œuvres scéniques de Jan Fabre, nous avons manifesté le désir d'extraire un univers propre à l'artiste belge. La proposition d'une œuvre traversée par la mort et exécutée par le corps s'est imposée comme une ligne directrice. Il est évident que l'inscription de Fabre dans une filiation artistique précise sert davantage dans notre travail à affirmer l'objectif esthétique de l'artiste, car c'est par ce biais qu'il met en avant la cruauté du corps. Cependant notre analyse tend plus à déterminer un processus de travail qu'à étudier une tendance artistique, ainsi les particularités créatrices de Fabre ont guidé notre recherche. Dans notre travail nous n'avons pas isolé l'œuvre de Jan Fabre, au contraire nous l'avons mise en comparaison avec d'autres pour saisir ses héritages et dévoiler ses influences. L'évolution de ses créations nous est apparue comme une opération chirurgicale où le corps est disséqué et ressuscité. Son travail est lié à plusieurs contextes historiques et culturels, en ce sens nous avons constamment sollicité d'autres époques et artistes soit dans le domaine plastique soit dans le domaine théâtral pour aboutir à une détermination pertinente des propositions scéniques créées par Fabre.

À travers ce postulat, nous avons mis en lumière les aspects d'une mise en scène qui révèle une approche scénique portant sur l'état du corps dans son immobilité et son mouvement. Un autre point déterminant dans sa conception artistique est la cruauté personnelle qui met en avant la vulnérabilité humaine. Jan Fabre tisse alors un lien très visible avec ses collaborateurs, une sorte de confiance et de fidélité qui se figure même dans le nom de la compagnie *Troubleyn*, un nom dérivé de « trouw blijven », qui signifie « rester fidèle » en néerlandais.

Fabre demande à ses performeurs un extrême investissement physique, il leur donne une liberté absolue de proposition et de recherche pour dépasser les limites du corps. Les individualités de chaque interprète représentent, chez Fabre, le capital principal de sa compagnie. La notion d'échange, entre l'artiste belge et ses collaborateurs, apporte autant de matériaux pour la composition d'une création scénique. En partageant ses problématiques avec ses interprètes, Jan Fabre obtient une intensité et un acharnement partagé pour

développer le dialogue du corps et de la mort. Ainsi, notre corpus indique que la représentation corporelle de la mort est une volonté récurrente et collective dans son univers artistique.

Nous avons également analysé les composants de ses spectacles dans le but de dévoiler les techniques exploitées et pour mettre en lumière la transgression et affirmer la cruauté comme essentielle à la nature esthétique de Jan Fabre. Il présente généralement un corps tendu et un engagement physique extrême dans des scènes qui se réclament de la démesure et de la brutalité. Tout d'abord, Jan Fabre travaille sur une respiration d'ensemble qui établit un rythme précis, dicté par les changements d'intensité physique, les pulsions et les répulsions du mouvement. Ensuite il utilise le rituel et le sacrifice pour installer une atmosphère qui célèbre la mort, dépassant dès lors les frontières entre un état de corps vivant et un état de corps *post-mortem*. Enfin l'écriture corporelle, quant à elle, est marquée par une énergie explosive et répétitive engendrant ainsi des émotions, par le biais d'un corps physiologique.

Le corps, chez Fabre, est avant tout caractérisé par une détermination dans l'exécution du mouvement, une sorte de combat constant entre le performeur et son contexte de mise en scène. Fabre utilise le temps réel et l'action réelle pour jouer avec le danger, les défis relevés par lui et son équipe, contribuent ici à l'extraction d'une force enfouie de l'interprète, l'engagement physique se révélant par l'interprétation des scènes dans un environnement macabre. Cette mise en scène du risque repose principalement sur la notion de chaos et de désordre, de plus, dans la mise en œuvre des extrêmes il sollicite une concentration intense et une grande vigilance physique. Il opère également dans ses créations une représentation du corps exacerbé, ainsi les performeurs sont amenés à exécuter une écriture corporelle qui favorise les chutes, la course, et la performance physique jusqu'à l'épuisement.

En effet, l'épuisement est sollicité par une forme de répétition qui se figure dans les éléments du texte et du corps, laissant émerger un état de corps qui aboutit à la fatigue. La répétition met en avant le changement du rythme et de la respiration, les corps dès lors sont luisants et leurs fluides corporels témoignent d'un effort physique inouï. Quant au mouvement, il aboutit à une forme de déformation et l'action initiale se métamorphose. Le corps se rapproche alors d'un état d'ivresse dionysiaque. Fabre représente la démesure et la décadence, pour ce faire il dirige des interprètes possédés par une énergie surnaturelle, une

énergie folle et animale dans un univers parallèle à la réalité dans lequel il instaure une forme de transe.

Cette approche d'écriture corporelle chez Fabre réside dans la possibilité de rupture avec l'extérieur pour se concentrer sur une recherche intérieure qui examine les retranchements physiques et qui se manifeste à la frontière entre la vie et la mort. Il s'agit d'un univers qui met en scène la violence des propos et qui renverse les conventions sociales conduisant ainsi le spectateur à une sorte de néant pour atteindre un espace illisible intellectuellement mais fort physiquement et émotionnellement.

Dans le but de répondre aux problématiques de notre recherche, nous avons analysé dans un premier temps l'articulation entre l'héritage flamand et universel de Jan Fabre et son propre univers artistique. Pour cela nous avons mis en exergue les origines de son esthétique, ce qui nous a permis de chercher dans les différentes strates de ses influences, et par là même nous avons décelé sa volonté de se nourrir de tous types d'esthétiques. Ainsi dans son monde plastique comme dans son univers théâtral, Fabre mélange les styles, passant de références religieuses et mythologiques comme dans les spectacles *Prepartio mortis*, *Requiem pour une métamorphose*, *Attends, Attends, Attends, (Pour mon père)* à des références philosophiques et populaires comme dans *Tragedy of friendship*, *L'Histoire des larmes*, *Another sleepy dusty delta day*. Nous avons ainsi posé un premier regard sur les principes de ses spectacles, en prenant exemple en particulier sur trois spectacles (*L'Histoire des larmes*, *Paysage Prométhée II*, *Mount Olympus*) afin de cerner la genèse d'une esthétique qui présente un dialogue fort du corps et de la mort et qui exploite la reproduction d'une vie *post-mortem*.

Ensuite nous avons effectué une recherche sur les manifestations du sacrifice chez Jan Fabre. Cette analyse couvre plusieurs époques, ainsi nous avons analysé la présence d'un sacrifice à la fois mythique, religieux et artistique. Fabre considère tout son théâtre comme une forme de rituel et de sacrifice, comme l'affirme Cédric Charron : « le théâtre de Jan Fabre est un espace de célébration, de célébration de la vie et de la mort. C'est un espace où l'on magnifie, où l'on met un focus sur certaines choses, donc elles sont ritualisées »⁵⁴⁷.

Les formes de ritualisation de la mort par le biais du sacrifice sont donc empruntées aux rites dionysiaques. Ainsi nous avons observé qu'il y a une sorte d'identification de Fabre à ce dieu grec, l'artiste allant jusqu'à déclarer être un dieu comme dans le texte *Je suis une erreur* où le personnage prétend avoir des pouvoirs qui dépassent les capacités du commun

⁵⁴⁷ Cédric Charron, Annabelle Chambon, entretien, Théâtre des Célestins, le 8/12/20017, Lyon.

des mortels. Dès lors Jan Fabre se prend pour un Dionysos contemporain, et construit son autel sacrificiel en créant les bases de son propre rituel qui correspond à l'univers artistique qui l'a lui-même défini. De plus, l'artiste belge emprunte des formes de représentation spectaculaire du sacrifice, il puise notamment dans le spectaculaire romain, pour alimenter sa réflexion intellectuelle et poétique. En effet il se considère lui même comme un guerrier de la beauté, prêt à affronter la scène qu'il compare à un champ de bataille où le sang coule à flots. « Mais pour revenir au rituel, il y a quelque chose chez Jan qui est de l'ordre de la préparation au champ de bataille, le champ de bataille qu'est le théâtre. On a une manière de rentrer et de sortir de ce champ de bataille bien précise... »⁵⁴⁸. Ainsi la scène devient une arène dans laquelle les performeurs se confrontent de manière brutale et spectaculaire, dans un chaos ritualisé, maîtrisé et précis pour une représentation glorieuse, ou pas, de la mort.

A l'issue de cette recherche, la réflexion artaudienne sur le sacrifice nous est apparue comme une référence facilement repérable. Le sacrifice chez Artaud couvre une dimension très personnelle, ainsi la notion de cruauté personnelle chez Fabre trouve un écho dans le sacrifice personnel d'Artaud. Tous deux confrontent la mort non à sa dimension matérielle mais à la dimension métaphysique de l'être dans le monde. Si Artaud considère que la mort n'a pas vraiment eu lieu, et que l'action de se sacrifier se déroule dès lors dans les gestes de la vie quotidienne, dans la compréhension de l'être et de sa position dans l'infini, Fabre maintient presque le même discours mais il y ajoute la résurrection des âmes sacrifiées. Nous avons également relevé leur relation avec le corps torturé, et avec des écritures scéniques qui mettent en avant un corps en souffrance, mais aussi un mental qui penche vers la démesure, l'excès et l'irrationnel dans des esthétiques qui dévoilent un monde cru et cruel. Mais ce qui nous intéresse surtout concerne la notion de sacrifice traitée à travers le volet psychologique et influencée par les concepts empruntés à l'héritage mythique et religieux dans une acceptation large.

Enfin, nous avons dissocié les paramètres du spectacle fabrien (le texte, la scénographie et la mise en scène) acceptant au préalable que Jan Fabre construit ses spectacles de sorte que tous les composants de la représentation s'entremêlent. Nous avons alors étudié de près le texte et sa relation avec le corps et la mort. L'auteur utilise un vocabulaire d'une part brut et très direct et d'autre part un champ lexical poétique et symbolique, un grand écart assumé entre deux modalités d'écriture dont résulte un texte

⁵⁴⁸*Ibid.*

abstrait, voir incompréhensible par moments. Ce que s'est alors imposé à nous à travers ses textes est l'exploitation d'un vocabulaire macabre. En outre, son style d'écriture engendre des images scéniques qui peuvent déclencher des sensations extrêmes chez le spectateur. Ses textes sont ainsi composés d'une structure organique qui défie la syntaxe même des phrases, cela nous mène à affirmer que son écriture a besoin d'un corps pour avoir du sens. Cette écriture singulière construit une sorte de texte *post-mortem* dans le sens où la logique est cédée à l'intuition. Ainsi nous remarquons dans son corpus textuel une écriture épurée qui puise dans des références multiples, maniées avec finesse, et qui emprunte la direction d'une écriture que nous pouvons qualifier de « visuelle », une écriture qui offre un univers scénique riche d'images et d'allégories.

Par ailleurs, la structure des textes de Fabre nous a mené à une analyse de la dramaturgie de l'espace, et pour ce faire nous nous sommes intéressés en premier lieu à sa ville et à son environnement architectural, comme les cimetières et les églises, afin de comprendre sa conception spatiale de la mort. Nous pouvons affirmer que la composition scénographique est un paramètre indispensable dans la mise en scène de ses spectacles, elle se base souvent sur la symétrie et sur une exploitation totale de l'espace, elle a ainsi un rôle dans l'élaboration d'une atmosphère rituelle. Jan Fabre, dans son travail visuel, donne au costume un rôle essentiel et résolument conceptuel. Nous nous sommes surtout concentrés sur les couleurs qui déterminent le dialogue entre la mort et la vie : le blanc et le noir. Ensuite nous avons analysé le corps nu comme costume. Nous avons ainsi soulevé la question de la nudité comme costume à part entière, offrant le corps à voir tel qu'il est, dans le but d'exposer une souffrance et une cruauté qui seraient moins visibles, selon Fabre, sur un corps habillé. Cela nous a conduit à affirmer que la relation entre la nudité et la mort s'articule comme une lecture intérieure du corps des performeurs.

Jan Fabre travaille sa composition scénique avec ses acteurs à travers l'improvisation, ce qui offre une matière authentique et propre au développement de sa propre esthétique. Dans ce processus, l'artiste belge a mis en œuvre un certain nombre d'exercices qui sont basés sur le rituel, sur l'imitation des animaux et des insectes et sur la mort. Dans cette méthode de travail, l'exercice fabrien a pour but de composer les scènes de ses spectacles comme des séquences qui ont un début et une fin et qui faciliteront l'écriture finale. La part de l'improvisation chez Jan Fabre est très importante dans le sens où elle permet d'extraire les propositions de ses collaborateurs ; dès lors la mise en scène est une fabrique de travail qui se

base sur un assemblage de plusieurs éléments qui ont la même nécessité et importance. En effet les collaborateurs de Fabre permettent de réaliser un spectacle dans lequel les principes de l'œuvre s'articulent dans une recherche homogène respectant une dramaturgie du plateau tendue vers le dialogue du corps et de la mort.

Pendant mes années de recherche j'ai eu l'opportunité de voyager plusieurs fois à Anvers, pour une éventuelle rencontre avec Jan Fabre, cependant, faute de temps ou d'envie de l'artiste, je n'ai jamais pu le rencontrer. En revanche, j'ai eu accès aux locaux du *Laboratorium* de *Troubleyn*, et j'ai pu appréhender l'architecture d'un lieu conçu comme une œuvre d'art par Fabre lui-même. Les membres de l'équipe de la compagnie m'ont ouvert les portes des archives et j'ai eu accès à de nombreux documents qui ont facilité ma recherche. Lors du dernier voyage à Anvers j'ai pu rencontrer Cédric Charron, que je retrouverais par la suite à Lyon avec Annabelle Chambon, comme responsable de la direction de la *master class* (dé)formation du *Jan Fabre Teaching group* organisé par Superstrat, association Regards et Mouvements⁵⁴⁹.

La participation à cette *master class* de dix jours a été motivée par un besoin d'étoffer une documentation devenue trop restreinte sur le travail de Jan Fabre, or cette expérience m'a aidé à approfondir ma recherche sur le corps par l'observation participante. La méthode de Fabre, ou « the guiding line », comme il la qualifie, est un processus de travail qui suit des bases *from art to acting* est en définitive un remaniement de plusieurs méthodes de praticiens et théoriciens comme Meyerhold, Grotowski, Stanislavski, Artaud et d'autres. Ainsi au cours de ces dix jours j'ai constaté que les créations de Jan Fabre tendaient plus vers un travail corporel et théâtral que vers un véritable travail de danse. Les exercices sont fabriqués pour éprouver l'émotion physiquement, et développer des techniques d'interprétation qui se basent sur l'improvisation et qui cherchent un contact avec le corps intérieur de chaque participant. Ce stage a donc enrichi mon analyse sur la spiritualité chez Jan Fabre et m'a offert une compréhension organique de son travail physique, expérimentant moi-même le corps en souffrance, morcelé et vulnérable qui mène au dysfonctionnement et au chaos. A travers cet apprentissage physique, j'ai également eu l'occasion de constater que la mise en danger du corps dans ses spectacles demande une conscience permanente de ses capacités physiques et une vigilance aiguisée de l'espace, car il est toujours question de reproduire la vie et sa

⁵⁴⁹ <http://www.superstrat.fr/>

cruauté, ce qui peut générer des heurts ou des blessures chez les performeurs. La violence ainsi n'est pas une finalité mais elle s'exacerbe, de fait, par la rencontre avec la puissance physique et mentale.

Tout au long de notre recherche nous n'avons eu de cesse de démontrer la relation intrinsèque entre le corps et la mort chez Jan Fabre. Ainsi nous avons discerné ses multiples héritages et influences ce qui nous a conduit à l'évidence que Jan Fabre ne s'inscrit pas dans un courant précis, en effet il se réclame de plusieurs esthétiques et peut affirmer tout et son contraire. C'est à travers l'affirmation d'une esthétique qui lui est propre qu'il développe une littérature et des concepts qui constituent désormais ce que même le grand public reconnaît comme « l'esthétique Jan Fabre ». Cependant, par les thématiques abordées et le dépassement constant des limites de la décence il peut engendrer le dégoût ou provoquer des réactions violentes, ses pièces ayant déjà suscité des mouvements de rejet à plusieurs reprises, notamment lors de la création de *Je suis sang* au Festival d'Avignon en 2001.

In fine, Jan Fabre a mis en œuvre une Fabrique du mouvement et de l'immobilité dans son laboratoire. Ainsi le corps et la mort dans ses mises en scène forment les fondamentaux essentiels dans la présentation de la cruauté, exposant le corps dans toute sa vulnérabilité et sa force, le rendant animal, instinctif et surtout libre. Jan Fabre façonne le corps et en extrait le sublime dans des instants de souffrances et de faiblesses qui consolident son écriture corporelle macabre. Pour finir, le corps et la mort sont deux paramètres tellement liés qu'ils ne forment qu'une seule et même thématique dans les créations scéniques et plastiques de Fabre, ils constituent en somme la source et le résultat.

Après toutes ces années de recherche sur l'œuvre scénique de Jan Fabre et au vu des évolutions esthétiques à l'œuvre dans le spectacle vivant en Europe, il nous semble important de remettre en question l'affirmation de Fabre d'un univers singulier. En effet, à la lumière de notre analyse, il s'agit d'une œuvre composite, faite d'emprunts symboliques et de collages esthétiques qui servent son propos et nourrissent son imaginaire. Si l'étude croisée des thématiques de la mort et du corps dans le corpus de Jan Fabre nous a permis de révéler un travail titanesque de recherche et de production, elle a également permis d'observer une redondance quasi obsessionnelle, qui, avec le temps, perd l'authenticité et la ferveur de ses premières œuvres. Nous nous questionnons dès lors sur la ré-utilisation par l'artiste lui-même de procédés qu'il a déjà utilisés pour traiter de la cruauté et qui ne semblent pas évoluer dans sa conception esthétique, alors que, dans le même temps les questions de l'épuisement, de la

représentation de la mort et des nouvelles formes de rites et de rituels s'emparent des scènes contemporaines. Roméo Castelluci ou Angelica Lidell par exemple, qui se passionnent pour le corps et la mort à travers des recherches artistiques très immersives qui plongent le spectateur dans une véritable expérience organique et intellectuelle. Nous citerons pour terminer le performeur Sud-Africain Steven Cohen, qui a choisi dans le spectacle *Put your heart under your feet and walk/à Elu...* de mettre en scène son propre deuil, modifiant son corps en direct pour les besoins de cette production et repoussant les limites du transgressif dans l'acceptation du corps mort sur scène.

Cette création est conçue avec une approche philosophique, plutôt que religieuse et psychologique. Elle emprunte à plusieurs écoles de pensée : christianisme, judaïsme, paganisme, wicca, bouddhisme, shintoïsme, taoïsme, holisme, animisme, chamanisme. Ma méthode d'investigation rapproche rituels personnels et collectifs de lamentation, d'abnégation, d'expiation, de purification et de commémoration. Je me pose aussi la question de la place de l'humour, de la fantaisie et de la beauté, en transcendant le deuil par le dévoilement du cœur et le réconfort de l'âme comme sait les déclencher la création artistique.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰Source : http://www.montpellierdanse.com/wp-content/uploads/FMD17_dossierdeprese-WEB.pdf

Bibliographie

Ouvrages Jan Fabre

Théâtre

- FABRE Jan, (*fragment 'Remnants'*) *extrait du spectacle « Mount Olympus »* 30, 31 Janvier 2016.
- FABRE Jan, BEKKERS Ludo, *Jan Fabre conversation avec Ludo Bekkers*. Bruxelles : Tandem, 2006.
- FABRE Jan, *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*. Paris : L'Arche, 2009, 144 p.
- FABRE Jan, *Drugs kept me alive / Simon, gangster de l'art*, Traduit du néerlandais par Michèle Deghilage. Paris : L'Arche, 2012, 96 p.
- FABRE Jan, *Elle était et elle est, même / L'Interview qui meurt... / Qui exprime ma pensée... / Falsification telle quelle, infalsifiée / L'Empereur de la perte*, Traduit du néerlandais par Willy Devos. Paris : L'Arche, 1994, 144 p.
- FABRE Jan, *Je marche pendant 7 jours et 7 nuits*. Paris : Jannink, 2002, 48 p.
- FABRE Jan, *Je suis sang / Étant donnés*, Traduit du néerlandais par Olivier Taymans, traduit du néerlandais en latin par Luc de Coninck. Paris : L'Arche, 2001, 64 p.
- FABRE Jan, *Journal de nuit 1978-1984 (tome I)*, Traduit du néerlandais par Michèle Deghilage. Paris : L'Arche, 2012, 240 p.
- FABRE Jan, *Journal de nuit 1985-1991 (tome II)*, Traduit du néerlandais par Daniel Cunin. Paris : L'Arche, 2016, 352 p.
- FABRE Jan, *L'Histoire des larmes / L'Empereur de la perte / Le Roi du plagiat / Une tribu, voilà ce que je suis / Je suis une erreur*, Traduit du néerlandais par Olivier Taymans - texte latin de Florence Dupont. Paris : L'Arche, 2005, 208 p.
- FABRE Jan, *Le Guerrier de la beauté*, Traduit du néerlandais par Willy Devos. Paris : L'Arche, 1994, 176 p.
- FABRE Jan, *Le Marchand de sel et la Mouche / Mon corps, mon gentil corps, dis-moi.../ L'Ange de la mort / Une femme normale-à-en-mourir*, Traduit du néerlandais par Anny Czuppper, Willy Devos et Olivier Taymans. Paris : L'Arche, 2000, 160 p.

- FABRE Jan, *Le Palais à 4 heures du matin.../ A.G., Paysage prométhéen / Perroquets et cobayes*, Traduit du néerlandais par Olivier Taymans. Paris : L'Arche, 2003, 80 p.
- FABRE Jan, *Le Pouvoir des folies théâtrales*. Paris : L'Arche, 2009, 120 p.
- FABRE Jan, *Le Serviteur de la beauté / La Sage-femme / We need heroes now*, Textes français de Danielle Losman, José Géal, Marie-Amélie Léon et Rudolf Rach. Paris : L'Arche, 2011, 96 p.
- FABRE Jan, *Requiem pour une métamorphose / Another sleepy, dusty, delta day*, Traduit du néerlandais par Danielle Losman. Paris : L'Arche 2008, 96 p.
- FABRE Jan, *Sanguis / Mantis*. Paris : L'Arche, 2002, 96 p.
- FABRE Jan, *Théâtre écrit avec un « K » est un matou flamand*. Paris : L'Arche, 2009, 80 p.

Expositions et performances

- BARCELL Alberto... *et al.*, *Jan Fabre. Sculptures de Verre et d'Os 1977 – 2017*. Florence : Forma, 2017.
- BERNADAC Marie-Laure, HUVENNE Paul, SCHNEIDER Eckhard, *Jan Fabre au Louvre 2008 : L'Ange de la métamorphose*. Paris : Gallimard, 2008.
- CARPIAUX Véronique, DE VOS Joanna, LEVY Bernard-Henri, *Facing Time. Rops / Fabre*. Paris : Somogy, 2015.
- COUCKE Jo, *Jan Fabre - gisants : hommage à E. C. Crosby et K. Z., Lorenz*. Paris : Galerie Daniel Templon, 2013.
- DEVOS Joanna, ROSSI Melania, RISALITI Sergio, *Jan Fabre : Spiritual Guards*. Florence : Forma, 2016.
- DI PIETRANTONIO Giacinto, KOSKINA Katerina, *Pietas*. Louvain : BAI, 2012.
- FABRE Jan, ADOLPHE Jean-Marc, ROEGIERS Patrick, *Le temps emprunté*. Arles : Actes Sud, 2007.
- FABRE Jan, *Art kept me out of jail*. Paris : Dilecta Editions, 2010. 160 p.
- FABRE Jan, CELANT Germano, *Jan Fabre, Stigmata : actions & performances 1976-2013*. Milano : Skira, 2014.
- FABRE Jan, HERTMANS Stefan, VAN STRAATEN Evert, *Jan Fabre Hortus Corpus*. Rotterdam : NAI Publishers, 2011.

- FABRE Jan, *Illumination : Jérôme Bosch au Congo*, une exposition où les œuvres de Jan Fabre dialoguent avec des écrits du Moyen Age, 2013.
- FABRE Jan, SANS Jérôme, *For Intérieur*. Arles : Actes Sud, 2005.
- FABRE Jan, *Umbraculum : un lieu ombragé hors du monde pour réfléchir et travailler*. Arles : Actes Sud, 2001.
- GIL Marc... *et al.*, *Jan Fabre Illumination, Hommage à Jérôme Bosch*. Lille : Invenit, 2013.
- HEGYI Lorand, COUCKE Jo, *Jan Fabre : les années de l'heure bleue. Dessins et sculptures, 1977-1992*. Milano : Silvana Editoriale. Saint-Étienne : Musée d'art Moderne, 2012.
- MAES Franck, *Jan Fabre : à la recherche d'Utopia, sculptures & installations, 1977-2005*. Genève : Bärtschi-Salomon, 2006.
- PEETERS Frank... *et al.*, *Troubleyn / Laboratorium*. Bruxelles : Mercatorfonds, 2016.

Critiques, Articles

- ARFARA Akaterini, *Pour une convergence des arts plastiques et scéniques des années soixante à aujourd'hui*, Thèse de doctorat, sous la direction de Philippe Dagen et de Georges Banu, Paris I, 2006.
- ARFARA Katia, BANU Georges, « Vers la *terra incognita* », *In Alternatives théâtrales* « Jan Fabre : l'œuvre en marche, l'épreuve du risque », n° 85 -86, 2^e semestre 2005.
- BERNADAC Marie-Laure, *Un mystique contemporain, catalogue de l'exposition Jan Fabre au Louvre*. Paris : Gallimard, 2008.
- BIET Christian, ROQUES Sylvie, « Jan Fabre, S'entraîner à disparaître, Entretien », *In Communications Performance*, n° 92. Paris : Le Seuil, 2013. p. 263-275.
- BOST Bernadette, « Lire Jan Fabre à la lumière de Joseph Beuys, un héritage de transgressions », *Théâtre et interdisciplinarité*. Paris : *Revue d'études théâtrales*, Presses Sorbonne nouvelle/ printemps 2008, Registres 13, p. 62-68.
- CASSAGNES-BROUQUET Sophie, Entretien réalisé à l'occasion de la rétrospective organisée à la Galerie Serge Le Borgne à Paris le 7 février 2009.

- CELANT Germano *Stigmaté Action & Performances 1976-016*, dossier de presse, musée d'art contemporain, Lyon.
- DA COSTA Valérie, *Quand le corps exulte : manifestation des fluides corporels dans l'espace chorégraphique de Jan Fabre*, Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études, *Les Fluides corporels dans l'art contemporain*, organisée à l'INHA. Paris, le 29 juin 2010.
- DE BAECQUE Antoine, Festival d'Avignon Chapelle Des Pénitents Blancs, 2008.
- DROUHET Geneviève, « *Je suis sang : transgression des interdits et profanation* », *In Alternatives Théâtrales* 85-86, 2005.
- DROUHET Geneviève, *Transgression, un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996-2003)*. Paris : Cercle d'Art, 2004.
- HERTMANS Stefan, *L'Ange de la métamorphose : sur l'œuvre de Jan Fabre*. Paris : L'Arche, 2003, 123 p.
- HRVATIN Emil, *Jan Fabre : La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Paris : Armand Colin, 1994, 147 p.
- HUESCA Roland, *La Danse des orifices : Etude sur la Nudité*. Paris : Jean Michel Place, 2015, 224 p.
- LEHMANN Hans-thies, « Postface », *In Jan Fabre esthétique du paradoxe*. Paris : L'Harmattan, 2013, p. 185-187.
- LEHMANN Hans-thies, *Ob-scaena, Mount Olympus*. Anvers : Troubleyn, 2016.
- MORENO Jérôme, « La Confrontation avec le lieu chez Jan Fabre », *In Esthétique du paradoxe*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 43-52.
- OLYSLAEGERS Jeroen, *Jan Fabre, Mount Olympus to glorify the cutt of tragedy*. Anvers : Troubleyn, 2016.
- SAUTE Barbara, *Le Manteau d'Arlequin : le mélange des arts dans l'œuvre de Jan Fabre*, Mémoire de Master d'Histoire de l'Art, Université de Provence, soutenu en 2004.
- SIMARD Jean-Pierre, « Corps, genre et symbolisme du discours dans diverses pièces de Jan Fabre », *In Jan Fabre esthétique du paradoxe*, Actes du colloque international d'Avignon 12-13 Mai 2011. Paris : L'Harmattan, 2013.
- TALON-HUGON Carole, «- *Avignon 2005- Le Conflit des héritages* », *Du Théâtre*, hors-série n°16, 2006.
- TORAN Lydie, *Théâtralité de la Mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre*, Thèse de

doctorat en cotutelle, Sous la codirection des Professeurs Hélène Laplace-Claverie et Luk Van den Dries, Université d'Avignon, soutenu en 2014.

- VAN DEN DRIES Luk, *Artaud And Fabre, Ritual and avant-garde*. Anvers : Thomas Crombez et Barbara Gronau. p. 36,47.

- VAN DEN DRIES Luk, Conférence autour de l'œuvre théâtrale de Jan Fabre. 22 septembre 2011. Genève : Flux Laboratory, 2011.

- VAN DEN DRIES Luk, *Corpus Jan Fabre*. Traduit par Monique Nagielkopf en collaboration avec Michèle Tys. Paris : L'Arche, 2005.

- VAN DEN DRIES Luk, *Préface in Le théâtre écrit avec un K est un matou flamand*. Paris : L'Arche, 2009.

Presses, Articles et entretiens sur internet

- « Un manifeste pour le tabac, dernière provocation du chorégraphe Jan Fabre », *La Dépeche*, France, Publié le 30/11/2007. [En ligne]. <http://www.ladepeche.fr/article/2007/11/30/377370-manifeste-tabac-derniere-provocation-choregraphe-jan-fabre.html> [consulté le 12 avril 2013].

- « Jan Fabre, esthète guerrier, chantre de la cruauté », Actualités culturelles, *Le Devoir*, 21 août 2004, Montréal (Québec), Canada. [En ligne]. <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/61916/jan-fabre-esthete-guerrier-chantre-de-la-cruaute> [consulté le 12 Avril 2013].

- « Entretien avec Jan Fabre en 2012 ». *Le Monde*. [En ligne]. <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/26/jan-fabre-l-ironie-ce-scalpel-de-la-pensee-17960083246.html> [consulté le 13 mai 2014].

- CHARDON Elisabeth, *L'artiste belge expose à Genève des cerveaux de marbre sculptés à Carrare. Rencontre*, Novembre 2015. [En ligne]. <http://www.letemps.ch/culture/2015/11/11> [consulté le 13 décembre 2015].

- DE SAINTANGE Philip, *Vivante métaphore d'une métamorphose de la mort*, Magazine *Karoo*, 16 mai 2015. [En ligne]. <http://www.karoo.me/scene/preparatio-mortis-de-jan-fabre-vivante-metaphore-dunemetamorphose-de-la-mort> [consulté le 3 juin 2015].

- DECREUS Freddy, « Dionysus, a twofold master of ceremony in Jan Fabre's *Mount Olympus* », *Magazine Engramma*, Février 2016, [En ligne]. http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo = 2721 [consulté 3 mars 2016].
- DEMETS Paul, *Les Corps redessinés : le théâtre et l'œuvre plastique de Jan Fabre*, Traduit du néerlandais par Georgette Schwartz, *Septentrion arts lettres et culture de Flandre et des PaysBas*, revue trimestrielle, XXXIV/n 1/2005, 1^{er} Trimestre. [En ligne]. http://www.dbnl.org/tekst/_sep001200501_01/_sep001200501_01_0029.php [consulté le 12 Décembre 2013].
- DUPLAT Guy, « Jan Fabre et les fluides corporels », *La Libre Belgique*, article du 2/10/2004. [En ligne]. <http://www.lalibre.be/archive/jan-fabre-et-les-fluides-corporels> [consulté le 12 mai 2013].
- DUPLAT Guy, « Le Grand requiem de Fabre », *La Libe*, Publié le mardi 28 août 2007, [En ligne]. <http://www.lalibre.be/culture/scenes/le-grand-requiem-de-fabre> [consulté 1 novembre 2012].
- ELLENBERGER Michel, « Épiderme de scarabées et jambon aux jambes, dans un château inspiré », *Magazine Expo revue*, 1999. [En ligne]. http://www.esprorevue.com/magazine/fr/fabre_oiron.html [consulté le 5 avril 2013].
- FILIBERTI Irène, PERRIER Jean-François, Entretien avec Jan Fabre, 2005. [En ligne]. <http://www.theatre-contemporain.net/spect/LHistoire-deslarmes/ensavoirplus/idcontent/5501> [consulté le 12 janvier 2013].
- Galerie Daniel Templon, « Jan Fabre le carnaval passe, les chiens aboient », *Art aujourd'hui*, 2007. [En ligne]. <http://www.artaujourd'hui.info/art-aujourd'hui-hebdo-article-01926-jan-fabre-le-carnaval-passe-les-chiens-aboient.html> [consulté le 2 Janvier 2013].
- GRYSPEERDT Axel, « A la recherche des scarabées », *Collectiana*, 2012. [En ligne]. <http://www.collectiana.org/bloc-notes/jan-fabre.html> [consulté le 12 mars 2013].
- MASI Bruno, SOLIS René, *Jan Fabre l'ivre bataille*, *Libération*, Article du 9 juillet 2005. [En ligne]. http://www.liberation.fr/cahierspecial/2005/07/09/jan-fabre-l-ivre-bataille_526233 [consulté le 13 décembre 2015].
- MONASTIER Pierre, *Dans l'ancre de Jan Fabre le génie flamand*, le 3 décembre 2015. [En ligne]. <http://www.profession-spectacle.com/exclusif-dans-lancre-de-jan-fabre-legenieflamand?Pdf=8210> [consulté le 4 janvier 2016].

- NGUYEN Mathieu, *Rencontre avec Jan Fabre, l'irréductible Anversois*, Avril 2014. [En ligne]. <http://weekend.levif.be/lifestyle/rencontre-avec-jan-fabre-lirreductibleanversois/article-normal-348573.html> [consulté le 27 décembre 2014].
- NURTEN Aka, « *Mount Olympus* de Jan Fabre, guerre et paix », *Le Vif*, 23 septembre 2016. [En ligne]. <https://focus.levif.be/culture/arts-scenes/mount-olympus-de-jan-fabre-guerre-et-paix/article-normal-554365.html> [consulté le 3 novembre 2017].
- PIERETS J.F, « *Mount Olympus* », *Et alors ? Magazine*, 2016, [En ligne]. <http://www.etalorsmagazine.com/mount-olympus/> [consulté le 3 novembre 2017].
- PRALON Didier, *La Méditerranée, centre du monde ? Les rencontres d'Averroès*, sous la direction de Thierry Fabre, 2007. [En ligne]. <http://www.rencontresaverroes.net> [consulté le 23 mai 2013].
- RINKEL Blandine, MARGNE Quentin, « Autour des ses Gisants », *Magazine Inferno*, le 28 février 2013, [En ligne]. <http://Inferno-magazine.com/2013/03/05/entretien-avec-jan-fabreautour-de-ses-gisants/> [consulté le 3 février 2014].
- VAN DEN DRIES Luk, Article sur *Pometheus Landscape II, 2011*, [En ligne]. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Prometheus-Landscape-II/ensavoirplus/> [consulté le 6 mars 2013].
- VAN DEN DRIES Luk, dossier de presse de *L'Histoire des larmes* pour la 5^e Édition du festival d'Avignon 2005.
- VAN DEN DRIES Luk, *Drugs Kept me Alive*, Communiqué de presse, mars 2016. [En ligne]. <http://www.paris-art.com/drugs-kept-me-alive/> [consulté le 3 mai 2016].
- VAN DEN DRIES Luk, « *Orgie de la tolérance* », Troubleyn. 2009. [En ligne]. <http://www.janfabre.be/troubleyn/fr/productions/orgie-de-la-tolerance/> article Luk Van Den Dries [consulté le 6 mars 2012].
- VAN DEN DRIES, Luk *About Mount Olympus*, 2015, [En ligne]. <http://mountolympus.be/> [consulté le 3 janvier 2016].
- VAUCHER, Anna, « Jan Fabre “le cerveau est la partie la plus sexy du corps” », *La Tribune de Genève*, le 26 novembre 2015. [En ligne]. <https://www.tdg.ch/culture/jan-fabre-cerveau-c-partie-sexy-corps/story/15587729> [consulté le 6 janvier 2016].

Documents Vidéo

- Galerie Daniel Templon – Paris 28 février – 20 avril 2013. *Jan Fabre, Gisants*, Galerie Templon, Paris, 28 février – 20 avril 2013. [En ligne]. <http://www1fmediaproject.net/2013/02/28/jan-fabre-gisants-galerie-templon-paris/> Jan Fabre Gisants (Hommage à E.C Crosby et K.Z Lorenz) [consulté le 3 mars 2014].
- « Jan Fabre : Un guerrier de la beauté, article juillet 2005 », *La Croix* [En ligne]. <http://www.la-croix.com/Culture/Jan-Fabre-un-guerrier-de-la-beaute-2005-07-07-509560> [consulté le 4 février 2013].
- BOATO Giulio, *Jan Fabre : Among a Spiritual Guards*, documentaire, Compagnie des Indes, 26min, 2017.
- BOATO Giulio, *Jan Fabre: Beyond the Artist*, documentaire, Compagnie des Indes, 52min, 2015.
- CONDEMINÉ Julien, JACQUEMIN Julien, *Orgy of Tolernance*, Compagnie des Indes, 103min, 2009.
- Conférence de presse du 6 juillet 2008 - Jan Fabre pour "*Just Another Sleepy Dusty Delta Day*" 9min25s.
- DAVID Allain, « Art et Culture », article publié le 23 octobre 2015, [En ligne]. <http://www.hungertv.com/feature/mount-olympus-to-glorify-the-cult-of-tragedy/> [consulté le 21 décembre 2015].
- EMERY Arnaud, *Drugs kept me alive*, Compagnie des Indes, 73min, 2013.
- EMERY Arnaud, *Les années de l'Heure Bleue*, documentaire, Compagnie des Indes, 32min, 2012
- FABRE Jan, *Attends, Attends, Attends, ... (POUR MON PÈRE)*.
- FABRE Jan, *Mount Olympus*, Culture box, 24h, 2016.
- GRASSI Roberto-Maria, *Prometheus landschape*, Compagnie des Indes, 100min, 2011.
- IZRINE Agnès, entretien le 14 mars 2015 Danser canal historique. [En ligne]. <http://www.dansercanalthistorique.fr/?q=search/node/jan%20fabre> [consulté le 4 avril 2015].
- LE TANNEUR Hugues, *Jan Fabre « en folies »* le 2 février 2015. [En ligne]. http://www.next.liberation.fr/culture/2015/02/02/jan-fabre-en-folies_1194120 [consulté le 3 mai 2016].

- PEREMANS Wannes, *From the feet to the brain*, documentaire, Compagnie des Indes, 26min, 2009.
- PEREMANS Wannes, *Jan Fabre au Louvre*, documentaire, Compagnie des Indes, 47min, 2008.
- PEREMANS Wannes, *PIETAS*, documentaire, Compagnie des Indes, 26min, 2011
- PICQ Charles, *Quando l'uomo principale è una donna*, Compagnie des Indes, 51min, 2004.
- PINOT Stéphane, *Le Pouvoir des folies théâtrales Vol. I*, Compagnie des Indes, 126min, 2013.
- PINOT Stéphane, *Le Pouvoir des folies théâtrales Vol. II*, Compagnie des Indes, 131min, 2013.
- Réalisation collective, *Another sleepy dusty delta day*, Compagnie des Indes, 56min, 2008.
- Réalisation collective, *Je suis sang*, 93min, Compagnie des Indes, 2001.
- Réalisation collective, *My movements are alone like streetdogs*, Compagnie des Indes, 33min, 2000.
- SAGALOVISCH, Dinah, *Jan Fabre – la mort en partage, le 29 mars 2010*, [En ligne]. <http://artshebdomedias.com/article/290310-jan-fabre-la-mort-en-partage/>[consulté le 3 mars 2013].
- SINGH Simranjit, *Preparatio mortis*, Compagnie des Indes, 51min, 2012.
- THIEL Dominique, *L'Histoire des larmes*, 101min, Compagnie des Indes, 2005.
- THIEL Dominique, *Requiem for a methamorphosis*, Compagnie des Indes, 116min, 2007. https://www.youtube.com/watch?v=ssH9_T4nB_g&t=1320s

Ouvrages et articles généraux

Théâtre, Performance, Danse, Arts plastiques.

- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes IV*. Paris : Gallimard, 1978.
- BANU Georges, TACKELS Bruno, *Le Cas Avignon 2005 : Regard critiques*. Montpellier : L'Entretemps, 2005.
- BATAILLE George, *La Part maudite, Œuvres Complètes*, tome 6. Paris : Gallimard, 1967.
- BEUYS Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Textes et entretiens choisis par Max Reithmann. Paris : L'Arche, 1988.
- BROOK Peter, *Espace vide : Ecrits sur le théâtre*. Paris : Seuil, 2001.
- CHAUVE Laurence, « Le Mamco ressuscite la plasticienne Gina Pane, figure phare du body art », *Le Temps*, 16 juin 2000.
- CRAIG Gordon Edward, *De L'art du théâtre* (1911), traduit par C. Pedotti. Belfort : Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.
- DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*. Paris : Actes Sud, 2010.
- DUMOULIÈ Camille, *Antonin Artaud et la psychanalyse : pulsion de mort et « tropulsion » de vie*, communication organisé le 9 novembre 2006 à la BNF, dans le cadre de l'exposition « Artaud ».
- DUMOULIÈ Camille, *Nietzsche et Artaud*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- DUPONT Florence, *Aristote le vampire du théâtre occidental*. Paris : Aubier, 2007.
- ELMANSOURI Ouafae, « Le spectaculaire, La tragédie au risque du spectaculaire », *Genre tragique et « appareil théâtral » aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *Revue Ad Hoc*, 2012.
- ESPOSITO Edouardo, *Autour du texte théâtral, Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- GOLDBERG Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson, 2001.
- GOLDBERG Roselee, *Performances l'art en action*. Paris : Thames & Hudson, 1999.
- GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1971.

- HUGO Victor, *Théâtre*, présentation d'Anne Ubersfeld et d'Arnaud Laster, *Œuvres complètes*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- ISSACHAROFF Michael, « Vox clamantis : l'espace de l'interlocution », *Poétique* 87, sept. 1991, p. 315-326.
- JACQUES Hélène, *Nommer le « théâtre nouveau » : Le Théâtre post dramatique*. Montréal : Revue Jeu, 2003.
- KONIGSON Élie, *Le Théâtre dans la ville*. Paris : D.L, 2002.
- LEDDA Sylvain, *Des feux dans l'ombre : la représentation de la mort sur la scène romantique, 1827-1835*. Paris : Honoré champion, 2009.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre post-dramatique*. Paris : L'Arche, 2002.
- PARRET Herman, « Le Corps selon Duchamp », *Mélancolie entre les arts*, Volume 28, numéro 3, 2000.
- PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine*. Paris : Armand Colin, 2010.
- PIGNARRE Robert, *Histoire du théâtre*. Paris : PUF, 1995.
- POLETTI Federico, *L'Art au XX^e siècle*. Paris : Hazan, 2006.
- REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vol. Paris : le Robert, 1992.
- RIOUT Denys, *Yves Klein L'Aventure monochrome*. Paris : Gallimard, 2006.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Armand Colin. 2014.
- RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Théâtrales, 2006.
- SCHECHNER Richard, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous- bois : Théâtrales, 2008.
- SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, 2^e éd. Paris : Armand Colin, 2000.
- TALON-HUGON Carole, *Morales de l'art*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.
- TODOROV Tzvetan, « Les registres de la parole », in *Journal de Psychologie* n° 3, 1967.
- TRIAU Christophe, Françoise Dubor, *Monologues, Pratique du discours solitaire au théâtre, Avant propos*. Rennes : La Licorne, 2009.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II*. Paris : Belin, 1996.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III*. Paris : Belin, 1996.
- VERNANT Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux*. Paris : Hachette, Coll. Pluriel, 1998.
- WILHELM Frenger, *Le Royaume millénaire de Jérôme Bosch*. Paris : Denoël, 1966.

Sur la mort

- ALEXANDRE-BIDON Danièle, *La Mort au Moyen Age XIII^e – XVI^e siècles*. Paris : Hachette 1998.
- ARIES Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Paris : Seuil, 1984.
- ARTAUD Antonin, *L'Art et la Mort, Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1976.
- AURAY-JONCHIERE Pascale, *Mythologie de la mort*. Paris : PUF Sorbonne, 1994.
- BATAILLE Georges, *Hegel, la mort le sacrifice*, in *Œuvres Complètes*, tome 7. Paris : Gallimard, 1967.
- BORIE Monique, « La Scène du XX^e siècle et le défi du dialogue avec les morts : Genet, Kantor, Vitez, Régy », *Alternatives théâtrales 00, expérience de l'extrême*. Université de Rennes 2 : Genet, 2008.
- CASTA Isabelle, *Nouvelles mythologies de la mort*. Paris : Champion, 2007.
- DIDIER Robert et BOUDAREL Albert, *L'Art de la taxidermie au XX^e siècle*. Paris : Paul Lechevalier, 1968.
- DUPOUEY Patrick, *La Mort*. Paris : Flammarion, 2004.
- GIRARD René, *La Violence et le sacré*. Paris : Bernard Grasset, 1972.
- KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, présenté par Denis BABLET. Paris : L'Âge d'Homme, Théâtre XX^e siècle, 2004.
- KASTNER Georges, *Les Danses des morts*. Paris : Pagnerre, 1852.
- LUC Virginie et RANCINAN Gérard, *Art à mort*. Paris : Léo Scheer, 2010.
- MILLET Olivier, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée », in *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes : PUR, 2004.
- MORIN Edgar, *L'Homme et la mort*. Paris : Seuil, 1970.

Sur le corps

- TORAN Lydie, « Écriture visuelle et plastique dans les œuvres de Jan Fabre », *Itinera*, n° 13, 2017.
- BOISSIÈRE Anne, KINTZLER Catherine, *Approche philosophique du geste*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaire du Septentrion, 2006.
- BOUKO Catherine, *Théâtre et danse dans le théâtre post-dramatique*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- BUIRGE Susan, *La Place de l'improvisation dans l'expérience de la danse contemporaine*. Ales : Le Cratère Théâtre d'Ales en Cévennes, 1998.
- ERWIN Jans, « Une écriture post-mortem », in *Alternatives Théâtrales*, n°85-86, 2005.
- FORTI Simone, « Manuel en mouvement », *Revue Nouvelles de danse*, Tome 44-45. Bruxelles : Contredanse, 2000.
- GUISGAND Philippe, TRIBALAT Thierry, *Danser au lycée*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Traduit de l'anglais par Jacqueline ^{Challet-Haas}, Marion ^{Bastien}. Arles : Actes Sud, 1994.
- LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman*. Paris : Chiron, 1996.
- LE GOFF Jacques, Nicolas, Truong, *Une histoire du corps au Moyen-Âge*. Paris : Liana Levi, 2006.
- NOËL Pasqualina, AUDEGOND Frédéric, *Rythmes et symboles de la technique Graham*. Paris : Broché, 2007.
- ROBINSON Jacqueline, *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours*. Paris : Chiron, 1997.
- TOUZÈ Loïc, « Improviser, c'est dire son rapport au monde », *Revue Théâtre S*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, n° 24, 2^e semestre 2006.
- VAÏS Michel, *Degré zéro du costume : la nudité*. Montréal : Jeu, 1984.
- VAN DEN DRIES, *Het geopende lichaam*. Anvers, Bezige Bij, 2014.

Mythologies, Histoire, Philosophies, Littérature

- APPIA Adolphe, *Œuvres complètes, Tome II*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1986.
- AXELOS Kostas, *Héraclite et la philosophie*. Paris : Minuit, 1962.
- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu, complexe de Prométhée*. Paris : Gallimard, 1992.
- BAKHTINE Mickaël, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1970.
- BARTHES Roland, *Éloge de la larme, In Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme, in Œuvres complètes, tome 10*. Paris : Gallimard, 1967.
- BATAILLE Georges, *Théorie de la religion, Œuvres complètes, tome 7*. Paris : Gallimard, 1976.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale, tome II*. Paris : Gallimard, 1974.
- BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique*. Paris : Larousse, 1972.
- BOILEAU Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique*. Paris : Gallimard, 1985.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1985.
- COLLECTIF, *Encyclopédie de l'art*. Milan : La pochothèque Garzanti, 2000.
- DE MONTAIGNE Michel, *Essais, Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1968.
- DELATTRE Charles, *Manuel de mythologie grecque*. Paris : Bréal, 2005.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- F. OTOO Walter, *Dionysos le mythe et le culte*. Paris : Gallimard, 1992.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- GRAHAM A. Runnalls, *Le Mystère de Sainte Venice*. University of Exeter, 1980.
- HECK Christian, *L'Échelle céleste*. Paris : Flammarion, 1999.
- HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 1986.
- LAURE, *Écrits, fragments, lettres*, Coll. « 10/18 ». Paris : Union générale d'éditions, 1978.
- LAVOCAT Françoise, LECERCLE François, *Dramaturgies de l'ombre*, Patricia, Vasseur-Legangneux, *Des fantômes épiques aux fantômes tragiques*, Actes du colloque organisé à

Paris IV paris VII 27 au 30 Mars 2002. Paris : Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 15-27.

- LE BRETON David, *Corps et sociétés, Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris : Librairie des Méridiens, 1985.

- MALRAUX André, *La Condition humaine*. Paris : Gallimard, 2000.

- MARX Karl, *Introduction à la critique de la philosophie du droit de Hegel, Critique du droit philosophique Hégélien*. Paris : Sociales, 1975.

- MAUSS Marcel et HUBERT Henri, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice, définition et unité de système sacrificiel*. Paris : PUF, 2016.

- MIGNOT Claude, RABREAU Daniel, *Temps Modernes XV^e-XVII^e siècles*. Paris : Flammarion, 2011.

- MILTON John, *Le Paradis perdu*, traduit de l'anglais par Chateaubriand. Paris : Belin, 1990.

- MIRCEA Eliade, *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1988.

- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra, lire et écrire, Œuvres complètes*, traduction de G. Bianquis. Paris : Flammarion, 2006.

- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, traduction de Céline Denat. Paris : Flammarion, 2015.

- ONFRAY Michel, *Le Magnétisme des solstices, l'introuvable raison du sacrifice*. Paris : Flammarion, 2013.

- OVIDE, *Les Métamorphoses*. Paris : Gallimard, 1992, p. 488

- PASTOUREAU Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2000.

- PASTOUREAU Michel, *Le Petit livre des couleurs*. Paris : Panama, 2001.

- PASTOUREAU Michel, *Noir : histoire d'une couleur*. Paris : Seuil. 2008.

- PATOLE-EDOUMBA Élise, *La Taxidermie entre science et art*. La Rochelle : Musée d'histoire naturelle, 2013.

- PLATON, *L'État ou la République*, Traduit par Jean Nicolas Grou. Paris : Broché, 2012.

- QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 2016.

- RACINE Jean, *Phèdre*. Paris : Flammarion, 2009.

- REGY Claude, *L'Ordre des mots*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 1999.

- RIVALLAIN Josette, « Cabinets de curiosité, aux origines des musées », In *Outremers*, tome 88, n°332-333, *Collectes et collections ethnologiques : une histoire d'hommes et d'institutions*, 2^e semestre 2001.

- ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*. Paris : José Corti, 2002.
- SAUVAGNARGUE Anne, *Deleuze et l'art*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Quadrige, 2014.
- SOPHOCLE, *Œdipe roi*. Paris : Les Belles Lettres, 1958.
- VALERY Paul, *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1973.
- VIRGILE, *L'Énéide*, Traduction André, Bellesort. Paris : Le Club Français du livre, 1965.
- WILDE Oscar, *Complete work of Oscar wilde, The Critics as artist*. Paris : Collins, 2003.

Dictionnaires

- CASSIN Barbara, *Dictionnaire du théâtre*. France : Encyclopaedia Universalis, 2016.
- CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*. Paris : Albin Michel, 1995.
- CHEVALIER Jean, CHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/ Jupiter, 2005.
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse, 1998.
- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presse universitaire de France, 1999.
- LE THOREL-DAVIOT Pascale, *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*. Paris : Larousse, 2004.
- PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*. Paris : Broché, 2007.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand colin, 2004.
- ROBERT Paul, *Dictionnaire Petit Robert*. Paris : Le Robert, 2008.

Annexes

Entretien avec Annabelle Chambon et Cédric Charron

Le 8 décembre 2017 à Lyon

Amin Boudrika : Bonsoir Cédric, bonsoir Annabelle, suite à la *master class* que nous sommes en train de faire, je voudrais débiter cet entretien sur le processus du travail physique et corporel que vous faites avec Jan Fabre. Vous qui travaillez avec lui depuis presque vingt ans, de quels paramètres cette intuition physique est-elle faite et comment vivez-vous la réaction du public après chaque spectacle ?

Cédric Charron : Bonsoir, là on vient de faire un spectacle qui s'appelle *Belgium Rules*. On a deux scènes à l'intérieur de l'institut de physique : il y en a une qui s'appelle Biogym où t'as des gens qui font de la gym avec des packs de bière, notamment...

Annabelle Chambon : Des packs à consigne en plastique avec vingt-quatre bières.

Cédric Charron : Ça dure vingt minutes à peu près où ils sont en train de faire des exercices en égrenant tout un nombre de règles comme « Rule number one : tatatatata... rule number two ». Et donc Jan Fabre il sait que les spectateurs vont réagir à ça !

Annabelle Chambon : Parce qu'il a l'expérience...

Cédric Charron : Et il y a une autre scène dans ce spectacle où il y a six performeurs qui ont des squelettes accrochés dans le dos et qui courent sur place. Le truc de la consigne de bière c'est pareil « Rule number one... rule number two »... là Jan Fabre il sait que les spectateurs vont applaudir ou réagir de telle manière ! Il sait ce que ça produit, parce qu'il l'a déjà expérimenté, mais il peut prédire que c'est un moment du spectacle où les gens sont prêts à l'accepter. S'il le re-faisait dans un prochain spectacle ce serait encore différent, les gens ne

réagiraient pas de la même manière, il y aurait un jugement par rapport à ça : il prendrait une distance ou bien sa défense, c'est selon.

Amin Boudrika : Donc il répète souvent les mêmes éléments dans ses spectacles ?

Annabelle Chambon : Oui, il réutilise des choses.

Amin Boudrika: Et par rapport au texte, comment il l'introduit dans la création ? Est-ce qu'il vient après tout le travail corporel comme on a pu le voir dans la *master class* ou bien le texte est-il dès le début présent ?

Annabelle Chambon : Ça dépend, il n'y a pas de règle. Parfois le texte il l'utilise aussi pendant l'action, par exemple dans l'exercice du bégaiement qu'on abordera peut-être plus tard: Comment tu... tu... tu... travailles pour faire sortir le mot alors qu'il ne veut pas sortir ? Il n'a pas de règle, en fait, il est complètement libre, c'est comme ça qu'il veut se sentir ! Il ne voudrait surtout pas se dire « moi Jan Fabre je ne peux agir que comme ça sinon je ne suis plus Jan Fabre ». En fait au dernier spectacle qu'on a fait, on a entendu plein de retours de gens qui nous ont dit « non ce n'est pas du Jan Fabre » ou bien « on n'aurait jamais pu s'attendre à quelque chose comme ça de Jan Fabre » : parce que justement il l'a vraiment pris ailleurs, en sortant des « règles » auxquelles on pouvait s'attendre venant de lui.

Amin Boudrika : J'ai remarqué aussi que Jan Fabre collabore souvent avec la dramaturge Miet Martens, ma question : est ce que la dramaturgie est écrite dès le début de la répétition et est-ce-qu'il la suit à la lettre ?

Annabelle Chambon : Si, il suit la dramaturgie, mais il la crée avec elle dès le départ.

Cédric Charron : En fait Jan Fabre est quelqu'un d'ouvert à tous les conseils, il est prêt à tout écouter, à tout prendre, à voir et essayer différentes choses. Ensuite seulement il fait son choix. Pour le choix final par contre il n'y a pas de démocratie, c'est son choix ! mais la dramaturge est celle qui lui susurre le plus à l'oreille. Les performeurs aussi lui suggèrent des tas de choses.

Amin Boudrika : Si j'ai bien compris, Jan Fabre écrit en amont un brouillon de la dramaturgie pour la remettre en question par la suite.

Cédric Charron : Non, elle n'est pas écrite en amont, mais il arrive toujours avec un pré-squelette de ses créations. Ce squelette va évoluer au fur et à mesure du travail de la création.

Amin Boudrika : C'est ce qu'on appelle une dramaturgie du plateau?

Annabelle Chambon : Oui et non...

Cédric Charron : L'histoire est pré-plantée mais il se réinvente une stratégie selon les spectacles. C'est à chaque fois différent. Pour les vingt-quatre heures par exemple, il savait que ça allait durer vingt-quatre heures, il savait qu'il voulait utiliser ses textes de nuit sur le sommeil, il savait qu'il voulait demander à Jeroen Olyslaegers d'écrire le texte, il savait que ça allait traiter des tragédies grecques et quels types de textes extraits des tragédies. Il voulait que chacun choisisse un monologue extrait d'une tragédie qui serait réécrit et remonté.

Annabelle Chambon : Mais tout s'est déterminé pendant le processus de création...

Amin Boudrika : Ce que je trouve très intéressant dans le rapport de Jan Fabre avec le public, c'est les gens qui ne comprennent pas son travail et qui disent : « c'est n'importe quoi ». On trouve beaucoup de critiques qui reconnaissent une grande qualité esthétique à ses spectacles mais leurs reprochent leur manque de sens. Mais est-ce que ce sens n'est pas issu d'un autre rapport à la scène et au théâtre ? Est-ce que ce n'est pas un manque d'outils de la part des spectateurs pour aborder l'œuvre de Jan Fabre ?

Annabelle Chambon : Effectivement, ce n'est pas une dramaturgie narrative, c'est ça qui déstabilise les gens. Ils sont abandonnés à leur libre-interprétation, c'est leur imagination qui travaille.

Amin Boudrika : Vous n'avez pas des spectateurs qui viennent vous dire qu'ils n'ont rien compris ?

Cédric Charron : En général ces spectateurs là ne viennent pas nous voir. Les seuls qu'on ait « éduqués » à l'approche théâtre de Jan Fabre ce sont les membres de nos familles, et ça passe par une immersion dans cet univers. Au début effectivement, nos parents, nos proches ne comprenaient pas grand chose et ils n'aimaient pas ce genre de théâtre. Mais de manière générale, je ne pense pas qu'il faille des explications pour voir les spectacles de Jan Fabre, le spectacle se tient en lui-même. Jan Fabre utilise suffisamment de références claires, voire parfois de clichés, pour pouvoir nourrir la compréhension des spectateurs. Ce n'est pas narratif mais il y a des affirmations claires qu'il veut faire passer et qui doivent être comprises. Par exemple, quand on a travaillé sur *As long as the world needs a warrior soul* on travaillait notamment sur les clichés de corps parfait comme les barbies, sur les notions de contraintes du corps et de manipulations des corps. Et en parallèle il y avait le texte de Ulrike Meinov sur le moment où elle est emprisonnée...

Amin Boudrika: A la suite du suicide de son fils...

Cédric Charron : Oui, le texte est très clairement énoncé dans le spectacle à ce moment-là, et le message global est très clair !

Amin Boudrika : Il y a quand même des moments, par exemple dans *Mount Olympus*, lorsqu'il y a des danseuses qui tournent autour d'un personnage jusqu'à l'épuisement, où là il ne s'agit pas de donner une signification particulière. Peut-on avoir une approche sémiotique de cet épuisement ?

Cédric Charron : Non il ne s'agit pas de chercher un sens à tout prix.

Amin Boudrika : Pourtant il y a beaucoup de gens qui sont dans cette recherche au lieu de lâcher prise.

Annabelle Chambon : Oui, il faut accepter qu'il y ait plusieurs sens possibles, autant de lectures qu'il y a de spectateurs. Pour cette scène d'*Olympus* par exemple: un homme au centre, deux femmes autour ; il y déjà un sens possible. Elles tournent dans le sens des aiguilles d'une montre ; là encore ça a du sens. Elles forment un cercle autour de lui c'est très significatif !

Cédric Charron : Ce qu'il faut se dire aussi c'est que Jan n'a pas volonté à être universellement accepté. Son but n'est pas d'être compris par tout le monde mais de faire des spectacles qui déjà lui plaisent à lui. Il nous le dit, notre meilleur public c'est Jan Fabre. Il est là à tous les spectacles !

Annabelle Chambon : Malgré son agenda de ministre. Il nous prépare avant chaque spectacle en nous parlant. Et il nous fait des retours sur chaque spectacle. Avant ça pouvait durer des heures, maintenant il reste toujours au moins une heure. C'est d'ailleurs là qu'il définissait le plus son travail. Maintenant les retours sont beaucoup plus d'ordre pratique mais avec aussi un besoin permanent de retour. Il nous demande, qu'est-ce qu'on a vécu, qu'est-ce qu'on pense qui serait mieux, comment travailler autrement ? Comment apporter quelque chose à tel ou tel endroit ? On travaille ENSEMBLE.

Cédric Charron : Il a besoin de savoir avec ses performeurs aussi s'ils ont conscience d'avoir été bons ou mauvais, comment ils vont faire mieux demain ? Ça va toujours dans le sens de l'amélioration, pas forcément du toujours plus mais du toujours mieux !

Amin Boudrika : Et ça vous arrive entre deux représentations de changer complètement une scène ou bien d'en enlever ?

Cédric Charron : Oui, surtout en début de création. Mais plus rarement en cours de création, la structure ne change plus mais il nous donne souvent des missions pour un spectacle « Toi aujourd'hui tu auras cette mission en tête pendant le spectacle ». C'est une prise de risque parce que ça risque parce que changer l'état d'esprit d'un performeur pourrait très bien foutre en l'air une scène. Mais c'est très important pour lui de garder les espaces vivants, de maintenir ses performeurs toujours alertes !

Amin Boudrika : Et sur la notion du rituel qu'il a créé dans son travail ?

Cédric Charron : Tout est ritualisé chez Jan Fabre ! La manière de rentrer sur le plateau, de se déshabiller, la manière dont chacun doit retirer ses boutons... Prenons *Le Pouvoir des folies théâtrales*, les performeurs sont exactement tous en train de se déshabiller en même temps, de prendre soigneusement leurs vêtements, de les plier parfaitement...

Annabelle Chambon : D'une façon bien précise.

Cédric Charron : C'est plié, c'est posé pile au bon endroit, c'est toute une préparation.

Annabelle Chambon : Mais même lui, Jan Fabre, quand il arrive sur sa table de travail pour commencer sa journée, il commence par tout restructurer. Il travaille beaucoup comme ça. Vous avez déjà vu les installations d'insectes qu'il a faites?

Amin Boudrika : Comme les robes et les champs de bataille, oui.

Annabelle Chambon : Eh bien sur le plateau il travaille avec la même définition méticuleuse de l'espace. On passe un temps faramineux à faire du placement sur le plateau, avec des quadrillages au sol dans les deux dimensions du plateau pour nous placer au centimètre près. Il nous déplace lui-même en courant de droite à gauche et en ajustant notre positionnement. Et ce pour chaque scène très précisément. SPACE IS CONTENT c'est la base!

Cédric Charron : L'espace c'est du contenu, ça dit quelque chose. L'exigence qu'il a de l'espace et qu'il communique avec le public.

Annabelle Chambon : Il travaille comme un peintre construit l'espace de son tableau. Pour chaque scène il crée un tableau. Le tableau devient vivant en s'incarnant dans les performeurs.

Cédric Charron : Mais il faut voir qu'on n'est pas toujours sur les croix du quadrillage. Parfait il nous place volontairement deux petits pieds à côté de la croix, donc nous les

performeurs on doit avoir un sens de l'espace pour te repérer parfaitement et y revenir. Et c'est lui qui nous forme à cela, il nous fait intégrer ce sens spatial, pour qu'ensuite on ait la même exigence que lui et qu'on puisse lui donner ce dont il a besoin.

Annabelle Chambon : Et même en improvisation, ensuite sur le plateau ça nous donne un sens du placement incroyable des alignements, de l'orientation vers le public : jamais les uns derrière les autres, jamais de dos, toujours regarder les autres pour s'adapter et avoir conscience de ce qui nous entoure et de comment on occupe soi-même l'espace. Comment on vient percer l'espace, comment les autres réagissent...

Cédric Charron : Et puis pour lui, l'espace est orienté, Jan Fabre a une lecture de la scène de gauche à droite, vu depuis le public. Mais pour revenir au rituel, il y a quelque chose chez Jan qui est de l'ordre de la préparation au champ de bataille, le champ de bataille qu'est le théâtre. On a une manière de rentrer et de sortir de ce champ de bataille bien précise...

Amin Boudrika : D'où la notion de *guerrier de la beauté*.

Cédric Charron : Exactement. Par exemple si deux personnes arrivent sur le plateau en fond de scène, une de chaque côté, ensemble, de manière parfaitement symétrique pour donner la sensation de resserrement de l'espace. Les deux performeurs arrivent face à face et synchronisent leur respiration en se regardant.

Annabelle Chambon : Il y a un vrai rituel de respiration commune, c'est le « et... action », c'est ça qui nous permet de séquencer, d'être parfaitement ensemble même à quatre sur une ligne.

Cédric et Annabelle lèvent ensemble leur verre.

Cédric Charron : A plusieurs c'est toujours plus ou moins celui du milieu qui guide les autres. Mais le temps lui-même est ritualisé, Jan Fabre nous fait compter en « secondes flamandes », selon son expression : « one, two, three... devient... twenty-one, twenty-two, twenty-three... » C'est prendre son temps, c'est savoir respirer après être retombé sur ses pieds, c'est tous ces moments qu'il peut orchestrer à la seconde flamande près! C'est ça le

théâtre vivant, qui bouge. Comment tu commences et comment tu finis, comment tu choisis et tu affirmes « j'ai fini! ».

Annabelle Chambon : Ce début et cette fin de chaque action c'est ça qui affirme ton choix. Tes actions, si belles, horribles, folles, magnifiques soient-elles, elles s'affirment dans leur départ et dans leur arrivée.

Amin Boudrika : Pour finir sur le rituel; la scène est un espace de rituel, mais est-ce que le théâtre entier devient espace de rituel ? Les spectateurs sont ils inclus dans cette ritualisation ?

Cédric Charron : Bien sûr, puisque le théâtre est un espace de célébration, de célébration de la vie et de la mort. C'est un espace où l'on magnifie, où l'on met un focus sur certaines choses donc elles sont ritualisées. Même s'il ne nous parle pas de manière directe de l'ensemble du théâtre comme un tout, ...

Annabelle Chambon : ...on doit s'adapter aux différents espaces que prennent le public: ce n'est pas la même chose d'être dans un petit théâtre à l'italienne, devant des gradins qui montent très haut, ou bien un espace très ouvert... Le port de la voix change, l'intention est projetée plus sur un point, plus ou haut, ou plus à droite... Oui, le rapport au public est extrêmement présent.

Amin Boudrika : Est-ce qu'il a exploré d'autres espaces de représentation que le théâtre?

Cédric Charron : Oui, par exemple, une chapelle pour *Preparatio Mortis*, pour Annabelle justement, en solo.

Annabelle Chambon : Avec le jeu de l'orgue en direct...

Cédric Charron : Je crois qu'on touche du doigt le rituel : « préparation à la mort ».

Annabelle Chambon : Et c'est une ode à la vie !

Cédric Charron : Toute la dramaturgie y est significative. Imagine-toi le plateau du théâtre, public frontal. Dans toute une zone bien précise, l'espace est délimité par des fleurs. C'est comme un tapis installé selon un procédé bien précis, les fleurs regardant le public. Et au milieu, un autel fait de verre avec le corps d'Annabelle placé dessus recouvert de fleurs dès le début de la pièce. Le public rentre sur rideau fermé, sauf pour les représentations directement dans la chapelle où le noir est maintenu cinq minutes, l'orgue jouant durant tout ce temps. À l'ouverture du rideau, avant la lumière, l'odeur des fleurs se répand sur le public. Puis la lumière arrive petit à petit et le corps d'Annabelle se tord sur l'autel comme un ver prend vie. La danseuse prend possession de l'espace et évolue avec comme *leitmotiv* « éros thanatos », le désir et la mort. Le tapis de fleurs est saccagé. Le corps d'Annabelle termine dans l'autel de verre marqué à sa date de naissance. La chaleur de son corps, sa sueur, couvre l'autel de buée faisant disparaître sa silhouette malgré ses efforts pour garder le contact avec le public. La lumière décline, la musique reste dans le noir. Silence.

Annabelle Chambon : Malheureusement la captation a été tournée juste au retour de ma grossesse, j'allais encore mes jumelles...

Amin Boudrika : Est-ce qu'on trouve aussi des dispositifs non-frontaux ?

Oui par exemple le spectacle *Angel of death*, le solo de Ivana Jozic. Elle danse sur une estrade d'un mètre carré. Le public tout au tour par terre sur des coussins et des écrans géants encadrant l'ensemble dans un grand carré. Avec un saxophoniste qui joue en se promenant autour du public.

Amin Boudrika : Mais c'est la seule exception au rapport non frontal qu'on trouve dans les scénographies de Jan Fabre ?

Cédric Charron : À ma connaissance, oui.

Amin Boudrika : Et la scénographie en elle-même, est-elle imaginée au cours de la création ?

Annabelle Chambon : Tout dépend ; c'est arrivé de nombreuses fois que Jan Fabre ait imaginé tout un décor en amont, comme pour *Prometheus* où il est arrivé avec des lits de l'armée, des armoires, il voulait un dortoir.

Cédric Charron : Une caserne militaire pour l'entraînement.

Annabelle Chambon : Mais au bout d'une semaine de travail dans ce décor militaire, on est arrivés un matin : espace vide, tout était parti !

Cédric Charron : Plus rien. Heureusement ! Finalement la scénographie allait être composée uniquement de seaux et de sable.

Annabelle Chambon : Avec une grande croix tendue en X sur laquelle un performeur est resté accroché tout le spectacle, c'était très dur pour lui.

Amin Boudrika : *Prometheus Landscape II*, c'est ça ?

Annabelle Chambon : Oui, d'ailleurs *Prometheus Landscape I*, lui n'était pas dédié à un espace scénique mais à un tournage de film. Une chose est sûre c'est que jamais Jan Fabre ne s'est jamais lui-même mis en scène, il ne se considère pas comme un acteur.

Amin Boudrika : Pourtant avec Marina Abramovic pour *Virgin/Warrior*, il était lui-même en scène dans une performance très théâtralisée.

Cédric Charron : Oui mais c'était une performance hors du théâtre, ritualisée mais pas théâtralisée.

Annabelle Chambon : C'était au palais de Tokyo, dans une grande boîte de verre, tous les deux enfermés, lui et Marina. Et ils effectuaient ensemble différents rituels en armure nus, terminant par se couper, échanger leur sang, puis sortir de la boîte pour aller écrire sur les murs. Mais c'est vrai que la différence entre le rituel et le théâtre est très mince.

Amin Boudrika : Ce sont deux notions inséparables, aux origines communes. Mais dans ces spectacles où il est fait usage du sang, par exemple *Je suis Sang*, le sang est-il véritablement du sang, d'animal par exemple, pour le sens classique du rituel sacrificiel ?

Cédric Charron : Alors, non, déjà pour la quantité, pour l'hygiène, mais aussi parce que le sang coagulant, l'effet visuel serait de courte durée, un liquide coloré avec une texture bien précise est bien plus facile à travailler et bien plus impactant visuellement. En revenant à la scénographie, dans *Orgie de la tolérance*, par exemple Jan Fabre débarque et annonce le titre du spectacle, avant toute chose. Ce spectacle va s'appeler comme ça parce que je me suis dit en regardant la télé sur mon canapé Chesterfield, qu'on était tous forcés à accepter de plus en plus de choses dans un esprit de consommation d'image : c'est une débauche d'orgasmes, une course à la violence, une course à la mode... Et nous on doit tolérer ça ??? On vit dans une orgie de la tolérance. Voilà, tout était dit. Donc la scénographie a suivi : des canapés Chesterfields sur le plateau, des costumes à la Dolce Gabanna, des flingues fashion à la place des sacs à main.

Annabelle Chambon : Sa marotte scénographique c'est des objets à répétitions qu'il dispose et déplace pour créer des espaces différents, des hauteurs variables.

Cédric Charron : Les tables de *Je suis Sang*, par exemple, qui créent un plateau sur le plateau puis une ligne puis une grande lame de couteau. Dans *Mount Olympus*, on a encore huit tables qui redéfinissent la taille du plateau... Les canapés Chesterfield de l'*Orgie de la Tolérance* nous ont servi aussi à créer des barricades en les retournant sur le plateau pour des manifestations. Effectivement, c'est vraiment récurrent chez lui de recréer différents espaces pendant les spectacles avec les mêmes éléments du décor, et notamment des tables qui sont vraiment quelque chose d'important pour lui.

Amin Boudrika : Quand vous faites des exercices d'animaux, chats, tigres... Est-ce uniquement un travail d'imagination ? Ou bien une recherche de ce qu'on connaît du tigre ? Ou alors, est-ce qu'il y a aussi une intelligence du corps pour retrouver quelque chose, quelque chose qu'on contiendrait tous, comme une trace ancestrale ou primitive que l'on retrouverait par le rituel ?

Annabelle Chambon : Effectivement, tout le monde dit que c'est bien plus facile de retrouver quelque chose du chat ou du tigre qui sont des mammifères comme nous, que d'imiter un lézard par exemple, qui est beaucoup plus loin de nous donc beaucoup plus abstrait. C'est au-delà de l'intellect, c'est quelque chose qui touche à nos gènes, peut-être.

Cédric Charron : C'est évidemment plus qu'un exercice d'imagination, c'est physique. Mais le cerveau fait partie du corps, les deux fonctionnent en même temps, ce n'est pas non plus uniquement un instinct corporel qui serait dissocié. C'est le cerveau qui permet de faire emprunter aux membres des chemins différents. Nous bipèdes, quand nous nous appliquons à travailler le mouvement du quadrupède, c'est des appuis différents, c'est les bras et les jambes qui travaillent ensemble, c'est articuler différemment le cou, la vivacité...

Amin Boudrika : En parlant du corps, comment Jan Fabre envisage la relation entre le corps et l'âme, qu'on trouve notamment dans la question du rituel ? Qu'est ce qui prévaut pour Jan Fabre ? Est-ce le corps pour toucher l'âme ?

Annabelle Chambon : On ne parle jamais d'âme proprement dite avec Jan Fabre, on parle d'esprit, de spirituel, de sacré, de sacralité...

Cédric Charron : On part toujours du corps, effectivement. Partir de l'âme serait peut-être, pour Jan Fabre, une notion trop...

Amin Boudrika : Trop religieuse ?

Cédric Charron : Non, puisque la religion ne lui pose pas de problème, il y fait souvent référence à travers ses thèmes, ses décors (les croix un peu partout sur les plateaux...). D'ailleurs Jan Fabre est catholique non pratiquant, je crois.

Amin Boudrika : Il a dit lui aussi « Je suis athée, grâce à Dieu », il me semble.

Annabelle Chambon : Oui, il est athée mais de culture chrétienne par sa famille.

Amin Boudrika : En effet, il traite souvent des questions religieuses, comme dans *Prometheus Landscape II* où il met aussi en scène des Juifs, en reprenant des clichés.

Cédric Charron : C'est des inspirations qui viennent d'Anvers, où il y a une forte communauté juive dont il reprend les costumes, etc... et qu'il importe dans le spectacle de manière subversive.

Amin Boudrika : Il a aussi utilisé la musique de Cheb Khaled dans ce même spectacle. Et puis il a aussi implanté son Troubleyn dans le quartier marocain d'Anvers. Il se nourrit toujours de son environnement proche.

Cédric Charron : Oui. Tout ce qu'il fait lui vient de son entourage, de son environnement. Il y expose tout un tas de trucs dans des bocaux, et raconte que ses parents faisaient des conserves. Il a commencé comme ça, en utilisant ce qu'il avait sous la main, puis des serpillières avec le drapeau Belge... Il s'est toujours servi de ce qu'il voit autour de lui.

Amin Boudrika : J'ai une question un peu délicate, en pensant à Antonin Artaud par exemple. Est-ce que Fabre a eu un rapport avec la drogue avant de commencer toutes ses créations?

Cédric Charron : Il faudrait lui poser la question à lui, je n'en sais rien. A part la clope, c'est un clopeur invétéré. En tous cas ce n'est pas ça qui le rend créatif. Par contre il a un rapport torturé au sommeil. Il est insomniaque, et ça le met parfois dans un état second qui le pousse vers l'inspiration. C'est certain, dans ses écrits et dans ses dessins on retrouve ses travaux de longues nuits sans sommeil. Il est aussi addict au sucre, pour compenser le manque de sommeil.

Amin Boudrika : Il a aussi un rapport particulier au jeu, poker, Casino. C'est ce que j'ai lu dans le *Journal de la nuit*. Il avait joué tout l'argent qu'il avait rassemblé pour une performance, ayant tout perdu dans la soirée, il s'est entêté jusqu'au dernier centime et il a finalement tout regagné pour pouvoir monter son spectacle.

Annabelle Chambon : C'est un sacré bluffeur, effectivement, comme il le racontait dans la *master class*.

Cédric Charron : Tu vois le jeu du chapeau, avec cinq dés à l'intérieur qui portent sur leurs faces les figures de l'As au Valet, et tu dois annoncer et surenchérir, un peu comme au poker, un pur jeu de bluff... Il est imbattable là-dessus, un vrai brigand. Il bluffe avec une assurance incroyable! Il te ferait croire tout et n'importe quoi, parce qu'il sait changer d'attitude... C'est qu'il aime prendre des risques et entraîner les gens dans le jeu, mais pas forcément avec de l'argent.

Annabelle Chambon : Il a un jeu aussi après les premiers filages d'une création. Il met un billet sur la table et il nous fait passer un par un : « combien de temps ça a duré? »

Cédric Charron : Et celui qui s'approche le plus du temps réel du filage, gagne le billet. C'est aussi pour que tout le monde obtienne une très bonne conscience du temps.

Amin Boudrika : Alors après le texte, le rituel, la scénographie, parlons maintenant de la mise en scène, justement. Est-ce que Jan Fabre s'arrête à un moment donné où toute la matière est déjà là pour prendre le temps de former une construction générale de mise en scène ?

Annabelle Chambon : Oui, il construit alors la mise en scène par bloc. Comme un puzzle qu'on assemble, il prend toutes les improvisations qu'il a en poche, proposées notamment par les performeurs, et il les monte ensemble par bloc.

Cédric Charron : Et il les retravaille, il démultiplie les images...

Annabelle Chambon : Il regroupe plusieurs improvisations entre elles, il y voit une certaine logique, il les articule, donne un début et une fin à l'ensemble, puis il passe à un autre bloc. C'est sa création.

Amin Boudrika : Et ensuite il assemble ces grands blocs entre eux?

Annabelle Chambon : Oui, mais il commence par travailler le début et la fin du spectacle.

Amin Boudrika : Parlons donc de ce tissage entre les blocs, cette transition qu'il réalise entre les scènes. C'est l'un des points forts de Jan Fabre. On le voit par exemple dans le spectacle *Mount Olympus* où les transitions sont très travaillées.

Annabelle Chambon : Oui, c'est ce qu'on travaille le plus.

Cédric Charron : On retrouve encore la question du rituel. Pour Jan Fabre, comment commencer une scène, comment la terminer, comment la suivante s'imbrique... c'est vraiment ritualisé pour lui. Bien souvent au moment où les performeurs d'une scène quittent le plateau, ceux de la scène suivante sont déjà en train d'entrer, et au moment où les premiers disparaissent, les seconds se figent sur place pour planter l'espace de la scène suivante. C'est toute une gestion de l'espace. Ça peut être en fondu, en progression...

Annabelle Chambon : C'est toujours très étonnant.

Amin Boudrika : Par exemple, dans *Belgian Rules*, la transition de la scène des majorettes avec l'oiseau...

Cédric Charron : Les majorettes j'en fais partie, on est des danseurs et des danseuses en majorettes.

Amin Boudrika : Oui, et cette transition vers la mort de l'oiseau, c'est pour moi un des instants les plus marquants, les plus touchants, de toute l'œuvre de Jan Fabre.

Cédric Charron : Dans ce spectacle, Jan Fabre cherchait la parabole de l'étranger, de celui qu'on rejette, le contrepoint de la figure nationale à laquelle il s'intéresse. Ici le rejeté, le mis à l'écart, c'est le pigeon. Tout le monde peut s'identifier au pigeon, il est présent partout et

détesté de tous, partout rejeté. C'est bien plus universel que de stigmatiser un Arabe, un Juif, un Portugais, un moustachu, un Noir, un Asiatique...

Amin Boudrika : Alors que le pigeon est un animal très propre en fait, il est rejeté seulement depuis la Troisième République en prétextant qu'il transmettait les maladies.

Annabelle Chambon : Oui, le pigeon était déjà en grand nombre dans les châteaux, c'est un animal qui est encore très recherché par certaines personnes à travers le monde, il y a un vrai marché du pigeon. Il ne faut pas oublier qu'on se servait des pigeons voyageurs jusqu'aux dernières guerres mondiales.

Amin Boudrika : Une dernière question, Annabelle, tu as dit en *master class* que vous étiez les vilains petits canards de la danse, pourquoi ?

Annabelle Chambon : C'était une boutade, parce qu'on n'aborde pas du tout la danse de manière académique. On se situe hors de la danse classique ou de la danse contemporaine à proprement parler. On est dans une recherche différente de celle d'Anne Teresa, ou de Wim Vandekeybus par exemple.

Cédric Charron : On n'est pas dans une compagnie de danse proprement dite.

Annabelle Chambon : Pourtant souvent on classe la compagnie de Jan Fabre dans les compagnies de danse alors qu'on travaille beaucoup plus sur une mise en scène théâtrale, sur une recherche sur le corps en général, le mouvement prend forme en fonction du propos tenu dans la pièce.

Cédric Charron : Je ne comprends pas qu'on passe pas plus sur les scènes de théâtre. Bon depuis six ou sept ans Jan Fabre commence à être une star, mais avant il était décrié dans son propre pays, c'est en Belgique qu'on lui crachait le plus dessus dans les journaux. Et ça, ça lui fait mal.

Amin Boudrika : Mais il y a dans pays où il est vraiment très connu comme la France...

Cédric Charron : Ou l'Italie. Là bas il est un Dieu sur pattes.

Amin Boudrika : Et en Allemagne aussi.

Cédric Charron : Il y a eu une période de gloire mais c'est un peu retombé.

Annabelle Chambon : Ça dépend aussi des gens qui tiennent la tête de la culture à un moment donné. En théâtre, quand ça change de tête, ils veulent changer leurs marottes, ce n'est pas qu'une question d'appréciation du public, mais plus de programmeur.

Cédric Charron : Par exemple on a fait le Théâtre de la Ville pendant vingt ans d'affilée, comme Pina Bausch. Et puis quand Gérard Violette a cédé la place à Emmanuel Demarcy-Mota, on est venu une dernière fois qui avait déjà été programmée et puis après terminé. Et là dessus Jan est très rancunier. Par exemple, en montant *Mount Olympus*, Jan allait frapper aux portes un peu partout pour obtenir du soutien, et le Théâtre de la Ville lui a répondu que ça ne marcherait pas. Alors quand finalement on l'a fait et qu'ils se sont rendus compte du succès du spectacle, le Théâtre de la Ville est revenu vers Jan Fabre mais il leur a dit non, vous l'avez refusé, maintenant c'est trop tard.

Annabelle Chambon : Tout à fait, mais ce n'est pas qu'il est rancunier, c'est qu'il est fidèle, il veut qu'on lui fasse confiance dès le début, pas juste pour le succès et les sous.

Cédric Charron : Oui, et c'est ça que ça veut dire, *Troubleyn*, ça veut dire Fidélité. C'est quelque chose de très important pour lui. Il veut toujours bosser avec des gens avec lesquels il se sent en confiance. Par exemple avec nous ses performeurs, il a une vraie relation de fidélité.

Amin Boudrika : Alors la France ce serait le pays où il se sent le mieux reçu aujourd'hui ?

Cédric Charron : Plus l'Italie.

Annabelle Chambon : Enfin maintenant avec le succès on est bien reçus partout, même ceux qui ne comprennent toujours pas les spectacles se disent que si ça plaît, si les gens ont l'air enthousiastes, c'est que c'est bon.

Cédric Charron : On a souvent cette question des spectateurs, comment on réagit par rapport au succès des autres pays. Eh bah c'est deux mains à la fin pour applaudir et puis c'est tout.

Annabelle Chambon : Après on tourne quand même majoritairement en Europe, sauf en Angleterre où on n'est pas trop allés. On n'est jamais allés en Afrique. On est un peu allés aux Etats-Unis, un peu plus en Amérique du Sud, ...

Cédric Charron : D'ailleurs l'Angleterre devait financer en grande partie le dernier spectacle, mais les budgets ont été coupés à cause du Brexit.

Amin Boudrika : Et en Asie ?

Cédric Charron : Oui, un peu. En Corée et au Japon. Mais pas en Chine, sans doute parce que le rapport à la nudité y est très compliqué. Il y a des programmeurs Chinois qui ont demandé à Jan Fabre de mettre des slips à ses performeurs...

Annabelle Chambon : ... mais hors de question de modifier le spectacle !

Cédric Charron : Par contre il y vend beaucoup de tableaux, il est souvent en Chine par rapport à l'art visuel.

Amin Boudrika : J'aurais bien aimé voir Jan Fabre un jour au Maroc.

Cédric Charron : Ce serait super mais t'imagines comment ça pourrait choquer la société là-bas aussi? En Israël par exemple, j'étais curieux, je m'attendais à un public assez prude ou sur la réserve, mais finalement ça a bien plu.

Annabelle Chambon : En tous cas le public que ses spectacles attire n'est pas forcément le même que pour n'importe quel spectacle.

Cédric Charron : Oui du coup au Maroc ce serait peut être possible mais dans un petit truc.

Amin Boudrika : Une petite pièce dans une petite salle.

Cédric Charron : Il y en a un qui tourne qui pourrait être pas mal, il s'appelle *Attends, Attends, Attends...* c'est un solo avec un super danseur qui danse tout habillé en rouge avec de la fumée... Si t'as des contacts avec des programmeurs, vas-y hein !

Amin Boudrika : (rire) avec plaisir, je vous remercie chaleureusement pour votre temps et pour cet entretien passionnant.

Index

- Abramovich Marina 63, 64, 65, 73, 210, 211, 275
Ange (Michel) 68, 207, 208
Appia (Adolphe) 342
Arfara (Katia) 209, 264
Aristophane 243, 305
Aristote 154, 180, 187, 195, 205, 206, 215, 222, 240, 244,
Artaud (Antonin) 10, 17, 59, 60, 97, 103, 114, 118, 176, 204, 212-234, 236, 278, 292, 399, 401
- Bachelard (Gaston) 143
Bacon (Francis) 115
Bakhtine (Mikhaïl) 36, 85
Banu (Georges) 29, 209, 224
Barthes (Roland) 125
Bataille (Georges) 251, 267, 268, 303
Bausch (Pina) 367, 438
Beckett (Samuel) 234, 275, 296, 298, 309,
Bellechose (Henri) 38
Bernadac (Marie-Laure) 208
Beuys (Joseph) 15, 209,
Biet (Christian) 48
Boileau (Nicolas) 194
Boissière (Anne) 361
- Bosch (Jérôme) 11, 37-40, 68, 105, 142, 151, 177, 189, 207, 208, 269, 282, 319
Bost (Bernadette) 209, 210
Bouko (Catherine) 386
Breton (André) 53
Brook (Peter) 326
Bruegel 11, 207
Buirge (Susan) 361
- Cassagnes-brouquet (Sophie) 64
Castelluci (Romeo) 234, 275, 403
Cattelan (Maurizio) 80
Celant (Germano) 63
Chambon (Annabelle) 371, 375, 379, 381, 387, 401
Charron (Cédric) 71, 156, 299, 304-308, 371, 374, 377, 379, 380, 398, 401
Cohen (Steven) 236, 403
Copaij (Renée) 229
Corneille (Pierre) 180
Cunningham (Merce) 367
- Da costa (Valérie) 61, 137
Dali Salvador) 53, 112
Danan (Joseph) 286
De Montaigne (Michel) 192

De Vinci (Léonard) 68, 196, 265, 364, 373
 Deceukelier (Els) 61, 109, 299, 365
 Decreux (Freddy) 159
 Delattre (Charles) 305
 Deleuze (Gilles) 104, 266
 Demets (Paul) 32
 Didier (Robert) 79
 Drouhet (Geneviève) 61, 108, 111, 113, 391
 Dubuffet (Jean) 101
 Duchamp (Marcel) 15, 49, 50, 51, 91, 275, 278
 Duloumié (Camille) 227
 Duplat (Guy) 124, 235

 Edward (Bond) 234
 Ellenberger (Michel) 83
 Elmansouri (Ouafae) 184
 Erwin (Jans) 276
 Eschyle 140, 147, 243
 Euripide 243

 F. Otoo (Walter) 238
 Fabre (Jean-Henri) 76
 Forsythe (William) 90, 225, 279, 367
 Forti (Simone) 365
 Foucault (Michel) 105, 135
 Freud (Sigmund) 131, 141, 292

 Géricault (Théodore) 115
 Girard (René) 254-260

 Goldberg (Roselee) 48
 Goya (Francesco) 85
 Graham (Martha) 275, 372
 Grotowski (Jerzy) 10, 114, 204, 205, 228, 229, 367, 374, 401
 Grundfeld (Thomas) 80
 Gruwez (Lisbeth) 224
 Guisgandet (Philippe) 367

 Heck (Christian) 336
 Heidegger (Martin) 51
 Hertmans (Stefan) 16, 68, 69, 275
 Heulot-Petit (Françoise) 298
 Horace 27, 179, 180
 Hrvatin (Emil) 24, 50
 Huesca (Roland) 99, 118, 126
 Hubert (Henri) 37, 174

 Ionesco (Eugène) 234, 309
 Issacharoff (Michael) 296

 Jacques (Hélène) 290
 Jovic (Ivan) 93
 Jung (Carl) 141
 Juvénal 179

 Kantor (Tadeusz) 10, 50
 Kastner (Georges) 41, 42
 Klein (Yves) 53, 163, 178
 Konigson (Élie) 322
 Kostas (Axelos) 333

L'Hermite (Tristan) 193
 Laban (Rudolf) 366, 368
 LAUNAY Isabelle 366
 Le Breton (David) 56
 Le Goff (Jacques) 323
 Ledda (Sylvain) 198
 Lemann (Hans-Thies) 98, 292, 385,
 386, 393
 Lévi-Strauss (Claude) 175
 Lidell (Angelica) 235, 403

 Magritte (René) 15, 62, 301
 Malraux (André) 285
 Marx (Karl) 151
 Mauss (Marcel) 174
 Meyerhold (Vsevolod) 10, 114, 204,
 401
 Milton (John) 333
 Mircea (Eliade) 185
 Molière 205
 Moreno (Jérôme) 38, 42
 Mouawad (Wajdi) 234
 Müller (Heiner) 234

 Nietzsche (Friedrich) 60, 71, 141, 148,
 149, 173, 239, 245-248, 278
 Noël (Pasqualina) 372

 Olyslaegers (Jeroen) 147, 164, 166
 Onfray (Michel) 269, 270
 Orlan 15, 49
 Ovide 82, 332

 Pane (Gina) 49
 Parret (Herman) 49
 Pastoureau (Michel) 74
 Patole-Edoumba (Élise) 180
 Pavis (Patrice) 288, 389
 Platon 150, 332
 Poletti (Federico) 49, 102
 Pralon (Didier) 242

 Quignard (Pascal) 178

 Racine (Jean) 180, 190, 231
 Régy (Claude) 34, 234
 Rembrandt 11, 37, 68, 75, 115, 207
 Rey (Alain) 59
 Rivallain (Josette) 80
 Rops (Félicien) 178
 Rousset (Jean) 192
 Rubens (Pierre Paul) 75, 177, 207, 364
 Ryngaert (Jean-Pierre) 309, 310

 Sauvagnargue (Anne) 53
 Schopenhauer (Arthur) 232
 Sénèque 180
 Shakespeare (William) 197, 205, 377,
 96
 Simard (Jean-Pierre) 154, 189, 264
 Sophocle 243
 Stanislavski (Constantin) 10, 204, 367,
 401

 Talon-Hagon (Carole) 27

Tchaïkovski 107
Todorov (Tzvetan) 296
Toran (Lydie) 225, 265, 277, 291, 292,
320, 321, 331
Touzé (Loïc) 360
Triau (Christophe) 298
Tribalat (Thierry) 367

Ubersfeld (Anne) 289, 312, 315, 343

Vais (Michel) 352
Van Den Dries (Luk) 13, 31, 35, 59, 94,
107, 118, 128, 142, 203, 206, 220, 221,
227, 241, 317, 341, 369
Van Eyck (Jan) 37, 269, 270
Van Gogh (Vincent) 182
Vandekeybus (Wim) 234, 236, 437
Vasseur-Legangneux (Patricia) 302
Vermeer (Johannes) 37, 75
Vernant (Jean-Pierre) 232
Vésale (Andrés) 68
Vilar (Jean) 278
Virgile 305

Wagner (Richard) 103-107, 278
Warhol (Andy) 90, 279
Weiditz (Hans) 337
Wilde (Oscar) 28
Wilhelm (Frenger) 39, 40

