

# Les corps redessinés:

## le théâtre et l'œuvre plastique de Jan Fabre

Jan Fabre (°1958), artiste anversois aux mille talents, homme de théâtre – auteur acteur metteur en scène – et plasticien, m'a dit un jour être fasciné par le super-gangster Jacques Mesrine, l'homme le plus recherché de France au cours des années 1960-1970, et qui mourut en 1979 sous les balles de la police. Cette fascination ne m'étonne pas. Jan Fabre est par certains côtés lui-même un gangster, parce qu'il essaie de se soustraire à tout ce qui pourrait entraver sa liberté et que pour y parvenir, il sait aller jusqu'aux extrêmes limites de ses capacités physiques. En ceci, il marche sur les traces de l'artiste allemand Joseph Beuys.

Fabre s'applique à dévoyer l'actuelle culture corporelle, mais par ailleurs, comme tout truand qui se respecte, il s'intéresse de très près à son propre corps et à celui des autres. Voir et être vu, tels sont des motifs essentiels de son œuvre théâtrale, mais aussi de ses dessins et de ses sculptures. Fabre observe tout d'un regard impénétrable et perçant de hibou. Ses spectacles de théâtre et de danse s'appuient en grande partie sur la relation des acteurs et des danseurs avec leur corps, sur l'expression de leurs pensées et de leurs sentiments. On pourrait comparer Fabre au chercheur qui, fasciné, se penche sur son terrarium. Il se dit d'ailleurs parent de l'entomologiste français Jean-Henri Fabre. Entre les sculptures de scarabées que Jan Fabre fabrique depuis les années 1990 et la manière dont il «apprête» ses acteurs et danseurs pour la représentation, il n'y a pas grande différence. Cependant, il traite ses acteurs et danseurs avec un infini respect, il tient largement compte de leur personnalité et de leurs opinions. Il les transforme, fait d'eux des guerriers, des insectes vivants ou des animaux en peluche, tout en les glorifiant, parce qu'à ses yeux ils savent mettre en valeur la tension qui existe entre ce qui est statique, le squelette synonyme d'immobilité et de mort, et ce qu'est le corps en mouvement, bourré de muscles, de tendons, de graisse, de chair et de fluides.

### Le corps dans son ultime conséquence

Il est clair que pour Jan Fabre la femme appartient au sexe fort, physiquement et mentalement. Il laisse néanmoins entrevoir qu'elle porte toujours en elle un côté masculin. Dans le solo qu'il a créé en 2004 pour son actrice fétiche Els Deceukelier, *Étant donnés*, il la fait littéralement changer

de peau, se transformer en un personnage presque masculin, alors qu'en même temps elle garde des caractéristiques féminines explicites. Elle converse avec son vagin à l'intérieur du slip, donnant une voix à ce qui se dérobe à notre regard et exorcisant ainsi les démons de ses désirs cachés dans les profondeurs de son orifice le plus secret.

Dans son œuvre théâtrale comme dans son œuvre plastique, Fabre montre le corps dans son ultime conséquence. Sur scène, il nous l'a déjà présenté sous son aspect physique et érotique. Ces dernières années, son parcours l'a mené à vouloir montrer le corps dans sa spiritualité. Dans son chef-d'œuvre *Je suis sang*, datant de 2001, que Fabre avait créé spécialement pour la Cour d'honneur du Palais des papes au Festival d'Avignon, et qu'on pourra revoir cet été dans une version retravaillée, il nous confronte à des corps qui cherchent à se libérer de toute entrave physique. *Je suis sang* pourrait donc se lire comme *Je suis SANS*, c'est-à-dire je suis, sans l'étreinte oppressante de mon enveloppe corporelle, entièrement répandue en une flaque de sang.

Les sculptures de Fabre montrent une autre variante de cette évolution. Le corps immatériel, actuellement au centre de sa recherche théâtrale, devient par exemple une colonne vertébrale (*Vermis dorsualis*, 2002). C'est un corps dépouillé de ses propriétés physiques, littéralement réduit à quelques vertèbres, ce qui reste du corps qui l'entourait de son vivant. Alors que Fabre s'était longtemps consacré à la face externe des choses, depuis cinq ans on constate chez lui le mouvement contraire. Utilisant des os provenant d'êtres humains et d'animaux, dans *Engel uit been* (Ange osseux, 2002) et dans *Monnik uit been* (Moine osseux), il extériorise l'intérieur du corps. Il dévoile ce qui reste habituellement caché et nous montre des personnages vulnérables à cent pour cent. Ici il devient le truand qui se met à nu (au sens figuré, s'entend), alors qu'il ne fait que revenir aux travestissements: l'ange, le moine. Ce n'est pas par hasard que tous deux portent un capuchon sur la tête, bien que celle-ci soit invisible puisque absente.

Au moyen de ses anges et de ses moines et plus encore de ses colonnes vertébrales, Fabre nous confronte au traumatisme que génère la matérialité du corps. Il fait fi du postmodernisme, où l'on nie volontiers la matérialité du corps en le présentant, par exemple, comme un simulacre (Baudrillard). Je trouve que, en cela, Fabre pose un remarquable jalon, qui vaut à l'homme de théâtre comme au plasticien une place exceptionnelle parmi les créateurs européens. Fabre devance même les philosophes contemporains. La démonstration ludique en est faite dans son film *The Problem* (2001), où les interprètes, Jan Fabre lui-même et les philosophes allemands Dietmar Kamper et Peter Sloterdijk, poussent devant eux de grosses boules d'excréments, essaient de grimper dessus puis retombent, tenant entre-temps un discours philosophique agrémenté de folles pirouettes. Tout est contenu dans les boules d'excréments, comme dans le «projet» en trois tomes de Sloterdijk, *Sphären, Globen et Blasen*, une œuvre philosophique englobant tout. Dans son livre *Kritiek van de cynische rede* (Critique de la raison cynique), Sloterdijk avance que tout ce que les humains ont pu construire au cours de l'histoire a pour point de départ l'utérus. Ici encore, les choses sont pensées de l'intérieur. Fabre a déjà mis ce principe en application dans ses sculptures les plus récentes.

## Alchimiste et truand à la fois

Dans son œuvre scénique et plastique, Jan Fabre invente des figures pour lesquelles, partant d'un traumatisme - j'entends par là l'impossibilité de saisir ce qu'est la matérialité du corps -, il a créé une image corporelle nouvelle. Ceci pourrait bien être sa réplique à la vacuité qui domine les représentations du corps dans la publicité et les médias. Il se présente ainsi comme un docteur-miracle qui coud les os des bêtes et des hommes les uns aux autres, parce que l'animal est le meilleur médecin de l'homme, selon Fabre.

Il est une sorte d'alchimiste moderne car, selon les alchimistes, les vrais, la nature est un perpétuel retournement de l'extérieur vers l'intérieur et vice-versa. Au <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, Empédocle, philosophe de la nature, inspira déjà les alchimistes par sa théorie des quatre éléments, qu'il nomma «les quatre racines de toute chose», c'est-à-dire la terre, l'eau, l'air et le feu. Hippocrate lui-même appliqua cette idée au microcosme dans sa théorie des quatre humeurs, théorie à laquelle d'ailleurs Jan Fabre se réfère dans le texte de *Je suis sang*.

Vers la fin de cette représentation, Fabre nous fait entrevoir un état paradisiaque: après des scènes apocalyptiques, les acteurs et les danseurs disparaissent derrière une longue rangée de tables en acier et semblent se fondre en une grande mare de sang. Chez les alchimistes aussi, le sang jouait un rôle prépondérant. Jakob Böhme écrivait au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle dans son *De signatura rerum* que le sang est «l'élixir d'éternité», où «le corps se fond dans l'éclat du soleil». Dans *The Crying Body*, la représentation théâtrale dont on a pu voir des extraits à l'automne 2004 et dont la première aura lieu dans la Cour d'honneur lors du Festival d'Avignon 2005, Jan Fabre utilisera d'autres «humeurs», les larmes, le sperme et l'urine.

Fabre est à la fois alchimiste et truand, parce que l'idée de transformation reste au centre de ses préoccupations. Son œuvre entière est fondée sur l'interaction entre apparaître et disparaître, présence et absence, le corporel et le spirituel. La métamorphose est le noyau de son œuvre. Le mot «travestissement» conviendrait aussi. C'est pourquoi l'on pourrait considérer Fabre, comparable à l'animal qui sait se faufiler partout, comme un roi de la cavale, aussi insaisissable que Jacques Mesrine. Un stratège également, qui modifie les frontières du temps et de l'espace. Vu sous cet angle, il fait de ses danseurs et de ses acteurs de théâtre des sculptures vivantes, tandis que ses sculptures ont un aspect très «corporel», le mouvement suspendu, bien qu'elles soient comme le reste une manifestation de l'absence.

Jan Fabre partage sa fascination pour le corps avec Antonin Artaud, l'auteur dramatique qui en 1938 créa l'événement en écrivant *Le Théâtre et son double*, œuvre où il récusait le texte littéraire au profit de la mise en scène. Son théâtre se fondait sur le corps et chez Jan Fabre c'est la même chose. Les textes de Fabre, dont la valeur littéraire ne fait aucun doute et qui par ailleurs sont résolument autonomes, forment une entité, un corps, à l'intérieur même de la mise en scène. Mais il va plus loin qu'Artaud, qui définit encore le corps en termes de non-information, de structure fermée. Fabre pour sa part attribue à l'épiderme une transparence, que ce soit dans sa manière de traiter le corps au théâtre, celle de dessiner, ou bien encore dans ses sculptures, qui sont en quelque sorte des comédiens subitement figés; l'épiderme devient un organe qui retient

l'information, mais qui aussi l'échange avec le monde extérieur. La peau est à la fois bouclier et filtre.

### Absence et, pourtant, présence maximum

La tension qui règne entre présence et absence est l'essence même des sculptures de scarabées de Jan Fabre. En 1993, il avait déjà donné forme au corps dématérialisé dans *Le Mur de la montée des anges*, son premier pas vers les sculptures de *Vermis dorsualis*, les représentations littéralement décharnées de la matérialité du corps. Dans *Le Mur de la montée des anges*, nous voyons une silhouette féminine inspirée des icônes types de notre société: la bouteille de *Coca-Cola*, une robe de Dior, une statue de la Vierge Marie. Malgré l'indiscutable sensualité qui irradie de cette sculpture, peut-on parler ici de matérialisation du corps? Car ce qui à première vue a l'apparence d'une femme en robe du soir, s'avère être composé de plusieurs centaines de scarabées-bijoux collés sur un treillis métallique.

Les sculptures de scarabées réalisées par Fabre dans les années 1990 renferment implicitement une critique de l'idéologie déterminant l'attitude univoque et hyper-esthétisante de notre société envers le corps humain. Bien évidemment, les carapaces de scarabée sont aussi l'extériorisation de la transformation et de la double identité, car elles proviennent du scarabée-bijou qui forme des boulettes d'excréments pour y garder ses œufs. Tout en poussant sa boulette, il transforme son existence, car de la terre, des feuilles et des excréments viennent s'agglutiner à son embryonnaire progéniture. De plus, il fait coller l'impalpable et le transcendant au terrestre. Le scarabée-bijou ou bousier, comme on voudra, possède une double identité: il est d'une part un individu qui emballe son avenir dans un épiderme de plus en plus épais, mais ô combien périssable, d'autre part le «guerrier de la beauté», du nom que Fabre lui donne, une créature qui, partant d'excréments, de terre et de feuilles, produit de la transcendance.

*De krijger van de wanhoop* (Le Guerrier du désespoir, 1996) est une œuvre plutôt curieuse. Cette sculpture se compose d'une armure fixée à un support vertical et surmontée de la silhouette d'un géant de Flandre - une race de lapins particulièrement grands - recouverte de carapaces de scarabées. Les scarabées donnent donc au lapin une peau de remplacement, mais forment aussi une surface absorbante. Car le géant de Flandre possède de très grandes oreilles. Ces oreilles donnent à la sculpture du guerrier un fort potentiel de présence. Mais il est évident que c'est surtout et avant tout l'artiste qui a déserté l'armure. Fabre portait une armure de ce genre lors de sa performance *Sanguis / Mantis* à Lyon en 2001, performance au cours de laquelle il dessinait avec son propre sang; cependant l'armure était alors surmontée d'une tête de mante religieuse, en latin *mantis*. De plus, dans la sculpture du guerrier, le géant de Flandre a disparu et en échange il laisse sa silhouette faite de carapaces de scarabées; ces derniers aussi ont disparu, puisque nous ne voyons que leur carapace. Par conséquent, cela fait beaucoup d'absence. Cependant l'artiste est présent au maximum parce que, les oreilles pointées, il observe le monde d'une attention soutenue. Ceci évoque le masque et la cagoule du malfaiteur: il semble absent parce qu'il est caché, mais derrière le masque tous ses sens sont en éveil.

L'aspect prothétique des sculptures de scarabées était encore plus élaboré dans l'installation *Umbraculum*, que Fabre a présentée à Avignon en 2001, l'année de la première de *Je suis sang*. Il s'agissait de béquilles et de fauteuils roulants recouverts de scarabées.

Ici encore le caractère prothétique des objets est d'autant plus flagrant que la double absence joue: les corps handicapés qui auraient eu besoin de ces corps prothétiques ne sont pas là.

Et les carapaces des scarabées transforment les fauteuils roulants et les béquilles en une sorte de guerriers, la réalité tangible de ces carapaces leur servant d'arme. Ainsi ces béquilles et fauteuils roulants, aussi solides soient-ils, redeviennent corporels et par conséquent vulnérables. Qu'il s'agisse de béquilles et de fauteuils roulants transformés en sculptures de scarabées, d'une sorte de moine recouvert de scarabées comme *De Imker* (L'Apiculteur, 1994), d'une statue de femme comme dans *Le Mur de la montée des anges*, des *Vleesklomp-sculpturen* (Sculptures-Motte de Viande), ou bien encore des figures d'*Angelos*, il est toujours question chez Fabre de «corps redessinés». Je ne veux pas parler de ses dessins réalisés sur divers supports, où pourtant, si l'on regarde bien, les scarabées forment un dessin, apportant une certaine ordonnance dans le chaos. Mais cela me semble n'être qu'une facette négligeable de ce que j'appelle chez Jan Fabre «redessiner les corps». L'aspect le plus important de ses sculptures est leur caractère «substitutif»; le fait que les carapaces de scarabée forment un épiderme pétrifié qui, simplement par la manière dont Fabre les a disposées, sont dotées d'une seconde vie, redeviennent corps. C'est ainsi qu'elles-mêmes redessinent l'univers optimiste de Jan Fabre, lui donnent forme. Leur seconde vie se joue quelque part dans un univers intermédiaire, dans l'univers magique de Jan Fabre où les limites du temps et de l'espace n'existent plus, un univers qu'il sait rendre particulièrement tangible sur scène. C'est pourquoi, même dans ses expositions plastiques, la mise en scène est chaque fois d'une importance capitale. Pas nécessairement parce qu'il est un excellent metteur en scène et que par conséquent il sait mieux que personne qu'on ne place pas des sculptures n'importe où, n'importe comment dans un espace, mais surtout parce qu'il tient à libérer les corps qu'il expose. Il laisse souvent ses œuvres «planer» dans l'espace. Elles paraissent figées, comme un arrêt sur image vidéo, comme des apparitions qui font penser au gangster, surprises dans leur mouvement entre l'art figuratif et ce qui se trouve au-delà.

## Paul Demets

*Poète - critique d'art et de théâtre.*

Adresse: Kasteelstraat 56, B-9870 Olsene-Zulte.

*Traduit du néerlandais par Georgette Schwartz.*

Jan Fabre est «artiste associé» du Festival d'Avignon 2005.

Outre Jan Fabre, plusieurs autres hommes de théâtre et chorégraphes flamands (Wim Vandekeybus, Jan Decorte, Arne Sierens, Jan Lauwers) participeront au festival. Voir [www.festival-avignon.com](http://www.festival-avignon.com)

[www.troubleyn.be](http://www.troubleyn.be)

© Paul Demets / Stichting Ons Erfdeel