

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

La sposa dei ghiacci
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



LUC VAN DER DRIES

THÉÂTRE, PEINTURE, MUSIQUE.
LA CITATION DANS L'ŒUVRE DE JAN FABRE

“On est unique quand on veut imiter les autres et qu’on n’y arrive pas”.¹ C’est la dernière phrase de *Le Roi du plagiat*, pièce écrite par Jan Fabre comme réponse artistique à une accusation de plagiat. Par l’entremise d’un grand article intitulé *De koning van het plagiaat. Jan Fabre steelt van Leonard Nolens*, l’hebdomadaire populaire “Humo” dénonce en 1997 le prétendu détournement de quelques lignes du journal *Stukken van mensen* du poète anversois Leonard Nolens.² Fabre réplique, huit ans plus tard, en créant une nouvelle pièce, prenant comme titre celui de l’article du magazine “Humo”.

La pièce fait partie d’un triptyque de monologues joués par l’acteur Dirk Roofthoof : *De keizer van het verlies* (1996), *Le Roi du plagiat*

¹ Cf. J. Fabre, *Le Roi du plagiat*, dans Id., “*Le Roi du plagiat*” et quatre autres pièces monologue, traduit du néerlandais par O. Taymans, Paris, L’Arche Éditeur, 2005, p. 158.

² R. V., *De koning van het plagiaat. Jan Fabre steelt van Leonard Nolens*, dans “Humo”, 11 novembre 1997, p. 32.

(2005) et *De dienaar van de schoonheid* (2009).³ La trilogie est construite autour du personnage d'un clown qui essaie de devenir un ange ; cet ange se donne forme humaine dans la pièce suivante, usant de multiples contrefaçons (il utilise les cerveaux de Gertrude Stein, Albert Einstein, Frankenstein et Ludwig Wittgenstein) ; et cet homme se transforme enfin en marionnettiste au service de la Beauté. Cette trilogie parle aussi d'art et de nombreuses voix entourent celle d'un artiste qui est à la recherche de la finalité et de l'enjeu de son rêve artistique.

L'imitation se trouve donc au centre de *Le Roi du plagiat*. À travers les nombreuses pensées et préoccupations d'un ange qui désire se démarquer et veut pour cela devenir un être humain, le thème central de la pièce prend progressivement forme : l'Homme est un copieur acharné, il apprend tout par l'imitation, il ne se développe qu'en répétant soigneusement ce que les autres lui ont montré, "pénétration après pénétration, génération après génération".⁴ Génétiquement, il est en grande partie la copie du matériel génétique qui le précède, même son identité se construira à partir de variations de ce qu'il voit. Son identité est une collection de fragments divers, de voix qui résonnent en lui, de bribes de Shakespeare, d'Elvis Presley et des Beatles. Dans son comportement convulsif de répétition, il explore toute la palette des attitudes : imiter, copier, singer, plagier.

L'Homme et la culture ne sont pas les seuls à évoluer grâce à ce besoin de répétition, aussi patient qu'inépuisable, l'art est contrôlé par le même mécanisme. Fabre aime faire référence aux recherches autour des peintures rupestres de Lascaux. Des analyses scientifiques ont montré que ces dessins ont été réalisés à différentes périodes, par différentes

³ Nous citons toujours, pour le théâtre de Fabre, le titre et l'année de la première représentation.

⁴ Cf. J. Fabre, *Le Roi du plagiat*, cit., p. 119.

générations⁵ et que les “artistes” de Lascaux ont, en d’autres mots, imité les bisons et les chevaux dessinés par leurs prédécesseurs en y ajoutant de petites nuances, de petites variations. Comme le suggère *Le Roi du plagiat*, l’original n’existe pas, car il existe toujours une trace de quelque chose d’antérieur, une structure sur laquelle se base la réflexion, une forme qui a défié le temps et qui a ainsi prouvé son efficacité. L’original est souvent un accident, une erreur, un caprice de la nature.

Cette formation de traces dans une perspective historique constitue une veine importante dans l’œuvre de Fabre. Il aime citer, pour différentes raisons, mais principalement pour conférer à son travail une sorte de stratification temporelle et historique. Dans mon étude, j’analyserai quelques unes de ces traces, j’étudierai notamment comment prend forme cette pratique de la citation. J’examinerai quatre manières récurrentes de citer : l’inscription dans le cadre artistique, le dialogue avec les maîtres, la voie négative et l’autocitation. Je précise néanmoins que ces quatre pratiques ne constituent pas de genres bien définis et distincts ; il s’agit plutôt de stratifications et de chevauchements, de variations et de mutations de la même idée de base : la citation et la répétition laissent une trace et cette trace permet une évolution.

1. *Inscription dans le cadre artistique*

Fabre débute en tant qu’artiste par une inscription très littérale de lui-même dans un contexte historique de l’art. Pour le projet *Weckworld* (1979-1981) par exemple, il laisse des bords en verre vides dans les œuvres d’autres artistes telles que *The Beanery*, une installation de l’artiste

⁵ Les dessins les plus anciens ont été réalisés vers 15000 av. J.-C., les plus récents vers 10000 av. J.-C.

américain Edward Kienholz au Stedelijk Museum d'Amsterdam, ou dans une sculpture de Rik Poot au Middelheimmuseum d'Anvers. C'est un objet étrange et incongru dont l'unique raison d'être est de fonctionner comme un corps étranger et de s'introduire dans un cadre artistique existant. Ni un commentaire, ni une opposition à l'égard de l'œuvre existante, il s'agit plutôt d'une sorte d'action ludique, un jeu de la part de quelqu'un qui prend l'art très au sérieux. Il en va de même par son raid nocturne sur sa propre plaque de rue, Lange Beeldekensstraat, à Anvers, qu'il remplace par la Jan Fabrestraat (1977), ou la copie qu'il fait d'une plaque indiquant "Ici a vécu et travaillé Vincent Van Gogh, entre fin novembre 1883 et fin février 1886", l'appliquant à sa personne et à la maison qu'il occupe alors (1978). On pourrait interpréter cela comme une forme d'arrogance de la part d'un jeune artiste ; pour Fabre, il s'agit de s'emparer des formes, de détourner des formules existantes, par clin d'œil ou avec affectation. C'est aussi une forme d'occupation : il s'approprie un terrain existant en l'imitant ; une forme de mimétisme qui tente de propager son indépendance par la répétition, dans le prolongement de l'exploration théorique de ce principe de Judith Butler.⁶

Fabre occupe et encercle. Il tourne autour de l'œuvre d'art pour en accentuer le cadre, pour comprendre, explorer et effacer le trait de craie qui sépare l'art du non-art. Par exemple, dans ses *Money Performances* (1979) qu'il réalise à Gand et à Milwaukee, son intervention artistique se fait sur et avec les billets de banque utilisés par son public pour payer le prix d'entrée. La transaction financière qui va de pair avec l'achat de l'art devient ainsi l'enjeu d'une œuvre : l'argent de ses spectateurs est utilisé pour un collage, découpé et brûlé pour écrire avec les cendres des mots tels

⁶ Voir J. Butler, *Bodies that Matter*, dans Id., *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York – London, Routledge, 1993, p. 47.

que “art” et “culture”. Il s’agit d’une forme d’affirmation actionnelle et linguistique : l’argent devient de l’art (de la culture) à partir du moment où il est utilisé dans un circuit spécifique. L’argent se transforme littéralement en une autre matière, et c’est le cadre qui l’entoure qui lui procure son identité et sa valeur ajoutée en tant que produit artistique.

La citation dans cette performance est évidente : Fabre s’appuie fortement sur la tradition de Marcel Duchamp, un artiste parmi les modèles les plus importants pour son œuvre. Il place l’œuvre d’art dans une tradition conceptuelle qui ne formule plus l’art en termes d’esthétique, mais comme un exercice de réflexion sur la nature et l’essence de l’art. Dans ce schéma, la perception du spectateur occupe une place centrale : comment percevons-nous les choses ? Dans quelle mesure le cadre joue-t-il un rôle dans notre comportement de spectateur ? Comment se modifie ce regard lorsqu’il est question d’art ? En d’autres mots, le contrat entre le spectateur et l’œuvre d’art en tant qu’élément autodéfini d’un circuit artistique est très explicitement mis en jeu dans la création et la perception de cette œuvre d’art. Le cadre lui-même devient le sujet du travail artistique.

L’inscription dans l’histoire de l’art a lieu également d’une troisième manière : en plus de l’occuper et de l’encercler, Fabre va littéralement réécrire l’art. Pendant la performance *Ilad of the Bic Art / The Bic Art Room* (1981), une performance pour laquelle il se laisse enfermer pendant soixante-dix-huit heures dans une pièce entièrement blanche qu’il emplit peu à peu d’inscriptions, de lignes et de dessins tracés au stylo bic bleu, Fabre dessine entre autres sur une série de petites reproductions de peintures célèbres. Il égratigne littéralement la tradition historique et s’approprie ainsi différents chefs-d’œuvre. Tout comme pour les dessins rupestres de Lascaux, il utilise le canevas existant pour se faire la main. Ses lignes bleues perforent l’œuvre existante et créent ainsi une forme de palimpseste entre différentes époques.

Cette inscription ne se limite pas à l'art plastique et aux performances de Fabre. Cette pulsion de s'inscrire dans un contexte existant est aussi présente dans ses premières œuvres théâtrales. Chacun des titres de sa première trilogie théâtrale est en soi une référence au théâtre : *Theater geschreven met een K is een kater* (1980), *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982), *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). Fabre met à trois reprises le théâtre au défi de se repenser, il en questionne les limites, il tente de le redéfinir. Cette (auto)affirmation dans l'histoire de l'art est poussée à son paroxysme dans la scène finale de *De macht der theaterlijke dwaasheden* : après avoir évoqué pendant quatre heures tous les temps forts de la tradition du théâtre, de la danse et de l'opéra depuis *Die Ring des Nibelungen* (1876) de Richard Wagner, par une énumération répétée, sans fin, scandée et presque chantée des titres, des metteurs en scène et des villes où se sont déroulées les premières, Fabre va attribuer, à lui et à son œuvre, une place dans l'histoire de l'art. Un acteur s'installe au centre de la scène, une actrice vient s'allonger sur ses genoux ; l'acteur la frappe sur les fesses nues jusqu'au moment où elle ânonne le titre : *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*, Jan Fabre, Stalker, Bruxelles, 1982. L'auteur légitime ainsi sa propre réputation de dramaturge dans l'histoire de l'art, en rendant une nouvelle fois hommage à Duchamp.

2. *Exploration théorique*

Mais comment élever à présent la citation à un niveau plus théorique, pour que son objectif soit plus clair ? La description classique de la citation nous vient de la rhétorique qui lui attribue deux finalités différentes. La citation est utilisée dans un texte comme *exemplum* servant à apporter une clarification, à illustrer l'argument développé pour que celui-ci dispose

d'une base plus concrète. Elle a vocation d'exemple et est donc fondamentalement ornementale. La citation est ajoutée au texte principal, mais n'en modifie pas les rapports, il s'agit d'un élément extérieur qui reste étranger au texte. C'est un élément rapporté qui donne au texte un certain *decorum*. La seconde forme de citation, l'*auctoritas*, est différente. Ici, la citation d'un autre auteur est choisie et introduite dans le texte pour donner plus d'autorité à l'argumentation. On emprunte la voix d'un autre pour donner plus de poids à sa propre voix et on modifie par là même les rapports internes dans le texte : l'argument propre est rendu dépendant de celui d'un auteur extérieur, on fait appel à la citation pour laisser la parole à un connaisseur dont le poids en la matière est plus important. En d'autres termes, la citation est une forme de pouvoir et d'autorité empruntés dans un autre texte. Cette définition classique de la citation comme *exemplum* et *auctoritas* est fondamentalement liée à l'idée qu'un texte prend toujours forme au confluent du texte et du hors-texte, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'*ergon* (l'œuvre d'art) et du *parergon* (le cadre), notions que l'on retrouve entre autres chez Emmanuel Kant et Jacques Derrida.⁷

Dans l'œuvre de Fabre, en revanche, il n'est pas question de ligne de démarcation claire entre intérieur et extérieur, entre ce qui précède et ce qui vient après. Fabre questionne très explicitement le caractère propre du texte ; pour lui il s'agit de coloniser constamment ce qui existe déjà et de prendre possession en permanence du langage et de l'identité. Le texte est un empilement de couches placées l'une sur l'autre et qui s'infiltrent nécessairement l'une dans l'autre. Un texte n'est jamais un tout autonome et fermé, mais plutôt une "open configuration, strewn with landmarks and

⁷ Même l'exposé théorique très détaillé d'Antoine Compagnon, qui répertorie tous les styles, genres et sortes de citation de manière historique et presque cartographique, se base sur cette dualité entre les niveaux interne et externe du texte. Voir A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

furrowed by networks of references, reminiscences, connotations, echoes, quotations, pseudo-quotations, parallels, reactivations”.⁸ L’œuvre de Fabre se situe dans une tradition théorique où la citation n’est synonyme ni d’*exemplum*, ni d’*auctoritas*, mais plutôt d’une forme inévitable de déliquescence de la textualité, car celui qui utilise le langage a toujours affaire à un médium déjà empreint des intentions des autres.⁹ Cette reconnaissance fondamentale du texte comme palimpseste,¹⁰ symptôme d’un réseau, dissimulé ou très explicite, ne doit pas nous empêcher de rechercher des différentiations et des gradations dans la pratique de la citation, tant que l’on garde à l’esprit que cette recherche se déroule avec en arrière-plan une réflexion continue de ce qui précède le texte.

3. *Dialogue avec les maîtres*

Dans l’œuvre de Fabre on retrouve certaines affiliations artistiques plus dominantes que d’autres, opérant pour lui comme modèles méta-artistiques. Le modèle le plus récurant est celui déjà cité de Marcel Duchamp. Fabre s’appuie très explicitement sur la pratique de Duchamp, et reprend ses idées que toute œuvre d’art parle nécessairement et avant tout des conditions de l’art, c’est à dire de son fondement ontologique et des critères le distinguant du non-art. L’œuvre de Duchamp est toujours un jeu avec la formation de l’art et ses frontières, qu’il déplace toujours plus loin de manière hétérodoxe et radical-anarchiste.

⁸ Cf. A. Topia, *The Matrix and the Echo: Intertextuality in “Ulysses”*, dans *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*, ed. D. Attridge and D. Ferrer, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, cité dans C. Sartillot, *Citation and Modernity. Derrida, Joyce and Brecht*, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1993, p. 3.

⁹ Voir *ibidem*, p. 14-20.

¹⁰ Voir L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 6.

C'est précisément ce que cherche à faire Fabre dans ses premières pièces de théâtre et notamment, de la manière sans doute la plus explosive, dans *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*. Dans son titre déjà, la pièce met les attentes du spectateur à l'épreuve et les torpille l'une après l'autre dans une représentation théâtrale à mi-chemin entre installation et art performance, mais malgré tout obstinément attachée à son autodéfinition tautologique de "théâtre", très explicitement formulée dans le titre. On pourrait aussi interpréter la pièce comme une transformation théâtrale de la notion du *ready made*, telle qu'elle a été introduite par Duchamp dans l'art plastique : la réutilisation d'objets usuels dont la nature change via la signature ou le cadre artistique. Dans sa représentation de huit heures, Fabre part lui aussi d'actions *ready made* très simples, comme s'habiller et se déshabiller, se regarder dans un miroir, s'enduire de mousse à raser... mais les dénature par le cadre théâtral et le mécanisme de répétition. Le spectacle est d'ailleurs entrecoupé de citations provenant d'un entretien audio avec Duchamp sur l'art.¹¹

Duchamp est omniprésent dans l'œuvre de Fabre : il l'est par exemple très explicitement dans le titre de la performance *Sea-Salt of the Fields*, qui est la traduction littérale du nom de l'artiste ; ou dans le nom d'un des deux personnages dans *De zoutverkoper en de vlieg* (*Le marchand de sel et la mouche*, 1998) ; ou dans les mille et une références à l'œuvre célèbre *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* ; ou encore dans la mise en scène de la dernière œuvre de Duchamp, l'installation voyeuriste *Étant donnés* (2000), qui prend vie, sous le même titre, dans un monologue d'Els Deceukelier, l'actrice fétiche de Fabre.

¹¹ Voir *Marcel Duchamp*, an interview by R. Hamilton in London and G. Heard Hamilton in New York, dans "Audio Arts Magazine", 2, 4, 1976.

Outre à cet artiste, une tout autre tradition est perceptible sous la forme d'une citation récurrente dans l'œuvre de Fabre : celle des maîtres flamands et hollandais. L'exemple le plus évident de ce dialogue se trouve dans les deux expositions organisées sous la forme d'une confrontation directe : l'exposition *Homo Faber* au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers (2006) et *L'Ange de la métamorphose* au Louvre à Paris (2008). À chaque fois, le visiteur est emmené à travers différentes salles du musée dont la collection permanente devient le théâtre d'une sorte de friction entre deux époques : les peintres classiques comme Rubens, Jan Van Eyck, Jacob Jordaens, Quentin Metsys, Rogier Van der Weyden, Pieter Brueghel, Jeroen Bosch et tant d'autres et l'œuvre très contemporaine de Fabre. Le visiteur est forcé de se focaliser sur le décalage temporel parce que Fabre travaille avec d'autres matériaux, d'autres médias ; mais la friction permet en même temps à des formes, des personnages, des motifs et des thèmes de franchir le fossé entre passé et présent. On reconnaît des détails, des lignes, des couleurs et des structures qui reviennent, mais à chaque fois dans de nouvelles constellations qui témoignent d'une obsession artistique propre. Ces deux expositions montrent clairement que Fabre n'est pas un artiste qui fait table rase du passé ; pour lui, la tradition est plutôt une source d'inspiration et de confrontation constante. Cela s'exprime parfois par un choc littéral, comme pour l'installation que Fabre réalise de lui-même, le nez appuyé contre une peinture de Van der Weyden, une flaque de sang se formant, goutte à goutte, entre les jambes de l'artiste. Les maîtres classiques sont inévitables et, au lieu de les mettre de côté avec piété, Fabre préfère un combat au corps à corps au résultat souvent très surprenant.

Les scènes grotesques de l'art pictural flamand et hollandais occupent aussi une place de choix dans le travail théâtral de Fabre. Dans *Je suis sang (conte de fées médiéval)*, une production créée pour le Festival d'Avignon (2001), la fête du sang est célébrée dans un décor presque

brueghelien avec des flots d'eau-de-vie, une ambiance carnavalesque et une pléiade de grimaces et de masques. Çà et là, un personnage bossu semble s'être échappé d'un tableau de Bosch, le monstrueux trouvant ainsi sa place dans cette violence scénique.¹² Il en va de même pour les danses des morts dans *Requiem für eine Metamorphose* (2007) : celles-ci renvoient aussi clairement à la tradition picturale de la danse des morts.

Bien entendu, bien d'autres modèles opèrent dans l'œuvre de Fabre. Il entretient une relation privilégiée avec Antonin Artaud; les deux artistes partagent une image corporelle qui s'oppose au conditionnement social et qui conçoit sa propre anatomie par la douleur. Sa pièce *Een stam dat ben ik* (2004), basée sur les écrits du poète surréaliste, est une ode à la force transgressive d'Artaud. On retrouve aussi dans le travail de Fabre de nombreuses références à Andy Warhol et à sa *Factory* ; plus que l'esthétique *pop art*, bien présente est sa place constamment ambivalente dans l'industrie de l'art, son *silver look*, son flirt avec la mort, sa fascination pour les médias : "We'll put you in the magazine. We'll put you in a movie. And don't worry about your eyes. We retouch anyone over twenty".¹³ La pièce *Angel of Death* (2003), comme le précise sa dernière phrase, est "inspirée par un être androgyne, Andy Warhol".¹⁴

Aux côtés d'Artaud et de Warhol, Wagner joue aussi une importante fonction d'exemple chez Fabre. Sa définition de la *Gesamtkunstwerk* est à la base de l'entrelacement de différentes formes d'art pour former un tout,

¹² Voir C. Ramat, *L'esthétique grotesque de Jan Fabre*, dans *Jan Fabre. L'esthétique du paradoxe*, sous la direction de M. Beauviche et L. Van den Dries, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 129-142 et M. de Villeneuve-Soutoul, *Ambivalence de la métamorphose et paradoxes d'une "poétique du monstrueux"*, ibidem, p. 103-114.

¹³ Cf. J. Fabre, *L'Ange de la mort*, dans Id., *"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 A. Czupper, O. Taymans et W. Devos, Paris, L'Arche Éditeur, 2000, p. 119.

¹⁴ Cf. ibidem, p. 122.

de la répercussion de l'image sur l'espace, la musique et le jeu d'acteur et vice-versa. Une grande partie de la symbolique wagnérienne trouve sa place dans l'œuvre de Fabre, même s'il se la réapproprie de manière autonome, comme il le fait lors de la mise en scène de *Tannhäuser* pour le Théâtre royal de la Monnaie (2004), ou dans sa réflexion sur la lutte amoureuse entre Wagner et Nietzsche qui constitue le point de départ de son spectacle musical *Tragedy of a Friendship* pour l'Opéra flamand (2013).

Ce dialogue continu et très intense avec les maîtres ne part jamais d'une adoration aveugle. Il s'agit plutôt de prendre connaissance de ce qui a déjà été accompli au cours de l'histoire de l'art et de tracer sa propre voie à partir de là. Le modèle tel qu'il est présent dans le processus de création de Fabre est à comprendre au sens brechtien : le modèle n'est pas un idéal à atteindre, ni un exemple à reproduire. Il n'a aucune valeur culturelle ou éducative, il doit plutôt être vu comme une sorte de mise en jeu du modèle, comme le questionnement de ce qu'il peut encore signifier aujourd'hui et comme le courage de l'abandonner, comme un papillon abandonne sa chrysalide.

4. *Friction entre scène et peinture*

Un exemple frappant de cette présence des classiques dans la production théâtrale de Fabre est la pièce *De macht der theaterlijke dwaasheden*, elle aussi construite comme un dialogue entre tradition iconographique et déconstruction scénique. Caractéristique typique de la nature postdramatique de cette œuvre, celle-ci ne semble pas avoir réellement de centre, de point à partir duquel le spectacle se construit. Les différents médias utilisés dans cette production l'illustrent parfaitement : le texte est une énumération des représentations majeures du monde du

théâtre, du ballet et de l'opéra depuis la première du *Ring des Nibelungen*. La musique est constituée de quelques partitions minimalistes de Wim Mertens spécialement composées pour cette pièce, et également à partir de nombreux airs d'opéra : *Liebestod* de *Tristan und Isolde* (Wagner, 1875), *Carmen* (George Bizet, 1875), *Salomé* (Richard Strauss, 1905), *Elektra* (Richard Strauss, 1909), *Penthesilea* (Othmar Schoeck, 1927) Le traitement scénique se base sur les contes de fées *Les Habits neufs de l'empereur* de Hans Christian Andersen et *Le Roi Grenouille ou Henri de Fer* de Jacob et Wilhelm Grimm. Et sur l'immense écran à l'arrière de la scène sont projetées des diapositives de peintures appartenant à une tradition allant de Michel-Ange aux maniéristes.

L'une des nombreuses frictions dans cette production monumentale est celle entre les images projetées et l'action scénique. La pièce est truffée de réminiscences de ce qui vient d'être projeté ou qui va être projeté sur l'écran : Fabre met ainsi en place une structure complexe de références à l'intention du spectateur. Acteur et image semblent réagir l'un vis-à-vis de l'autre, mais toujours dans un décalage temporel qui fait glisser et déplace toute signification dans un processus aux couches multiples. Pour Fabre, il s'agit du choc radical entre deux conceptions du temps : celui de la peinture et sa solidification dans un tableau d'une part, et celui de la scène théâtrale et son développement d'autre part. En raison de cette surface de friction continue, se dégage l'impression que ces deux principes temporels vont chacun hériter des propriétés de l'autre : parfois, le déroulement scénique se fige complètement et renvoie alors à un élan iconographique ; de la même manière, en les mélangeant aux actions se déroulant sur scène, des peintures développent un mouvement narratif ou scénique.

Fabre joue de façon très rusée avec ces deux grandes traditions historiques qui se confondent dans cette œuvre cruciale de ses débuts : théâtralité et iconographie semblent se défier pour mieux se découvrir et se

redéfinir dans le miroir du regard de l'autre. Par exemple, il coupe en deux la peinture *L'allégorie à la Victoire* de Louis Le Nain (1635) et en projette la partie supérieure (une femme ailée dévoilant son sein droit) au début de la pièce, plus précisément lors de la deuxième scène. À ce moment, le geste de l'une des actrices, l'ouverture de sa chemise et le soutien de son sein, exécuté quelques instants avant cette projection, prend un tout autre sens et devient une référence. Ce n'est que dans l'avant-dernière scène, presque quatre heures plus tard, que nous voyons le reste de la toile, la femme au sein dénudé se tient en fait sur un corps tombé au combat, allégorie de la victoire ; le spectateur est alors invité à compléter lui-même cette structure allégorique de la production : qui a gagné quoi ?

Parfois, les références sont aussi plus faciles à saisir, comme le geste central de la célèbre fresque de Michel-Ange *Creazione di Adamo* dans la chapelle Sixtine (ca. 1612), où Dieu tend le bras vers Adam. Le même geste est littéralement répété par deux acteurs sur scène. Sa façon de traiter le geste exécuté par plusieurs acteurs masculins dans une autre scène est aussi fascinante : le bras droit levé de trois-quarts à hauteur d'épaule renvoie immanquablement à un passé fasciste qui crée un moment de perplexité et de confusion. Jusqu'à ce que, bien plus tard, la peinture *Le Serment des Horaces* du peintre français Jacques-Louis David (1784) soit projetée, montrant trois soldats, trois frères, prêtant serment devant leur père qui leur tend leurs épées, ce qui donne une tout autre signification à ce geste. La projection de la peinture de Bernardino Luini *Salomè con la testa del Battista* (1527), montrant la tête tranchée servie sur un plateau à la princesse assoiffée de vengeance, donne aussi une tout autre signification à ce qui se joue à l'avant-scène : un baryton, les yeux bandés, chantant le *Liebestod* de Wagner, longe le bord de la scène, un grand couteau aiguisé à la main, jusqu'à ce qu'il rencontre un autre acteur ; il tranche l'air de son couteau pendant que l'autre acteur s'écarte ou se baisse juste à temps. La

musique, l'action scénique et la projection collaborent pour que l'on puisse percevoir les strates de sens de cette scène dans toute leur densité, sans pouvoir les comprendre totalement :

“Il n’importe ici que *l’on ne comprenne pas tout d’emblée*. La perception doit plutôt demeurer réceptive pour surprendre aux endroits les plus inattendus des liens, des correspondances, des explications qui laissent apparaître en une lumière nouvelle ce qui a été dit précédemment”.¹⁵

5. *La voie négative*

À partir de la fin des années quatre-vingts, Fabre commence à appliquer sa technique du bic bleu dans ses représentations théâtrales. Ce qui avait commencé comme un raturage d’objets à l’aide d’un simple bic bleu prend lentement de l’ampleur et se transforme en création d’un univers propre. On pourrait considérer cela comme une sorte d’inversion des rapports : la technique du bic bleu était initialement utilisée comme une forme d’appropriation de quelque chose d’autre, comme des reproductions de chefs-d’œuvre, des objets ou des matériaux égratignés par des lignes bleues et recevant ainsi la signature de l’artiste. L’inversion a lieu au moment où le dessin disparaît et qu’il n’est plus question de signature, mais de l’existence propre des lignes bleues. Le raturage, au moyen de dizaines de bics bleus en même temps, sur de grandes surfaces, souvent réalisé par plusieurs personnes, se transforme en enchevêtrement d’innombrables lignes et en réaction chimique du bic bleu sur le papier, la toile ou tout autre support, créant ainsi un monde à part entière. La masse amorphe de lignes bleues prend le pas sur la personne qui trace ces lignes sur le support. C’est l’absence de forme de cet agencement infini de lignes qui en

¹⁵ H. T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L’Arche Éditeur, 2002, p. 137.

définira la forme. Et c'est précisément là que se trouve la signification ultime de ce que je nomme la voie négative.¹⁶ Il s'agit d'une voie sur laquelle les rapports entre sujet et objet sont littéralement inversés : le sujet ne dirige pas, n'a pas d'identité autonome, mais s'abandonne à l'informel qui est en lui, confie l'initiative à ce qui l'entoure et laisse le sens émerger du chaos et des ténèbres alentours.

Pour Fabre, il s'agit de créer son propre univers dans lequel il peut disparaître. Ce désir est étroitement lié à sa fascination pour l'heure bleue, ce bref instant entre le jour et la nuit lorsque le bleu du ciel est si immense, si mystérieux et calme qu'il semble neutraliser toute opposition. Il applique ce principe de l'heure bleue dans son œuvre plastique et théâtrale pour essayer de saisir et de prolonger ce moment. L'exemple sans doute le plus connu est le château Tivoli (1990) qu'il emballe entièrement de draps recouverts de bic bleu : l'apparence de cette construction presque féerique, et surtout sa réflexion dans l'étang tout proche, a un effet presque hallucinogène. Il introduit aussi cette heure bleue dans les opéras et les pièces de théâtre qu'il met en scène à cette période, grâce à des costumes couverts de bic bleu ou de grands écrans en arrière-plan qui semblent aspirer toute perspective dans un trou noir. Dans *Prometheus Landschaft* (1988) l'immersion est totale, non seulement spatiale – tout l'espace dans lequel est créée la production est recouvert de haut en bas de bic bleu –, mais aussi temporelle, car la pièce se déroule pendant cette mystérieuse transition entre la nuit et le jour.

Ce désir de disparaître entièrement en tant que sujet et de se confondre avec un tout plus grand apparaît aussi dans les installations

¹⁶ Terme emprunté à L. Parisse, *Théâtres de la voie négative. Du théâtre symboliste au théâtre moderne et contemporain*, thèse de HDR en Arts du Spectacle, soutenue le 31 mars 2014 à l'Université de Toulouse 2 (présidence de J. Danan, direction de P. Marot).

réalisées pour *Passage* (1993), où des cocons de coléoptères et autres insectes peuvent être vues comme des lieux pour se reposer, pour se vider, des lieux où règne un immense silence. Les mêmes désirs apparaissent aussi dans son œuvre dramatique, par exemple dans *De dienaar van de schoonheid*, où Fabre donne la parole à un marionnettiste dont le rêve est de se consacrer entièrement à la beauté, sa maîtresse ultime. Il veut être empli de beauté et devenir ainsi transparent ou opaque afin que ses contours se fondent dans le décor :

“Je veux être rien d’autre que de l’air
avec dedans des yeux attentifs qui pétillent
eternels dans leur éclat
qui se propulsent dans le vide
et reflètent la beauté.”¹⁷

Ce désir de se confondre avec un tout plus grand, de devenir complètement vide et invisible (“Je serai bientôt immatériel. Invisible”),¹⁸ peut trouver sa place dans une tradition mystique avec des auteurs aussi divers que Jan Van Ruusbroec, Meister Eckhart, Hildegard van Bingen, Hadewijch et bien d’autres : il s’agit d’une sorte d’exaltation et de communion avec une force transcendante si majestueuse qu’elle en est incompréhensible et innommable. On devient un avec l’informel, avec l’insondable, en se vidant complètement : voilà l’essence de la voie négative qui va de pair avec un autosacrifice puisque l’identité du sujet disparaît. Il s’agit de la recherche consciente de la perte et du manque, non seulement en soi, mais aussi dans le langage, un thème central dans *De dienaar van de schoonheid* et que l’on retrouve également dans les deux

¹⁷ J. Fabre, *Le Serviteur de la beauté*, dans Id., “*Le Serviteur de la beauté*”, “*La Sage-femme*”, “*We Need Heroes Now*”, traduit du néerlandais par D. Losman, J. Géral, M.-A. Léon et R. Rach, Paris, L’Arche Éditeur, 2011, p. 33.

¹⁸ Cf. *ibidem*, p. 44.

autres volets de la trilogie sur la position et la voie de l'artiste. Dans *De keizer van het verlies*, il est par exemple question de déformation avec du papier blanc et un arbre (“Je ne dessinais pas un arbre. Je devenais un arbre. Ma peau devenait le papier”),¹⁹ et le désir de devenir un prend presque la forme d'un mantra. Du reste, cette unification extatique n'est pas une expérience harmonieuse, mais doit être lue dans le cadre d'une tradition à laquelle appartiennent également Friedrich Hölderlin et Artaud, où la violence et la douleur sont une condition indispensable pour dépasser ses propres limites.

Dans cette voie négative, on devient donc la citation d'une force supérieure. Le chaos et l'absence de forme laissent le champ libre à des forces qui se manifestent. À force de balbutiements, on parvient à parler ; le trou noir absorbant tout dessine ses propres formes. C'est aussi ce qu'il se passe dans les immenses draps recouverts de bic bleu de Fabre : si vous les regardez suffisamment longtemps et si vous vous laissez complètement aller à une sorte de perception passive, des formes et des contours commencent à apparaître au travers de ces lignes, une vision ne pouvant s'exprimer que *ex negativo*. C'est la citation de la voie négative.

5. *L'autocitation*

La quatrième et dernière forme de la citation dont Fabre fait usage est celle grâce à laquelle il renvoie à ses propres œuvres. Cette pratique est plus systématique qu'occasionnelle, de sorte qu'on peut parler d'une forme de conscience ; l'œuvre dans sa globalité en tant qu'horizon, à partir duquel naît une nouvelle œuvre, est à chaque fois présente et présentée. *De keizer*

¹⁹ Cf. Id., *L'Empereur de la perte*, dans Id., “*Le Roi du plagiat*” et quatre autres pièces monologue, cit., p. 84.

van het verlies, par exemple, s'inspire du texte de *Sweet Temptations* (1978), mais évoque également *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* et *De macht der theaterlijke dwaasheden* déjà cités et autres œuvres comme le monologue *Wie spreekt mijn gedachte* (1980) et *Da un'altra faccia del tempo* (1993). Plus que des références isolées, il s'agit ici d'un chemin parcouru par Fabre et Marc "Moon" Overmeir, l'un de ses principaux acteurs à ses débuts et dont la vie (le corps, la conscience, l'imagination) sert de base à la création de *De keizer van het verlies*.²⁰

Ce qui vaut pour l'acteur vaut a fortiori pour l'écrivain : sa vie imprègne elle aussi entièrement l'œuvre ainsi conçue et cette notion de temps, d'historicité et d'auto-détermination artistique se répercute dans tous les textes. Dans *De keizer van het verlies* Fabre évoque par exemple "le 8 heures de dada"²¹ de *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*, ainsi qu'une performance réalisée sur le toit de la Gare Centrale.²² *De dienaar van de schoonheid* fourmille d'allusions à la biographie²³ et dans *Le Roi du plagiat* toute la trilogie dont fait partie cette pièce est résumée :

"Si je deviens celui que je veux devenir, je peux être tout le monde. Un scientifique, un philosophe, un écrivain, un médecin, un monstre, un asticot. Un singe bavard, un homme. Un empereur de la perte. Un employé de la beauté. Un roi du plagiat."²⁴

Ces innombrables auto-références à l'œuvre et à la biographie de l'auteur témoignent aussi bien d'une certaine légèreté et d'un aspect ludique, dans la manière de revenir sur son parcours, que d'une fermeté et

²⁰ Cette collaboration est née lors du travail sur le monologue. Marc "Moon" Overmeir est finalement remplacé par Dirk Roofthoofst pour la création.

²¹ Cf. J. Fabre, *L'Empereur de la perte*, cit., p. 62.

²² Voir *ibidem*, p. 79.

²³ Cf. Id., *Le Serviteur de la beauté*, cit., p. 14 ("Elles ne recherchent pas la gloire et n'exigent pas chaque année de jouer dans la Cour d'Honneur ou d'exposer au Louvre") et p. 21 ("Entre mes quinzième et vingtième années à l'Académie des Beaux Arts d'Anvers j'ai appris à regarder").

²⁴ Id., *Le Roi du plagiat*, cit., p. 127-128.

d'un sérieux profonds, dans la manière de répéter cette mission artistique auto-proclamée, presque comme une sorte d'exorcisme souhaitant redonner voix à l'inévitabilité de ce choix dans le monde, comme une sorte de formule performative. Ces auto-références ne donnent donc pas seulement de la matière à l'œuvre de Fabre dans le sens qu'elles apportent des liens transversaux internes permanents et donc une concentration, une compression en un tout plus important, elles fonctionnent aussi à un niveau purement existentiel, elles constituent des traces de la vie de l'auteur, elles modèlent son temps personnel dans le sens qu'elles renvoient au passé, mais donnent aussi forme à l'avenir. Individuellement, chaque élément de cette œuvre porte notamment en soi le signe avant-coureur d'un projet futur et cite pour ainsi dire ce qui doit encore être fait.

L'autocitation prend également une autre forme à travers la répétition d'éléments qui se transforment ainsi en motifs structurant cette œuvre. Je me limite à deux exemples. Un premier motif est l'utilisation de l'épée. Nous la retrouvons pour la première fois dans la scène déjà évoquée du *De macht der theaterlijke dwaasheden* dans laquelle trois acteurs tendent le bras vers une épée imaginaire projetée plus tard sous la forme du tableau de David. L'épée fusionne avec la symbolique du chevalier que Fabre relie à ses Guerriers de la Beauté, comme il appelle par la suite ses acteurs, au service d'un idéal de beauté qui nous dépasse. Dans différentes productions à partir de *Danssecties* (1987), il équipe ses interprètes des attributs typiques du chevalier : l'armure et l'épée. C'est précisément cette friction entre la grande souplesse des corps et l'immobilité de l'armure, et la force avec laquelle ils manipulent ces épées très lourdes, qui donne un éclat particulier à leur incessant combat sur scène. Bien entendu, l'épée adopte ici les dimensions du personnage de Lancelot, le plus héroïque et le plus parfait des chevaliers de la légende arthurienne. Son épée est le prolongement de son être, comme le montre aussi le film réalisé en 2004

par Fabre dans lequel il engage un combat à l'épée avec lui-même pendant vingt-huit minutes. Dans *Je suis sang* (*conte de fées médiéval*), l'épée est utilisée comme instrument à inciser pour ouvrir le corps et permettre ainsi d'en apercevoir l'intérieur et de laisser la place aux fluides, aux humeurs et au sang. La fonction de l'épée est tout autre dans sa mise en scène de *Tannhäuser* où elle remplace le bâton des pèlerins en route pour Rome et représente l'épée de Damoclès, alors que des dizaines d'épées menacent depuis le bord de la scène ou évoquent un champ de pierres tombales en mémoire de ceux qui sont tombés sous la violence allemande, omniprésente dans cet opéra. Nous pouvons citer deux exemples supplémentaires de scènes incluant d'épées : l'une dans *Tannhäuser*, où Notre-Dame des Sept Douleurs est représentée avec sept épées dans le cœur ; l'autre exemple se trouve dans la scène de *Der fliegende Holländer* dans l'opéra *The Tragedy of a Friendship* où l'on voit un des personnages porter une couronne de cinq épées évoquant une auréole. Chez Fabre, l'épée se raccroche donc à différentes traditions iconographiques et les rattache à de nouvelles significations qui se forment dans le sillage de ses guerriers de la beauté.

Un second motif est la scène dite des porteurs. On retrouve la première émanation de ce motif dans *De macht der theaterlijke dwaasheden*. La scène commence contre la paroi arrière avec quatre acteurs portant dans leurs bras quatre actrices ; l'image est construite sur le cliché de la virilité à laquelle s'abandonnent de gracieuses femmes. La ligne se déplace ensuite vers l'avant et les acteurs posent prudemment les femmes à l'avant-scène, comme si elles étaient mortes. La scène est minutieusement chorégraphiée : les flexions du genou, les mouvements de la main, le baiser et le dernier regard en arrière sont identiques. Pendant que les hommes reprennent leur place à l'arrière, les femmes reviennent à la vie, sautillent en direction des hommes et se lancent à nouveau dans leurs bras. Par le mécanisme de la répétition, très contraignant dans toute la production, mais

particulièrement dans cette scène, très longue et épuisante, la chorégraphie commence lentement à se désagréger. La fatigue des corps prend le dessus, la bravoure des hommes se fissure, tout comme la soumission des femmes. La chorégraphie dégénère en lutte acharnée pour déplacer ce poids, tout se brise et se désarticule. La scène occupe une place centrale dans les exercices de jeu d'acteur conçus par Fabre tout au long de sa carrière et illustre clairement son principe de base "from act to acting" : l'acteur fait appel à l'action réelle partir de laquelle il dirige son jeu.²⁵ Mais ce motif revient aussi dans la scène des vampires dans *Dans Je suis sang (conte de fées médiéval)*, lorsque les chevaliers voient leurs épouses de leur sang jusqu'à ce qu'ils reprennent leurs forces en léchant le sang ; ou dans *Requiem für eine Metamorphose*, où la mort sert de porteur à la fille; ou dans *Tragedy of a Friendship*, dans la scène de noyade de *Rheingold*. Il s'agit à chaque fois de variations et d'autres mises en scène, mais le principe de base reste le même et l'autocitation est évidente.

La citation est donc un élément structurel grâce auquel Fabre se positionne dans l'histoire de l'art. Grâce à la citation, il dispose ses jalons, il donne des lignes de perspective et montre comment il réutilise les modèles classiques pour les dépasser et imprimer sa propre marque. La citation n'est pas utilisée dans le sens postmoderne comme une forme de divertissement qui sape toute forme d'unicité. Non, il s'agit justement pour lui de l'autonomie, de la mise en scène d'obsessions très personnelles qui s'entremêlent à d'autres voix, à des artistes dont il partage les idées. Dans ce dialogue incessant, dans ce large réseau, dans cette taupinière qui traverse de nombreux siècles d'art, la citation endosse la fonction de

²⁵ Cf. E. Cassiers, J. Rutgeerts, L. Van den Dries, Ch. De Somviele, J. Gielen, A. Halleman, A. Van Moorsel, N. A. Roussel, *Physiological Performing Exercises by Jan Fabre: an Additional Training Method for Contemporary Performers*, dans "Theatre, Dance and Performance Training", 6, 3, 2015, p. 275.

passage, d'espace intermédiaire dans lequel les voix se répondent, les époques se rencontrent et laissent un écho de quelque chose pouvant sans doute, en un éclair, être reconnu.

Copyright © 2017

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*