

Écriture visuelle et plastique dans les œuvres de Jan Fabre

di Lydie Toran

lydietoran@gmail.com

Dealing with the visual aspects in his writing process, this is not only because of the cultural context but also because of his background that Jan Fabre literature is also a visual literature. The analyses of *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...* focus on the sight sense in a linguistic point of view, and those of *Another Sleepy Dusty Delta Day* tend to highlight the plasticity of the writing that goes beyond the text itself.

Dans le théâtre de Jan Fabre, artiste mondialement réputé pour ses réalisations dont la grammaire singulière échappe à tout formalisme, les éléments plastiques et les éléments littéraires sont imbriqués. Non seulement dans l'ensemble de ses productions l'art occupe une place prépondérante, mais également, dans ses productions théâtrales, il serait vain de séparer l'écriture des arts visuels. La genèse de ses œuvres théâtrales et performatives est semée de compositions plastiques, notamment picturales. Sur la scène, ses réalisations plastiques se rendent manifestes entre autres sous la forme d'installation corporelle. La symétrie se retrouve dans plusieurs paradigmes que la littérature fabrienne met en place. Ainsi, de véritables jeux de miroir sont obtenus à travers les reflets du corps anatomique et charnel sur le corps plastique et photographié, comme dans *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi..* (1996), ou à travers des fragments d'architecture et de peinture, comme dans *Another Sleepy Dusty Delta Day* (2007). Ces reflets sont caractéristiques d'une écriture visuelle et plastique que je localiserai dans deux espaces, l'un culturel, et l'autre littéraire et stylistique, chacun recoupant un espace esthétique et synesthésique, défini par le texte et le contexte.

Le corps mis en scène dans *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi..* et dans *Another Sleepy Dusty Delta Day* est-il perméable à une pluralité spatiale à travers le regard ? À quoi fait-il référence ? En quoi les figures de styles

convoquées induisent-elles un langage visuel ? Est-il essentiellement de nature plastique ? En quoi une écriture visuelle est-elle plastique ? Pour Jan Fabre, l'art plastique est de substance mortifère et l'art du théâtre de substance vivante⁴⁶⁷ : comment est-il possible alors de juxtaposer ou d'entremêler art plastique et théâtre ? Comment les frontières entre les domaines opposés du vivace et du mortuaire peuvent-elles s'estomper ?

L'écriture visuelle et plastique de Jan Fabre dans un espace culturel

Les mots et les images peuvent s'opposer dans une perspective temporelle : les uns, une fois gravés dans du marbre ou des Tables de la Loi, sont pérennes, alors que les autres ne le sont pas : « la figure 'non encore inscrite' /.../ a pour caractéristique principale d'être éphémère »⁴⁶⁸. Cependant, cette opposition n'est pas si caractérisée dans la culture flamande. Les références, d'ordre littéraire, pictural, visuel et chorégraphique, convoquées par les textes de Jan Fabre, renvoient à des auteurs et à des artistes allemands ou néerlandais : le conte de Grimm *Blanche Neige*, les peintures flamandes, de Van Eyck notamment, les œuvres de Rob Scholte ou les danses de Vim Vandekeybus. À ce germanisme affilié par la paternité de l'artiste⁴⁶⁹, quelques désignations s'ajoutent autour d'une culture davantage francophone et dans laquelle Fabre est également enraciné de par son hérédité maternelle : par exemple Orlan et Yves Klein, deux artistes contemporains. Ce rapprochement « postmoderne » entre l'art ancien et l'art contemporain ressort de la dynamique symétrie/asymétrie propre de l'esthétique fabrienne. Une telle démarche artistique initie le paradoxe, ou le miroir, entre la création et la réception des pièces, entre les domaines du visuel et du textuel, entre la plasticité de l'écriture et la plasticité de l'œuvre performée, entre le regard et la cécité, entre la vie et la mort.

La nature plastique du texte est inséparable de l'image :

⁴⁶⁷ L. Toran, « Interview avec Jan Fabre » (27/11/2012), in *Jan Fabre. Esthétique du paradoxe*, L'Harmattan, Paris 2013, pp. 19-29 (27) : « Pour moi, l'art plastique est une célébration du corps mort et l'art du théâtre une célébration du corps vivant ».

⁴⁶⁸ A.-M. Christin, *L'invention de la figure*, Flammarion, Paris 2011, p. 23.

⁴⁶⁹ Edmond Fabre, le père de Jan Fabre, est de langue et de culture flamandes.

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 images⁴⁷⁰.

Les textes de Jan Fabre sont directement nourris de sources iconographiques, elles-mêmes porteuses d'écriture ou d'Écritures. Dans les panneaux centraux du polyptyque *L'Agneau Mystique*, la Vierge, représentée un livre à la main, est auréolée de citations empruntées au *Livre de la Sagesse* qui la désignent comme « plus belle que le soleil, surpassant toutes les étoiles, l'emportant en comparaison de la lumière, reflet de la lumière éternelle et miroir sans tache de Dieu »⁴⁷¹. Ces peintures de Van Eyck, familières de Jan Fabre, illustrent le double « visage » des arts graphiques, déjà suggéré par l'étymologie du terme « graphique » : en grec ancien, « c'est le même verbe *graphein*, qui désigne l'acte d'écrire et celui de peindre »⁴⁷². De nombreux tableaux de peintres flamands sont également porteurs de signes écrits, indiquant le nom du peintre ou la présence du peintre, ou celui du commanditaire, qui s'inscrit par exemple au bas d'un tableau. La dernière exposition de Jan Fabre à l'Hermitage⁴⁷³, de par son accrochage juxtaposant ses œuvres à celles de Bruegel entre autres, établit d'ailleurs un dialogue entre les maîtres Flamands et ses créations plastiques. De nombreuses miniatures, au format d'une carte à jouer, faisant partie des deux-cent trente pièces exposées à Saint-Pétersbourg, dépeignent des proverbes que l'artiste a « représentés » de façon détournée⁴⁷⁴ sur ses créations colorées et dorées, en apparence des illustrations populaires de scènes enfantines et animales. Ces miniatures qui font partie de la série *The Forgery of the secret feast V (animal)* (2016),

⁴⁷⁰ L. Toran, « Interview avec Jan Fabre », cit., p. 20.

⁴⁷¹ A. Châtelet, *Hubert et Jan Van Eyck créateurs de l'Agneau Mystique*, Faton, Dijon 2011, p. 98.

⁴⁷² L. Brisson, *Introduction de Platon, Phèdre*, Garnier-Flammarion, Paris 1989, p. 59.

⁴⁷³ 23 octobre 2016-15 janvier 2017.

⁴⁷⁴ Par exemple, « quand le chat n'est pas là, les souris dansent » devient : « quand les souris ne sont pas là le chat danse ».

sont accompagnées de cartels indiquant le nom de l'artiste, le titre, la série, le lieu, la date et le médium.

Si parmi ses dernières œuvres comptent ces peintures aux petites dimensions, mêlant dictons et images ; dans ses premières réalisations théâtrales, les agrégats entre l'image et le texte étaient déjà manifestes. Dans *Le Pouvoir des folies théâtrales* (*The power of theatrical madness*, 1984), une écriture de plateau inspirée par des tableaux, par l'histoire du théâtre et par des rêves de l'auteur, des peintures, à la fois source d'inspiration (processus créatif) et composition scénographique (performance), sont projetées en fond de scène⁴⁷⁵.

Nous étudierons ces combinaisons entre mots et peintures ou lettres et art dans *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...* et dans *Another Sleepy Dusty Delta Day*.

Mon corps, mon gentil corps, dis-moi... (1997) ou le miroir non désigné

Le titre du solo écrit par Fabre en 1996 pour Vim Vandekeybus, et dont la structure est empruntée au conte, met en dialogue des entités différentes. C'était aussi le cas de la reine dans *Blanche-Neige*, quand elle s'adressait à son miroir doté du langage : « Miroir, mon beau miroir, dis-moi qui est la plus belle ». Sous le calque de cet objet magique, apte à instaurer une conversation entre soi et sa trace, dans la performance de Jan Fabre le danseur voit son reflet dans les photos de son corps, et donc à travers le regard de la photographe. Absente, celle-ci est convoquée par le monologue de Vandekeybus, unique entité de ce lieu théâtral. Néanmoins ce titre n'interroge pas d'emblée le corps lui-même, alors que le personnage du conte de Grimm interroge directement son miroir. Ici, ce sont les regards (de la photographe et de l'artiste sur le corps du danseur et donc sur son propre corps) qui font office de langage. C'est à partir de ce langage qui naît du regard qu'une forme dialogique se crée autour du miroir évoqué par le parallélisme conte/performance.

⁴⁷⁵ L. Toran, « *Le Pouvoir des folies théâtrales*. Une pièce verrouillée, quelques clés pour y entrer ? », in *Jan Fabre, esthétique du paradoxe*, cit., pp. 155-171.

Alors que le conte évolue selon la réponse du miroir, le danseur se déplace à travers les salles dans lesquelles il voit une réponse à son corps interrogé. Dans la performance, l'image renvoyée est celle d'un corps mutilé, à la fois sujet et objet du reflet. L'on perçoit alors comment cette écriture s'élabore à partir de la matière « corps » : les formes y laissent les traces des regards s'imprimant à leur tour comme des phrases. Dans le conte, l'image reflétée est potentiellement celle de la beauté culminante à l'intérieur du royaume ; l'interrogation convoquée donne lieu à une réponse précise et nominative. Or, le dialogue entre le danseur et son corps ne peut établir de réponse, pour deux raisons : l'une porte sur la nature de la question posée, et l'autre sur son contenu. En effet, le miroir est aveugle car il ne peut se prononcer sur un élément échappant au domaine du visuel : « Mon corps, mon gentil corps, dis-moi qui a les plus beaux globules de tout le royaume »⁴⁷⁶. D'autre part, en dépit de la vitalité évoquée par la présence du sang, aucun écho ne peut satisfaire cette demande absurde. Que le royaume soit le corps du danseur ou l'ensemble des photos du corps démantelé mises en scène, l'artiste ne peut y vivre pleinement du fait qu'il est désespérément seul.

Comme dans le conte, les reflets du corps et du visage entraînent une sentence mortelle : dans *Blanche Neige* la sentence de mort est indirectement prononcée par le miroir de la reine (puisque la jeune fille est plus belle elle mourra) ; dans *Mon corps, mon gentil corps...* elle est allégoriquement prononcée par la photographe dont l'objectif isolant son sujet peut mortifier le corps. Dans les deux cas ces différents « miroirs » peuvent ainsi déterminer un regard assassin.

Les motifs plastiques de *Another Sleepy Dusty Delta Day* (2007)

Dans cette pièce, la mort est signifiée sous la forme du suicide qu'un jeune homme commettrait depuis un lieu inconnu, utopique et caractérisé par un

⁴⁷⁶ J. Fabre, *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...*, L'Arche, Paris 2000, p. 97.

pont⁴⁷⁷. Elle comporte une série de lettres laissées par le jeune suicidé à sa bien-aimée. Ces témoignages fictifs, à travers la voix de la danseuse seule en scène, racontent les hésitations, les décisions, les appréhensions du probable défunt face à la vie et à la mort, et retracent des réflexions sur l'amour et la position de l'artiste⁴⁷⁸.

Les effets de miroir, dans cette œuvre, sont des reflets obtenus par le biais de motifs, comme celui du pont, qui se répondent au fil du texte, à l'intérieur de la matière littéraire, par ce que l'on pourrait nommer des « reliquats du visuel ». Contrairement à la pièce précédente qui créait de la littérature à partir du visuel, cette pièce crée, dans son texte, des « traces oculaires ». Du point de vue du lecteur/spectateur, elles sont prélevées dans le domaine textuel, l'artiste les ayant insérées dans sa création. L'écriture de cette pièce convoque en effet, métaphoriquement ou directement, les arts plastiques dans un contexte culturel éclectique (art flamand, français, contemporain ou primitif).

L'une des références explicites est amenée sous un aspect théâtral :

La mort tient toujours un rôle de premier rang/ sur la scène de la vie/ Un tableau de Bruegel me vient à l'esprit/ *Le triomphe de la mort*/ et je regarde les corneilles/ je me vois moi-même porter le masque de la mort/ dans un carnaval extatique. Ma peur est immense⁴⁷⁹.

Dans ce passage, qui va du théâtre à la performance par le biais d'un motif pictural très célèbre, le fictif se confond au réel : ainsi le masque, propre au jeu dramatique, se conjugue aux limites essentielles de la mort et à la réalité des sensations existentielles, signifiée par la peur.

Mais on retrouve également des références allusives, comme par exemple celle à *L'Accord bleu* d'Yves Klein (1960) :

⁴⁷⁷ D'après la chanson de Bobby Gentry (*Billie Joe's jumped off the Tallahatchie Bridge*), une chanson country que la danseuse de Fabre reprend souvent tel un refrain dans le spectacle, ce pont serait dans le Delta du Mississippi.

⁴⁷⁸ Ces réflexions renvoient à quelques éléments autobiographiques, par exemple au décès d'Helena Troubleyn, la mère de Jan Fabre, après une longue agonie.

⁴⁷⁹ J. Fabre, *Another Sleepy Dusty Delta Day*, L'Arche, Paris 2008, pp. 91-92.

Ou peut-être vais-je lutter/ contre l'eau qui gargouille dans mes poumons/ et lentement me noyer/ jusqu'à ce que mon corps enfle/ et devienne une éponge bleue monstrueuse⁴⁸⁰.

Cette allusion est d'autant plus active que Klein, fasciné par un espace sans limite, au-delà de la vie, a travaillé sur le vide, dans une approche dépassant le cadre du tangible avec ses « zones de sensibilités immatérielles ». Le peintre affirme :

il paraît qu'aujourd'hui je ne suis plus de ce monde. Je dois pourtant continuer à m'étendre, à me diffuser encore plus haut, encore plus loin: mon nouvel atelier sera l'espace tout entier, l'espace immatériel⁴⁸¹.

Les éponges métaphorisent le regard du spectateur du tableau⁴⁸² et ressemblent à la surface de la lune, un univers froid et hors du monde vivant. Dans la performance de Fabre, la vision du corps noyé devenu bleu, fût-elle imaginée, absorbe le regard du jeune homme et celui des spectateurs. Il est alors possible de visualiser cette mort délibérée comme une œuvre d'art.

Écriture visuelle dans un espace littéraire

Les figures de style et de construction définissent l'écriture visuelle de Jan Fabre. Chaque œuvre est empreinte de structures qui lui sont propres et qui montrent comment la plasticité des textes se construit : « quand je choisis un titre, cela s'apparente pour moi à la création d'une installation : c'est comme si je faisais une sculpture avec des mots »⁴⁸³.

Ainsi, dans *Another Sleepy Dusty Delta Day*, le contenu littéraire et le contenu esthétique se superposent dans un mécanisme cyclique : le temps qui va du jour à la nuit (dans le titre) ou de la naissance à la mort (dans la performance) se répète en poursuivant sa course aveugle et circulaire. En revanche, le titre *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...* évoque un dialogue

⁴⁸⁰ Ivi, p. 92. Cette œuvre monochrome en IKB (*International Klein Blue*), exposée au Stedelijk Museum d'Amsterdam, est saturée de couleur et d'éponges. Jan Fabre s'y reporte justement par le médium des éponges, telles que le tableau bleu de Klein les a mises en espace.

⁴⁸¹ Cf. le film de François Lévy-Kuentz : *Yves Klein, La révolution bleue* (2007).

⁴⁸² <http://www.stedelijk.nl/en/artwork/6136-l-accord-bleu-re-10#sthash.iei6ttxD.dpuf> Site consulté le 11.03.2017.

⁴⁸³ L. Toran, « Entretien avec Jan Fabre », cit., p. 19.

avec le corps dans ses trois dimensions : physique (« mon corps »), morale (« mon gentil corps »), spirituelle (« dis-moi... »). *Another Sleepy Dusty Delta Day* est structuré par des effets de symétrie, *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...* par des effets de répétition.

Regards répétés et fragmentés : regard de la séparation

Dans *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...* le terme « regard » et les verbes « regarder » et « voir » se répètent à de si nombreuses occurrences, qu'une question s'impose : l'auteur pousse-t-il l'anaphore jusqu'à ce que les mots « regard » ou « regarder » soient vidés de leur sens, tout comme le sujet serait vidé de lui-même face à un corps mutilé et fragmenté sous la forme d'images ?

À travers cette œuvre, l'on va du regard s'interrogeant lui-même dans une dimension autoréflexive à une véritable confusion de sa perception, en passant par la constatation de la solitude jusqu'à la dérégulation meurtrière du corps. Au début de la pièce le danseur, seul en scène, énonce :

dans ce musée [...] je me disais/ comment regarder/ je ne sais pas comment regarder cela !/ Comment regarde-t-on une chose pareille ? Comment regarder mon corps ?⁴⁸⁴

Mais, à force de regards répétés sur soi-même et sur l'environnement (« je regardais toujours »⁴⁸⁵, « j'ai regardé autour de moi/ et je n'ai vu, à cet instant, d'autres visiteurs »⁴⁸⁶), une perte des sensations visuelles s'opère : « je ne savais plus ce que je voyais »⁴⁸⁷. Ce brouillage intervient à la fin du deuxième tiers du monologue, juste avant que le regard du danseur ne se porte sur « la salle 8, la salle du squelette »⁴⁸⁸, et débute en ces termes : « j'ai vu mon corps disséqué et lacéré de différentes façons »⁴⁸⁹. Avant que sa vision ne pénètre dans la salle du squelette, le climax du dialogue intérieur,

⁴⁸⁴ J. Fabre, *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...*, cit., p. 82.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 85.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 93.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 97.

⁴⁸⁸ Les salles sont au nombre de onze : première salle : la salle des muscles ; salle 2 : la salle du système digestif ; salle 3 : la salle du système cardio-vasculaire ; salle 4 : la salle du système nerveux ; salle 5 : la salle du système respiratoire ; salle 6 : la salle des voies urinaires ; salle 7 : la salle du système lymphatique ; salle 8 : salle du système hormonal et reproducteur ; salle 9 et 10, salle 11 : la salle de la peau.

⁴⁸⁹ J. Fabre, *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...*, cit., p. 97.

au faite de son absurdité, est atteint par l'anaphore « mon corps, mon gentil corps, dis-moi qui a les plus beaux globules de tout le royaume »⁴⁹⁰. Juste avant ce basculement, que la vision archaïque de la mort telle un squelette initie, le corps moral (incarné, vivant) était efficient. En effet, à travers la consistance charnelle, le regard identifie aussi le sentiment : « je voyais que mon corps aspirait/ à la force de l'orgueil »⁴⁹¹. La disposition duale ainsi repérée entre un corps actif porteur de sensation, et un corps désincarné porteur d'inertie préfigure une sorte de Horla, non pas fantastique mais grotesque, dont les formes stylistiques de l'auteur ne manqueront pas de s'emparer.

Dans ce cheminement allant du corps physique au corps spirituel en discussion avec lui-même dans un recueillement torturé, en passant par le corps moral et orgueilleux, les limites du corps sont atteintes, au seuil de la dernière salle, la salle de l'épiderme. Comme la dernière salle est celle du dernier ou premier contour (visible) du corps, la peau, la fin du parcours, la fin de l'œuvre et l'épiderme marquent ici la frontière entre ce qui est vu et ce qui ne l'est pas. Or, il ne faut pas s'attendre à une forme de sensualité dont la peau se nourrit par le contact physique, et que l'attirance de deux êtres ou la fin conventionnelle d'une pièce de théâtre (réunissant ou séparant les amants) souvent convoquent. Ici un vide est laissé ; et c'est au profit du regard même que ce manque ne cesse de s'affirmer, dans le sens où la perte du toucher s'effectue au bénéfice du regard⁴⁹². Autrement dit, la privation du contact entre le danseur et la photographe induit une prolifération visuelle du corps dans ses limites épidermiques. Ainsi est planté un enracinement dans la solitude que le cadre photographique avait déjà figé, non seulement par la matière artistique de la photo, mais aussi par le sujet traité : un démantèlement du corps. Aussi, la répétition des termes « regard » et « regarder » continue son cheminement, jusqu'à ce que *the mirror effect* soit actionné entre le détail et la globalité de l'œuvre, entre la matière employée et le sujet façonné, entre l'objet représenté et sa portée

⁴⁹⁰ Ivi, p. 97.

⁴⁹¹ Ivi, p. 96.

⁴⁹² Ivi, p. 104 : « Mais au fil de toutes ces années/ où elle m'a photographié/ elle ne m'a jamais touché/ Pas une seule fois ». C'est ainsi que se termine le monologue.

philosophique : le corps fragmenté évoquant la solitude rejoint l'allégorie du couple impossible, ou tragique, modèle/artiste.

Les liens établis par le jeu des regards suggèrent soit l'absence de contact que la solitude a précédemment explorée, soit la fusion entre le danseur et la photographe. Par le renversement carnavalesque inhérent au théâtre flamand et à celui de Jan Fabre en particulier, la séparation tragique peut s'imposer à la suite de son opposé, la réunion heureuse des deux sujets par l'attirance corporelle, réalisée à travers la vue. De la désunion à la liaison, les regards conduisent aux affinités dans lesquelles une relation, sensuelle apparemment, se tisse. Or, entre les suppositions imaginatives et les réalisations relationnelles, entre le tangible et le fantasme, l'ambiguïté se positionne. Elle va de l'observation à une invitation à l'érotisme.

Préalablement, le regard insistant et voyeur qui se trame (« cela m'a fait penser/ à ce moment où elle m'a observé longuement/ avec ce regard pénétrant »⁴⁹³) se traduit par le plaisir de la photo :

après m'avoir longtemps observé/ avec ce regard qui lui est typique/ elle a surgi de derrière ses objectifs/ et a dit en chuchotant/ « je vois que ça te fait plaisir que je te photographie »⁴⁹⁴

un plaisir qui est graduellement perçu par le modèle (« c'est alors que j'ai vu dans ses yeux/ qu'elle prenait du plaisir à me regarder »⁴⁹⁵) et qui est explicitement reconnu dans l'attraction sexuelle (« elle m'a observé/ avec un regard séducteur/ et a souri d'excitation »⁴⁹⁶).

Le monologue se termine sur la solitude. Si la dérégulation du modèle y est plus clairement nouée, elle passe aussi par une sorte d'addiction dans laquelle se joue la dualité abandon/ envahissement :

Dépendance de son regard/ « Oui, oui » ai-je pensé/ Je commence à la connaître mieux/ et m'imaginai qu'elle disait : « Sans mon regard ton corps/ redevient le corps qu'il a toujours été/ Un piège de solitude et de malentendus⁴⁹⁷.

⁴⁹³ Ivi, p. 93.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 87.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 94.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 102.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 97.

Le regard de la photographe, dangereux comme celui d'un assassin, cherche à esseuler son modèle pour mieux le posséder :

ces yeux avaient toujours ce même regard/ un regard prédateur/ Oui je ne peux pas le décrire autrement/ ce n'était pas un regard/ qui voulait m'envelopper/ ce n'était pas un regard qui voulait se fondre au mien [...] son regard à elle voulait m'isoler du monde⁴⁹⁸.

Or, c'est aussi l'inverse de l'isolement qui se produit, avec le sentiment du mouvement fusionnel des deux corps sous le mouvement photographique : « lorsqu'elle me photographiait [...] j'avais le sentiment qu'elle s'était glissée/ sous ma peau »⁴⁹⁹. Depuis le simple regard qui fait exister l'objet regardé (le corps de chair), le regard voyeur ou érotique appelle un acte d'amour autrement nommé « petite mort ». Ce type de regard, en référence à *The Bachelor machine* de Marcel Duchamp, va du simple jeu évoqué par la machine, au plaisir de la chair dont l'ultime expression est traduite par la pulsion de mort que le cadavre suggère :

J'ai regardé et regardé encore/ Un voyage fantastique/ dans une machine érotique/ de chair brûlante et d'os brûlants [...] des images et encore des images/ stimulaient mes pensées/ mes souvenirs et mes fantasmes [...] elle qui avait observé mon corps/ ou plutôt qui l'avait sculpté à neuf/ elle avait redessiné mon corps/ en le manipulant [...] Elle voyait mon corps/ comme moi je ne l'avais encore jamais regardé/ Elle voyait mon corps/ comme un fluide/ comme un véhicule [...] Mais avant tout/ dans ses yeux, dans son regard/ mon corps était une plaine de jeu sans fin/ divisée en salles/ où elle puisait sa puissance/ pour dépasser ses propres limites [...] dans toutes ces salles/ elle voyait mon corps/ comme un cadavre⁵⁰⁰.

La photographe peut aussi afficher ou actionner un regard exterminateur : « elle était fâchée/ et m'a regardé longuement/ avec un regard pénétrant/ un regard qui tentait d'aspirer mon âme/ de l'arracher à mon corps »⁵⁰¹. Ce type de regard fait écho à la vision du regard féminin que Fabre avait déjà en 1978, lorsque, en voyant une photo (dont il est l'objet) exposée à Arles, il parle déjà d'un regard – en miroir au sien - assassin de la femme : « Arles 12

⁴⁹⁸ Ivi, p. 103.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 101.

⁵⁰⁰ Ivi, pp. 82-84.

⁵⁰¹ Ivi, p. 99.

juillet 1978/ Un portrait de moi : je vois dans mon regard une façon d'observer toute féminine./ (Froide, pénétrante, mortelle) »⁵⁰².

À la même période, il écrit dans son *Journal* que son « corps lui fait mal partout » et qu'il est « au fond d'un précipice »⁵⁰³. En résonance à *Mon Corps, Mon gentil corps...* face aux images de la photographe, le corps douloureux est ravivé en souvenir de l'attentat que Rob Scholte⁵⁰⁴ en Afrique avait subi dans sa voiture en 1994, et au cours duquel il avait perdu ses deux jambes :

En regardant ses photos, je me suis souvenu de ce jour où je m'étais blessé avec des morceaux de verre tombés du ciel [...] les tessons blancs me transperçaient la chair et me griffaient les articulations et les os de mon squelette [...] J'étais malade douleurs⁵⁰⁵.

Suite à une telle expérience avoisinant le champ de la mort, des entités grotesques se manifestent par l'intermédiaire d'un langage visuel : « Alors, il y a de stupides petits fantômes qui se mettent en dessous de moi »⁵⁰⁶. La position spatiale des fantômes précise bien que le corps n'est plus tout à fait de ce monde. D'ailleurs, dans *La salle du système nerveux*, l'infirmier dit : « je planais pour la énième fois entre la vie et la mort »⁵⁰⁷. En avançant dans ces divers lieux d'exposition de photos, les fantômes réapparaissent dans une comparaison :

J'ai vu des images de mon corps [...] des silhouettes fébriles et des êtres émaciés et sous-alimentés qui ressemblaient à des fantômes. Sur ces photos ma peau est très fragile et gris clair et fine comme du papier à cigarette⁵⁰⁸.

Dans cet univers monologué, par son regard fixé sur les photos de son corps, le danseur est susceptible de s'engendrer lui-même : « parfois ses images faisaient mourir/ quelque chose en moi/ mais grâce à ces mêmes images/ je me suis moi-même redonné la vie »⁵⁰⁹. Le regard est porteur de vie, comme si, tel que Platon le décrivait, l'œil émettait un rayon détenteur de lumière

⁵⁰² J. Fabre, *Journal de nuit (1978-1984)*, Traduit du néerlandais par Michèle Deghilage, L'Arche, Paris 2012, p. 20.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ *Mon corps, mon gentil corps...* lui est dédié.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 86.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 86.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 92.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 90.

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 103

qui ferait sentir plus vivant : « Je sens mieux mon corps/ quand on me regarde/ j'ai le sentiment d'être plus vrai/ de vivre plus, d'exister plus »⁵¹⁰.

Dans cette palette de regards qui se déclinent sous l'observation, l'attraction, la répulsion, l'ambiguïté, l'abandon, la vision en tant que moyen et en tant que finalité est une perception double. Elle est positive ou négative, porteuse de vie ou de mort, ce qui n'est pas sans rappeler de grands mythes tel celui de Médusa. Les dieux de la mythologie illustrent aussi cette double entrée du regard : le dieu de la mort, régnant sur les Enfers, se rend invisible avec son casque fabriqué par les Cyclopes, la Kunée, grâce auquel Persée peut d'ailleurs approcher la Gorgone et la tuer. D'un côté le dieu infernal, Aïdoneus « celui qu'on ne voit pas », d'autre côté, Hélios le soleil brillant, « l'œil du ciel » ou le « dieu qui voit tout » selon Homère.

Ainsi, la répétition des termes du champ lexical de la vue ne vide pas le lexique de son sens, mais l'éprouve de façon carnavalesque. De ce fait les domaines apparemment éloignés des vivants et des morts finissent par se rejoindre ou même se confondre.

Le pont et l'écriture architecturale

Les motifs plastiques de l'écriture visuelle et imagée de Jan Fabre sont aussi de l'ordre de l'architecture. Ainsi, ils se révèlent dans un élément récurrent : le pont, réel ou fictif, moderne ou médiéval, associant ou dissociant les amants, permettant le passage entre un monde et un autre, assurant une voie de la vie à la mort.

Dans *Another Sleepy Dusty Delta Day* l'image du pont est la figure dominante. Elle est utilisée avec une inventivité imprévisible et propagée par-delà les frontières de l'écriture. Le terme « pont » lui-même ne fonctionne pas selon le rapport du signifiant au signifié, car il est caractérisé à chaque mention. Le pont est perçu dans une édification allant de la simple figure minérale et patrimoniale à l'œuvre d'art, et dépassant le sens de la vue par un syncrétisme de nature auditive. En effet il est appréhendé par

⁵¹⁰ *Ibid.*

une « symphonie de câble d'acier »⁵¹¹ ou comme « une étrange harpe suspendue »⁵¹². Les symétries perceptuelles de ce motif constituent dès lors une sorte de litanie - « sur le pont » est repris une dizaine de fois (à chaque lettre) - faisant écho au pont de la chanson country qui est reprise dans la pièce.

Devenant le pont entre le populaire du country américain et le théâtral du festival d'Avignon⁵¹³, il est un support esthétique et architectural de l'écriture. Comme c'est souvent le cas chez Jan Fabre, l'architecture extérieure est construite en miroir d'une architecture intérieure. L'on pourrait même parler d'intimité, du fait que l'architecture d'une relation, véritablement vécue entre l'artiste et la danseuse, se dessine ici. Le pont devient alors le lieu qui relie et qui sépare les deux amants. Pour parfaire cette composition circulaire, le texte s'ouvre et se ferme, tel un battement cardiaque, sur une pulsation à double résonance dans des sphères vitales et funèbres.

Au sein de cette architecture vient s'ajouter un élément, soit pour terminer la construction de l'édifice littéraire, soit pour dépasser la contrainte de sa forme circulaire tout en lui faisant écho. Avec l'arc-en-ciel, la « demi-lune légère »⁵¹⁴, la « harpe »⁵¹⁵ et la forme de l'aorte (comportant son Arc aortique), le schéma d'une arcade se profile à quatre reprises, comme si le peintre-écrivain apportait quatre fois le même type de touche à sa peinture écrite. De par ce nombre, l'on peut se demander si Jan Fabre a cherché à inscrire au fil de son texte, comme dans une image superposée, la structure véritable du Pont d'Avignon car ses arcades sont aussi au nombre de quatre.

L'aspect visuel de ce texte est si prégnant qu'il entraîne le regard du lecteur vers différents types de compositions artistiques. Ainsi, l'on peut y voir un tableau composé à partir des ponts, ou un édifice bâti autour des ponts que le texte sollicite, et même y entendre une musique et des mots

⁵¹¹ J. Fabre, *Another Sleepy Dusty Delta Day*, cit., p. 91.

⁵¹² Ivi, p. 86.

⁵¹³ Cette performance fut jouée en juillet 2008, à la Chapelle des Pénitents Blancs, au Festival d'Avignon.

⁵¹⁴ J. Fabre, *Another Sleepy Dusty Delta Day*, cit., p. 89.

⁵¹⁵ Ivi, p. 86.

porteurs également des images du pont. Dans tous les cas, le dessin de ce motif transparait sous l'élaboration de cette écriture aux dimensions artistiques : le dessin étant un support créatif utilisé en permanence, la nature visuelle de son texte s'y reporte nécessairement.

Conclusion

L'écriture visuelle de Jan Fabre a été observée sous un espace culturel et un espace littéraire. Dans le premier, de la lettre à la peinture, de la littérature à la performance, et de l'attentat subi par l'artiste néerlandais à l'exposition du corps mutilé sous une forme carnavalesque, parfois comique et parfois tragique, le texte du poète est nourri par les effets du visuel, eux-mêmes devenus matière dans cette écriture qu'ils amplifient.

Les effets de symétrie et de miroir qui se propagent à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre vont du plan imaginaire, comportant les images et les tableaux, au plan physique avec le regard photographique ; et du plan historique (contexte de création) au plan littéraire (création du texte).

Dans *Mon corps, mon gentil corps...*, le regard est explicitement déployé, par le danseur et la photographe, comme nous le constatons dans les emplois lexicaux. Dans *Another Sleepy Dusty Delta Day*, le regard est implicitement sollicité. Aussi la première de ces œuvres a donné lieu à des considérations d'ordre linguistique ; la seconde à des considérations d'ordre plastique, les arts nourrissant l'écriture et en dépassant le cadre. La plasticité de l'écriture se réalise par les agencements textuels créant de véritables sculptures lexicales. Aussi, quand le regard n'est pas nommé, il n'en est que plus efficace.

Corpus iconographique



Figure 1. Détail du panneau central supérieur gauche de *L'Agneau Mystique*.



Figure 2. Détail du panneau central supérieur de *L'Agneau Mystique*.



Figure 3. *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 1487, Hans Memling.



Figure 4. *Une hirondelle ne fait pas le printemps*, Jan Fabre (nom dans le tableau), 2016.

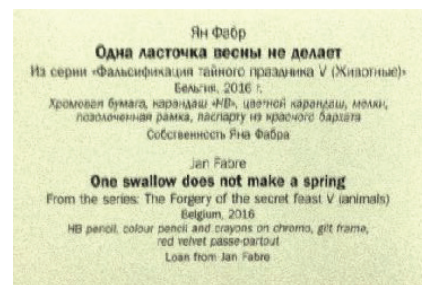


Figure 5. Cartel de *Une hirondelle ne fait pas le printemps*, l'Hermitage, Saint Pétersbourg



Figure 6. scène du *Pouvoir des Folies théâtrales* (1984) réactivée depuis 2012, Jan Fabre



Figure 7. I. Jozic, lisant l'une des lettres de « son chevalier ». *Another Sleepy Dusty Delta Day*, Avignon, Chapelle des Pénitents Blancs, juillet 2008.

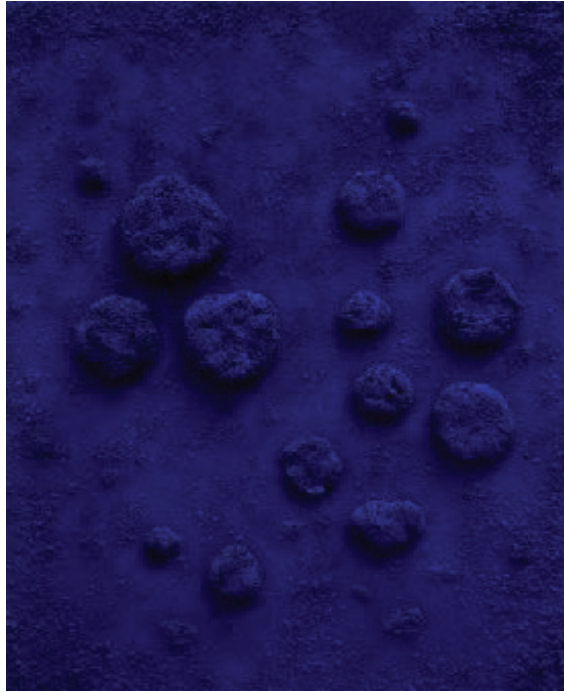


Figure 8. I *L'Accord bleu (RE 10)* - Stedelijk Museum, Amsterdam. Yves Klein, 1960



Figure 9: I. Jozic chantant l'*Ode à Billy Joe*, dans *Another Sleepy Dusty Delta Day*. Avignon, Chapelle des Pénitents Blancs, juillet 2008.