

L'art de la confrontation chez Jan Fabre : genèse d'un processus de création

Auteur : Ameer, Réhane

Promoteur(s) : Bawin, Julie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/7517>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

L'art de la confrontation chez Jan Fabre : genèse d'un processus de création

Réhane Ameur

Volume I : Texte

Mémoire de master présenté sous la direction du professeur Julie BAWIN en vue de
l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, à finalité approfondie.

Année académique 2018-2019

Remerciements

Je remercie ma promotrice et professeur, Madame Julie Bawin, de m'avoir permis de découvrir Jan Fabre en me proposant ce choix de sujet tout à fait passionnant. Je tiens également à la remercier pour ses nombreux conseils et remarques pertinentes.

Je tiens à remercier Michèle Stanescu du centre de documentation sur l'art contemporain de Bruxelles et Viviane Liekens du Musée d'art contemporain d'Anvers pour leur gentillesse, leur professionnalisme et l'aide qu'elles m'ont apportée.

Je tiens enfin à remercier ma famille et mes proches pour leur soutien et leurs paroles rassurantes, en particulier ma mère pour le temps qu'elle m'a consacré et ses conseils avisés.

Sommaire

Remerciements.....	2
Sommaire	3
Introduction.....	6
I. Jan Fabre face à l’histoire de l’art (1976-1984)	10
1. Anvers : berceau d’une identité artistique ?.....	10
a. L’Académie des Beaux-Arts : la terreur de l’histoire de l’art.....	13
b. Les primitifs flamands comme source d’inspiration : <i>My Body, my Blood, my Landscape</i> (1978)	15
2. Les performances qui questionnent l’art : l’influence de Marcel Duchamp (1979-1981)	17
a. Performances américaines	19
b. <i>Ilad of the Bic-Art : Historical Wounds</i> (1981).....	22
3. <i>Le pouvoir des folies théâtrales</i> : entre histoire de l’art et histoire du théâtre	24
II. L’influence des primitifs flamands et du Moyen Âge chrétien (1982-2004)	28
1. La symbolique du sang	28
a. <i>Sanguis/Mantis</i> : hommage à la Passion du Christ (2001).....	30
b. <i>Je suis sang</i> (Conte de fées médiéval) (2001).....	31
c. <i>Virgin Warrior/Warrior Virgin</i> (2004)	33
2. <i>Heaven of Delight</i> : Jan Fabre au Palais Royal de Bruxelles (2002)	34
a. Un hommage à Jérôme Bosch et au Congo belge.....	37
b. L’apothéose du scarabée.....	38
III. Jan Fabre et les expositions de confrontation (2006-2016).....	43
1. <i>Homo Faber</i> au Musée des Beaux-Arts d’Anvers	43
2. Jan Fabre au Louvre. L’ange de la métamorphose.....	48
a. Contrepoint : la nouvelle politique d’intégration de l’art contemporain au Louvre.....	49
b. Jan Fabre face aux peintures des Écoles du Nord	50
3. Jan Fabre : l’expert de la confrontation	56
a. <i>Les années de L’Heure bleue</i> au Kunsthistorisches Museum de Vienne (2011)	56

b.	<i>Illuminations/enluminures</i> au Palais des Beaux-Arts de Lille (2013-2014).....	60
c.	Facing Time : Rops/Fabre. La rencontre de deux artistes immoraux.....	64
d.	Spirituals Guards dans la ville de Florence (2016).....	68
e.	<i>Knight of Despair/Warrior of Beauty</i> au Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg (2016).....	71
IV.	Jan Fabre et l'art de la consilience	79
1.	L'art de la confrontation entre les arts et les sciences	79
a.	Découverte de l'entomologiste Jean-Henri Fabre.....	79
b.	Résidence au Musée d'Histoire naturelle de Londres.....	81
2.	Quand le cerveau devient la partie la plus sexy du corps.....	82
a.	Anthropologie d'une planète (2007).....	84
b.	From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain (2008).....	87
c.	Piéta (2011)	89
d.	Gisants : hommage à Elizabeth Caroline Crosby et Konrad Lorenz (2013)	92
e.	Do we feel with our brain and think with our heart ? (2014).....	94
f.	Ma nation : l'imagination (2018).....	96
	Conclusion	100
	Bibliographie.....	102
1.	Sources imprimées	102
a.	Écrits de l'artiste.....	102
b.	Monographies.....	102
c.	Catalogues d'exposition	105
d.	Articles	107
e.	Mémoires et Thèses	110
2.	Sources numériques et multimédias.....	111
a.	Articles de revue mis en ligne	111
b.	Articles imprimés mis en ligne	111
c.	Articles de presse en ligne	112
d.	Sources issues de sites internet de musée, institutions ou autres	114
e.	Sources issues de sites internet d'artistes.....	117

f.	Sources audiovisuelles.....	117
Annexes.....		119
a.	Listes des œuvres exposées au Musée des Beaux-Arts d'Anvers (exposition <i>Homo Faber</i> , 2006).....	119
b.	Liste des œuvres exposées au Musée du Louvre (exposition <i>L'Ange de la métamorphose</i> , 2008).....	121

Introduction

En 2005, Jan Fabre présente pour la première fois au festival d'Avignon, le monologue interprété par Dirk Roofthoof, *Le Roi du Plagiat*. Ce dernier incarne un ange qui souhaite devenir un homme. Pour se façonner son identité humaine, il emprunte plusieurs éléments à quatre célèbres cerveaux, ceux d'Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein et Frankenstein. Comme l'écrit Sigrid Bousset dans la postface de la pièce : « La genèse de l'homme est clairement associée à sa capacité d'imitation. L'homme ne se crée jamais à partir de rien, mais à l'exemple d'autres humains »¹. Or, c'est exactement la même chose pour l'artiste : « L'art est le processus mimétique à jamais inabouti qui ne tient en rien du credo de la perfection utopique »². L'artiste se construit donc en imitant, en copiant ceux qui l'ont précédé. L'exemple du *Roi du plagiat* est symptomatique d'un aspect particulier chez Jan Fabre. Alors qu'aujourd'hui la création artistique est davantage associée à l'originalité, l'œuvre de l'artiste belge n'hésite pas à emprunter à l'art et aux artistes du passé. Depuis plusieurs années, il s'est fait connaître sur la scène artistique internationale par ses nombreuses inspirations, références et confrontations à des œuvres et artistes bien ancrés dans l'histoire et l'histoire de l'art. Sous forme d'hommage, d'emprunt, de citation et de confrontation, il multiplie les références et assume pleinement sa fascination et son intérêt pour la tradition. Mais en a-t-il toujours été ainsi ? Depuis quand et pourquoi cet intérêt pour l'histoire de l'art ? Chez quels artistes et à quel type d'art Jan Fabre puise-t-il son inspiration ? Est-ce une démarche consciente ou inconsciente de sa part ? Comment évolue son rapport à l'histoire de l'art au cours du temps ? Ce sont là les questions centrales de ce mémoire.

N'étant pas parvenue à obtenir de réponses de la part de Jan Fabre ou d'un de ses collaborateurs, c'est au travers de nombreux entretiens et interviews de l'artiste que je vais fonder cette étude. Toutefois, si toutes ses déclarations constituent un apport d'informations essentiel, il est nécessaire de garder à l'esprit que tout entretien écrit n'est pas en tout point identique à ce qui a été énoncé à l'oral.³ Ainsi, comme l'écrivent Jérôme Dupeyrat et Mathieu

¹ BOUSSET, SIGRID, « L'empereur de la perte et le roi du plagiat. Deux manifestes sur l'art », dans FABRE, *Le roi du plagiat et cinq autres pièces*, traduit du néerlandais par Olivier Taymans, Paris, L'Arche, 2005, p. 163.

² *Idem*, p. 164.

³ Pour la réalisation du dialogue fictif entre Félicien Rops et Jan Fabre destiné au catalogue de l'exposition *Facing Time Rops/Fabre* (2015), Véronique Carpiaux met en lumière les risques de se fier aux entretiens d'artistes (voir CARPIAUX, Véronique, « Dialogue fictif Rops/Fabre : face à face », dans *Facing Time : Rops/Fabre*, Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2015, p. 33-66).

Harel Vivier : « L'entretien avec l'artiste constitue une source d'informations importante pour le commentateur artistique. Elle est une archive particulièrement intéressante tout en devant être soumise à l'analyse critique, car elle se positionne entre analyse de première main et réécriture de l'histoire, tant de la part de celui qui répond aux questions que de celui qui les poses »⁴. À titre d'exemples, les entretiens réalisés avec Hugo de Greef et Jan Hoet⁵, Ludo Bekkers⁶, Jérôme Sans⁷ et Germano Celant⁸ ont subi pour la plupart des modifications à posteriori. Outre les entretiens de Jan Fabre, ses journaux intimes écrits pendant la nuit entre 1979 et 1991 et récemment publiés⁹, représentent également une source d'information non négligeable. Sans compter toutes les interviews de l'artiste disponibles dans la presse et sur Internet et qui constituent la majorité du corpus.

À ces différents supports, s'ajoutent également les très nombreuses publications dédiées à l'œuvre performative, plastique et théâtrale de Jan Fabre. En tant qu'artiste multidisciplinaire, l'œuvre de Fabre constitue une collection riche et variée qui a fait l'objet d'une multitude de commentaires. Toutefois, ceux abordant explicitement son rapport à l'histoire de l'art sont très peu nombreux. À ce propos, l'article publié récemment par Luk Van den Dries, *Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre*¹⁰ constitue la source la plus pertinente même si l'auteur se concentre davantage sur la production théâtrale de l'artiste. C'est pourquoi une étude plus large consacrée à l'influence de l'histoire de l'art sur la production performative et plastique de Fabre semblait congruente. Si au départ ma recherche se concentrait essentiellement sur les expositions de confrontation entre les créations contemporaines de Jan Fabre et les collections anciennes des musées, il est apparu au fil des recherches que le phénomène de confrontation entre passé et présent était beaucoup plus étendu. C'est pourquoi

⁴ DUPEYRAT, Jérôme et VIVIER HAREL, Mathieu, *Les Entretiens d'artistes : de l'énonciation à la publication*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 10.

⁵ DE GREEF, Hugo, HOET, Jan et FABRE, Jan, *Le guerrier de la beauté : entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet*, L'Arche, 1994.

⁶ BEKKERS, Ludo et FABRE, Jan, *Jan Fabre, conversation avec Ludo Bekkers*, Gerpennes, Éditions Tandem, 2006.

⁷ SANS, Jérôme et FABRE, Jan, « Mon corps est tragique et mon esprit comique », dans *Jan Fabre. For Intérieur*, Avignon, Maison Jean Vilar, 2005, p.

⁸ *Jan Fabre. Stigmata. Actions & Performances 1976-2013*, Rome, MAXXI et Anvers, M HKA, 2014-2015.

⁹ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, traduit du néerlandais par Michèle Deghilage, Paris, L'Arche, 2012 et FABRE, Jan, *Journal de nuit (1985-1991)*, traduit du néerlandais par Michèle Deghilage, Paris, L'Arche, 2016.

¹⁰ VAN DEN DRIES, Luk, « Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre », dans *Parole Rubate*, n°15, juin 2017, p. 157-179.

les différentes parties de cette étude suivent une logique chronologique partant de ses débuts en tant qu'artiste jusqu'à aujourd'hui afin de comprendre la genèse de ce processus de création.

Dans la première partie de ce mémoire, j'ai réalisé une analyse des œuvres de Jan Fabre créées de la fin des années 1970 à sa première exposition de confrontation au Musée des Beaux-Arts d'Anvers en 2006. Initié aux œuvres des primitifs flamands et hollandais par son père, il entreprend une formation classique à l'Institut des Arts et Métiers et à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Véritablement marqué par cet académisme conservateur, il développe une passion pour l'histoire de l'art combinée à un rejet de l'enseignement traditionnel. Partagé entre sa fascination pour la tradition et la colère que lui inspire la professionnalisation de l'art, il crée une série de performances entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 qui témoignent à la fois de sa volonté de s'inscrire lui-même dans la tradition artistique tout en remettant en question le monde de l'art. Des primitifs flamands à Marcel Duchamp, Fabre s'inspire de l'histoire de l'art non seulement dans ses performances, mais également dans sa production théâtrale.

Le deuxième chapitre se consacre aux nombreuses citations et références que Jan Fabre réalise des années 1980 jusqu'au début des années 2000. Au travers de l'utilisation du sang, il se réfère à l'art des primitifs et *de facto* à la symbolique chrétienne. En tant que « guerrier de la beauté », il emprunte le modèle du chevalier du Moyen Âge pour symboliser son combat en faveur de l'art. À cette époque, il cite également de nombreux artistes et œuvres du passé en utilisant des insectes. D'abord sous forme de sculpture et d'installations, cet art atteint son apogée lors de son intervention monumentale au Palais Royal de Bruxelles qui rend hommage au primitif Jérôme Bosch.

Le chapitre suivant se consacre à ses nombreuses expositions dites « de confrontation » dans des musées d'art ancien. De 2006 à 2018, il en réalise près d'une dizaine dans des institutions aussi prestigieuses que le Louvre ou le musée de l'Ermitage. Devenues un véritable phénomène dans la carrière de Jan Fabre, ces expositions témoignent non seulement des liens existants entre ses propres créations et les œuvres et artistes auxquels il se confronte, mais également de cette nouvelle volonté des musées de s'ouvrir à l'art vivant.

La dernière partie ne s'intéresse plus à la confrontation de Jan Fabre avec l'histoire de l'art, mais avec la science et les scientifiques. Au début des années 2000, il découvre le concept de consilience qui se définit par la complémentarité de l'ensemble des connaissances humaines. En tant qu'artiste conciliant, il emprunte à la science, en s'inspirant de plusieurs scientifiques célèbres. Il partage sa fascination pour l'esprit humain et le fonctionnement du cerveau, à travers plusieurs conversations filmées et expositions.

I. Jan Fabre face à l'histoire de l'art (1976-1984)

« Tout ce qui m'inspire est au plus proche de moi, me vient de mon père, de ma mère, de la ville où je suis né et où je vis, Anvers »¹¹.

Pour comprendre le rapport particulier que Jan Fabre entretient avec l'histoire de l'art, il est nécessaire d'analyser son parcours en tant que jeune artiste. Né en 1958 à Anvers, Fabre grandit à Seefhoek, un quartier populaire du nord de la ville. Issu d'une famille de cinq enfants, il est élevé par ses parents, Edmond Fabre et Hélène Troubleyn. Cet environnement familial est la première influence que va subir le jeune Jan Fabre. Comme il l'explique lui-même : « Ceux qui m'ont le plus influencé, c'est avant tout mon père et ma mère. Je suis né dans un très vieux quartier d'Anvers. Mon père était un pauvre communiste et ma mère une riche catholique. Ils se sont mariés par les hasards de l'amour. Mon père m'emmenait à Anvers, dans les châteaux et dans le centre historique de la ville. Il me racontait des histoires mythologiques, des légendes, des histoires sur le Moyen Âge et sur la vieille ville d'Anvers. Ma mère, de son côté, m'a fait découvrir la littérature, le langage »¹². On comprend ainsi, l'importance qu'a eu sa ville natale dans le décours de son enfance.

1. Anvers : berceau d'une identité artistique ?

« La ville d'Anvers a toujours été une grande source d'inspiration pour moi »¹³.

Dans cette ville chargée d'histoire, Fabre trouve à sa disposition le langage, les images et les représentations dont il a besoin pour exprimer son identité. « Afin de trouver sa propre voie artistique, il doit commencer nécessairement par l'analyse du vieux langage artistique. Il doit maîtriser les techniques anciennes et connaître ce que d'autres artistes ont fait avant lui »¹⁴. La ville d'Anvers devient à la fin du XV^{ème}, tout au long du XVI^{ème} et une grande partie du XVII^{ème} siècle un des centres économiques et artistiques les plus importants d'Europe. Elle devient célèbre notamment pour son école de peinture qui a vu passer toute une série de jeunes artistes parmi lesquels on peut citer Quentin Metsys (1465-1530), Frans Floris (1519-1570), Jan

¹¹ LANGUIN, Irène, « Le sang et l'or étoient les nuits de Jan Fabre », dans *La Tribune de Genève* [en ligne], 20 mai 2017, disponible sur <https://www.tdg.ch/>.

¹² SANS, Jérôme, *op. cit.*, p. 12.

¹³ BOATO, Giulio, *Jan Fabre : Beyond the Artist* [DVD], La Compagnie des Indes, 2015.

¹⁴ *Belgisch atelier/ Atelier Belge : treize artistes à propos de leur identité*, Bruxelles, Galerie Dexia Passage 44, 2001, p. 14.

Breughel l'Ancien (vers 1525-1569), mais aussi Pierre Paul Rubens (1577-1640), Anthony Van Dyck (1599-1641) et Jacob Jordaens (1593-1678).

Le jeune Jan Fabre grandit donc dans cet environnement historique et artistique très fort qu'il va découvrir auprès de son père qui lui enseigne les traditions, le folklore, les mythes et légendes liés à la ville d'Anvers. Comme l'explique Fabre : « Mon père m'a transmis la culture de l'image. [...] Mon père avait fait l'académie dans sa jeunesse, et étudié la botanique. Il travaillait comme jardinier municipal à Anvers. Enfant, il m'a fait voir les endroits historiques de la ville : le Steen¹⁵, avec la statue du Lange Wapper¹⁶, la Krabbenstraatje¹⁷ avec Jan zonder Vrees¹⁸, la Vleeshuis¹⁹ avec ses magnifiques tableaux de combats navals, le caveau aux Pouchenelles avec son théâtre de marionnettes anarchistes, la maison de Rubens, avec ses superbes jardins italiens... Mon père entretenait quelquefois ces jardins, il me parlait alors de Rubens, de sa manière de travailler, de sa façon de faire. C'était sa conception moderne de l'art. Il m'a expliqué que Rubens avait un atelier plein de disciples qui travaillaient avec lui. Il était un pionnier de l'art collectif. Les tableaux, il ne les faisait jamais seul. [...] En fait, Rubens était le Jeff Koons, le Andy Warhol de son temps. Et puis, ça m'a fait découvrir un autre principe, celui du savoir-faire, de la maîtrise. Il faut disposer d'un savoir pour être artiste, d'une connaissance, et s'exercer beaucoup, viser l'excellence. Tout cela, je le dois à Rubens, à travers les leçons que mon père tirait de lui. Grâce à ce que mon père m'a transmis, j'ai pu, plus tard, mieux jouir des interprétations qu'il faisait des tableaux de Jan Van Eyck, Bosch et Breughel, qui d'ailleurs sont toujours mes grands maîtres »²⁰.

Si Fabre accède au patrimoine folklorique et artistique anversoïse grâce à son père, c'est parce que ce dernier possède lui-même un solide bagage concernant la culture artistique anversoïse. Très bon dessinateur, il devient un spécialiste en botanique ce qui l'amène à devenir jardinier municipal. Grâce à ce travail, le père de Fabre accède à des lieux historiques de la ville tels que la Maison Rubens ou encore le Zoo d'Anvers. Au Zoo, son père lui fait découvrir notamment les œuvres du dessinateur et aquarelliste Alfred Ost ainsi que celles du peintre

¹⁵ Plus ancien château fort fortifié d'Anvers.

¹⁶ Personnage folklorique anversoïse.

¹⁷ Rue historique anversoïse dans laquelle se trouvent plusieurs maisons datant du XVI^{ème} siècle.

¹⁸ Figure folklorique anversoïse.

¹⁹ Ce musée, installé dans l'ancienne maison de la guilde des bouchers anversoïse, met en scène six-cents ans de musique et de danse de la ville (voir le site internet du musée sur <https://www.museumvleeshuis.be/>).

²⁰ *Belgisch atelier/ Atelier belge, op. cit.*, p. XVI.

animalier Karel Verlat. Toujours au Zoo, il lui apprend les bases de la physiognomie de Lavater²¹ en lui demandant de dessiner les animaux et les personnes qu'il y croise tout en observant les ressemblances physiognomiques entre les deux.²² Plus tard, son père l'incite même à reproduire les œuvres des maîtres flamands afin de comparer les différences anatomiques des corps en fonction des périodes.²³ En 1979, Fabre écrit dans son journal de nuit : « Sur les conseils de mon père, je me suis mis à reproduire une nouvelle série de dessins d'Albrecht Dürer (c'est presque de la contrefaçon, le papier, l'épaisseur et l'exécution du trait, la façon d'appliquer les ombres...). Et au cours des prochaines nuits, j'essaierai de copier une série de dessins de Rubens. Je commence à croire mon père : reproduire les maîtres, c'est percer l'art du dessin »²⁴.

On comprend donc pourquoi Jan Fabre décide, une fois atteinte sa majorité, de commencer une formation artistique à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers. Toutefois, si sa vocation paraît toute tracée, son père, celui-là même qui l'a initié à la culture artistique anversoise apparaît comme un obstacle sur le chemin de la scolarité de son fils. En effet, voyant ce choix de carrière, risqué d'un point de vue financier, il refuse que Fabre s'inscrive à l'Académie. Cela est probablement dû au fait que son père a lui-même entamé des études à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers qu'il a rapidement dû arrêter pour aller travailler et soutenir financièrement sa famille.²⁵ Dans son entretien avec Germano Celant, Fabre témoigne des regrets qu'a eu son père de ne pas finir sa formation à l'Académie : « J'ai toujours ressenti une certaine jalousie de la part de mon père, car il n'a pas pu finir l'Académie Royale et mes deux parents pensaient qu'il n'y avait pas de sécurité financière dans ce choix de carrière d'artiste »²⁶. Suivant la volonté de ses parents, le jeune Jan Fabre commence donc en 1976 des études à l'Institut municipal des Arts et Métiers d'Anvers pour y suivre une formation d'étagiste.²⁷ Il est un excellent élève. Il apprend vite et fini toutes ses tâches en avance ce qui lui laisse assez de temps pour entreprendre, de manière totalement illégale à l'époque, et dans

²¹ Johann Caspar Lavater (1740-1801) est connu pour son travail sur la physiognomie avec son ouvrage LAVATER, Caspar Johann, *L'art de connaître les hommes par la physiognomie*, Nouvelle édition, Paris, Depélafof, 1820.

²² Jan Fabre. *Stigmata. Actions & Performances 1976-2013*, Rome, MAXXI et Anvers, M HKA, 2014-2015, p. 167.

²³ *Ibidem*.

²⁴ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, *op. cit.*, p. 37.

²⁵ Jan Fabre. *Stigmata...*, *op. cit.*, p. 160.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Il y apprend notamment les bases de la photographie, à peindre des décors pour le cinéma, comment agencer une vitrine, créer des publicités, réaliser des maquettes, etc. (voir Jan Fabre. *Stigmata...*, *op. cit.*, p. 159).

le dos de ses parents, un deuxième cursus à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers où il suit l'option « Dessin et Peinture »²⁸.

a. L'Académie des Beaux-Arts : la terreur de l'histoire de l'art

À l'Académie, Jan Fabre suit un enseignement classique qui lui apporte, comme il l'explique, le savoir et la passion de la tradition.²⁹ Cependant, cet académisme très conservateur n'est pas en adéquation avec sa vision de l'art. Fabre ne cache pas son ressenti sur ces années d'études : « Jour après jour, vous écoutez des cours d'histoire de l'art, ceci est une attaque sur votre raison, c'est presque de la terreur de la part des gens très importants. Mes premières œuvres représentent la réponse, le dialogue, la défense devant la terreur de l'histoire de l'art. La critique et l'histoire de l'art sont souvent la terreur pour l'artiste et sa pensée [...] En même temps, je me rends compte que tout ce qui a été fait est basé sur l'histoire et l'histoire de l'art »³⁰. On constate avec ce témoignage très fort, le rejet de la tradition de l'enseignement de la part de Jan Fabre qui le contraint dans son rôle d'artiste. En réponse à ce dictat de l'académisme, il réalise en 1976, à l'occasion de l'ouverture d'une exposition de groupe au Centre Culturel d'Anvers, la performance *You Have to take everything seriously but not tragically/Vous devez tout prendre sérieusement, mais pas tragiquement*. Durant cette action, Fabre se recouvre de papier journal, et, d'un geste poétique, il retourne une de ses peintures académiques sur laquelle il a inscrit en lettres multicolores « You Have to take everything seriously but not tragically » (**fig.1 et fig.2**). Par ce geste, Fabre souhaite littéralement renverser les codes qui régissent le monde de l'art et qui l'empêchent de suivre sa propre voie artistique.

Durant les années qui suivent, Fabre continue son combat contre les professionnels de l'art. Dans son interview avec Jan Hoet, il explique : « Je pense encore qu'une bonne part de l'art contemporain comporte une grande mesure de non-liberté, qu'on impose beaucoup de choses aux artistes, que ceux-ci vivent sous le joug de gens qui écrivent l'histoire de l'art. Nombre de jeunes artistes flamands sont prétendument les fils de René Magritte et de Marcel Broodthaers et se mettent parfois à le croire eux-mêmes, comme on peut le constater dans leur œuvre. Mais ce n'est pas parce qu'on essaie de reprendre une forme ou même des idées qu'on fait de l'art. Il y faut du cœur, pas de la spécialisation. Pas de professionnalisme de revues

²⁸ Jan Fabre. *Stigmata...*, op. cit., p. 159.

²⁹ *Idem*, p. 167.

³⁰ FABRE, Jan, « Il potere della follia teatrale », dans *Il Patalogo*, n°7, Milan, 1984, p. 54, cité par HRVATIN, Emil, *Jan Fabre : la discipline du chaos, le chaos de la discipline. Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre*, traduit par Moïka Zbona, Paris, Armand Colin, 1994, p. 25.

artistiques »³¹. En 1977, lors de sa performance *Window performance — Offerandestraat*, l'artiste belge est étendu pendant près de sept heures dans la vitrine d'un magasin d'une des plus importantes rues commerçantes d'Anvers (l'Offerandestraat) (**fig.3**). Il est complètement nu avec des escargots peints aux couleurs du drapeau belge dispersés sur tout le corps. Avec cette action, Fabre compare le lien entre la prostituée et son client à la relation de l'artiste avec son public et la critique d'art. Ainsi, l'artiste est semblable à une prostituée en vitrine qui doit séduire pour survivre.

Quelques années plus tard, Fabre crée une performance qui combine sa volonté de stopper « l'ennemi »³², à savoir ces structures liées au monde de l'art, à une réelle volonté de s'inscrire dans la tradition. En effet, en 1979, il réalise l'action d'ouverture *Cleaning the museum* à la Jordaenshuis d'Anvers. Il utilise des « torchons drapeau belge », sur lesquels il a inscrit au Bic plusieurs phrases, pour nettoyer symboliquement le sol du musée avant son exposition (**fig.4**). On retrouve ainsi, sur une de ces serpillères au Bic, des escargots qui rappellent la performance *Window performance — Offerandestraat* (**fig.5**). Mais aussi la phrase *I am a T. ART* en jouant sur les mots art et prostitué (*Tart* en anglais) (**fig.6**). De nouveau, il dénonce les contraintes de l'artiste dans le monde de l'art. Toutefois, sur un autre torchon, on peut lire *L'art belge est essorable* (**fig.7**). En effet, « Quel autre pays au monde est surréaliste au point de nettoyer le sol avec son drapeau ? »³³ commente Fabre à cette époque. Il ajoute : « Ce Jacob Jordaens a déjà dû se retourner dans sa tombe. Une chose est sûre : si un jour il existe une maison Jan Fabre, Jacob Jordaens ne doit pas croire qu'il pourra y exposer (un petit exemple d'amitié et de loyauté entre artistes belges) »³⁴. *C'est de la peinture classique belge* peut-on lire sur une autre (**fig.8**). C'est comme si Fabre souhaitait s'inscrire dans une certaine tradition artistique belge.

D'autres exemples de performances montrent cette volonté de s'inscrire dans la tradition. En 1977, il change le nom de la rue où il habite (Lange Beeldekensstraat) en *Jan Fabre Straat* (**fig.9**). Une action qui n'est pas sans rappeler l'œuvre *Rue Renée Magritte Straat* (**fig.10**) créée en 1968 par Marcel Broodthaers en l'honneur du surréaliste belge. En 1978, il réalise dans cette même rue l'action *Vincent Van Gogh-Jan Fabrehuis* qui consiste à reproduire sur sa propre maison l'inscription placée sur l'ancienne maison de Van Gogh, sise au numéro 224 de la même

³¹ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 76-77.

³² VAN DAMME, Léo, « Dans le camp de l'ennemi », dans *Jan Fabre. Vrienden*, Musée Provincial d'Hasselt, 1984.

³³ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, *op. cit.*, p.34.

³⁴ *Ibidem*.

rue : « Ici a vécu et travaillé Vincent Van Gogh » (**fig.11**). De la même manière, il fixe sur sa propre porte un panneau indiquant « Ici vit et travaille Jan Fabre » (**fig.12**). En changeant le nom de sa rue, en marquant le lieu où il vit et travaille à l'instar de Vincent Van Gogh ou en se confrontant à la maison de Jacob Jordaens, Fabre souhaite laisser une trace de son passage dans l'histoire de l'art.

b. Les primitifs flamands comme source d'inspiration : *My Body, my Blood, my Landscape* (1978)

« Je suis un nain dans un pays de géants (Van Eyck, Memling, Van Dyck, Rubens...) »³⁵.

En 1978, un événement va profondément marquer le jeune Jan Fabre. Alors en visite à Bruges, l'artiste se rend au Groeninge Museum pour y voir une exposition présentant les peintures de maîtres flamands. Durant cette exposition, il découvre de nombreuses œuvres sur les thèmes des stigmates et de la flagellation du Christ. La vue de ces peintures provoque chez lui un tel choc physique et mental qu'il ressent le besoin d'aller acheter des lames de rasoir et de se mutiler. Dans sa chambre d'hôtel à Bruges, il se taillade le front et avec le sang de cette blessure, crée une série de dessins (aujourd'hui disparus).

Comme il l'explique dans son journal nocturne : « Je suis loin de tout comprendre, mais je ressens les choses physiquement. J'ai observé, bouche bée et les yeux avides, des maîtres anciens et méconnus qui glorifient la souffrance du Christ. Les stigmates, ces plaies béantes [...] Je voudrais faire subir des tortures à mon corps. Faire souffrir mon corps. Faire mourir mon corps. Faire ressusciter mon corps. Afin de pouvoir, à travers ce processus de mort et de renaissance, détacher mon corps de la réalité et en faire don à l'art. [...] J'ai acheté deux lames de rasoir Gillette. Et dans ma petite chambre d'hôtel, je me suis tailladé le front. J'ai laissé s'égoutter le sang de ma pensée. J'en ai fait une série de jolis dessins. (J'avais la sensation excitante de transgresser un interdit) »³⁶.

³⁵FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, op. cit., p. 66.

³⁶ *Idem*, p. 15-16.

Peu de temps après, Fabre reproduit à Anvers (au 205 de la Julius De Geyterstraat), son expérience de la chambre d'hôtel lors de sa performance *My body, my Blood, my Lanscape/Mon Corps, mon Sang, mon Paysage* (1978) et de laquelle ressort une série de six dessins (**fig. 13**)³⁷.

Cette action constitue pour l'artiste belge la première étape d'une prise de conscience de son propre corps. En devenant lui-même objet d'expérience, il tente d'appréhender les limites physiques et mentales de son corps et ainsi pouvoir renforcer la conscience de celui-ci. Cette impulsion physique lui est inspirée par les différentes représentations du Christ. En effet, le sang que laisse couler Fabre représente le sang qu'il associe au sacrifice christique. De la même manière que le Christ apparaît en sauveur du péché, Fabre réalise avec sa performance un sacrifice similaire pour en faire don à l'art. Il sacrifie son corps au service d'une cause plus grande que lui. Ce n'est pas sans raison, si ce sont les peintures des maîtres primitifs qui le stimulent à se mutiler le corps. En effet, l'iconographie chrétienne, notamment au travers des thèmes de la Passion, des martyrs et de la fin des temps, représente avec un grand réalisme les stigmates de la chair. Ainsi, du Portement de croix à la Mise au tombeau, les représentations des souffrances et des blessures du Christ sont nombreuses à la fin du Moyen Âge.

Au travers des dessins de sa série *My body, my blood, my landscape*, Fabre rend hommage à ce sacrifice christique avec par exemple *Telling the passion of art and Christ* (1978) (**fig. 14**). Comme son nom l'indique, ce dessin clame sa passion pour l'art et le Christ. Au travers de symboles classiques de vanités, il évoque la mort. La mort du Christ, mais aussi celle de l'artiste. Tout comme le Christ s'est sacrifié pour sauver l'humanité du péché, il sacrifie son corps pour l'art. Sur un autre dessin, il représente la silhouette d'un homme, le cœur transpercé d'une vigne sur laquelle est accrochée une grappe de raisin (**fig. 15**). Serait-ce là une référence au sacrement de l'Eucharistie ? Ce moment, commémoré par les chrétiens, qui précède les épisodes de la Passion ou le Christ distribue à ses apôtres une coupe de vin lors de son dernier repas. « Cette coupe est la nouvelle alliance en mon sang qui est versé pour vous. » (Luc 22.20)

³⁷ *Een mug/ Vampire op mijn bloed/Un moustique/Vampire sur mon sang ; My Body, my Blood, my Landscape (my Jean, myT.shirt)/Mon Corps, mon Sang, mon Paysage (mon Jeans, mon T.shirt) ; Zelfportret als chirurgijn/Autoportrait en chirurgien ; Telling the passion of Art and Christ /Clamer sa passion pour l'Art et le Christ, Wijnbloed van het Hart/Le sang du cœur ; Het verbod van de doodskopvlinder /L'interdiction du papillon de la mort.*

2. Les performances qui questionnent l'art : l'influence de Marcel Duchamp (1979-1981)

Durant la période qui se situe entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, on constate que de nombreuses performances de Fabre remettent en question le fonctionnement du système artistique. On se rappelle la performance *You need to take everything seriously but not tragically* (1976) durant laquelle il se positionne contre la rigidité de l'académisme. Mais aussi *Window performance — Offerandestraat* (1977) avec laquelle il compare l'artiste à une prostituée face aux critiques d'art et ses *Bic-dweilen* (1979) avec lesquelles il se positionne dans un certain système, celui de l'art et de la critique. À la même époque et dans la lignée de Duchamp, Fabre reprend l'idée que toute œuvre parle nécessairement et avant tout des conditions de l'art.³⁸ Dans cette optique, il réalise une série de performances où il emprunte explicitement les idées et les œuvres de l'artiste français.³⁹

À la fin des années 1970, Fabre est fasciné par les relations entre art et capitalisme.⁴⁰ Il crée alors une série de *Money Performances* où il entreprend une réflexion critique sur l'œuvre d'art en tant que marchandise commerciale. En 1979, il crée la première d'entre elles au Théâtre Ankerrui d'Anvers (**fig. 16**) dans laquelle il dénonce tout l'argent circulant dans le monde de l'art.⁴¹ Il récolte les billets de banque des droits d'entrée pour ensuite les plier en forme d'avion, les manger, les déchirer et les brûler. Avec les cendres, il inscrit au sol le mot « money » ce qui met fin à l'action (**fig. 17**). L'argent est devenu de simples bouts de papier qui ont perdu toute valeur économique.

Dans la lignée de cette première action basée sur l'argent, Fabre réalise en 1980 une deuxième *Money performance* avec *The Rea(dy) make of the performance Money*⁴². Avec ce

³⁸ VAN DEN DRIES, Luc, *op.cit.* p. 164.

³⁹ Si l'influence de Duchamp est clairement présente dans l'art performatif de Fabre, elle apparaît également dans sa production théâtrale. Ainsi, la pièce *Elle était et elle est, même* (1991), qu'il commence à écrire en 1975 et produit en 1991, constitue le prolongement scénique de l'œuvre de Duchamp, *La mariée mise à nu et ses célibataires, même*. La mariée du Grand Verre est devenue une femme de chair et de sang joué par la muse de Fabre, Els Deceukelier. En 2001, l'artiste belge s'attaque à un autre chef-d'œuvre de Duchamp, *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...* en réalisant sa pièce *Étant donnés*. De nouveau au travers d'Els Deceukelier, Fabre donne un corps et une voix au personnage de l'œuvre de Duchamp. En 2000, il réalise *Le Marchand de sel et la Mouche* en référence à l'œuvre de Duchamp. Le personnage principal, Le Marchand de sel, vend le sel produit par son corps comme une marchandise ultime, mais inutile.

⁴⁰ Jan Fabre. *Stigmata...*, *op. cit.*, p. 165.

⁴¹ NIZOU, Emmanuelle, « Against the fear of obliteration : self-invention or metamorphosis », dans Jan Fabre. *Homo Faber : drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations*, Musée des Beaux-Arts d'Anvers, 2006, p. 156.

⁴² FABRE, Jan, *The Rea(dy) make of the performance Money*, Théâtre Ankerrui, Anvers, 1980.

titre, il ne cache pas sa référence à Marcel Duchamp. Il joue sur les termes *ready-made* et *remake*. En effet, Jan Fabre crée un *remake*, c'est-à-dire une nouvelle version d'une œuvre déjà existante, dans ce cas-ci la performance *Money* de 1979. Plus qu'un simple *remake*, *The Rea(dy) make of the performance Money* est également un *ready made*. Selon ce principe initié par Marcel Duchamp, chaque objet déclaré *ready-made* par l'artiste accède au statut d'œuvre d'art. Comme le souligne Emil Hrvatin, les objets existants ne sont pas les seuls à pouvoir bénéficier de ce statut, mais les œuvres d'art déjà existantes aussi, qu'il s'agisse des arts plastiques ou d'un autre art.⁴³ Fabre choisi d'élever au rang de *ready-made* sa performance *Money* et par là, l'élève au statut d'œuvre d'art. Comme dans sa première version, *The Rea(dy) make of the performance Money* (**fig. 18**) commence par la collecte d'argent auprès du public. Il découpe ensuite les personnages des billets et réalise des collages (**fig. 19**) représentant, comme l'écrit Fabre, « des personnages tout droit sortis des toiles de Jérôme Bosch »⁴⁴. Il crée ensuite une petite exposition sur la scène qui regroupe ses collages et les reliques de la première *Money Performance* (cendres, billets de banque à moitié brûlés, cassettes, etc). Avec ce deuxième volet du cycle des *money performances* il s'interroge sur le statut de l'œuvre d'art et s'inscrit ainsi dans la lignée de Duchamp.

Le troisième volet de ce cycle est *Money (Art)in Culture* (**fig. 20**) que Fabre réalise à l'occasion du symposium international philosophique sur l'art et la culture à l'Université de Gand. De nouveau, il récolte de l'argent auprès des spectateurs. Il écrit avec les billets tout juste récoltés le mot « art » pour mettre ensuite l'argent dans une boîte et y mettre le feu (**fig. 21**). Il récupère les cendres pour écrire cette fois-ci le mot « culture ». À la fin de l'action, Fabre met aux enchères les objets créés pendant la performance. Avec *Money (Art)in Culture*, il transforme littéralement l'argent en art.⁴⁵ L'argent est devenu l'art qui peut produire encore plus d'argent.⁴⁶

⁴³ HRVATIN, Emil, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁴FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁵ HRVATIN, Emil, *op.cit.*, p. 22.

⁴⁶ *Ibidem*.

a. Performances américaines

Au début des années 1980, Fabre est invité aux États-Unis par un professeur de l'Université de Milwaukee, Curtis L. Carter. Ce dernier, qui a découvert Fabre lors de sa performance *Money (Art) in Culture*, lui demande de réaliser trois actions.⁴⁷

La première est présentée dans une classe de la Marquette University sous le nom de *Sea-Salt of the Fields* (1980) et fait référence à Marcel Duchamp puisque ce titre se traduit littéralement par Mer-Sel du Champ (Marcel Duchamp). Dans cette performance, Fabre se sert du sel comme représentation symbolique de Duchamp. Il l'utilise pour écrire au sol le mot « art » puis le symbole du dollar américain (\$) qui devient la première lettre des mots *Sun, Sea, Salt, Sex* (**fig. 22**). Il dessine ensuite plusieurs lignes ondulantes qui suggèrent une mer de sel. Enfin, il continue la métaphore en saupoudrant la tête des spectateurs avec l'esprit salé du maître.⁴⁸ Ainsi, Fabre interroge le statut de l'œuvre d'art et son intégration dans le système artistique en réunissant l'argent et le sel, l'argent et l'art. Le marchand de sel devient ainsi le marchand d'art. Comme l'écrit Curtis L. Carter, « Duchamp a ignoré et suivi la tradition de l'art classique, exploitant toujours l'aspect commercial du monde de l'art lorsque cela lui convenait. Pour Fabre, Duchamp est à la fois un héros et un traître à ses idéaux. Fabre voit dans sa vision de l'art et de la vie de Duchamp les différentes dualités auxquelles le créateur doit faire face »⁴⁹.

La deuxième, *The Creative Hitler Act*, se déroule à l'Université Wisconsin de Milwaukee. Elle est la réponse de l'artiste belge à la conférence de Duchamp *The Creative Act*⁵⁰. Fabre défend l'idée que l'artiste est une sorte de dictateur, car il ne fait pas de compromis, il fait des choix.⁵¹ L'action commence lorsque Fabre entre en scène avec une pile de plusieurs livres à bout de bras qu'il va lancer, piétiner et déchirer en plusieurs morceaux (**fig. 23**). Ensuite, il écrit au tableau plusieurs lignes de texte issues des restes des livres, puis avec une éponge, il efface une partie des phrases jusqu'à ce qu'il ne reste que les lettres du mot « Creative ». Alors, avec

⁴⁷ CARTER L., Curtis, « Beyond performance ; re Jan Fabre » dans BOUSSET, Sigrid (dir.), *Jan Fabre. Text on his theater work*, Bruxelles, Kaaitheater, 1993, p. 16.

⁴⁸ HRVATIN, Emil, *op.cit.*, p. 25.

⁴⁹ CHAMPAGNE, Lenora et CARTER, L., Curtis, « Art kept me out of jail », dans *Etcetera*, n°3, juin 1983, p. 28.

⁵⁰ *The Creative Act* est une intervention de Marcel Duchamp lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts à Houston au Texas, en avril 1957. (Première publication : DUCHAMP, Marcel, « The Creative Act », dans *Art News*, vol.56, n°4, New York, 1957).

⁵¹ *Jan Fabre. Stigmata...*, *op. cit.*, p. 443.

les restes de pages qui se trouvaient au sol il forme les mots « Creative Art ». Par ce geste, il met en évidence le pouvoir, le travestissement et l'abus du langage et des images.⁵²

La dernière performance, interprétée lors de la réunion annuelle de *l'American Society for Aesthetics*, est intitulée *After Art...*⁵³ Fabre réalise plusieurs actions devant un miroir : il se déplace, se déshabille, se rase. Il se badigeonne la figure et les cheveux de mousse à raser et modèle ainsi à plusieurs reprises son visage de manière à se transformer physiquement (**fig. 24**). Une démarche qui rappelle la série de portraits de Marcel Duchamp prise par Man Ray en 1924 (**fig. 25**).⁵⁴ Sur ces photos, Duchamp se badigeonne également le visage et les cheveux de mousse à raser. L'action de Fabre semble évoquer un texte apocryphe signé Rose Sélavy, *Les Hommes au miroir*⁵⁵. Ce texte décrit la difficulté de l'homme à distinguer sa véritable identité parmi les multiples facettes que lui renvoie son miroir. En se métamorphosant devant son reflet, Fabre dévoile ainsi les difficultés que rencontrent les jeunes artistes à trouver leur voie dans le système artistique.

Peu de temps après, Fabre est contacté par Timothy Binkley, le directeur du département des sciences humaines de la School Visual Arts de New York. En effet, ce dernier, qui a eu l'occasion de voir la performance *After Art...* à Milwaukee, souhaite faire venir l'artiste belge à New York pour réaliser une performance dans le cadre des *Humanities Lecture Series* de la School Visual Arts.⁵⁶ Fabre crée alors pour l'événement une action qui remet en question la position de la critique dans le monde de l'art qu'il nomme *Art as a Gamble, Gamble as an Art* (1980). Alors qu'il est placé derrière un pupitre et muni d'une baguette de chef d'orchestre, il invite plusieurs critiques d'art à lire et enregistrer sur dictaphone un de leur texte selon un tempo imposé par l'artiste. Il inverse ainsi la position du critique d'art et celle de l'artiste. Ensuite, les critiques s'installent chacun à une table que Fabre vient visiter le temps d'un jeu de hasard

⁵² Jan Fabre. *Stigmata...*, op. cit., p. 443.

⁵³ FABRE, Jan, *After Art ...*, Théâtre Helfaer, Milwaukee, 1980.

⁵⁴ Duchamp reprend cette photo dans *Obligation pour la Roulette de Monte-Carlo* (1924). Pour cette œuvre, il récupère les titres de créance (obligation) de sa société d'action (d'une valeur de 500 francs), illustrant un tapis vert d'un jeu de roulette sur lequel il colle la photographie prise par Man Ray. Duchamp signe le tout Rose Sélavy. Or avec l'ajout de cette signature, il sait que désormais la valeur de l'action est bien plus élevée que 500 francs.

⁵⁵ Publié en 1934 dans l'ouvrage *Man Ray : photographies 1920-1934*, Hartford, James Thrall Soby, 1934 (voir SANOUILLET, Michel et MATISSE, Paul, *Marcel Duchamp. Duchamp du signe, suivi de notes*, nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Paris, Flammarion, 2008, p. 245-246).

⁵⁶ Lettre de Timothy Binkley à Jan Fabre, 29 octobre 1980 (voir *Jan Fabre. Stigmata...*, op. cit., p. 268).

(cartes, dés, couteaux, etc.) avec en fond sonore l'enregistrement réalisé un peu plus tôt (**fig. 26**).

L'année suivante, Fabre est invité à l'Université Washington de Saint Louis par le philosophe et critique d'art danois Lars Aacaard Molensen. Les deux hommes se sont rencontrés pour la première fois à Gand lors de la performance *Money (Art) in Culture*. Il réalise la performance *T. Art* (1981) avec l'idée d'attaquer physiquement Molensen avec des objets d'art. À cette époque, il écrit : « Il faut que ce soit un attentat physique contre la pensée réactionnaire à propos de l'art. Un acte réactionnaire artistique pour dénoncer la pensée réactionnaire bien réelle »⁵⁷. En effet, Fabre attache solidement le critique sur une chaise haute avant de le torturer symboliquement avec des pinces, des toiles et du papier (**fig. 27**). Peut-être un peu trop violente envers le critique, l'action est interrompue par l'arrivée de la police (**fig. 28**).

En 1982, Fabre aborde à nouveau la relation entre artiste et critiques d'art, mais cette fois de manière beaucoup plus radicale au Franklin Furnace de New York lors de la performance *It is kill or cure*. Son idée originale était de fournir à différents critiques d'art un revolver avec une balle réelle dans le chargeur. Ces derniers devaient ensuite faire tourner le barillet et tirer sur l'artiste. Comme il l'explique : « S'ils avaient de la chance, ils pouvaient me tuer »⁵⁸ Mais bien évidemment, Martha Wilson, qui est à l'origine de l'invitation de Fabre refuse catégoriquement l'utilisation de balles réelles. À la place, les pistolets seront chargés de balles à blanc. Toutefois, l'artiste belge réussit à introduire un pistolet chargé d'une balle réelle. Son ami artiste et photographe, Patrick T. Sellitto, avait pour mission de pointer occasionnellement ce pistolet sur lui et d'appuyer sur la gâchette.⁵⁹ Par l'utilisation d'armes à feu, Fabre souhaite mettre en évidence le rôle des critiques qui construisent et détruisent littéralement l'œuvre d'art.⁶⁰ Ensuite, il s'assied à une table sous un énorme sac de sable devant une cloison en papier recouverte de centaines de copies de la lettre lui communiquant officiellement qu'il ne pouvait pas utiliser de vraies balles pendant sa performance.⁶¹ Plusieurs diapositives de peintures et d'œuvres célèbres de l'histoire de l'art sont projetées au mur. Le sac au-dessus de sa tête laisse échapper un fin filet de sable qui vient terminer sa course sur la table juste devant lui. Il mélange

⁵⁷ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, op. cit., p. 99.

⁵⁸ Jan Fabre. *Stigmata...*, op. cit., p. 448.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, op. cit. p. 120.

⁶¹ *Ibidem*.

le sable à de l'eau et avec la pâte obtenue, il commence à créer une sculpture. Il évoque ainsi la lutte de l'artiste contemporain face à la tradition (**fig.29**).⁶²

b. Ilad of the Bic-Art : Historical Wounds (1981)

Outre son intérêt pour Duchamp, Fabre est également fasciné par le travail et la vie de Salvador Dali.⁶³ Au début des années 1980, il crée une série de performances dans lesquelles il utilise le stylo à bille de la marque Bic. Dans ce contexte, il crée un personnage nommé « Ilad », anagramme de Dali. En maître du mouvement de l'Art-Bic, Fabre devient le Ilad du Bic-Art notamment au travers de la performance *Ilad of the Bic Art* qu'il réalise à la galerie De Appel d'Amsterdam.

Durant cette performance, l'artiste belge va créer une série de dessins qu'il intitule *Historical Wounds/Plaies Historiques*. Il découpe, dans différents livres, des reproductions de ses peintures historiques préférées qu'il recouvre ensuite partiellement de Bic.⁶⁴ Ainsi, Fabre s'approprie les chefs d'œuvres de Picasso, Goya, Klee, Botticelli, Rembrandt, Lautrec, Matisse, Chagall, Van Gogh, Cézanne et Corot. Toujours dans cette volonté de s'inscrire dans la tradition, il crée une œuvre originale en réinterprétant ces classiques de l'histoire de l'art et crée ainsi sa propre histoire.⁶⁵ « Le nouveau ne peut fonctionner qu'en évoquant l'ancien »⁶⁶, déclare-t-il dans son journal nocturne en 1981. L'œuvre originale sous-jacente, qui est toujours perceptible, est remplacée symboliquement par sa propre empreinte artistique. Ainsi, il recouvre de Bic bleu la quasi-totalité de l'œuvre *Le Retour de Judith à Béthulie* de Botticelli. De la représentation de Judith, il ne reste plus que son bras tenant l'épée à laquelle il a rajouté des gouttes de sang (**fig. 30 et 31**). Dans un autre dessin, Fabre écrit sur la reproduction du *Coin du Moulin de la galette* de Toulouse-Lautrec la phrase « Ik ben bloed »/« Je suis sang » (**fig. 32 et 33**). « Ces dessins cherchaient-ils aussi à rendre visible une couche de significations évanouie dans l'histoire ? »⁶⁷ se pose comme question Fabre lors de son entretien avec Jan Hoet. Il ajoute : « Ces dessins sont nés, non pour démonter ou pour démasquer, mais pour orienter, et déclencher de nouveaux processus. Je fais des affaires avec le passé comme j'en fais avec la

⁶² CHAMPAGNE, Lenora et CARTER, L, Curtis, *op. cit.*, p. 26.

⁶³ Jan Fabre. *Stigmata...*, *op. cit.*, p. 438.

⁶⁴ *Idem*, p. 437.

⁶⁵ NIZOU, Emmanuelle, *op. cit.*, p. 156.

⁶⁶ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, p. 108.

⁶⁷ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 43.

vie. C'est un voyage riche en expériences et en découvertes. Personne n'a donné de signification plus profonde à l'acte créateur associé à la mort "créatrice", ni ne l'a laissé rayonner davantage dans sa forme pure, que Marcel Duchamp quand il exposa un porte-bouteilles. À partir de ce moment-là, l'acte de peindre et le tableau tourneront sur eux-mêmes et finiront peut-être même par disparaître, mais ils nous fascineront toujours et constitueront toujours un défi »⁶⁸.

Dans la même idée, en 1985, Fabre crée une autre série de dessins intitulée *De vervalsing van het geheime feest*/La falsification de la fête secrète. Mais, à la place des reproductions des grands maîtres, il recouvre de Bic des photographies et des dessins appartenant notamment à la série *Fête secrète* de l'artiste Leonor Fini (**fig. 34 et 35**). Pour Fabre, « On découvre la qualité du passé en analysant et en mettant en question sa propre œuvre. La série de dessins *La falsification de la fête secrète*, se rapporte aussi à la question : "Qu'est-ce qui est l'original et qu'est-ce qui est reproduction ?" Qu'est-ce qui est apparence et qu'est-ce qui est réalité ? Quel est le pouvoir de l'histoire ? Ce sont là des questionnements au niveau de l'art, mais qui portent aussi sur notre société »⁶⁹. Ainsi, il interroge le statut de l'œuvre d'art originale et sa reproduction.⁷⁰ Comme il le dit, « Le format de *La falsification de la fête secrète*, je l'ai délibérément voulu petit. Les dessins sont presque plus petits que leurs cadres baroques, de sorte que le collectionneur pourrait les accrocher dans sa salle de séjour, même si les sujets sont très agressifs et politiques. Des sujets subversifs en miniatures entourés d'un cadre conservateur, séduisant. Une minibombe joliment emballée »⁷¹ (**fig.36**).

Le dessin n'est pas le seul médium dans lequel Fabre réinterprète à son envie les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. En effet, il crée à la même époque, une pièce de théâtre dans laquelle interviennent une série de célèbres peintures.

⁶⁸ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁹ *Idem*, p. 42

⁷⁰ Fabre s'intéresse également à la notion de reproduction dans sa pièce de théâtre *Universal Copyrights 1 & 9* (1995).

⁷¹ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 32.

3. *Le pouvoir des folies théâtrales : entre histoire de l'art et histoire du théâtre*

« Le théâtre a besoin de la mentalité de l'art et de la performance. Cette mentalité érodera la frontière entre illusion et réalité »⁷².

Au début des années 1980, parallèlement à ses performances⁷³, Jan Fabre crée ses premières pièces de théâtre. Il devient un membre important de la « nouvelle vague flamande », cette nouvelle génération de créateurs postdramatiques qui font de la réalité du corps leur nouveau cheval de bataille.⁷⁴ À la différence de sa production performative ou plastique qui prend sa source à Anvers, la production théâtrale de Fabre s'inspire davantage de l'Europe et des États-Unis. Il est notamment influencé par le courant théâtral des avant-gardes parmi lesquels on peut citer l'œuvre d'Antonin Artaud, Judith Malina, Julian Beck, Grotowski, Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Peter Brook, etc.⁷⁵

Dans ce contexte, Fabre souhaite créer une œuvre qui viendrait remettre en cause les règles traditionnelles théâtrales. C'est pourquoi il crée une trilogie qui passe au crible les limites, les attentes, les traditions et les possibilités du théâtre.⁷⁶ Le premier volet de cette série est la pièce *Théâtre écrit avec un « k » est un matou flamand*⁷⁷, qu'il joue pour la première fois en 1981 à l'Université de Milwaukee. En 1982, il réalise son deuxième projet *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*⁷⁸ qui le propulse sur la scène internationale. La particularité de cette pièce est, comme l'écrit Giulio Boato, que « *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* est un spectacle entièrement dédié à la tentative d'unir l'art contemporain et le théâtre, en intégrant à la représentation l'art de l'installation et la performance »⁷⁹. En effet, Fabre cite ponctuellement plusieurs œuvres et artistes célèbres du XX^{ème} siècle, par exemple

⁷² FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, op. cit., p. 69.

⁷³ Si la production de performances de Jan Fabre diminue drastiquement au début des années 1980, elle ne s'arrête pas pour autant. Durant cette période, Fabre réalise de nombreuses actions spontanées dans la ville d'Anvers (voir *Jan Fabre. Stigmata...*, op. cit., p. 508).

⁷⁴ WYNANTS, Nele, « Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction », dans *L'Annuaire théâtral*, n°58, 2015, p. 151–169.

⁷⁵ BOATO, Giulio, *Jan Fabre : Beyond the Artist* [DVD], op. cit.

⁷⁶ VAN DEN DRIES, Luk, « Prologue », dans *Théâtre écrit avec un « k » est un matou flamand*, Paris, L'Arche, 2009, p. 7.

⁷⁷ FABRE, Jan, *Theater gerschreven met een K is een Kater*, Ankerrui Theater, Anvers, 1980. Dans l'intitulé, le K fait référence à *Kunst* (art) et est également l'initiale de *Kater* (chat). Or, *Kater* en flamand correspond à l'expression française « gueule de bois » (dans HRVATIN, Emil, op. cit., p. 47).

⁷⁸ FABRE, Jan, *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*, Théâtre Stalker, Bruxelles, 1982.

⁷⁹ BOATO, Giulio et BOUKO, Catherine, « Jan Fabre. Au risque de la reprise », dans *Agôn* [en ligne], n°6, 2013, disponible sur <http://agon.ens-lyon.fr/>.

Marcel Duchamp qui parle en fond sonore dans l'enregistrement audio qu'il réalise avec Richard Hamilton en 1976.⁸⁰ Pour que les références à l'histoire de l'art apparaissent de manière beaucoup plus récurrente, il faut attendre le troisième spectacle de la trilogie, *Le pouvoir des folies théâtrales*⁸¹ qui est présenté lors de la Biennale de Venise de 1984 et qui signe sa percée internationale définitive.⁸² En effet, tout au long de la pièce, Fabre projette en toile de fond, une série de peintures célèbres de l'histoire de l'art.

La pièce commence avec une énigme : alors qu'une des actrices (Els Deceukelier) tente de monter sur scène, elle est arrêtée dans son élan par l'un des autres acteurs qui la questionne sur la date « 1876 ». Sans répondre à cet interrogatoire, la jeune femme tente de forcer le passage pendant près de vingt minutes. Finalement, l'actrice crie la réponse qui lui permettra de rejoindre les autres acteurs : « *Der Ring des Nibelungen*⁸³, Richard Wagner, Festspielhaus, Bayreuth. ».⁸⁴ Avec la citation de Wagner (1813-1883)⁸⁵, Fabre marque le début de son cheminement dans l'histoire du théâtre. Le compositeur allemand est vu comme étant à l'origine d'un nouveau théâtre qui initierait le théâtre postdramatique. Il instaure le concept de *Gesamtkunstwerk*, qui examine toutes les possibilités du langage théâtral en faisant la symbiose entre le son, le texte, l'image et l'action.⁸⁶ Cette idée d'œuvre d'art totale, Wagner la concrétise avec sa tétralogie *Der Ring des Nibelungen* : L'Or du Rhin, La Walkyrie, Siegfried et Le Crépuscule des Dieux. Dans la continuité du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, Fabre crée sa propre œuvre d'art totale avec *Le pouvoir des folies théâtrales*. Il superpose les genres en citant des contes, en projetant une série de chefs-d'œuvre de la peinture, en citant les œuvres musicales de Richard Wagner (*Le crépuscule des dieux* et *Tristan et Iseult*), de Georges Bizet (*Carmen*), Richard Strauss (*Salomé* et *Electre*) et Othmar Schoeck (*Penthésilée*).

⁸⁰ « Marcel Duchamp, an interview by Richard Hamilton in London and George Heard Hamilton in New-York » [enregistrement audio], dans *Audio Arts Magazine*, vol. 2, n°4, 1976.

⁸¹ FABRE, Jan, *De macht der theaterlijke dwaascheden*, Teatro Carlo Goldoni, Venise, 1984.

⁸² Jan Fabre. *Le pouvoir des folies théâtrales*, disponible sur le site de l'artiste, <https://www.troubleyn.be/>.

⁸³ *Der Ring des Nibelungen*, en français *L'Anneau du Nibelung*, est un cycle de quatre opéras réalisés par le compositeur Richard Wagner entre 1849 et 1876.

⁸⁴ FABRE, Jan, *Le Pouvoir des folies théâtrales*, Paris, L'Arche, 2009, p. 22.

⁸⁵ En 2004, Fabre reprend le *Tannhäuser* de Wagner au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles et en 2013, il met en scène une lutte amoureuse entre Wagner et Nietzsche dans son spectacle musical *Tragedy of a Friendship*.

⁸⁶ VAN DEN DRIES, Luk, *Corpus Jan Fabre : observations sur un processus de création*, Paris, L'Arche, 2005, p. 370.

Tout au long de la pièce, une série de treize tableaux⁸⁷ sont projetés sur une immense toile blanche en fond de scène. Ces peintures n'ont rien en commun : leurs dates, styles ou thématiques, sont totalement différents. En effet, il faut les envisager en fonction de la scénographie. Chaque tableau projeté est le départ d'une action scénique.⁸⁸ Par exemple, après l'apparition de l'*Allégorie de la Victoire* des frères Le Nain, l'une des actrices montre son sein droit, qu'elle soutient légèrement avec les doigts de la main gauche (**fig.37 et 38**). Par ce geste, elle reproduit la même posture que l'allégorie du tableau. Ainsi, le théâtre devient le miroir de l'œuvre.⁸⁹ Comme l'explique Fabre : « C'est la première fois qu'on fait un théâtre visuel, un théâtre conçu selon les principes des arts plastiques. Je ne parle pas du théâtre aux belles scènes, qui est beau à voir, comme celui de Wilson par exemple, non, je parle du théâtre qui a une vraie et profonde relation avec la peinture, qui reçoit des impulsions de la peinture »⁹⁰.

Au moment où le tableau *Vénus à sa Toilette* (École de Fontainebleau) est projeté, deux hommes nus apparaissent sur scène. Ils sont deux empereurs nus tout droit sortis du conte *Les Habits neufs de l'Empereur* d'Anderson. Ils se positionnent au centre de la scène pour danser un tango sur la « Marche des morts » du *Crépuscule des dieux* de Wagner (**fig.39**). Les empereurs nus sont uniquement parés de leur sceptre et de leur couronne. Ainsi, la nudité du tableau fait écho à la nudité des acteurs. Avec l'apparition d'un détail de *Diane Chasserresse* (École de Fontainebleau), les acteurs se mettent debout sur des piles d'assiettes. Le détail montre un chien en pleine course. En réponse au tableau, un des acteurs, commence à haleter en faisant pendre sa langue hors de sa bouche. Ensuite, sous l'extrait musical de l'aria *Liebestod* de *Tristan et Iseult* de Wagner, tous les acteurs détruisent leurs assiettes jusqu'à ce que *Diane Chasserresse* disparaisse et laisse place à *Salomé reçoit la tête de Saint-Jean-Baptiste* de Luini. Le lancer répété des assiettes préfigure l'apparition de l'œuvre de Luini ou la tête de Saint-Jean-Baptiste est présentée par Salomé sur une grande assiette en argent.

⁸⁷ Dans l'ordre d'apparition : 1) *Allégorie de la Victoire*, les frères Le Nain ; 2) *Le Verrou*, Jean-Honoré Fragonard ; 3) *L'Art/ Les Caresses*, Fernand Khnopff ; 4) *Vénus à sa toilette*, École de Fontainebleau ; 5) *Diane chasserresse*, École de Fontainebleau ; 6) *Salomé reçoit la tête de Saint-Jean-Baptiste*, Bernardino Luini ; 7) *La Création d'Adam*, Michel-Ange ; 8) *Le Serment des Horaces*, David ; 9) *Renaud et Armide*, François Boucher ; 10) *Saint Michel terrassant le dragon*, Raphaël ; 11) *Le cauchemar*, Johann Heinrich Füssli ; 12) *La Grande Odalisque*, Jean-Auguste-Dominique Ingres ; 13) *L'Amour et Psyché*, François Édouard Picot.

⁸⁸ HRVATIN, Emil, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁹ *Idem*, p. 59.

⁹⁰ *Ibidem*.

Alors que le tableau *Renaud et Armide*⁹¹ de Boucher apparaît, un couple d'acteurs se donne réciproquement des gifles tout en chantant l'extrait « L'amour est enfant de Bohème » de la célèbre habanera de *Carmen*. La scène représentée par le tableau est le moment où Armide vient de lancer son sortilège d'amour sur Renaud. Ainsi, la peinture, l'action et la musique évoquent chacune à leur manière l'amour cruel et passionnel. Une thématique que l'on retrouve aussi dans *L'Amour et Psyché* de Picot. À ce moment, plusieurs acteurs portent dans leur bras des actrices comme le héros tient sa bien-aimée dans les bras pour la dernière fois (**fig.40**).⁹² Après avoir déposé lentement leur partenaire au bord de la scène, ils reprennent leur position initiale. Cette scène est répétée de nombreuses fois jusqu'à l'épuisement physique des acteurs. Au fur et à mesure, certains n'arrivent plus à les porter et s'agenouillent au sol. La scène devient le miroir du tableau où *L'Amour* dit adieu à sa bien-aimée *Psyché*, allongée et inconsciente.

Jan Fabre continue son voyage dans l'histoire du théâtre récent en faisant énumérer à ses acteurs le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, le lieu et les dates de représentations célèbres de grands metteurs en scène, compositeurs et chorégraphes du XX^{ème} siècle tels que Peter Brook, Grotowski, Beck, etc. En citant ces grands moments du théâtre, il va pouvoir se situer dans ce contexte historique. Dans la scène finale, un acteur est assis dans un fauteuil et donne la fessée à une actrice couchée sur ses genoux (**fig.41**). Il ne s'arrête que quand l'actrice crie « 1982, *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, Jan Fabre, Théâtre Stalker, Bruxelles »⁹³. Ainsi, Jan Fabre clôt symboliquement son cheminement dans l'histoire récente du théâtre par son autocitation.

⁹¹ Le chevalier croisé Renaud, en route pour Jérusalem, est séduit par Armide, jeune sarrasine. Grâce à un sortilège, elle parvient à le rendre amoureux et le garde prisonnier de ses charmes, mais elle sera alors partagée entre l'amour qu'elle porte au jeune homme et la fureur d'avoir dû utiliser un charme pour parvenir à ses fins. Deux amis de Renaud, Carlo et Ubaldo, tentent de le délivrer. L'architecture en ruines qui sert de décor à la scène symbolise le palais enchanté dans lequel Armide retient Renaud prisonnier de ses charmes (voir *Renaud et Armide*, disponible sur <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/renaud-et-armide>).

⁹² FABRE, Jan, *Le pouvoir des folies théâtrales*, op. cit., p. 55.

⁹³ *Idem*, p. 63.

II. L'influence des primitifs flamands et du Moyen Âge chrétien (1982-2004)

1. La symbolique du sang

« Le sang est le signe de la naissance comme de la mort. Dans nos sociétés, on a chassé, éliminé, la mort, elle est taboue. Écrire avec son sang, c'est une forme de Body Art telle que je la voyais quand j'étais petit chez les primitifs flamands dont les tableaux ruissellent souvent de sang »⁹⁴.

Depuis sa performance *My blood, my body, my lanscape* (1978), Fabre continue à utiliser régulièrement son sang. Entre 1978 et 1982, il réalise une nouvelle série de dessins au sang intitulée *Mijn bloeddruppels, mijn bloedafdrukken*/Mes gouttes de sang, mes empreintes de sang.⁹⁵ Avec cette série, il continue ses références à la vie et au sacrifice du Christ en évoquant plusieurs épisodes de la Passion. Par exemple, le dessin *A unique disease* (**fig.42**) montre un insecte couvert de gouttes de sang au-dessus d'une couronne d'épines. En représentant cet instrument de la Passion porté par le Christ avant sa crucifixion, il évoque son calvaire et son humiliation par les troupes romaines. Avec son dessin *Slagen tot je verdwijnt en er alleen bloed overblijft*/Frappez jusqu'à ce qu'on disparaisse et que seul le sang reste, Fabre évoque l'*Ecce Homo*, ce moment où le Christ mutilé est présenté à la foule de Jérusalem par Ponce Pilate (**fig. 43**). Il reprend dans son dessin les codes iconographiques classiques de ce moment en dessinant au crayon la silhouette d'un homme, les mains attachées devant lui, si ce n'est, qu'à la place de la tête se trouve une multitude de gouttes de sang.

Fabre reprend également des éléments caractéristiques du Christ qu'il réinterprète de manière totalement contemporaine. Par exemple, le globe terrestre que tient généralement le Christ s'est transformé en vagin recouvert du sang menstruel de Gerda, la compagne de Fabre à cette époque (**fig.44**). Dans *Het ontstaan van de kunstmarkt (hand en bloed van de...)*/L'émergence du marché de l'art (mains et sang de...), la main qui bénit du Christ voit

⁹⁴ DUPLAT, Guy, « Le grand labyrinthe de Jan Fabre », dans *La Libre* [en ligne], 13 octobre 2002, disponible sur <https://www.lalibre.be/>.

⁹⁵ *A unique disease*/Une maladie unique ; *Slagen tot je verdwijnt en er alleen bloed overblijft* /Réussissez jusqu'à ce que vous disparaissiez et que seul le sang reste ; *Het ontstaan van de kunstmarkt (hand en bloed van de...)*/L'émergence du marché de l'art (mains et sang de ...) ; *Een bol van mijn bloed* /Une boule de mon sang ; *Ecce Homo (Maandstonen van Gerda)* / Ecce Homo (menstruation de Gerda).

émerger le marché de l'art symbolisé par une autre main pleine de sang (**fig.45**). Ainsi, il dénonce de nouveau le système artistique qui se croit tout puissant.

Ce message est exploité dans un autre dessin de sang de 1999 où Fabre se représente en martyr de l'art dans *Autoportrait du pendu* (1999) (**fig.46**). L'artiste est transformé en sacrifice à l'instar du Christ. Ce dessin est accompagné d'une inscription en latin qui se traduit par : « Glorieux martyr du serviteur de l'art. Martyr, né près d'Anvers, de cruels et habiles hérétiques surgis d'une forêt l'ont, lui le serviteur de l'art, pendu à un arbre et criblé de balles de pistolet et voyant qu'il était encore vivant, ils lui ont cruellement asséné des coups de hache »⁹⁶. Jan Fabre se représente en serviteur de l'art qui devient martyr, pendu et mutilé par d'« habiles hérétiques ». Serait-ce là une manière pour lui de dénoncer la critique de l'art qui saigne l'artiste sans lui laisser aucun répit ?

En 2001, lors d'une exposition de groupe à Arnhem (Pays-Bas)⁹⁷, Fabre présente une nouvelle installation, *Sanguis/sum* qui, comme il l'explique, « renvoi au célèbre Polyptyque de l'Agneau Mystique des frères Van Eyck »⁹⁸. Traduite littéralement par « Je suis sang », cette œuvre se compose d'une immense flaque de sang de 10m de long sur 1 m de large et sur laquelle sont installés deux agneaux dorés affublés d'un chapeau de carnaval et d'un nœud papillon autour du cou (**fig.47**). Le premier est couché sur le flanc et le deuxième est positionné debout. Fabre explique : « Mon agneau est double. Vivant et mort. Mais tous deux font la fête. Dressé sur ses pattes et coiffé d'un chapeau de carnaval, l'agneau nous dit, que grâce à la métamorphose, le destin se complète ici-bas [...] les deux animaux se font face et renvoient en miroir leur devenir. Tu es encore vivant, mais tu vas mourir »⁹⁹. Cette installation fait donc office de *memento mori* tout en rendant hommage au sacrifice de l'agneau, autrement dit du Christ. Comme l'agneau représenté dans le polyptyque des frères, l'agneau de Fabre perd son sang et s'apprête à mourir.

Le sang représente donc pour Fabre un moyen de rendre hommage au sacrifice de l'artiste dans le monde sans répit de l'art, mais aussi une manière de glorifier le corps. Un corps qu'il

⁹⁶ DE VOS, Joanna, « Sacred time. Time heals all wounds », dans *Facing Time : Rops/Fabre*, Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2015, p. 122.

⁹⁷ *Sonsbeek 9. LocusFocus*, Arnhem (Pays-Bas), 2001. Pour cette 9^{ème} édition de l'exposition d'art contemporain d'Arnhem, le curateur de l'exposition, Jan Hoet, directeur du SMAK de Gand, choisit trois espaces publics symboliques de la ville qu'il met à disposition des artistes : le parc Sonsbeek, l'église Eusebius et le centre commercial de Kronenburg.

⁹⁸ Hubert et Jan Van Eyck, *Polyptyque de l'Agneau mystique*, 1432, Gand, Cathédrale Saint-Bavon.

⁹⁹ Jan Fabre. *L'Ange de la métamorphose*, Paris, Musée du Louvre, 2008, p. 105.

met en scène dans une pièce de théâtre intitulée *Je suis sang (conte de fées médiéval)* spécialement réalisée pour le festival d'Avignon de 2001. Mais avant cela, il crée une performance servant d'introduction à cette pièce lors des Polyssoneries de Lyon.

a. Sanguis/Mantis : hommage à la Passion du Christ (2001)

En 2001, Jan Fabre, qui n'avait plus réalisé de performance publique depuis plus de quinze ans, décide de renouer avec ses premières amours lors du Festival international d'art vivant *Polyssoneries* de Lyon. Comme l'explique la directrice Sylvie Ferré, « c'est lors d'un dîner que Fabre accepte de faire une performance pendant le festival Polyssoneries »¹⁰⁰. Si l'artiste belge accepte cette invitation, c'est en raison de l'amitié et du respect qu'il porte à l'artiste française Orlan qui l'avait déjà invité au festival en 1983 pour produire sa pièce de huit heures *C'est du théâtre comme c'est à espérer et à prévoir*.¹⁰¹

Jan Fabre revient donc à Lyon avec une nouvelle performance spécialement créée pour l'occasion qu'il intitule *Sanguis/Mantis*. Stressé et excité par ce retour, la veille du grand jour, il déclare : « Demain, je veux encore me questionner jusqu'à l'extrême. Je vais m'examiner à la loupe. L'intérieur et l'extérieur de mon corps. Et donner à l'art de la performance un nouveau sens pour moi-même. [...] Je suis tellement nerveux. Cela fait des années depuis ma dernière action. Vais-je être capable de tenir physiquement et mentalement les douze étapes de ma nouvelle performance *Sanguis/Mantis* ? On le découvrira demain ! Moi, le voyant blindé, je vais écrire un manifeste avec mon propre sang. Le titre de ma performance-manifeste est *On ne s'habitue pas à l'art*. Demain, le reste du texte sortira tout seul de mon corps (j'espère) »¹⁰².

En effet, pendant plus de sept heures, Fabre, habillé d'une armure avec un casque aveugle en forme de tête de mante religieuse parcourt symboliquement les différentes stations du chemin de croix (**fig. 48**).¹⁰³ Tel le Christ, il parcourt son propre « chemin de la souffrance » en réalisant treize différentes actions sur douze tables en bois sur lesquelles sont disposés des crayons, des pinceaux et des feuilles de papier. Ne voyant rien sous son casque, il utilise pour se guider un projectile qu'il choisit préalablement parmi plusieurs outils et armes du passé

¹⁰⁰ FERRE, Sylvie et FRETARD, Dominique, *Sanguis/Mantis, Une performance*, Paris, L'Arche, 2003, p. 57.

¹⁰¹ A la fin des années 1970, Orlan, accompagnée de Hubert Besacier, fonde à Lyon la capitale internationale de la performance en créant le plus ancien festival de performance d'Europe, le *Symposium International d'Art Performance* (1979-1983).

¹⁰² Propos tenu par Jan Fabre à Lyon le 21 mai 2001, dans *Jan Fabre. Stigmata...*, *op. cit.*, p. 536.

¹⁰³ *Jan Fabre. Stigmata...*, *op. cit.*, p. 621.

alignés sur le sol. Le bruit de l'impact de l'objet à sa retombée lui sert de repère pour passer d'une table à l'autre. Une fois arrivé à la première table, une infirmière vient prélever le sang de l'artiste nécessaire à la réalisation de son manifeste sur l'art et la condition de l'artiste. Ainsi, on peut lire sur un des dessins : « On ne s'habitue pas à l'art. Le monde est désespérée [sic], étant donné que l'on ne peut changer le monde. Dans un monde où tout est dû au hasard, l'artiste dispose tout au plus d'une chance de remporter une victoire sur la chance. Chaque artiste/animal seul avec lui-même comme un marin naufragée [sic] » (**fig.49**). Avec ce texte, Fabre exprime la position de l'artiste dans le monde de l'art régi par la critique et le marché. Ainsi, « dans *Sanguis/Mantis*, l'homme [...] incarne l'artiste sur le dos duquel les marchands opèrent la fonction de sangsues, qui à la fois le soulage et le laisse exsangue »¹⁰⁴.

b. Je suis sang (Conte de fées médiéval) (2001)

Deux mois après sa performance à Lyon, Jan Fabre continue ses réflexions sur le sang avec sa nouvelle pièce de théâtre *Je suis sang (Conte de fées médiéval)* qu'il joue dans la Cour d'honneur du Palais des papes à l'occasion de la 55^{ème} édition du Festival d'Avignon. Pour lui, cette pièce constitue le point culminant de ses recherches sur le sang, initiées en 1978 avec *My blood, My body, My landscape*.¹⁰⁵ Il est invité par le directeur du festival, Bernard Faivre d'Arcier (de 1993 à 2003) à créer une œuvre spécialement conçue pour ce palais médiéval monumental construit à partir de 1335 sous Benoit XII et terminé par son successeur Clément VI (**fig.50**).

Avec cette nouvelle pièce, Jan Fabre poursuit un projet commencé au milieu des années 1990. À cette époque, il écrit le texte *Ik ben bloed/Je suis sang* (1997), un poème centré sur les thèmes du sang et du corps qui sert d'ossature au spectacle. Comme il l'explique : « Tout mon travail, depuis plus de vingt ans, qu'il s'agisse d'art visuel, d'écriture, de spectacles, a été créé dans une même voie de recherche : le corps humain. Il est envisagé en premier lieu comme un laboratoire. Et dans un second temps autour d'une autre question essentielle pour moi : Que signifie le corps humain dans la société ? Que représente-t-il d'un point de vue social,

¹⁰⁴ FERRE, Sylvie et FRETARD, Dominique, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁵ FILIBERTI, Irène et PERRIER, Jean-François, « Je suis sang (conte de fées médiéval). Entretien avec Jan Fabre », dans *Théâtre contemporain.net*, juillet 2005, disponible sur <https://www.theatre-contemporain.net/>.

philosophique, physique, érotique ? C'est cette idée directrice qui réunit l'ensemble de mon travail »¹⁰⁶.

Ainsi, la pièce commence par la phrase : « Nous sommes en 2001 après Jésus-Christ et nous vivons toujours au Moyen Âge. Et nous vivons toujours avec le même corps qui est mouillé en dedans et sec en dehors »¹⁰⁷. Le corps de l'homme n'a pas changé depuis le Moyen Âge. Malgré tous les progrès réalisés depuis cette époque, il est contraint depuis des siècles par les lois, par les religions, mais aussi par la peur des pulsions et des désirs.¹⁰⁸ Dans l'espoir de briser enfin tous ces tabous et ces interdits, Fabre met en scène un nouveau corps libéré uniquement constitué de sang. Sur scène, il nous montre ce corps dans son entièreté en évoquant les premières règles, le sang virginal de la mariée, le sang de l'accouchement, mais aussi les corps torturés et leurs stigmates au travers d'opérations chirurgicales et du sang versé par le Christ et ses martyrs (**fig.51 et 52**).

Comme « nous vivons toujours au Moyen Âge », Fabre choisit d'écrire partiellement son texte en latin ce qui confère à sa pièce, comme le souligne Lydie Toran, un caractère « faussement religieux ».¹⁰⁹ En effet, ainsi, il apporte une connotation sacrée à ces extraits qui ne sont pas toujours d'origine chrétienne.¹¹⁰ Par exemple, il traduit en partie la chanson *Cold Turkey* de John Lennon. Ce faisant, il « a transformé un élément du populaire anglais en le faisant passer au rang du sacré, par l'artifice de la traduction latine [...] »¹¹¹. Toutefois, à plusieurs moments, l'artiste belge se réfère bien aux Écritures notamment au travers des écrits de la mystique du XII^e siècle Hildegarde de Bingen (1098-1179) et de l'évangile selon saint Jean.

En plus de ces références littéraires, Fabre apporte à sa pièce une dimension plastique, par exemple en citant visuellement le martyr de saint Sébastien.¹¹² Alors que plusieurs actions de tortures se déploient sur scène, un des comédiens recrée la position classique que l'on connaît

¹⁰⁶ FILIBERTI, Irène et PERRIER, Jean-François, *op. cit.*, disponible sur <https://www.theatre-contemporain.net/>.

¹⁰⁷ FABRE, Jan, *Je suis sang. Étant donné*, Paris, L'Arche, 2001, p. 11.

¹⁰⁸ DROUHET, Geneviève, *Transgression : un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996-2003)*, Paris, Cercle d'Art, 2004, p. 36.

¹⁰⁹ TORAN, Lydie, *Théâtralité de la mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre*, Thèse de doctorat, Université d'Avignon, 2014, p. 135.

¹¹⁰ *Idem*, p. 136.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² TORAN, Lydie, « Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre », dans *Parole Rubate*, n°15, juin 2017, p. 181-192.

du martyr, à savoir debout et criblé de flèches avec les mains attachées dans le dos (**fig.52**). En récupérant les codes iconographiques classiques du saint, Fabre crée son propre tableau vivant. Il transpose véritablement sur scène un modèle célèbre de l'histoire de l'art que se sont appropriés de nombreux peintres tels Mantegna, Rubens, Rembrandt, Guido Reni et bien d'autres. Le fait qu'il s'inspire de la peinture dans sa production théâtrale n'est pas nouveau. Déjà dans *Le pouvoir des folies théâtrales* (1984), il confèrait à sa pièce une scénographie visuelle directement inspirée de célèbres tableaux.

c. **Virgin Warrior/Warrior Virgin (2004)**

En 2004, Jan Fabre réalise la performance *Virgin Warrior/Warrior Virgin* aux côtés de Marina Abramovic au Palais de Tokyo à Paris. Se vouant une admiration mutuelle depuis le début de leur carrière respective¹¹³, les deux artistes se rencontrent pour la première fois en 1983 lors d'un débat sur l'esthétique de la violence à Amsterdam.¹¹⁴ Pourtant, les premières discussions d'une éventuelle collaboration entre eux n'ont lieu qu'en 2001. À cette époque, Marina Abramovic, qui habite à Rome, vient à l'inauguration de l'exposition *Umbraculum* que Fabre présente à la Galleria Communale d'Arte Moderna e Contemporanea. Lors de son entretien avec Germano Celant, Fabre explique la naissance de leur performance sur une table de restaurant : « Au dîner, elle me dit que son rêve est de faire une performance en duo avec moi. Je me rappelle que nous avons immédiatement commencé à travailler. Nous avons noté nos idées et fait quelques croquis sur des serviettes en papier »¹¹⁵.

Trois ans plus tard, les deux artistes se côtoient pendant plus de cinq heures, enfermés dans une immense cage de verre et habillés chacun d'une armure-insecte¹¹⁶ (**fig.54**). Tels deux chevaliers défendant la vulnérabilité de la beauté et de l'art, les deux performeurs réalisent plusieurs actions rituelles inspirées de la figure du chevalier. À ce sujet, Fabre déclare : « Un certain nombre d'actions et d'images créées durant la performance s'inspiraient des peintures classiques de chevaliers, par exemple saint George. Durant cette performance, nous nous sommes également blessés l'un l'autre et avons chacun utilisé le sang de l'autre »¹¹⁷.

¹¹³ Alors que Fabre est inspiré par le travail que Marina réalise avec Ulay, cette dernière est impressionnée par le théâtre de l'artiste belge notamment lorsqu'elle assiste, en 1982, à la représentation de huit heures *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* au Micky Theater d'Amsterdam.

¹¹⁴ Jan Fabre. *Stigmata...*, op.cit., p. 623.

¹¹⁵ *Idem*, p. 624.

¹¹⁶ *Vespula Vulgaris* (pour Marina Abramovic) et *Oryctes Rhinoceros* (pour Jan Fabre), 2003.

¹¹⁷ Jan Fabre. *Stigmata...*, op.cit., p. 625.

Au cours de la performance, épuisés physiquement par le poids de leur lourde armure, ils s'enlèvent mutuellement leur casque et leur cuirasse à hauteur des bras. Ensuite, Marina Abramovic, à l'aide d'un scalpel chirurgical, réalise une entaille sur le bras de Fabre pour en extraire le sang qu'elle utilise pour réaliser plusieurs petits dessins et textes sur les vitres de la cage de verre (**fig.55**). Ensuite, c'est au tour de Fabre d'entailler le bras d'Abramovic pour aller inscrire sur le mur blanc du Palais de Tokyo le mot « Pelagius », en référence au nom du moine hérétique celtique Pélage (350-420) qui défend l'idée que tout chrétien possède son libre arbitre et ainsi n'est pas soumis à la grâce divine. Il écrit également la phrase « cela prend toute une vie de devenir un artiste ». Enfin, il inscrit la phrase de sang « Le pardon est le devoir de saint George ». Les deux performeurs s'exclament ensuite à tour de rôle en sortant de la vitrine « Le pardon est un devoir » et « L'art est le triomphe de l'humilité ». Ainsi, la cage de verre témoigne du rude combat qu'ont mené les deux chevaliers, symbolisés par un champ de bataille couvert de reste d'armures et de sang (**fig.56**).

2. Heaven of Delight : Jan Fabre au Palais Royal de Bruxelles (2002)

En 2002, Jan Fabre entreprend un tout nouveau type de confrontation en intégrant de manière permanente la Salle des Glaces du Palais Royal de Bruxelles. À cette occasion, il va recouvrir le plafond de la salle d'honneur de plusieurs millions d'élytres de scarabées (**fig. 57**). Cette œuvre monumentale s'intègre dans le cadre d'un vaste projet d'intégration de l'art contemporain au sein du Palais Royal initié par la reine Paola.

Tout commence en 1993, avec l'arrivée au pouvoir du roi Albert II. Ce dernier, accompagné de son épouse la reine Paola, entreprend un vaste programme de réaménagements et de rénovations du Palais Royal. Dans la foulée de ces travaux, la reine, véritable amatrice d'art contemporain, souhaite également moderniser le Palais en y intégrant des artistes vivants. Dans une de ses rares interviews, elle confie avoir toujours été sensibilisée à l'art contemporain : « Ayant vécu à Rome, cet environnement m'a tout naturellement sensibilisée à l'art classique. C'est dans les années 68-70, années de doute et de remise en question, que j'ai rencontré des artistes contemporains et j'ai compris alors que la peinture et la sculpture ne sont pas seulement une recherche de techniques et de couleurs, qu'elles sont aussi un langage, un message que l'artiste envoie à la société. Souvent, ce message est un cri d'angoisse. Il n'y a pas que la beauté et l'esthétique. Nous devons aussi être en mesure de comprendre ce qui est moins

agréable. J'attache une grande importance à mes visites d'ateliers, à la conversation de l'artiste qui précise sa vision propre et qui commente son œuvre. C'est enrichissant, à chaque fois, et je me rappelle avec émotion ma rencontre avec Magritte et plus tard avec Delvaux »¹¹⁸.

Si la reine a toujours été passionnée d'art contemporain, l'idée de vouloir l'intégrer au Palais Royal ne lui vient qu'en 1997, lors de la visite d'une exposition sur les peintres flamands et hollandais du XX^{ème} siècle au Palazzo Grassi de Venise.¹¹⁹ Un des directeurs de l'exposition, Jan Hoet propose alors « d'initier » la reine à l'art contemporain.¹²⁰ Ainsi, la reine est aidée dans son projet par un comité artistique notamment composé de Jan Hoet, qui connaît Jan Fabre depuis de nombreuses années, et de Laurent Busine¹²¹. On ne s'étonne donc pas de la présence de Fabre parmi les artistes qui intègrent le Palais en 2002.¹²²

Il est alors confié à Fabre le soin de créer un nouveau revêtement pour le plafond de la salle des Glaces. Fidèle à sa réputation de redéfinir les formes classiques de l'histoire de l'art, il recouvre la voûte de plus d'un million et demi d'élytres de scarabées, créant ainsi une gigantesque mosaïque. En même temps que l'œuvre de l'artiste flamand, la reine Paola inaugure également une série de photos de Dirk Braeckman représentant des portraits de la famille royale et sept peintures monochromes sur le thème du vert sublime de Marthe Wéry. Ainsi, ces trois artistes (Fabre, Braeckman et Wéry) marquent le succès du projet d'ouverture du Palais à la création contemporaine. Deux ans plus tard, c'est au tour de l'artiste Patrick Corillon d'investir de manière permanente le Palais où il crée une nouvelle œuvre pour la salle Empire, *Les Fleurs du Palais Royal*, qui consiste en onze pots dorés contenant de la terre appartenant à chacune des provinces de Belgique et de la ville de Bruxelles. Chaque pot accueille une fleur transparente dans lesquelles l'artiste a déposé une série de petites histoires traduites en sept

¹¹⁸ A l'occasion de ses 65 ans, célébrés le 11 septembre, la reine Paola a accepté de répondre, par écrit à plusieurs questions envoyées par des journalistes. Cet entretien est disponible sur « Une dame de cœur qui parle franchement », dans *La D.H.* [en ligne], 14 novembre 2002, disponible sur <https://www.dhnet.be/>.

¹¹⁹ Fabre participe à la 47^{ème} Biennale de Venise dédiée au thème *Futur, Présent et Passé* sous la direction générale de Germano Celant. L'exposition du pavillon belge sur le thème *La peinture flamande et néerlandaise du 20^{ème} siècle*, est dirigée par les historiens d'art Jan Hoet et Rudi Fuchs.

¹²⁰ DUPLAT, Guy, « L'art contemporain est reconnu », dans *La Libre*, 25 octobre 2002.

¹²¹ Composé notamment de Jan Hoet (directeur du Stedelijk Museum voor Actuele Kunst de Gand) et de Laurent Busine (directeur du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu).

¹²² Les deux hommes se sont rencontrés pour la première fois lors de la performance *Money (Art) in Culture* (1980). En 1991, Jan Hoet réalise l'exposition *Irony by Vision* à Tokyo où il présente le travail de Magritte, Broodthaers, Panamarenko et Jan Fabre à la galerie Watari-um. La même année, ils réalisent ensemble la performance *A gambling battle between a curator and an artist*, durant laquelle ils jouent pendant plusieurs heures au Patchinko dans une salle de jeux de Tokyo.

langues et liées aux emblèmes floraux de chaque province belge et de la capitale.¹²³ En 2010, la reine profite des travaux de réaménagement réalisés dans le cadre du sommet de la présidence belge de l'Union européenne pour intégrer un nouvel artiste, le peintre Michaël Borremans qui investit le Salon des Maréchaux et le salon Louis XVI avec six tableaux réunis autour du thème du laquais.¹²⁴

La reine Paola renoue avec une tradition de mécénat artistique initié par Léopold II.¹²⁵ Jan Fabre est invité à créer une œuvre qui viendrait achever la décoration de la Salle des Glaces, commencée sous le règne du roi Léopold II. La création de la Salle des Glaces a eu lieu dans le contexte des travaux de la nouvelle façade du Palais par l'architecte Henri Maquet. Plusieurs petits espaces du premier étage de l'aile gauche qui donnent directement sur la façade sont remplacés par une grande salle d'apparat.¹²⁶ Le roi souhaite dédier cette grande pièce à l'État indépendant du Congo. Il est alors décidé de créer une riche décoration avec, face aux fenêtres de la façade, d'immenses scènes allégoriques évoquant l'Afrique qui devaient venir ponctuer le mur décoré de marbre et de bronze doré. De grandes cartes d'Afrique devaient venir surplomber les deux cheminées monumentales. Le plafond, selon les plans de Maquet, devait être en accord avec le reste de la pièce et être aussi peint et doré.¹²⁷ Malheureusement, le décès de l'architecte et celui du roi en 1909 ont suspendu le projet. C'est le roi Albert Ier qui fait achever les travaux en 1910. La voûte est alors peinte temporairement en blanc et de gigantesques miroirs prennent la place destinée initialement aux allégories.

Il faut donc attendre l'intervention de Jan Fabre pour que le plafond de la Salle des Glaces reçoive enfin sa décoration finale. Il intervient au niveau de la voûte en berceau, des deux arcs verticaux et du lustre central qu'il recouvre de plus d'un million et demi d'élytres de scarabées

¹²³ L'iris pour Bruxelles, la pervenche pour la Flandre orientale, la primevère pour Namur, la jacinthe pour le Hainaut, le coquelicot pour le Brabant flamand, le genêt pour le Limbourg, la violette pour Liège, le bouton-d'or pour le Brabant wallon, l'anémone pour le Luxembourg, la bruyère pour Anvers et la pâquerette pour la Flandre-Occidentale (dans *Le Palais Royal de Bruxelles*, disponible sur le site du Palais Royal de Bruxelles, <https://www.monarchie.be/>).

¹²⁴ « La reine Paola et l'art contemporain belge », posté sur le blog *La famille royale belge*, 25 juillet 2010, disponible sur <http://familleroylebelge.blogspot.com/>.

¹²⁵ MORENO, Jérôme, « La confrontation avec le lieu », dans BEAUVICHE, Marianne (dir.) et VAN DEN DRIES, Luk (dir.), *Jan Fabre. Esthétique du paradoxe*, Acte du colloque international d'Avignon du 12 et 13 mai 2011, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 44.

¹²⁶ SMOLAR-MEYNART, Arlette (dir.), *Le Palais de Bruxelles : huit siècles d'art et d'histoire*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1991, p. 291.

¹²⁷ SMOLAR-MEYNART, Arlette (dir.), *op. cit.*, p. 291.

thaïs (*Sternocera acquisignata*) de 27 millimètres de long. Aidé d'une trentaine d'assistants, il lui faut trois mois pour arriver au bout du chantier.

a. Un hommage à Jérôme Bosch et au Congo belge

Le titre *Heaven of Delight*, traduit en français par le *Ciel des Délices*, fait référence au triptyque *Le Jardin des Délices*¹²⁸ de Jérôme Bosch (vers 1450-1516). Sur le panneau de gauche, on aperçoit les figures d'Adam et Ève dans le jardin d'Eden. Sur celui de droite, Bosch représente l'Enfer rempli de démons qui ne cessent de torturer les âmes damnées pour l'éternité. Le panneau central représente le péché de l'humanité qui se laisse pervertir par les plaisirs et les délices de la vie. L'imagination débordante du maître nous emmène dans un univers fantastique rempli de bêtes merveilleuses et autres créatures monstrueuses qui côtoient l'homme perverti par le péché. Fabre a toujours été fasciné par l'imagination et la créativité de Jérôme Bosch, par les monstres hybrides et les différentes formes de tortures inventées par le maître. Le jardin de Bosch est devenu le ciel de Fabre.

Également guidé par son imagination, Fabre exploite les codes de la peinture de plafond tout en l'actualisant par l'emploi d'élytres de scarabées. Il explique : « J'ai fait naître ainsi un nouveau dessin, j'ai dessiné avec la lumière d'une manière tout autre, j'ai interprété d'une autre manière l'art de peindre un plafond. Je voulais un ciel vert à la place d'un ciel bleu. Le ciel qui adopte la couleur de la nature et dans lequel sont cachés toutes sortes de dessins qui produisent des significations et des références diverses : le sentiment du sublime, mélangé avec des restes du passé (comme le Congo belge) et l'éclat de la mort dans son acception positive, notamment comme partie existentielle de la vie. Je voulais faire naître une situation intemporelle, dans laquelle la vie et la mort se confondent dans un champ énergétique unique »¹²⁹. Ainsi, il joue avec la lumière qui se reflète sur les carapaces. En fonction de la direction dans laquelle vont les reflets lumineux et du point de vue du spectateur, un panel de vert, mais aussi de bleu et d'orange apparaît pour créer un véritable plafond céleste. Comme chez Jérôme Bosch, on peut apercevoir, caché dans la masse de scarabées, de nombreuses figures et formes issues de l'univers de Fabre : des hiboux, des anges, des insectes, des globes... mais aussi, bien caché le « P » de Paola : « C'est comme un petit secret » déclare Jan Fabre, « Si l'on regarde bien, on peut distinguer un P à cet endroit. C'est le P de Paola, intégré à l'œuvre comme les maîtres

¹²⁸ Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices*, vers 1500-1505, Musée du Prado, Madrid.

¹²⁹ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 16-17.

anciens le faisaient avec le blason de leur commanditaire. Et en plus, ici, c'est la Reine elle-même qui l'a réalisé »¹³⁰.

De manière tout aussi subtile, Fabre critique le passé colonial belge. Il insère dans son œuvre des motifs de crânes, de jambes coupées, de girafes, de poissons morts, etc. Il explique : « La plupart des gens qui regardent cette œuvre pensent qu'il s'agit d'une beauté sublime, mais quand ils regardent plus attentivement, ils découvrent des crochets tranchants à l'intérieur de cette œuvre »¹³¹. Déjà en 1979, il a fait référence au passé colonial belge avec l'œuvre *Ik heb vuile handen/J'ai les mains sales* (**fig.58**). Sur un billet de banque du Royaume de Belgique, il écrit cette phrase sortant de la bouche du roi Léopold II, laissant sous-entendre l'exploitation des richesses du Congo sous le règne de ce dernier. La même année, il réalise *Argent de Jérôme Bosch-collages*, réalisés à partir de billets, découpés et recomposés, pour former des personnages inspirés de Jérôme Bosch (**fig. 59**). Le lien entre le colonialisme belge et Jérôme Bosch n'est donc pas nouveau chez Jan Fabre.

b. L'apothéose du scarabée

Avec *Heaven of Delight*, Jan Fabre atteint, selon les propres mots de Stefan Hertmans, l'apothéose du scarabée.¹³² En effet, Fabre n'en est pas à sa première utilisation des carapaces d'insectes. Dès le début des années 1990, il réalise plusieurs sculptures entièrement composées d'élytres de coléoptères caractérisées par une couleur vert-bleu qui varie en fonction de la lumière. La première œuvre de ce type date de 1993 et s'intitule *Mur de la montée des anges*.¹³³ Cette sculpture se compose de centaines d'élytres déployées sur une armature en fil de fer qui forment une robe scintillante (**fig.60**). Avec cette sculpture, Jan Fabre combine la figure de l'ange, messenger de Dieu¹³⁴, aux scarabées, symbole de renouvellement et de renaissance. En effet, dans la symbolique égyptienne antique, le scarabée est associé au pouvoir générateur du dieu Soleil. De la même manière que le dieu renaît chaque matin, le jeune scarabée éclot par

¹³⁰ WYNANTS, Jean-Marie, « Dans le ciel, le P de Paola », dans *Le Soir*, 30 août 2007, disponible sur <https://www.lesoir.be/>.

¹³¹ Jan Fabre. *Stigmata...*, op. cit., p. 629.

¹³² HERTMANS, Stefan, « Peindre avec la lumière. Apothéose du scarabée », dans HERTMANS, Stefan, *L'Ange de la métamorphose. Sur l'œuvre de Jan Fabre*, traduit par Monique Nagielkopf et Marnix Vincent, Paris, L'Arche, 2003, p. 111.

¹³³ Ce titre fait référence aux sentences gravées sur le mur mystique du Carmel de Saint-Denis. En 1994, Jan Fabre se produit au Théâtre de Saint Denis et découvre l'inscription *Mur de la montée des anges* (voir BOULLAUD, Sylvie, *Gisants (Hommage à E.C. Crosby et K.Z. Lorenz)* [vidéo en ligne], Galerie Daniel Templon, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>).

¹³⁴ Le terme Ange est issu du terme grec *Angelos* qui signifie « messenger ».

lui-même de sa boule d'excréments. Ainsi, au travers de l'utilisation de scarabées, Fabre aborde les notions de mort et de renaissance du corps. Cette thématique qui l'intéresse déjà, notamment lorsqu'il utilise son propre sang dans la performance *My body, my blood, my landscape* (1978). Tout comme le Christ a sacrifié son corps pour l'humanité, Fabre sacrifie le sien pour en faire don à l'art.

Néanmoins, dans le cas de ses sculptures d'insectes, ce n'est pas au corps physique fait de chair et de sang qu'il s'intéresse, mais à une dimension plus spirituelle. Il explique : « ce corps fonctionne comme une sorte de bouclier, une sorte de squelette extérieur. Supposons que le corps soit retourné comme une chaussette, de l'intérieur vers l'extérieur, pour devenir de cette manière un squelette externe, créant ainsi un vide à l'intérieur, alors on peut parler de corps spirituel »¹³⁵. Il ajoute : « Le corps spirituel ou le corps de l'avenir. Le corps vide, sans organes, sans sang. L'enveloppe du vide, du néant. Fantômes, momies, anges, épouvantails en sont les supports spirituels. Le corps au squelette apparent. Le corps imprégné d'une gravité, d'une lucidité, d'une majesté et d'une gloire intemporelles »¹³⁶. Au travers des insectes et de la figure de l'ange, Fabre introduit le passage d'un être à un autre, une métamorphose du corps physique en corps spirituel.

Si la sculpture *Mur de la montée des anges* sert principalement à une réflexion sur le corps, un grand nombre des sculptures-scarabées qui suivent deviennent un prétexte pour évoquer l'histoire de l'art. En 1994, Fabre réalise la sculpture *Apiculteur* (**fig.61**) qui représente un moine-apiculteur s'occupant de sa ruche. Une sculpture qu'il réalise d'après le dessin de Pieter Breughel l'Ancien¹³⁷ (**fig. 62**) sur le même thème : « J'ai toujours été intéressé par le travail du maître flamand Brueghel l'Ancien. Il existe un petit dessin de lui représentant trois moines en apiculteurs. Cette œuvre m'a beaucoup inspirée pour mes sculptures. Pour moi, cette image de moine-apiculteur est comme un corps spirituel. Une sorte de voyageur-astronaute »¹³⁸. Une série de dessin d'études préparatoire à la réalisation de cette sculpture sur le thème de l'apiculteur est conservée au Cabinet des Estampes du Musée Plantin-Moretus (**fig.63**). La référence au thème de l'apiculteur n'est pas nouvelle chez Fabre. En 1990, il réalise le dessin

¹³⁵ BEKKERS, Ludo et FABRE, Jan, *Jan Fabre, conversation avec Ludo Bekkers*, Gerpennes, Éditions Tandem, 2006, p. 12.

¹³⁶ VAN Den DRIES, Luk, *Corpus Jan Fabre : observations sur un processus de création*, op. cit., p. 362.

¹³⁷ Pieter Breuhgel l'Ancien, *Les Apiculteurs*, vers 1568, conservé au Cabinet des estampes et dessins de Berlin (Kupferstichkabinett).

¹³⁸ *Jan Fabre. Stigmata...*, op. cit., p. 511.

The Lime Twig Man/l'Homme au gluau¹³⁹ (**fig.64**), un autoportrait en gluau réalisé au Bic. Derrière lui, le château de Tivoli est en flamme et un arbre se remplit de nouvelles idées. L'année suivante, il réalise la performance *The Beekeeper* (1991) derrière le Musée des Beaux-Arts d'Anvers. Habillé en apiculteur blanc, il dessine avec du miel. Il prédit la prochaine guerre flamande en référence à l'apiculteur du Moyen Âge qui avait la capacité de conseiller les batailles du roi.¹⁴⁰

À la différence des sculptures-insectes précédentes, *Vlees*/Viande (**fig.65**), que Jan Fabre réalise en 1995, représente une masse de chairs informe entièrement recouverte d'insectes suspendus à un fil de fer. Derrière cette masse grouillante, on reconnaît la forme du *Bœuf écorché*, une figure connue de l'histoire de l'art, notamment au travers des œuvres de Rembrandt, Soutine et Bacon. Chez Fabre, la masse informe de la viande se fait dévorer par les insectes. Or, cette masse est invisible, elle n'existe que par la présence des insectes. Selon Stephan Hertmans : « Nous voyons des scarabées, mais aussi le corps disparu sous eux, ainsi que les surfaces esthétiques qui renvoient à l'art pictural et à d'autres objets d'art »¹⁴¹. Par objets d'art, il fait référence à la sculpture de Fabre, *Passage* (1994-1995) (**fig. 66**) qui se compose d'un urinoir, d'un microscope et d'une croix recouverts d'insectes. Ainsi, il souhaite symboliser les rapports entre art, science et religion. Or, comme le souligne Geneviève Drouhet : « En choisissant l'urinoir pour représenter l'art, il marque son désir de reprendre là où Duchamp a laissé la peinture – c'est-à-dire loin de la peinture rétinienne et olfactive – avec une peinture d'idée, de concepts où le langage et le texte auront une grande place »¹⁴².

Outre Brueghel, Jan Fabre continue à rendre hommage aux primitifs en évoquant le célèbre tableau de Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*.¹⁴³ Si le titre de l'œuvre, intitulée *La réincarnation de Giovanni Arnolfini* (1997) (**fig.67**), renvoie à l'œuvre du maître, elle n'a plus rien avoir avec elle. Du couple d'époux, on passe à la seule représentation de Giovanni

¹³⁹ L'homme au gluau est un motif qui apparaît dès le XVI^{ème} siècle dans les recueils d'emblèmes. Son rôle est d'attraper les oiseaux à l'aide d'une planche recouverte de glu (gluau). Il n'était pas rare que celui-ci attrape en même temps toutes sortes d'insectes volants. Sur l'autoportrait en gluau de Fabre, l'inscription se traduit par : « Je marche d'un pas rapide, le gluau à la main/ et j'ai attrapé avec celui-ci un coucou/ autour de ma tête volent les moustiques/ et même si mes cheveux pendent, si longs jusqu'au sol/ peut-être irais-je là-bas malgré mon beau chapeau/ et mes plumes/ bien que ce chaton fasse de moi un oiseau encore plus /beau/ que mon chien subtil/ si quelqu'un voulait être à ma place/ alors les moustiques disparaîtraient bien vite » (dans *Jan Fabre. Umbraculum : un lieu ombragé hors du monde pour réfléchir et travailler*, Avignon, Chapelle Saint Charles et Rome, Centro d'arte contemporanea, 2001, p. 121-122).

¹⁴⁰ *Jan Fabre. Stigmata...*, *op. cit.*, p. 512.

¹⁴¹ HERTMANS, Stefan, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁴² DROUHET, Geneviève, *op.cit.*, p. 41.

¹⁴³ Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434, National Gallery, Londres.

Arnolfini dont le visage est devenu le masque d'un médecin de peste du Moyen Âge entièrement recouvert de scarabées. Son corps se compose d'une armure en métal agrémentée à l'extérieur d'une colonne vertébrale en os humain. Avec cette sculpture, Fabre transforme le marchand italien en un insecte-chevalier tout droit sorti du Moyen Âge. Ce n'est pas sans raison s'il associe le scarabée au guerrier. L'un comme l'autre possèdent une armure qui les protège des attaques extérieures. La figure de l'insecte en guerrier devient à cette époque récurrente chez Fabre avec, par exemple les deux *Vlaamse Krijgers/Guerriers flamands (Guerriers du désespoir)* (1995-1996) qui représentent son idéal chevaleresque dans son combat pour défendre l'art et la beauté (**fig.68**).

Si Fabre cite directement des artistes comme Brueghel l'Ancien et Jan Van Eyck, il réinterprète également l'iconographie classique de la peinture. Par exemple avec la sculpture *Salvator mundi* (1998) (**fig.69**) qui reprend l'iconographie classique du *Sauveur du monde*, scène où l'on voit généralement le Christ tenir un globe terrestre dans sa main gauche. Chez Fabre, la main du Christ est remplacée par le gant d'acier d'une armure médiévale dans lequel repose une boule recouverte de scarabées et sur laquelle est fixée une colonne vertébrale coiffée de cheveux d'ange. Le globe terrestre donne naissance à l'homme, ici représenté par sa colonne vertébrale.¹⁴⁴

Il exploite également toutes sortes de formes de vanités avec par exemple *Tombes (épées, crânes et croix)* (2000), une installation composée de plusieurs dizaines de croix crayonnées au Bic et de crânes recouverts d'insectes (**fig.70**). Faisant office de *memento mori* (« rappelle-toi que tu vas mourir »), cette œuvre n'est pas sans rappeler *La Tombe de l'ordinateur inconnu* (**fig. 71**) que Fabre a réalisée en 1993. Ce cimetière composé de plusieurs centaines de croix alignées recouvertes de Bic bleu et portant chacune le nom d'un insecte.¹⁴⁵ Par-là, il souhaite évoquer la mort de l'insecte. Fabre rend hommage aux insectes, « le plus vieil ordinateur de notre monde » dit-il, en lui consacrant un lieu de mémoire. L'alignement des pierres tombales uniformisées rappelle celui des cimetières militaires et par là même, les associe aux soldats.

En 2001, Jan Fabre passe un nouveau cap dans la symbolique de ses sculptures spirituelles. À l'occasion de l'exposition *Umbraculum/Lieu ombragé hors du monde pour*

¹⁴⁴ *L'Ange de la métamorphose*, Paris, Musée du Louvre, 2008, p. 104.

¹⁴⁵ Le nom *Schrijverke* revient de manière régulière et désigne une espèce de coléoptère, le *Gyrinus natator*. Serait-ce là une référence au poème *Het Schrijverke* de Guido Gezelle ? Ce poème racontant l'histoire d'un insecte qui écrit le nom de Dieu sur la surface de l'eau. (HERTMANS, Stefan, *op. cit.*, p. 16).

réfléchir et travailler présentée dans la chapelle Saint-Charles d'Avignon (**fig.72**). Il expose aux côtés d'objets usuels recouverts d'élytres des sculptures réalisées en partie avec des os humains. À l'inverse de ses sculptures en scarabées, il nous montre désormais ce qui se cache sous l'enveloppe.¹⁴⁶ Cette installation est en fait un *memento mori*. Tout homme est voué à vieillir et à disparaître un jour. C'est pourquoi il suspend dans les airs, des objets qui évoquent la fragilité du corps humain face au temps : fauteuils roulants, béquilles, cannes et déambulateurs. Ce rôle de soutien à un corps en décrépitude est flagrant dans les titres que Fabre donne à la paire de béquilles *Instrument to remember (male)/Instrument pour se souvenir (homme)* (2001) et au déambulateur *Instrument to remember (female)/Instrument pour se souvenir (femme)* (2001) (**fig.73**). Au sol, la sculpture d'un moine, *Brugge 3003 (monnik met beenderen)/Bruges 3003 (moine d'os)* (**fig. 74**), réalisée à l'aide de lamelles d'os d'humains et d'animaux est placée au milieu d'anciennes machines à scier. En passant des insectes aux os, il passe un cap dans la symbolique de ces corps spirituels, car désormais, il ne fait pas que suggérer le retournement du corps de l'intérieur vers l'extérieur, il le représente.

¹⁴⁶ MAES, Frank (dir.), *Jan Fabre. A la recherche d'Utopia. Sculptures & Installations. 1977 -2005*, Éditions Bartschi – Salomon, Genève, 2006, p. 339.

III. Jan Fabre et les expositions de confrontation (2006-2016)

« Je n'évolue pas dans un espace anhistorique. Mon œuvre s'enracine profondément dans la tradition »¹⁴⁷.

Depuis de nombreuses années, il n'est pas rare pour un musée de faire appel à des artistes pour réaliser des expositions qui vont venir réactualiser leur collection permanente.¹⁴⁸ Comme l'écrit Julie Bawin : « L'intervention de l'artiste peut être de différentes natures : de la simple sélection d'œuvres à une mise en scène plus sophistiquée des collections en passant par la confrontation des biens patrimoniaux avec ses propres créations »¹⁴⁹. C'est précisément ce dernier aspect qui nous intéresse dans le cas de Jan Fabre. En effet, en 2006, l'artiste belge est invité pour la première fois à se confronter aux œuvres des collections permanentes d'un musée d'art ancien, le Musée des Beaux-Arts d'Anvers.

1. *Homo Faber* au Musée des Beaux-Arts d'Anvers

Intitulée *Homo Faber*¹⁵⁰, cette première exposition de confrontation fait partie d'un vaste projet qui a pour ambition de présenter l'œuvre de Jan Fabre dans son ensemble et c'est pourquoi elle a été répartie dans cinq lieux distincts de la ville d'Anvers. Deux de plus grande envergure : la première au Musée d'art contemporain d'Anvers (M HKA) qui se concentre sur la production performative de l'artiste, et la deuxième au Musée des Beaux-Arts d'Anvers (KMSKA) où Fabre entre en dialogue avec les maîtres anciens des collections permanentes. Enfin, la Bibliothèque de la Ville expose les manuscrits de ses textes de théâtre écrits à la main, la galerie-restaurant Rode Zeven présente des objets, des photographies et des lithographies réalisées entre 1978 et 2005 et l'espace Rossaert présente une exposition dédiée aux

¹⁴⁷ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1985-1991)*, traduit du néerlandais par Michèle Deghilage, Paris, L'Arche, 2016, p. 156.

¹⁴⁸ Pour une typologie des expositions de réactualisation du patrimoine muséal, voir BAWIN, Julie, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des Archives, 2014, p. 141-184.

¹⁴⁹ BAWIN, Julie, *op. cit.*, p. 141.

¹⁵⁰ Ce titre fait référence à l'une de ses premières expositions : *Homo Fabere : this ain't work this is evolution* (1981). « Homo Fabere » désigne l'homme maître de la technique, appliquant son intelligence à la « fabrication ».

performances sur l'argent que Fabre réalise à la fin des années 1970 et au début des années 1980.

Ce n'est pas sans raison si Jan Fabre réalise cette première exposition de confrontation au KMSKA. En effet, c'est un musée qu'il connaît bien. Haut lieu de son enfance, il a grandi avec les enseignements de son père sur les grands maîtres flamands qui y sont exposés. Bien des années plus tard, il continue à visiter ce temple de l'art jusqu'à ce qu'un jour, il y rencontre par hasard le directeur général, Paul Huvenne. Dans une lettre, ce dernier explique leur rencontre fortuite : « Je te connaissais comme virtuose du Bic et comme un adepte de l'œuvre d'art totale, ayant fait ses preuves au théâtre. Nous présentions alors les Primitifs dans un nouvel accrochage et tu semblais particulièrement intéressé par la façon dont les peintres du passé, tant les Byzantins avec leurs icônes que les Primitifs flamands avec leurs miroirs de la création, étaient parvenus, en faisant parler la matière, à traduire l'immanence et la transcendance. Tu ne pouvais réfréner ton enthousiasme. Le mystique profane venait de reconnaître ses racines, il ne souhaitait rien moins que confronter son expérience à celle de ses prédécesseurs en peinture »¹⁵¹. Ainsi naît l'idée de réaliser une exposition de confrontation entre les œuvres de Fabre et celles du musée.

Or, cette tâche constitue un challenge car comme en témoigne les propos de Paul Huvenne : « Une exposition de tes œuvres, Jan Fabre, dans un Musée des Beaux-Arts, rien n'est moins évident [...]. Par la force des choses, elle perturbe la tranquillité et le rythme de la disposition des peintures et des sculptures des siècles passés, rythme auquel on est habitué. D'un autre côté, il faut admettre que les salles d'un musée traditionnel comme celui d'Anvers offrent un décor qui met en valeur la présentation de tes œuvres tout en proposant un réel défi, qu'on aurait du mal à retrouver dans les espaces les plus souvent polyvalents d'un musée d'art contemporain. Cet environnement permet une approche plus intense et plus approfondie de ton travail en même temps qu'elle invite, à partir de cette approche renouvelée et dans le cadre de cette confrontation, à mieux comprendre l'art des siècles passés »¹⁵². Ainsi, plus qu'une simple confrontation, le conservateur a pour ambition de créer un véritable dialogue, entre les œuvres du passé et les productions contemporaines de Fabre. Un échange mutuel dont le but est d'abord

¹⁵¹ HUVENNE, Paul, « Cher Fabre », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose*, op. cit., p. 16.

¹⁵² *Idem*, p. 15.

de comprendre ce que l'art du passé peut apporter à Fabre et ensuite ce que peuvent apporter les conceptions contemporaines de Fabre sur l'art du passé.¹⁵³

Dans cette optique, Fabre va minutieusement choisir ses œuvres parmi vingt salles du premier étage du musée. À l'entrée, le spectateur est accueilli par la petite sculpture dorée d'un perroquet, *Ik, dwergpapegaaï, herhall mijzelf nooit/Moi, perroquet nain, je ne me répète jamais* (2006). Cet autoportrait de l'artiste en perroquet nain donne le ton de l'exposition. Comme l'explique Fabre, « L'artiste s'identifie au perroquet, symbole spirituel divin, qui répète les paroles des autres, et se répète également lui-même de façon imprévisible et aléatoire, à des moments inappropriés »¹⁵⁴. Il poursuit en disant : « L'art est toujours une forme de plagiat »¹⁵⁵. Le perroquet et l'artiste ne sont pas si différents. Comme le perroquet reproduit les paroles humaines, l'artiste apprend à imiter l'art de ses prédécesseurs. C'est en prenant comme modèle les primitifs que Fabre a constitué les bases de son apprentissage artistique.

Un peu plus loin, la sculpture *Ik laat mezelf leeglopen/Je me vide de moi-même* (2006) illustre la confrontation de l'artiste avec l'art du passé (**fig.75**). Fabre se cogne littéralement le nez contre une copie du tableau *Portrait d'un juge de camp* (1450-1500) de Rogier Van der Weyden.¹⁵⁶ Comme il l'explique : « cette œuvre de l'entrée est très importante, car elle dit d'emblée la position de l'artiste contemporain confronté à l'histoire de l'art du passé, à ses prédécesseurs. L'artiste fait le deuil de sa vanité avant d'entrer dans le musée, il se vide de lui-même, de sa propre substance pour laisser place à de nouvelles idées. Son deuil est la prise de conscience d'une perte »¹⁵⁷. Avec cette sculpture, Jan Fabre rend donc hommage aux primitifs qu'il considère comme ses maîtres. Une confrontation inégale, car il n'est qu'un nain dans un monde de géant.¹⁵⁸ Il fait face à ce géant qu'est Rogier Van der Weyden et y perd au passage une partie de son corps, de son sang. Mais cette perte peut lui permettre d'apprendre, d'imaginer de tout nouveaux champs de réflexion. C'est le sacrifice nécessaire de l'artiste contemporain face à l'art du passé.

¹⁵³ Jan Fabre. *Homo Faber*, op. cit., p. 8.

¹⁵⁴ « Un mystique contemporain. Entretien avec Marie-Laure Bernadac », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose*, op. cit., p. 103.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ La reproduction de l'œuvre de Rogier Van der Weyden fait partie intégrante de la sculpture *Je me vide de moi-même* (2006).

¹⁵⁷ « Un mystique contemporain. Entretien avec Marie-Laure Bernadac », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose*, op. cit., p. 103.

¹⁵⁸ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, op. cit., p. 66.

Plusieurs des œuvres qui suivent représentent également directement la figure de l'artiste en confrontation avec les œuvres du musée. Par exemple la sculpture *Sarcofago Conditus* (« He who has been represented on his tomb »)/« Lui, qui fut représenté sur sa tombe » (2003) où il se représente en gisant placé aux pieds d'un retable catalan du XV^{ème} siècle représentant l'archange Michel entouré par le chœur des anges (**fig.76**). Mais aussi les portraits au Bic de Fabre en apiculteur, *Hoeder (Zelportret) I & II*/Apiculteur I & II (autoportrait) (1991), qui font face à la Madone entourée de séraphins et de chérubins de Jean Fouquet. Plus loin, l'*Autoportrait du pendu* (1999) est placé face au retable de la légende de sainte Dymphe de Goswin Van der Weyden (1465-1538) (**fig.77**).

C'est également sans surprise que certains des dessins au sang de Fabre sont présentés lors de cette exposition. La série *Sanguis/Mantis* (2001) fait face à la Mater Dolorosa de Barend Van Orley (**fig.78**). Ceux de la série *Mijn bloeddruppels, mijn bloedafdrukken*/Mes gouttes de sang, mes empreintes de sang (1978-1982) sont mises en regard du *Triptyque des menuisiers* de Quentin Metsys (1460-1530) qui illustre la déploration du Christ, le martyr de saint Jean l'Évangéliste et de Saint-Jean-Baptiste. Plus loin, c'est également devant une œuvre du maître, le portrait de Marie Madeleine, que Fabre place l'œuvre *Zeven stampers met haar (blauw marmor)*/Sept mortiers avec des cheveux (marbre bleu) (2006) (**fig.79**). Chaque mortier est rempli d'une mèche de cheveux en référence au lavement des pieds du Christ par Marie Madeleine.

Face aux natures mortes de Frans Sniijders, est placée *The carnival of the dead streetdogs*/Le carnaval des chiens errants morts (2006), une installation constituée de chiens morts sur les routes que Fabre tente de ressusciter le temps d'un carnaval grotesque (**fig.80**). Cette fête figée dans le temps reprend les codes des vanités hollandaises du XVII^{ème} siècle qu'on retrouve chez le maître flamand. De manière plus subtile, il fait également référence à un autre artiste qui l'a fortement marqué, Joseph Beuys. En effet, aux côtés des animaux morts, il place plusieurs paquets de beurre. Une manière de citer Beuys, qui, dans sa performance *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort ?* (1965) utilise également du beurre. Un autre hommage est rendu à Beuys avec *Hommage aan Joseph Beuys (Gouden pagode op matras)*/Hommage à Joseph Beuys (Pagode dorée sur matelas) (1994) qu'il décline également avec Jérôme Bosch dans *Hommage aan H. Bosch (Gouden pagode op matras)*/Hommage à H. Bosch (Pagode dorée sur matelas) (1994).

Dans la salle Rubens, il installe les reliques de sa performance *Virgin/Warrior* (2004). Dans une grande cage en verre semblable à celle utilisée par Fabre et Marina Abramovic, ont été placés les restes des armures portées par les deux artistes (*Oryctes Rhinoceros* (pour moi) (2003) et *Vespula Vulgaris* (pour Marina) (2003) (**fig.81**). Plus loin, une autre vitrine accueillant l'installation *Sanguis/sum* (2001) (**fig.82**) fait face à la *Sainte Barbe* de Jan Van Eyck. Le maître flamand représente cette martyre de la chrétienté¹⁵⁹ en train de feuilleter un livre de prières. Elle tient dans sa main gauche une palme qui symbolise son triomphe sur la mort, car en se ralliant à Jésus, elle obtient la vie éternelle.¹⁶⁰ On comprend dès lors le lien que Fabre a voulu mettre en évidence, la mort du martyr et son accession à l'immortalité.

On retrouve également de nombreuses sculptures-insectes comme *Nature morte avec artiste* (2004) et *Léda, ange de la mort* (2004), deux cercueils recouverts de scarabées desquels s'échappent, pour le premier un paon et pour le deuxième un cygne (**fig.83**). Pour Fabre, « il s'agit là, encore, de formes d'autoportraits. *Nature morte avec artiste* (2004) est une vanité interprétée dans son sens le plus large : l'exhibition de l'excellence, d'une supériorité. L'artiste contemporain se confronte à sa propre vanité. Le paon, considéré d'abord comme un symbole de renouvellement et de résurrection, est devenu par la suite un symbole d'orgueil et d'arrogance. La mort frappe l'oiseau en plein vol. Le cercueil devient une mâchoire qui mord dans la chair du paon »¹⁶¹.

L'immense installation *Tombe (épées, crânes et croix)* (2000) est placée dans la salle où sont accrochées les œuvres d'Adriaen Brouwer (1606-1638) et de Gerard ter Borch (1617-1681). Plusieurs dizaines d'épées sont transformées en croix et prolongées par une queue faite de scarabées. Ces dernières sont accompagnées d'une série de crânes également recouverts de scarabées et tenant dans leurs mâchoires des animaux morts. Ensuite, face à plusieurs scènes de genres et de paysages, il place la sculpture *Bol van de mestkever/Le Bousier* (2001), une immense boule recouverte de coléoptères posée sur un matelas. La sculpture fait écho aux

¹⁵⁹ Pour la préserver des regards, son père, Dioscore - un aristocrate syrien - l'avait enfermée dans une tour, où elle vivait prisonnière, mais entourée de luxe. Lorsqu'il voulut la donner en mariage, elle s'y opposa de toutes ses forces. Pour l'amadouer, il lui permit de sortir de temps en temps de sa prison dorée. Lors d'une excursion, Barbe se convertit au christianisme. En hommage à la Sainte Trinité, elle fit même percer sa tour d'une troisième fenêtre. Fou de rage, son père la livra au gouverneur, qui la fit torturer. Sans succès aucun, car durant la nuit le Seigneur la guérit de ses plaies. En désespoir de cause, son père décida de la décapiter lui-même, mais il fut foudroyé sur place. (« Sainte Barbre », disponible sur le site du KMSKA, <https://www.kmska.be/>).

¹⁶⁰ « Sainte Barbre », *op. cit.*

¹⁶¹ « Un mystique contemporain. Entretien avec Marie-Laure Bernadac », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose*, *op. cit.*, p. 107.

boules géantes poussées par Jan Fabre, Dietmar Kamper et Peter Sloterdijk dans le film *The Problem* (2001) qui est diffusé juste à côté. Dans la salle suivante, les sculptures *Bruges 3003 (moine en os)* (2002) et *Apiculteur* (1998) flottent au-dessus de plusieurs statues en marbre du XIX^{ème} siècle.

Enfin, dans la dernière salle, face à la *Chute des anges rebelles* de Frans Floris trône l'œuvre *Boodschappers van de dood onthoofd/Messagers de la mort décapités* (2006), sept têtes de chouettes aux yeux humains installées sur une table recouverte d'une nappe en lin et en dentelle de Bruges (**fig.84**). Selon lui : « Le hibou est traditionnellement le messager de la mort, du froid, de la tristesse. Il est aussi, dans la tradition flamande, porteur de folie et de sagesse. Il hante les tableaux de Bosch et de Breughel... Ces têtes décapitées qui vous fixent de leurs yeux de verre humains évoquent le passage de la vie à la mort »¹⁶². Sur l'œuvre du maître, l'archange saint Michel chasse du paradis les anges déchus qui se sont transformés en un dragon à sept têtes.

Ainsi, l'exposition *Homo Faber* offre une multitude de liens et de points de vue entre les œuvres du passé et celles du présent. En 2008, Fabre reprend à peu de choses près, le même modèle¹⁶³ pour créer une nouvelle exposition au Louvre intitulée *L'ange de la métamorphose*.

2. Jan Fabre au Louvre. L'ange de la métamorphose

Deux ans après *Homo Faber*, c'est au tour du Louvre d'accueillir Fabre pour une exposition de confrontation entre ses créations et les collections permanentes du musée. Cette exposition, intitulée *L'ange de la métamorphose*, constitue un événement déterminant dans la carrière de Jan Fabre. C'est en effet la première fois qu'un artiste vivant est invité à intervenir seul dans les célèbres collections du Louvre. Si tout cela est possible, c'est grâce à la mise en place d'une nouvelle politique d'intégration de l'art contemporain au Louvre, initiée par Henri Loyrette (président-directeur du Louvre à partir de 2001) et Marie-Laure Bernadac (conservatrice générale du patrimoine chargée de l'art contemporain au Louvre). Portant le nom

¹⁶² « Un mystique contemporain. Entretien avec Marie-Laure Bernadac », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose, op. cit.*, p. 107.

¹⁶³ Comme au KMSKA, au Louvre Jan Fabre est invité à investir plusieurs salles du musée dédié aux primitifs flamands. On constate qu'un grand nombre des œuvres présentées à Anvers se retrouvent également au Louvre. La liste des œuvres exposées dans chacune des expositions se trouve en Annexe, p. 119.

de *Contrepoint*, cette nouvelle politique d'intégration de l'art vivant reflète une tendance muséale particulièrement appréciée des musées.

a. Contrepoint : la nouvelle politique d'intégration de l'art contemporain au Louvre

La première tentative d'un dialogue entre les collections anciennes du Louvre et l'art contemporain est envisagée au début des années 1990, sous l'impulsion de Régis Michel, conservateur du département des arts graphiques. L'institution crée alors la série des *Partis Pris* qui consiste en l'invitation de célèbres théoriciens (et non pas encore d'artistes) qui apportent un regard neuf sur les œuvres du musée. Pour qu'une politique plus générale se mette en place, il faut attendre l'arrivée d'Henry Loyrette comme directeur général du Louvre. Ce dernier, ancien directeur du musée d'Orsay, y avait déjà eu l'occasion de pratiquer ce genre de rencontre. Au Louvre, pour l'aider dans son projet, il fait appel à Marie-Laure Bernadac, ancienne conservatrice au Centre Pompidou et au musée d'art contemporain de Bordeaux.

En 2003, à lieu une première expérience de confrontation durant l'exposition temporaire *Léonard de Vinci : dessins et manuscrits*. À cette occasion, un film de l'artiste James Coleman est projeté face à plusieurs dessins du maître italien. Toutefois, l'exposition est un échec et le Louvre décide par la suite de se tourner vers les collections permanentes, et vers les départements les moins visités.¹⁶⁴ C'est pourquoi en 2004, le Louvre inaugure la série d'un nouveau cycle d'expositions intitulé *Contrepoint*. Pour le premier volet de ce cycle, le musée donne carte blanche à onze artistes vivants.¹⁶⁵ Chacun d'eux est libre de choisir le département dans lequel il souhaite travailler et le sujet qu'il souhaite aborder. À partir de là, le dialogue entre le département en question et l'artiste peut commencer. Cette première expérience est une franche réussite. Ainsi, le Louvre réalise par la suite deux autres expositions *Contrepoint*,

¹⁶⁴ DOUAIRE, Pierre-Evariste, « Interview. Marie-Laure Bernadac », dans *Paris art* [en ligne], 16 février 2011.

¹⁶⁵ Jean-Michel Alberola, Christian Boltanski, Marie-Ange Guilleminot, Susan Hefuna, Gary Hill, Cameron Jamie, Ange Leccia, Jean-Michel Othoniel, Frédéric Sanchez, José-Maria Sicilia et Xavier Veilhan.

d'abord en 2005-2006 dans le département des objets d'art¹⁶⁶ puis en 2007 dans le département des sculptures.¹⁶⁷

En 2008, la politique d'ouverture à l'art contemporain du Louvre entre dans un tournant décisif de son histoire, car l'institution décide de donner carte blanche à un seul artiste. Et c'est Jan Fabre qui est choisi pour réaliser une exposition de dialogue avec les œuvres de la collection permanente du musée. Sur ce choix, Marie-Laure Bernadac déclare : « Nous avons, avec Henri Loyrette, vu son travail au musée des Beaux-Arts d'Anvers. C'est un artiste pluridisciplinaire qui avait toute sa place pour un tel projet. Il semblait évident de l'installer dans les salles de peintures d'Europe du Nord. L'accueillir permettait de changer la formule. Nous passions de douze artistes à un seul »¹⁶⁸. Marie-Laure Bernadac et Henry Loyrette avaient donc déjà eu l'occasion de voir Fabre à l'œuvre au Musée des Beaux-Arts d'Anvers lors de l'exposition *Homo Faber* (2006). Ainsi, cette dernière sert à convaincre définitivement l'équipe du Louvre dans son choix d'accueillir Fabre dans une exposition monographique de grande envergure. Étant donné le succès de son intervention à Anvers, il existait peu de risques de reproduire le même genre d'exposition au Louvre.

b. Jan Fabre face aux peintures des Écoles du Nord

Connaissant la relation privilégiée qu'entretient Jan Fabre avec l'histoire de l'art et particulièrement l'art des primitifs, il semblait évident pour Marie-Laure Bernadac de l'installer dans les collections de peintures des Écoles du Nord. Pour l'occasion, il a obtenu l'autorisation de raccrocher ou déplacer les œuvres du Louvre pour que ces dernières puissent mieux dialoguer avec ses propres créations. À l'issue d'un long processus de réflexion, il crée ce qu'il appelle une « dramaturgie mentale élaborée ». Il explique : « Pendant deux ans, avec Barbara de Coninck, je me suis promené plusieurs fois par mois dans ces salles, en faisant des exercices de réflexion mentale, en dessinant des croquis, en écrivant des scénarios pour arriver lentement à une dramaturgie mentale élaborée. C'est l'expérience des salles qui a guidé la conception de l'exposition : la découverte de détails et de relations possibles entre les tableaux, l'expérience

¹⁶⁶ Pour le deuxième volet du cycle *Contrepoint*, le département des Objets d'art accueille l'exposition *De l'objet d'art à la sculpture* où six artistes sont invités à réaliser plusieurs œuvres spécialement créées pour l'occasion

¹⁶⁷ Cette troisième exposition du cycle intitulée *De la sculpture* fait intervenir onze artistes dans le département de Sculpture : Luciano Fabro, Claudio Parmiggiani et Giuseppe Penone, Richard Deacon, Robert Morris et Anish Kapoor, Élisabeth Ballet, Gloria Friedmann, Didier Trenet, Michel Verjux et Jacques Vieille.

¹⁶⁸ DOUAIRE, Pierre-Evariste, *op. cit.*

physique d'œuvres qu'on ne connaît qu'en reproduction, la découverte d'œuvres inconnues, le fait de revoir des tableaux liés à des œuvres de la collection anversoise [...] »¹⁶⁹. Il ajoute ensuite « La topographie de l'exposition est construite de manière kaléidoscopique : à l'intérieur du parcours, une toile de liens formels, associatifs, thématiques se déploie. Les thèmes, les symboles, et les métaphores se font mutuellement référence »¹⁷⁰.

Cette « dramaturgie mentale » imaginée par Jan Fabre se construit donc autour des grandes thématiques qui constituent son univers et celui des maîtres des Écoles du Nord. Ainsi, la première section de l'exposition se concentre sur le thème des martyrs. On retrouve comme à Anvers les sculptures *Je me vide de moi-même* (2006)¹⁷¹ et *Moi, perroquet nain, je ne me répète jamais* (2006) (**fig.85 et 86**). Là encore, il donne le ton de l'exposition en se positionnant humblement face aux maîtres. Ensuite, les dessins au sang des séries *Mon corps, mon sang, mon paysage* (1978) et *Mes gouttes de sang, mes empreintes de sang* (1978-1982) font face au *Retable de saint Denis* de Henri Bellechose qui représente le martyr du Christ et de saint Denis (**fig.87**).

La seconde section thématique se concentre sur la mort et la résurrection avec *La réincarnation de Giovanni Arnolfini* (1997) qui fait face à la *Vierge du Chancelier Rolin* de Jan Van Eyck et à l'*Annonciation* de Rogier Van der Weyden (vers 1400-1464) (**fig.88**). Il explique : « Il s'agit d'une espèce de lutin ténébreux qui attend l'arrivée de la Lumière. Ici, les rôles sont inversés : à la frontalité du portrait, dans le tableau de Van Eyck, *Les époux Arnolfini* (Londres, National Gallery), se substitue une mise en valeur du dos représenté par la colonne vertébrale ; aux têtes humaines se substitue un masque de créature fantastique, inspiré de la figure médiévale du docteur de la peste ; les douces textures de la chair et des tissus sont remplacées par une armure. Le corps est aussi inversé, puisque la colonne vertébrale se trouve à l'extérieur. C'est une façon de marquer mon territoire artistique, même si certains détails, comme la couleur verte de la tête, ou les sabots de bois font référence au tableau original... »¹⁷².

On retrouve comme à Anvers le gisant *Sarcofago Conditus* (2003) qui est placé en regard des œuvres de Hans Memling. La sculpture est placée aux côtés de *Salvator Mundi* (1998), un

¹⁶⁹ « Un mystique contemporain. Entretien avec Marie-Laure Bernadac », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose, op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ L'artiste se confronte désormais à une copie de *Philippe le Bon* de Rogier Van der Weyden.

¹⁷² « Un mystique contemporain. Entretien avec Marie-Laure Bernadac », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose, op. cit.*, p. 103.

gant métallique tenant une sphère recouverte de scarabées de laquelle jaillit une colonne vertébrale coiffée de cheveux d'ange. Comme l'explique Fabre, « cette œuvre dialogue avec le tableau de Jan Provost, *Le cosmos sous l'œil et dans la main de Dieu, en présence du Christ-Juge et de l'Église*. [...] Dans mon œuvre, un petit globe couvert de scarabées est porté par une grande main métallique. Mais on ne sait pas quelle est la main qui tient la sphère, qui est ce sauveur du monde : le Christ ? L'artiste ? Le chevalier ? Au lieu de la croix, le globe terrestre donne naissance à l'homme, représenté par sa colonne vertébrale dressée, couverte de cheveux d'ange »¹⁷³. On retrouve ensuite l'installation *Sanguis/sum* (2001) qui illustre la mort et la résurrection du Christ.

Dans la salle suivante, les différents portraits de Juste de Gand et les dessins de la série *L'Heure bleue* (1987) se regroupent autour de la thématique de la métamorphose. Sous ces dessins couverts de Bic, Fabre laisse apparaître toutes sortes de figures et d'animaux. Une autre série de dessins au Bic, *La falsification de la fête secrète (fumée et feu)* (2005) (**fig.89**) est placée en face de *La Nef des fous* de Jérôme Bosch. « Jérôme Bosch est pour moi un artiste emblématique : d'un côté, il réalisait des commandes pour les églises et, de l'autre, il dénonçait les mœurs hypocrites des notables et des bourgeois... Au-delà de son aspect burlesque et macabre, l'œuvre de Bosch est une critique de la folie des hommes qui vivent à l'envers et perdent leurs repères religieux... Les dessins de la *Falsification de la fête secrète (fumée et feu)* reprennent la même idée. Le pape est en feu, le terroriste s'est échappé... ces figures explosives, retenues dans un cadre doré bourgeois, dénoncent la même hypocrisie... et la dualité, l'ambivalence de la nature humaine »¹⁷⁴. Plus loin, il rend hommage au maître avec ses collages faits de billets de banque inspirés des créatures de Bosch, *Argent de Jérôme Bosch-collage I & II* (1979) qu'il confronte à la peinture *Le Peseur d'or et sa femme* de Quentin Metsys.

La boule géante du coléoptère que Fabre pousse devant lui dans le film *The Problem* (2001) se matérialise dans les salles du musée avec *Le bousier* (2001) placé au pied du *Dernier repas du Christ avec ses disciples* de Frans II Pourbus (**fig.90**). Ainsi, Fabre évoque « un rite

¹⁷³ « Un mystique contemporain. Entretien avec Marie-Laure Bernadac », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose, op. cit.*, p. 104.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 105-106.

de passage », dit-il, « un adieu au monde terrestre et en même temps la promesse d'un monde futur »¹⁷⁵.

Dans l'escalier Lefuel, il réalise spécialement pour l'événement *Colombes qui chient et rats qui volent* (2008) (**fig.91**). « J'ai voulu utiliser la corniche qui ceint l'escalier pour y poser des pigeons et des colombes. Ils sont en verre de Venise peint au Bic bleu. La colombe est symbole de paix, le pigeon est celui de la provocation, de la dégradation des monuments, de l'architecture, ce "rat du ciel" chie [*sic*] sur la tête des passants... Ces oiseaux répondent ironiquement aux natures mortes et aux tableaux d'oiseaux de Pieter Boel »¹⁷⁶.

Vient ensuite le thème du chevalier évoqué dans la salle Rubens avec la sculpture de l'ange guerrier *Zal hij voor altijd met aaneengesloten voeten staan*/Aura-t-il toujours les pieds joints (1997) (**fig.92**). Il explique : « elle fait écho aux scènes violentes et monumentales de Rubens représentées dans la même salle (*Hercule et Omphale; Ixion, roi des Lapithes, trompé par Junon qu'il voulait séduire; Thomyris, reine des Messagers, fait plonger la tête de Cyrus dans un vase rempli de sang*) »¹⁷⁷. Ce chevalier accompagne les deux sculptures en os *Umbraculum (bras et jambe)* (2001) (**fig.93**) et *Bruges 3004 (ange en os)* (2002). Selon lui : « Avec cette peau faite d'os, ils ne saigneront plus jamais, contrairement au Christ qui a donné son sang pour sauver l'humanité. J'ai donc suspendu, au-dessus du *Retable de la Déploration du Christ* de Joos Van Cleve, les membres du Christ, ses bras, ses jambes, sculptés en os animal et humain. Ce sont à la fois des *memento mori* et une promesse de transcendance, de nouvelle vie »¹⁷⁸.

Dans les salles suivantes, c'est autour du thème des Vanités que Jan Fabre crée sa confrontation. Les hiboux de l'installation *Les messagers de la mort décapités* (2006) font face au *Portrait équestre de Don Francisco de Moncada* de Van Dyck (**fig.94**), car comme il l'explique : « Les grands portraits officiels de Van Dyck sont pour moi la représentation d'un stade de vie post-mortem, ce sont des portraits mortuaires »¹⁷⁹. La sculpture *Vlessklomp/Pièce de viande* (1997) vient remplacer le tableau de Rembrandt si ce n'est que la chair sanguinolente

¹⁷⁵« Un mystique contemporain. Entretien avec Marie-Laure Bernadac », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁶ *Idem*, p.107.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 106.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 105.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 107.

est ici remplacée par les carapaces de scarabées (**fig.95**).¹⁸⁰ Viennent ensuite trois œuvres qui forment une sorte de trilogie sur la vanité¹⁸¹ : *Sperme du perroquet* (1990-2000), *Table de travail/Lit* (2001) et *Nature morte avec artiste* (2004). Comme il l'explique : « La semence tisse ainsi le lien entre les pôles extrêmes de la condition humaine, l'apparition engendrée sur le lit de l'amour et la disparition dans le cercueil »¹⁸².

Une autre œuvre spécialement créée pour le Louvre est la sculpture *De kunstenaar onderzoekt de wereld/L'artiste explore le monde* (2008), où l'on peut apercevoir une figurine creuser avec une pelle dans un cerveau beaucoup plus grand qu'elle. Il décide de mettre cette sculpture face à l'*Astronome* de Vermeer (**fig.96**). « Le XVII^{ème} siècle hollandais est le siècle d'or, celui de la science, de la découverte des planètes, de la philosophie... L'homme explorait et découvrait le monde. Aujourd'hui, il part à la conquête de la connaissance du cerveau humain [...] C'est un hommage au cerveau comme siège de l'imagination... »¹⁸³ Ce n'est pas un hasard si Fabre rend hommage au cerveau avec cette sculpture. Depuis quelques années, cet organe et les mystères qui l'entourent constituent pour lui une véritable fascination. Il réalise toute une série de dessins, sculptures et performances centrés sur le cerveau.¹⁸⁴ Par exemple, on peut apercevoir aux côtés de *L'artiste qui explore le monde* (2008), le dessin *Mon cerveau tel une religion* (appartenant à la série *La partie la plus sexy du corps/dessins et modèles cérébraux*) (2007).

Le parcours se termine sur une œuvre monumentale spécialement créée pour la salle Rubens du Louvre et plus particulièrement pour répondre au célèbre cycle de Marie de Médicis peint par le maître (**fig.97**). Intitulée *Autoportrait en plus grand ver du monde* (2008)¹⁸⁵, elle développe la même idée que la sculpture *Je me vide de moi-même* (2006) : l'humilité de l'artiste face aux chefs-d'œuvre de l'histoire. Il explique : « Aux pieds de Marie de Médicis, qui s'est

¹⁸⁰ « Un mystique contemporain. Entretien avec Marie-Laure Bernadac », dans *Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose, op. cit.*, p. 107.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Idem*, p. 108.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Cf. le chapitre « Quand le cerveau devient la partie la plus sexy du corps », p. 82.

¹⁸⁵ *Autoportrait en plus grand ver du monde* (2008) est en réalité une variante d'une œuvre antérieure adaptée spécialement pour le contexte du Louvre. Fabre reprend le modèle de l'œuvre *Je crache sur ma tombe* (2007) exposé au Palazzo Benzoni un an plus tôt à l'occasion de la Biennale de Venise. A quelques détails près, le principe est le même : Fabre se représente (ici debout et habillé d'un costume) parmi un amas de pierres tombales en granit recouvertes de noms d'insectes qui cachent des personnages célèbres qui l'ont influencé. Or, si ce sont des œuvres très proches dans leur construction, il en est autrement en ce qui concerne leur interprétation. Si, avec *Je crache sur ma tombe* (2007), Fabre se positionne contre la fatalité de la mort, avec *Autoportrait en plus grand ver du monde* (2008), il adapte son modèle spécialement pour le contexte du Louvre.

fait représenter comme une déesse puissante, j'ai décidé de me représenter comme un ver de terre. Il a mon visage en vieil homme, et il parle d'une voix caverneuse, d'outre-tombe. Ce ver à la peau pâle surgit d'un amas de pierres tombales en granit, il sort de sa tombe et dit : « je veux sortir ma tête du nœud coulant de l'histoire ». Avec cette installation, il souhaite montrer le contraste existant entre la représentation de Marie de Médicis qui se voit peinte de manière glorieuse et puissante et sa propre représentation en ver de terre impuissant entouré de tombes appartenant à de célèbres artistes et penseurs qui l'ont influencé. Associés à des noms d'insectes¹⁸⁶, on retrouve les tombes de Marcel Duchamp désigné par le *Cicade* (la cigale) ou celle de James Ensor qui est le *Boonenkever* (le bruche de haricot). Cette sculpture est donc aussi le moyen de rendre hommage à toutes les personnalités qui ont pu l'influencer tout au long de sa vie. Or, de manière très subtile, il intègre sa propre tombe parmi toutes les autres et, ainsi s'intègre lui-même dans le panthéon de tous ces penseurs.

Si au début de l'exposition Fabre se positionne humblement face aux maîtres anciens, il termine son parcours par une œuvre qui témoigne subrepticement sa volonté de s'inscrire dans la tradition. Intégrer son œuvre parmi tous ces chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art est déjà, comme le souligne Julie Bawin, « une manière symbolique de faire entrer sa propre production dans l'histoire de l'art »¹⁸⁷. Or, pour y arriver de manière concrète, Jan Fabre doit démontrer que son œuvre mérite de faire partie de l'histoire, car comme il le dit : « A côté, je suis tout petit. Je dois prouver que mon œuvre vivra dans quelques siècles »¹⁸⁸.

¹⁸⁶ *Azuurkever* (le hanneton bleu)=Paul Virilio ; *Cicade* (la cigale)=Marcel Duchamp ; *Dolkwesp* (la scolie hirsute)=Jean Baudrillard ; *Doodgraver* (le nécrophore)=Samuel Beckett ; *Driehoorn* (le tricorne)=Wassily Kandinsky ; *Honingbij* (l'abeille)=Henri Matisse ; *Hoornaar* (le frelon)=Francis Bacon ; *Krabspin* (l'araignée-crabe)=Sigmund Freud ; *Mestkever* (le bousier)=Jan Fabre ; *Mestroller* (le rouleur de bouse)=Peter Sloterdijk ; *Metselwesp* (la guêpe maçonner)=Paul Cézanne ; *Mier* (la fourmi)=Edward O. Wilson ; *Olifantstor* (le balain éléphant)=Michel Foucault ; *Rupsendooder* (le tueur de chenille)=Le Corbusier ; *Veldkrekel* (le grillon des champs)=Andy Warhol ; *Waakster* (la veilleuse)=André Breton ; *Boonenkever* (le bruche de haricot)=James Ensor ; *Xylébore* (le coléoptère xylophage)=Jean-Paul Sartre, etc.

¹⁸⁷ BAWIN, Julie, *op. cit.*, p. 169.

¹⁸⁸ FABRE, Clarisse, « Enthousiasme ou exaspération : Jan Fabre enflamme le public du Louvre », dans *Le Monde* [archives en ligne], 13 avril 2008.

3. Jan Fabre : l'expert de la confrontation

Avec son expérience au Louvre, Jan Fabre a pu prouver son professionnalisme et sa légitimité à investir des musées d'art ancien. C'est pourquoi, en raison du succès de l'exposition *L'ange de la métamorphose*, de nombreuses autres institutions muséales vont vouloir se prêter au même exercice.

a. *Les années de L'Heure bleue* au Kunsthistorisches Museum de Vienne (2011)

« Dans le dessin, tout est possible. Mon imagination peut s'adonner à des excès, car tout peut être dessiné et peut aussi signifier »¹⁸⁹.

Trois ans après son exposition de confrontation de Paris (2008), Fabre continue son dialogue avec les œuvres des maîtres anciens du Kunsthistorisches Museum de Vienne (2011). C'est une nouveauté pour le musée viennois, car c'est la première fois qu'un artiste vivant est invité à intégrer ses salles d'expositions. Toutefois, le risque couru n'est pas très grand, car la directrice du musée, Sabine Haag, a eu l'occasion de voir et d'apprécier l'exposition de Fabre au Louvre. Elle décide donc d'inviter l'artiste belge à Vienne afin de discuter de l'éventualité de créer une exposition sur le même modèle que celle du Louvre. Cependant, il est vite apparu évident qu'il serait impossible de présenter l'ensemble des œuvres de l'artiste dans les salles du musée.¹⁹⁰ C'est pourquoi seul un certain aspect de son travail est présenté : un ensemble de dessins caractérisés par la couleur du stylo à bille Bic et regroupés sous le nom de *L'Heure bleue*.

Cette idée poétique, qu'il découvre grâce aux écrits de l'entomologiste français Jean-Henri Fabre désigne, selon ses propres mots, ce moment dans la nature où les animaux nocturnes vont dormir et où les animaux diurnes se réveillent.¹⁹¹ À cet instant précis, « il règne dans la nature un moment de silence sublime où tout s'ouvre, éclate et se transforme. [...] Il s'agit d'un espace entre jour et nuit, entre mort et vie, où se passent des choses indéfinissables

¹⁸⁹ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁰ *Jan Fabre at the Kunsthistorisches Museum in Vienna 2011*, distribué par Cast your art, disponible sur <https://vimeo.com/>.

¹⁹¹ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 69.

»¹⁹². Dans sa série de dessins, il « immortalise et s’empare »¹⁹³ de ce moment de *L’Heure bleue* en cachant derrière un voile bleuté, des paysages et des animaux tout droit sortis de son imagination.

Si l’utilisation du Bic est assez peu courante dans les arts plastiques, elle n’est pas nouvelle chez Fabre. Dès le début de sa carrière artistique, il utilise cet outil bon marché et efficace qu’il pouvait emporter et voler partout.¹⁹⁴ À la fin des années 1970, il fonde *Territoire pour des projets nocturnes* (1978-1979), son premier laboratoire qu’il installe dans le jardin de ses parents et dans lequel il esquisse ses premiers dessins au Bic. Il explique : « Mes premières feuilles de papier remplies au Bic bleu sont nées en déposant plusieurs insectes sur le papier et en suivant leur trace »¹⁹⁵.

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, Fabre crée ce qu’il appelle le mouvement Bic-Art. Il en fait la propagande avec la performance *Bic Art Propaganda* (1979) durant laquelle il rédige et envoie partout dans le monde des cartes postales griffonnées au Bic. Plus tard, il crée *The Bic Art Music Performances* (1979), une performance sonore enregistrée par l’artiste où l’on entend le bruit du frottement du Bic en action. On peut également citer les serpillères au Bic que Fabre utilise lors de l’action *Cleaning the Museum* (1979) à la Jordaen Huis d’Anvers, mais aussi la série *Bic Art Prints* (1980) où il badigeonne, dans la lignée d’Yves Klein, différentes parties de son corps d’encre bleu pour en faire des impressions sur papier. Plus tard, il crée la série de dessins *Ilad of the Bic-Arts, Historical Wound* (1980), des reproductions de chefs-d’œuvre de l’histoire de l’art qu’il réinterprète. L’année suivante, il réalise *Ilad of the Bic-Art, The Bic-Art Room* (1981), une performance durant laquelle il s’enferme pendant 72 heures dans une chambre blanche du Salon Odessa de Leiden qu’il recouvre de fond en comble d’écritures et de dessins réalisés au Bic.

Tous ces exemples d’actions et de performances marquent le début d’un véritable mouvement qui va profondément marquer son œuvre plastique. Au cours des années qui suivent, il crée l’installation composée de sept hiboux en verre de Murano et de sept baignoires recouvertes d’encre Bic, *Hé quelle folie agréable !* (1982), les portraits au Bic de la série *Vrienden/Amis* (1984), les dessins subversifs de la série *Falsification de la fête secrète* (1985),

¹⁹² DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 69-70.

¹⁹³ *Idem*, p. 69.

¹⁹⁴ Jan Fabre. *Stigmata...*, *op. cit.*, p. 437.

¹⁹⁵ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 30.

la série de dessins *Het Uur blauw/L'Heure bleue* (1987), mais aussi les dessins-sculptures *Huis van vlammen/Maison de flammes* (1988). Il recouvre aussi entièrement une gigantesque salle de Bic bleu avec *Der Blaue Raum/La Chambre bleue* (1988), prémices de son œuvre monumentale *Tivoli* (1990), où Fabre recouvre complètement le château de Mechelen de Bic.

Au Kunsthistorisches Museum, si le spectateur est accueilli dans le hall d'entrée du musée par les châsses géantes *Huis van vlammen I & II/Maison de flammes I & II* (1988) (**fig.98**), l'essentiel de l'exposition se déroule dans la galerie de peinture, célèbre pour ses peintures flamandes, hollandaises et vénitiennes du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle. À ce propos, il explique : « Beaucoup des peintures présentes dans ce musée sont fantastiques et je connais beaucoup d'entre elles. Bien sûr, grâce à l'étude, aux livres et grâce à Anvers, car je suis né à côté de la Maison de Rubens, j'ai grandi avec Breughel. Je connais aussi les dessins et les études de ces peintures. Toute œuvre commence par un dessin [...] Je me suis donc dit que ce serait bien de mettre dans ces salles de peintures, des dessins. Des dessins, non pas en tant que croquis d'une peinture ou d'une sculpture, mais comme un médium indépendant qui entrerait en concurrence avec la peinture »¹⁹⁶. Ainsi, il présente plusieurs dessins regroupés autour des thèmes de la vanité, de la métamorphose et de la mort.

Dans la première salle, son portrait en hiboux, *Questa pazzia é fantastica !/Oh quelle folie agréable* (1986) est face au Portrait du pape Paul III du Titien. En parlant de ce dessin, il déclare : « Il est né de la pensée que j'étais mort et renaissait à la vie à un stade de vie post mortem, d'après la mort »¹⁹⁷. Avec l'œuvre qui suit, il évoque de nouveau cette thématique de la mort au travers du dessin *Materialisatie van de taal/Matérialisation du langage* (1987) qui répond à la peinture *Sainte Justine et un dévot* de Moretto da Brescia (**fig.99**). Sur le dessin au Bic apparaît un visage de profil dont la bouche grande ouverte et de laquelle sort un amas d'un bleu plus foncé qui s'enroule à la fin comme une langue de reptile.¹⁹⁸ Si l'on se réfère à la photographie qui a inspiré Fabre pour ce dessin, celle d'un médium du début du XX^{ème} siècle en état de transe et dont la bouche est remplie d'une substance blanche (**fig.100**), la

¹⁹⁶ Jan Fabre at the Kunsthistorisches Museum in Vienna 2011, *op. cit.*

¹⁹⁷ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁸ HERTMANS, Stefan, « La matérialisation de l'existence. A propos de *Matérialisation du langage* (1987) de Jan Fabre », dans *Jan Fabre. Die Jahre der blauen Stunde = The years of the hour blue*, Viennes, Kunsthistorischen Museums, 2011, p. 65.

matérialisation du langage serait de l'ectoplasme, un moyen pour les morts de communiquer avec les vivants.

Fabre continue avec le thème de la vanité et le triptyque *De roos van het toezien/La rose de la surveillance* (1987) (**fig.101**). Un immense crâne entouré de vautours est placé juste en dessous de trois chefs-d'œuvre qui représentent des épisodes du Nouveau Testament évoquant la mort et la résurrection peint par la famille de peintres vénitiens, les Bassano.¹⁹⁹ Plus loin, l'œuvre *Het model, het medium* (1989) répond aux peintures *Le repos pendant la fuite en Égypte* et *Marie Madeleine Pénitente* de Orazio Lomi Gentileschi (**fig.102**). Il recouvre de Bic deux photographies identiques représentant un lit vide. Le lit est le lieu où la vie commence (conception et naissance), mais c'est également celui où elle se termine au moment de la mort. Dans la salle suivante, ce lit de vie et de mort est de nouveau présent avec la sculpture *Het medium* (1979) (**fig.103**).

Si, par moment, le lien entre peinture et dessin est évident, par exemple le serpent présenté dans *Arm met slang/Bras avec serpent* (1987) qui fait écho à ceux représentés sur la *Tête de Méduse* de Rubens (**fig.104**). À certains moments, Fabre choisit de ne pas établir de liens entre le dessin et la peinture, mais, au contraire, de différencier les deux : « Parfois je ne force pas le dialogue. Je pense que c'est une bonne chose quand vous avez une incroyable peinture baroque remplie de couleur, qui dans beaucoup de cas glorifie le pouvoir, de les mettre à côté de quelque chose de très plat, d'épuré pour célébrer le contraste »²⁰⁰. C'est pourquoi il place les dessins de la série *Waterplas op straatsteentje* (1988) à côté de la peinture très vivante *Cimon et Iphigénie* de Rubens (**fig.105**).

Dans la salle suivante, Fabre interroge le statut du dessin en déployant ses immenses œuvres sur soie artificielle *Het Uur blauw/L'Heure bleue* (1988) (**fig.106**) et *Vliegende haan/Coq volant* (1991). Comme il l'explique : « Avec les grands dessins sur soie artificielle, j'essaie d'émanciper le dessin. Le dessin devient sculpture, la sculpture devient dessin. On peut se promener à l'intérieur, autour. Le dessin a deux faces : une face avant et une face arrière [...] »²⁰¹ Dans le contexte du KHM, les œuvres monumentales ont été suspendues dans le sens de la longueur, recouvrant un des murs de peintures de la salle d'exposition. En faisant cela,

¹⁹⁹ *La parabole de l'homme riche et de Lazar* (vers 1590) de Leandro Bassano, *L'adoration des Mages* (vers 1585) de Francesco Bassano et *Le Christ chassant les marchands du temple* (vers 1592) de Leandro Bassano.

²⁰⁰ Jan Fabre at the Kunsthistorisches Museum in Vienna 2011, *op. cit.*

²⁰¹ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 56.

Jan Fabre ne souhaite pas cacher les peintures avec le dessin, mais amener le dessin devant la peinture.²⁰² Il souhaite évoquer le fait qu'à certains moments il arrivait que les œuvres de Rubens soient cachées par un tissu, car elles étaient considérées comme indécentes par l'Église.²⁰³ Ce sont donc les œuvres du reste de la salle qui sont mises en confrontation avec ces œuvres monumentales. *Het Uur blauw/L'Heure bleue* fait donc face à toute une série d'œuvres baroques qui traitent toutes de l'Ascension, du contact avec le surnaturel et du passage entre le ciel et la terre par exemple avec l'*Ascension de Marie* et les *Miracles de Saint-François-Xavier* de Rubens, mais aussi le retable de Luca Giordano qui présente l'archange Michel renvoyant les anges déchus en enfer.²⁰⁴

Probablement parce que Jan Fabre ne présente que ses dessins au Bic face à des œuvres de styles et d'époques différentes, on constate que l'exposition *Les années de l'Heure bleue* n'a pas de réel impact du point de vue de la confrontation. Si les commissaires et la directrice du musée souhaitaient faire de cet événement le troisième volet des expositions de confrontation de Fabre après Anvers et Paris²⁰⁵, il apparaît que le modèle présenté au Kunsthistorisches Museum de Vienne s'en éloigne quelque peu. À cet égard, en 2013, l'exposition *de Jan Fabre. Illuminations enluminures* présentée au Palais des Beaux-Arts de Lille rencontre le même genre de problème, car l'invitation de Fabre dans l'institution n'a pas, au départ, de réelle vocation de confronter l'art du passé et du présent.

b. *Illuminations/enluminures* au Palais des Beaux-Arts de Lille (2013-2014)

Le contexte de création de l'exposition *Jan Fabre. Illuminations enluminures* fait partie d'un projet global. Dans l'optique de faire connaître les enluminures méconnues des musées français, l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) commence en 2005 un cycle d'expositions visant à « contribuer à révéler l'étonnante abondance et la grande richesse d'un corpus d'œuvres appartenant à des époques et à des milieux artistiques très variés »²⁰⁶. Ainsi, le Musée des Beaux-Arts d'Angers, le Musée des Augustins de Toulouse et le Palais des Beaux-Arts de Lille accueillent chacun une exposition destinée à présenter les chefs-d'œuvre manuscrits de leur

²⁰² *Jan Fabre at the Kunsthistorisches Museum in Vienna 2011, op. cit.*

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ VERSCHAFFEL, Bart, « D'ici au ciel (et retour) », dans *Jan Fabre. Die Jahre der blauen Stunde = The years of the hour blue, op. cit.*, p. 208.

²⁰⁵ *Jan Fabre at the Kunsthistorisches Museum in Vienna 2011, op. cit.*

²⁰⁶ *Jan Fabre. Illuminations Enluminures*, Palais des Beaux-Arts de Lille, 2014, p. 17.

collection encore trop peu connus. Pour la première fois, sont réunis au même endroit, une centaine de manuscrits et feuillets enluminés réalisés entre le XII^{ème} et le XVII^{ème} siècle et issus de musées et sociétés savantes de toute la France.

On comprend donc que la raison d'être de cette exposition est avant tout un moyen d'offrir une nouvelle visibilité aux manuscrits oubliés des réserves et non un réel objectif de confrontation entre les arts du passé et du présent. Les propos du directeur du Palais des Beaux-Arts de Lille, Bruno Girveau confirme cette impression : « Les commissaires de l'exposition ont en effet choisi de présenter les chefs-d'œuvre enluminés en regard d'objets du Moyen Âge et de la Renaissance, dont beaucoup sont exceptionnellement sortis de leurs réserves pour l'occasion. Mais pas seulement. [...] En effet, il est apparu au fil de la conception de l'exposition que la confrontation avec les œuvres de Jan Fabre pouvait constituer un formidable dialogue, comme cela avait été le cas au Musée du Louvre en 2008.²⁰⁷ C'est donc bien dans un second temps que l'idée d'inviter Jan Fabre à se confronter aux chefs-d'œuvre enluminés apparaît à l'esprit des commissaires de l'exposition. En cherchant à inviter un artiste contemporain tel que Jan Fabre, le musée souhaite élargir son public. La confrontation établie entre les œuvres de l'artiste belge et les enluminures et pièces d'orfèvrerie religieuses du Moyen Âge et de la Renaissance n'a pas de réel impact. D'autant plus qu'une grande partie de ses œuvres, qui sont présentées dans l'atrium du musée, ne font l'objet d'aucun dialogue avec les collections permanentes du musée. Toutefois, l'ensemble de mosaïques *Hommage à Jérôme Bosch au Congo* mérite qu'on s'y attarde.

Hommage à Jérôme Bosch au Congo

Cette série de tableaux-mosaïque faite d'élytres de scarabées est le deuxième cycle d'un ensemble constitué d'*Hommage au Congo belge* et *Hommage à Jérôme Bosch au Congo* et réalisé entre 2010 et 2013.²⁰⁸ Fabre y continue sa critique du colonialisme belge au Congo tout en dialoguant avec l'histoire de l'art. Déjà en 1979, il ajoute, sur un billet de banque à l'effigie de Léopold II, la phrase *Ik heb vuile handen/J'ai les mains sales*. Il laisse ainsi sous-entendre tout l'argent sale obtenu par le roi qui pille les ressources et les richesses de sa colonie. On se rappelle également son intervention monumentale au Palais Royal de Bruxelles en 2002

²⁰⁷ GIRVEAU, Bruno, « Préface », dans *Jan Fabre. Illuminations Enluminures*, op. cit., p. 19.

²⁰⁸ Leur création coïncide avec deux anniversaires importants dans l'histoire du colonialisme belge : le jubilé du cinquantième anniversaire de l'indépendance du Congo (datant de 1960) et les cent-vingt-cinq ans de la création de l'État indépendant du Congo (1885).

lorsqu'il intègre subrepticement dans son plafond des motifs qui évoquent les souffrances des Congolais. En 2008, il réalise une réplique d'une partie du plafond de *Heaven of Delight* pour créer l'œuvre *Il m'a fallu démolir une partie du plafond du Palais Royal parce que quelque chose y germait*, présenté pour la première fois à la Kunsthaus Bregenz lors de l'exposition *From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain* (2008). De manière beaucoup plus explicite que son intervention au Palais Royal, *Il m'a fallu démolir...* évoque l'enfer de la colonisation belge au Congo. Le plafond s'est effondré pour se retrouver au sol. Au centre du vestige, un homme noir, nu et allongé sur le ventre, laisse apparaître un dos chargé de cicatrices de coups de fouet. En 2009, il réalise la performance *To Bring an End to the Royal Judgement and the Judgement of God (Homage to Antonin Artaud)* à la galerie Zerynthia de Rome. Cette dernière est basée sur un texte que Fabre a écrit en 1981 et dans lequel il attaque la famille royale belge et les actes cruels des colons belges au Congo.²⁰⁹

L'élaboration de ces deux ensembles de mosaïques constitue donc une suite logique dans l'œuvre de Jan Fabre. Dans sa série *Hommage au Congo belge*²¹⁰, il résume et critique l'histoire coloniale belge au travers d'images de propagandes forgées durant cette époque et qui ont participé à l'élaboration, comme l'écrit Luc Vints, d'un *Congo made in Belgium*²¹¹. Il cherche donc à dénoncer cette construction voulue par la Belgique et totalement éloignée de la réalité. C'est pourquoi il n'hésite pas à montrer les aspects les plus terrifiants et les moins reluisants de l'époque coloniale.²¹² Par exemple, il dénonce les violences orchestrées sur le peuple congolais avec les œuvres *Fouet* (2010), *Enfant avec une main coupée* (2011) et *Les noirs belges connaissent le claquement des coups de fouet* (2013). Il évoque également le pillage des ressources naturelles du Congo par la Belgique avec *Diamant* (2010) et *Lingot d'or* (2011).

²⁰⁹ Une copie de ce texte est illustrée dans l'ouvrage *Jan Fabre. Stigmata...*, op. cit., p. 596-598.

²¹⁰ Composée de trente-huit mosaïques : *Lumumba* (2010), *Diamant* (2010), *Fouet* (2010), *Côte-d'Or* (2010), *Couteau* (2010), *Masque* (2010), *Bombe atomique* (2011), *Pièce de monnaie (Congo Belge - 1 franc)* (2011), *Léopold II* (2011), *Défenses d'éléphant* (2011), *Perroquet* (2011), *Enfant avec une main coupée* (2011), *Griffes de léopard* (2011), *Henry Morton Stanley* (2011), *Congobar* (2011), *Chaise Cariatide Luba* (2011), *Masque Songye* (2011), *Tintin au Congo* (2011), *Fausse dents* (2011), *Billet de banque (Congo Belge - 5 francs)* (2011), *Noix de singe* (2011), *Avant grade* (2011), *Esclave noir anonyme* (2011), *Sabena* (2011), *Papier aluminium* (2011), *Lingot d'or* (2011), *Éducation au Congo Belge* (2011), *Baudoin I^{er}* (2011), *Jeune noir dodelinant de la tête : tirelire de mission* (2011), *Timbre-poste (Congo Belge - 15 centimes)* (2011), *Amaat Vyncke* (2011), *Missionnaires* (2012), *La loterie coloniale distribue des millions* (2012), *Nuage atomique* (2012), *Aloys Bigirumwami, premier évêque noir* (2012), *Écusson de l'état libre du Congo* (2012), *Visitez le Congo Belge* (2012), *Pourquoi pas ? (Baudoin I^{er})* (2012), *Les noirs belges connaissent le claquement des coups de fouet* (2013).

²¹¹ VINTS, Luc, « Le Congo, pays de beauté ? Images iconiques de Jan Fabre », dans *Tribute to Hieronymus Bosch in Congo : Tribute to Belgian Congo*, Kiev, PinchukArtCenter, 2014, p. 9.

²¹² BISSCHOP, Alisson, *Art contemporain et colonialisme : les artistes face à l'histoire coloniale de la Belgique au Congo (2000-2016)*, Mémoire de Master, Université de Liège, 2017, p. 92.

Pour la série *Hommage à Hiéronymes Bosch au Congo*²¹³, il va puiser son inspiration directement dans l'œuvre de Jérôme Bosch (**fig.107**). On connaît sa fascination pour le maître. Il s'inspire déjà de son œuvre avec ses collages réalisés à partir de billets de banque : *Argent de Jérôme Bosch – collage I et II* (1979) et dans son œuvre monumentale du Palais Royal de Bruxelles, *Heaven of Delight* (2002). À propos de sa série, il déclare donc : « Je compare des éléments de la peinture de Jérôme Bosch avec les actions réelles de la Belgique au Congo [...] J'ai étudié les œuvres de Van Eyck, Van Dyck, Rubens, et plus particulièrement celles de Bosch. Jérôme Bosch reste mon maître et j'ai découvert de nombreux liens dans la cruauté de ses tableaux. »²¹⁴ Il va dénoncer les horreurs commises par la Belgique au Congo en détournant ou réinterprétant plusieurs motifs ou scènes du triptyque *Jardin des Délices* de Bosch. En effet, pour lui, les cruautés perpétrées par la Belgique au Congo et celles illustrées dans les tableaux du maître ne sont pas si différentes.²¹⁵ C'est pourquoi il va principalement récupérer des motifs issus du panneau droit du polyptyque dédié aux enfers. Par exemple, dans *La culpabilité de la fertilité* (2012) (**fig.108**) il reprend une affiche de propagande pour la cinquième foire coloniale internationale de 1928 à Anvers.²¹⁶ Dans sa version, il remplace le personnage principal de l'affiche par un lièvre récupéré dans la partie inférieure du panneau droit du triptyque. Ce dernier porte au bout de sa lance un homme attaché et nu, symbole de son esclavage. Il représente l'idée d'un peuple congolais exclusivement vu comme une proie et un butin.²¹⁷

Autre exemple avec *Le châtiment de la luxure* (2011) (**fig. 109**), dans laquelle Fabre récupère, toujours dans la partie droite de l'œuvre de Bosch, le motif d'une main transpercée d'un couteau qui représente à l'origine un châtiment qui avait lieu dans le Brabant en 1342. Selon la loi, une personne qui fait couler le sang d'une autre est condamnée à une amende de

²¹³ Composée de vingt-et-une mosaïques : *Le châtiment de la luxure* (2011), *Le roi Léopold II* (2011), *Nègre avec corbeaux* (2011), *Nègre chiant des diamants* (2011), *Esclave chiant des perles* (2011), *Jeu avec la mort* (2011), *Crâne avec grenouilles* (2011), *Loterie Coloniale* (2011), *Le Pays Civilisateur de Belgique* (2012), *Le roi Léopold II dans les airs* (2012), *Les désirs des manufactures d'armes belges* (2012), *La mort de l'un est le chocolat de l'autre* (2012), *Règles belges ?* (2012), *L'orgueil vient avant la chute du fouet* (2012), *Le pot appelle la bouilloire noire* (2012), *Justice-Paix-Travail* (2012), *La main Innocente ?* (2012), *Le sang du Christ sur un radeau congolais* (2013), *Oiseaux-flèches de l'histoire* (2013), *L'expulsion du paradis terrestre* (2013), *Pour laver son linge sale proprement* (2013), *Congo belge fontaine de vie* (2012), *Chemin de fer vers la mort* (2013), *La bataille du rail* (2013), *La culpabilité de la fertilité* (2012), *Pourceaux de la foi* (2012), *Fêtes d'Anvers* (2012), *Une baie pour les yeux de la foi* (2012), *U.M.H.K (Union minière du Haut-Katanga)* (2013), *Risque votre chance* (2013), *L'art des colonies* (2013), *Le linceul du Congo Belge* (2013), *Le paradis maritime* (2013), *Journée coloniale* (2013).

²¹⁴ BOULLLOUD, Sylvie, *Hommage à Jérôme Bosch au Congo (2011-2013)/Hommage au Congo Belge (2010-2013)* [vidéo en ligne], Galerie Daniel Templon, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ 5^e Foire coloniale officielle internationale [Anvers, Belgique], affiche signée P. A. Wasui, 1928.

²¹⁷ DE VISSER, Ad, « La culpabilité de la fertilité », dans Jan Fabre. *Tribute to Hieronymus Bosch in Congo*, op. cit., p. 86.

dix pièces de monnaie. Si l'accusé ne peut pas payer, sa main est transpercée d'une dague et il est banni de la ville pendant un an. Dans l'œuvre du maître, le dé présent sur l'index et le majeur suggère que la cause de la dispute est le jeu. Dans sa version, Jan Fabre évoque au travers de la main coupée et transpercée les tortures imposées aux Congolais qui subissaient régulièrement ce châtiment.

Avec *Règles belges ?* (2012) (**fig. 110**), Fabre reprend la figure d'une femme avec un dé sur la tête dans l'œuvre de Bosch pour dénoncer sans filtre les violences faites aux femmes congolaises. Il présente une femme qui, sous la menace d'une arme, est obligée de faire une fellation à un homme. De cette manière, il évoque un aspect encore tabou de la colonisation, l'exploitation sexuelle des femmes.

À l'instar de Bosch, Fabre représente sa propre version de l'enfer. En transposant l'univers du maître, il dénonce au travers d'une multitude de symboles tous les vices qui ont marqué l'époque coloniale belge : la vanité, l'avidité, l'avarice, la cupidité, la luxure, l'orgueil, la haine, etc.²¹⁸ L'enfer de la colonisation est présenté telle qu'elle était, sans filtre si ce n'est via l'imaginaire de Jérôme Bosch, qui développe pleinement l'esthétique de la cruauté.

c. Facing Time : Rops/Fabre. La rencontre de deux artistes immoraux²¹⁹

En 2015, le modèle classique des expositions de confrontation de Fabre se voit quelque peu modifié, car désormais il se confronte à un seul artiste : Félicien Rops. L'exposition *Facing/Time : Rops/Fabre* prend place dans le cadre du projet global assuré par le Contrat d'avenir provincial (CAP) de la Province de Namur²²⁰ et de « Namur Confluent Culture »²²¹. Elle implique donc l'ensemble de la ville de Namur. Tout d'abord, le projet commence par une exposition de confrontation au Musée Provincial Félicien Rops. Ensuite, à la maison de la culture, plusieurs des lettres de Rops sont présentées avec la série *Chapitres I-XVIII* de Fabre. Au Théâtre royal de Namur, deux spectacles de Fabre, *Prepartio Mortis* (2007) et *Le pouvoir des folies théâtrales* (1984) sont ajoutés à la programmation. Enfin, l'église Saint Loup, la

²¹⁸ BISSCHOP, Alisson, *op. cit.*, p. 96.

²¹⁹ *Facing Time : Rops/Fabre*, Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2015, p. 12.

²²⁰ Ce projet culturel a pour objectif de participer à la promotion et au développement de Namur en tant que Capitale de la Wallonie (voir « Cap. 2 », sur <https://www.province.namur.be/>).

²²¹ Plan de développement culturel de la ville de Namur créé en 2012 avec comme ambition de soutenir et financer les champs culturels et artistiques de la ville.

Citadelle de Namur²²² et une partie de la ville accueillent plusieurs des sculptures en bronze de l'artiste.

Pour comprendre l'origine de ce vaste projet, il faut revenir en 2011. À cette époque, Fabre déclare dans une de ses interviews que s'il devait voler une œuvre dans un musée ce serait *Pornocratès* de Félicien Rops.²²³ À la suite de cette déclaration, le musée Rops décide de l'inviter à participer à l'exposition *Un autre monde. J.J Grandville* (2011), dédié au célèbre caricaturiste français Jean-Jacques Grandville. À cette occasion, plusieurs œuvres d'artistes du XIX^{ème} siècle et d'artistes contemporains²²⁴ sont mises en regard des œuvres du dessinateur français. Jan Fabre expose notamment quelques modèles de la série *Fantaisie-insectes-sculptures* (1976-1979) face au dessin de Grandville *La Mort d'une immortelle* (vers 1843) (**fig.111 et 112**). Ainsi, « le vernissage de cette exposition fut l'occasion pour Jan Fabre de revenir à Namur, de se replonger dans l'œuvre de Rops et d'amorcer l'idée d'un concept plus large : une exposition qui mettrait en lien les œuvres des deux artistes, à travers le temps »²²⁵.

En effet, à la fin des années 1970, Fabre fréquentait régulièrement le musée Rops. « Je l'ai découvert [Rops] quand j'avais 18 ans. J'allais souvent au casino de Namur pour jouer au Blackjack. [...] Je pouvais alors jouer 12 ou 13 heures. En journée, j'allais toujours à l'ancien musée Rops. Je me souviens que mes collègues anversoises ne connaissaient même pas Rops, car tout tournait autour de l'art conceptuel. Rops n'était pas reconnu ». Il ajoute « C'était une réelle découverte. Son imagination, son travail révolutionnaire, son sens de l'érotisme et de la sexualité, son adoration pour les femmes. [...] Pour moi, en tant que jeune artiste, il était important »²²⁶.

Dans le musée provincial, Fabre se confronte directement à Rops avec *Je me vide de moi-même* (2006) qui, cette fois-ci, se cogne littéralement à l'œuvre *Pornocratès* (1878) (**fig.113**). Ainsi, s'il n'a pas réussi à voler le *Pornocratès* de Rops, il a pu s'y confronter physiquement.

²²² A la fin de cette exposition, la sculpture en bronze *Searching for Utopia* (2003) intègre de manière permanente la Citadelle de Namur non sans son lot de polémique.

²²³ MOUILLEFARINE, Laurence, « En privé avec ... Jan Fabre », dans *Madame Figaro* [en ligne], 16 avril 2011, disponible sur <http://madame.lefigaro.fr/>.

²²⁴ Marcel Broodthaers, César, Charlie Chaplin, Peter de Cupere, Charles Doudelet, Fred Eerdekens, James Ensor, Jan Fabre, Francisco de Goya, Les frères Lumière, Georges Méliès, Desmond Morris, Panamarenko, Odilon Redon, Ladislav Starevich, Koen Theys, Paul Van Hoeydonck, Koen Vanmechelen et Angel Vergara.

²²⁵ *Facing Time : Rops/Fabre*, op. cit., p. 12.

²²⁶ *Interview de Jan Fabre à propos de l'exposition « Facing Time » Rops-Fabre*, disponible sur <http://www.az-za.be/fr/>.

Dans cette célèbre peinture, « la femme moderne piétine les arts anciens, figés dans la pierre. Elle se laisse guider par ses instincts, symbolisés par le cochon »²²⁷. À peu de choses près, on peut dire que Fabre a construit sa vie en suivant l'enseignement de Rops. Ne suivant aucun mouvement, il a toujours écouté ses propres règles. Il voit dans le « tempérament irrévérencieux »²²⁸ de Rops un allié et une source d'influence. C'est pourquoi il déclare en 1994 dans son interview avec Jan Hoet : « Les sujets de ses dessins ont aiguillonné mon imagination. En lui, je trouvais un complice. Dans la manière dont il parvenait à exprimer ses points de vue par la voie de symboles et de métaphores, sa poésie radicale de luxure et de désir de la terreur illimitée. Dans nombre de dessins de Rops, la présence de la jouissance est liée à une prédilection pour la beauté laide, à un désir de souffrance de l'enfer de l'amour et de l'amour de la mort... »²²⁹.

À la fin des années 1970, Fabre réalise une série de dessins érotiques illustrant les plaisirs obscènes de la chair mêlés aux fluides corporels. Pour cette série très explicite intitulée *Fountain of the world* (1979), Fabre s'inspire des nombreuses actions qu'il réalise avec plusieurs de ses petites amies de l'époque.²³⁰ Sur l'un d'eux par exemple, il est allongé sur le dos tout en éjaculant tel une fontaine humaine (**fig.114**). Cette série érotique entre parfaitement en dialogue avec les caricatures satiriques et pornographiques de Rops. Un autre de ces dessins, montrant une silhouette de dos menotté et s'appêtant à se faire sodomiser par une marionnette est mise en regard du dessin *Voyage au pays des vieux dieux* de Rops (**fig.115 et 116**). Sur *Het verhaal van ongelukkige en gelukkige slak*/L'histoire d'un escargot malheureux (1979) Fabre a dessiné deux pénis en érection aux antennes d'escargot, l'un en train d'éjaculer et l'autre au repos (**fig.117**). Ce dernier fait face à l'œuvre *Le droit au travail, le droit au repos*, une caricature de Rops où les personnages sont remplacés par des pénis (**fig.118**). Sur un autre dessin de Fabre, une femme nue est accroupie et boit le sperme d'un homme tout en jouissant. Il fait face à *Sainte Thérèse* de Rops, une sœur nue en train de se masturber.

Toujours dans une vision érotique, Fabre expose sa fascination pour les liquides corporels. Sang, urine, sperme, larmes sont autant de médium qu'il utilise tout au long de sa carrière. Aux côtés des dessins d'urine (1999-2006) et de larmes (2000-2006), il présente la

²²⁷ *Pornocratès*, disponible sur le site du Musée provincial Félicien de Rops à Namur, <https://www.museerops.be/>.

²²⁸ CARPIAUX, Véronique, « Dialogue fictif. Rops/Fabre : face à face », dans *op. cit.*, p. 39.

²²⁹ DE GREEF, Hugo et HOET, Jan, *op. cit.*, p. 77-78

²³⁰ *Jan Fabre, Stigmata...*, *op. cit.*, p. 163.

série de dessins *Sperme du perroquet* (1989-2000) dans laquelle il attribue aux formes créées par son sperme sur le papier, des visages tantôt animaliers, tantôt démoniaques. Pour lui, le sperme peut donner la vie comme il peut donner la mort. Sur un des dessins, il représente des milliers de spermatozoïdes qui tentent de féconder l'ovule et ainsi créer une vie. Sur un autre, il évoque la mort en dessinant des *Aids bullet*, des balles d'une arme à feu desquelles s'échappe du sperme contaminé par le virus du sida (**fig.119**).

Il expose aussi plusieurs séries de dessins au Bic comme l'*Heure bleue* ou *La falsification de la fête secrète*.²³¹ Avec *La falsification de la fête secrète II (Angoisses)* (1993-1995), il illustre les angoisses, conséquences d'une société aux abois qui se morfond dans l'alcool, les drogues et le sexe. Ainsi, la représentation d'un homme démuni face à ses angoisses est mise en regard du *Gandin ivre* de Rops (**fig.120 et 121**). D'autres dessins au Bic rendent clairement hommage à Rops avec par exemple *Le Sacrifice (pour F.R.) (Anvers, 1/3)* (1989) qui reprend plusieurs éléments du dessin *Le Sacrifice* (1882) du maître (**fig.122 et 123**). Même chose pour *L'Enlèvement (pour F.R.) (Anvers 3/3)* (1989) qui fait référence à *L'Enlèvement* (1882) (**fig.124 et 125**). Ces deux dessins de Rops sont tirés de la série *Les sataniques* (1882), dans laquelle il présente une femme perdant le contrôle de son corps, soumise à ses désirs et possédée par le diable. Dans le premier dessin, Fabre récupère chez Rops le bucrane de l'être diabolique en train de pénétrer cette femme et dans le deuxième, il reproduit le vagin et le manche du balai qui sert d'outil de luxure. Le satanisme est également évoqué avec le dessin *Masque du diable* (1997) de Fabre, qui représente une colonne vertébrale terminée par un visage diabolique. Il répond aux dessins *Masque parisien* (1889) et *La pudeur de Sodome* (1988) de Rops.

Ainsi, même si un peu plus d'un siècle les séparent, Rops et Fabre partagent une certaine vision de l'art guidée par la transgression et la liberté. Ces deux artistes indépendants ont chacun cherché à leur époque à marquer leur temps de leur empreinte comme en témoigne leur devise respective : « Rops suis, aultre ne veulx estre » (Je suis Rops et ne veux être personne d'autre) et « Je suis un mouvement à moi tout seul ».

²³¹ *La falsification de la fête secrète I* (1985), *La falsification de la fête secrète II (Angoisses)* (1993-1995), *La falsification de la fête secrète III* (fumée et feu) (2005).

d. Spirituals Guards dans la ville de Florence (2016)

En 2016, Jan Fabre investit l'espace public de Florence en exposant une centaine de ses œuvres réalisées entre 1978 et 2006 dans trois lieux chargés d'histoire de la ville : la Piazza della Signoria, le Palazzo Vecchio et le Forte di Belvedere.²³² En effet, depuis quelques années Florence, aidée par l'historien d'art et commissaire d'exposition Sergio Risaliti, engage une nouvelle politique d'intégration de l'art contemporain dans les lieux historiques emblématiques de la ville. Un an après l'exposition de Jeff Koons au Palazzo Vecchio²³³, Fabre est le premier artiste vivant à investir en même temps ces trois hauts lieux de Florence. Avec cette nouvelle exposition, il crée un dialogue avec l'histoire de la Florence Renaissance du XV^{ème} et du XVII^{ème} siècle. Il investit tout d'abord la Piazza della Signoria en créant un dialogue avec les célèbres sculptures qu'elle accueille, mais investit aussi le Palazzo Vecchio à proximité, symbole du pouvoir de la plus célèbre famille de l'époque, les Médicis. En chevalier du désespoir et en guerrier de la beauté, il se tient à la tête d'une armée de gardiens spirituels répartis dans l'ensemble de la ville de Florence.

Sur la Piazza della Signoria, il installe la sculpture en bronze *Searching for Utopia (A la recherche d'Utopia)* (2003), son autoportrait chevauchant une tortue géante, face à la célèbre sculpture équestre du Grand-Duc de Toscane Côme I^{er} de Médicis réalisé par Giambologna (**fig.126**). À l'entrée du Palazzo Vecchio, la sculpture *The man measuring the clouds (American version, 18 years old) (L'homme qui mesure les nuages [Version américaine, 18 ans])* (1998-2016) est placée sur l'Arengario entre les copies du *David* de Michel Angelo et de l'*Hercule* de Bandinelli (**fig.127**), non loin, des sculptures *Judith* de Donatello et *Persée* de Cellini. Ainsi, Fabre entre en dialogue avec ces statues présentes sur la Piazza della Signoria qui ont une forte connotation historique et politique en lien avec le pouvoir des Médicis.

Cette statue de *Judith tranchant la tête d'Holopherne* a été commanditée par Cosme l'Ancien. Judith sauve sa ville en tranchant la tête du général ennemi Holopherne. Elle symbolise ainsi la puissante ville de Florence qui terrasse ses ennemis. Récupérée par Savonarole, cette sculpture est placée sur la Piazza de la Signoria pour représenter la vertu qui combat le vice incarné par la famille Médicis. Pourtant, c'est sur cette même place que

²³² Depuis plusieurs années, la ville de Florence n'hésite pas organiser des expositions d'art contemporain dans des lieux historiques tels que le Palazzo Strozzi, le Forte di Belvedere, la Galleria dell' Accademia ou le Palazzo Vecchio.

²³³ *Jeff Koons in Florence*, Palazzo Vecchio, Florence, 26 septembre-28 décembre 2015.

Savonarole sera exécuté en 1498. Le *David* de Michel Ange quant à lui, rend hommage au peuple Florentin retrouvant sa liberté. Commandé par le conseil de la république pour célébrer la défaite des Médicis, le jeune berger représente le peuple de Florence terrassant le géant Goliath symbole du despotisme des Médicis. En effet, en 1494, Pierre de Médicis fuit Florence face aux troupes françaises de Charles VIII qui soutient la république de Savonarole. La dernière sculpture, *Hercule terrassant le géant Cacus* de Baccio Bandinelli commémore le retour des Médicis à Florence en 1512 et leur victoire sur leurs ennemis.

Sur cette même place, lors de l'inauguration de l'exposition *Spirituals Guards*, Fabre réalise l'action *The artist-worm crossing the Piazza della Signoria*. Il reprend la métaphore de l'artiste-ver de terre qui se positionne comme un nain qui se prosterne face aux grands maîtres et lieux du passé.²³⁴ Il se fait saucissonner de scotch par les deux commissaires de l'exposition Joanna de Vos et Melania Rossi. Ne sachant plus bouger ni se tenir debout, il est obligé de ramper sur le sol. Aussi insignifiant qu'un ver de terre²³⁵, il rampe, se tortille, devant les sculptures des grands maîtres. Il s'arrête devant la *Statue équestre de Cosme I^{er}* (**fig. 128**), passe devant la *Fontaine de Neptune* (1565-1575), les Statues de *Judith*, de *David* et d'*Hercule* pour arriver devant la sculpture *L'homme qui mesure les nuages (Version américaine, 18 ans)*. Il termine enfin son pénible chemin devant l'entrée du Palazzo Vecchio, siège du pouvoir des Médicis.

Ce palais-forteresse datant du XIV^{ème} siècle est réaménagé au courant du XVI^{ème} siècle par Cosme I^{er} de Médicis qui fait de lui sa résidence personnelle et le siège de son gouvernement. Sous la direction de Vasari, le palais ducal s'orne de somptueux décors à la gloire de la dynastie. C'est face à cette riche décoration que Fabre expose plusieurs de ses œuvres principalement dans des appartements privés d'Éléonore de Tolède (épouse de Cosme I^{er}), de la Salle des Audiences et de la Salle des Gigli. Il place une première œuvre, une épée recouverte d'insectes (*Spanish sword (Knight of modesty)*, 2016) dans la *Sala di Ester*, une salle dédiée au thème de la Patrie, décorée par Giorgio Vasari et Giovanni Stradano (**fig. 129**). Dans la *Capella dei Priori* on trouve *Salvator Mundi* (1998), un gant d'une armure médiévale dans lequel repose une boule recouverte de scarabées et sur laquelle est fixée une colonne vertébrale coiffée de cheveux d'ange (**fig.130**). Dans la *Sala dell' Udienza* trône la sculpture *Globe* (1997)

²³⁴ On peut citer dans le même genre l'œuvre *Autoportrait en plus grand ver du monde* (2008) présenté au Louvre lors de l'exposition *L'Ange de la métamorphose* (2008).

²³⁵ DE VOS, Johanna, « The power of imagination », dans *Jan Fabre. Spiritual Guards*, Florence, Piazza della Signoria, Palazzo Vecchio et Forte Belvedere, 2016, p. 95.

(**fig.131**), ce globe géant de 2,5 m de diamètre que Fabre met en regard avec l'ancien globe du XVI^{ème} siècle réalisé par Egnazio Danti et Stefano Bosignori, la *Mappa mundi* (1581) qui est placé au centre de la *Sala delle Carte Geografiche* (**fig.132**). Commandité par Cosme I^{er}, cette salle des cartes géographiques a pour but de refléter l'immensité de l'univers et la puissance du duc de Toscane dont le nom signifie en grec « cosmos ». Le parcours de Fabre au Pallazzo Vecchio se termine dans la *Sala dei Gigli*, où la sculpture *Shall he forever stand with feet set together ?* (1997) se dresse de toute sa hauteur. Ce guerrier est constitué d'une armure ornée d'une longue chevelure blanche faite en cheveux d'ange (**fig.133**).

Enfin, le dernier lieu qui accueille les œuvres de Jan Fabre est le Forte di Belvedere. Cette forteresse du XVI^{ème} siècle est commanditée par le Grand-duc Ferdinand I^{er} de Médicis, fils de Cosme I^{er} et a servi à défendre la ville de Florence, mais aussi la famille Médicis lors des révoltes populaires. Comme symbole de cette protection, Fabre installe plusieurs sculptures en bronze doré sur les différents points de vue de la forteresse. Parmi elles, le scarabée (**fig.134 et 135**), ce gardien qui possède, comme il l'appelle, un corps spirituel, cette carapace ultra résistante semblable à une armure. Ces sculptures prennent leur position en tant que chevaliers qui viennent défendre la forteresse et la ville de Florence. Un autre exemple avec les sept bustes en bronze doré de l'artiste (faisant partie de la série *Chapitres I-XVIII*, 2010) (**fig.136**). Ces autoportraits illustrent la multitude d'identités de l'artiste. Alors que les scarabées représentent le contrôle et la défense armée, les différents portraits de Fabre représentent la figure du guerrier sans défense dont la seule arme est l'imagination.²³⁶ On retrouve ces sculptures, cette fois en bronze non doré, au premier étage de la forteresse, qui rouvre exceptionnellement ses portes pour l'occasion (**fig.137**). Outre ces bustes, il présente le film de la performance *Sanguis/Mantis* (2001) face à des reliques de l'action, par exemple le casque doré en forme de tête de mante religieuse utilisé à cette occasion (**fig.138**). On retrouve également des reliques dans le jardin de la forteresse avec l'installation *Sanguis/Mantis Landscape (Battlefield)* (2004) : sur un sol recouvert de copeaux de bois, les différents éléments d'une armure en bronze doré ont été éparpillés, figurant les restes d'un vaste champ de bataille (**fig.139**).

Toujours avec cette idée que l'artiste contemporain doit se positionner humblement face à l'art et aux artistes du passé, Jan Fabre achève ainsi son dialogue avec l'histoire de Florence. Malgré tout, son désir d'être reconnu reste une motivation certaine puisqu'il déclare : « En tant

²³⁶ Jan Fabre. *Spiritual Guards*, op. cit., p. 28.

qu'artiste, vous espérez apporter votre contribution, et que quelque chose en restera. Mais dans le meilleur des cas, vous n'êtes qu'une petite pièce d'un grand échiquier. Qui sait ? Que restera-t-il de mon travail dans cinquante ou cent ans ? Le temps reste le meilleur juge »²³⁷.

e. *Knights of Despair/Warrior of Beauty* au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg (2016)

En 2016, Fabre réalise une nouvelle exposition de confrontation dans un musée qui n'a rien à envier au Louvre, le musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Il a été personnellement invité par son directeur, le professeur Mikhail Piotrovsky qui avait déjà été séduit par son exposition au Louvre en 2008. Ce dernier, accompagné du directeur du département d'art contemporain Dimitri Ozerkov, a eu l'occasion de visiter l'exposition *L'ange de la métamorphose* huit ans plus tôt. Les deux hommes ont alors l'idée de créer une exposition similaire en confrontant Fabre à la vaste collection de peintures flamande et hollandaise du musée. Depuis 2007, l'Ermitage a déjà eu l'occasion d'organiser plusieurs expositions d'artistes vivants dans le cadre de son projet d'ouverture à l'art contemporain, *Hermitage 20/21*.

Toutefois, depuis sa création, le musée de l'Ermitage n'a cessé d'exposer des artistes contemporains.²³⁸ Déjà à l'époque de sa création, Catherine la Grande complète sa collection personnelle avec des œuvres d'artistes de son temps. En 1982, après la chute de l'Union soviétique de nombreux artistes du XX^{ème} siècle tels que Matisse, Picasso, Malevich et Kandinsky, intègrent les collections du musée. À cette époque, les deux artistes fondateurs du groupe des « Nouveaux Artistes »²³⁹, Timur Nivikov et Ivan Sotnikov exposent un modèle de l'*Objet Zéro* qui intègre pendant un temps la collection du musée.²⁴⁰ En 2001, l'artiste Louise Bourgeois (1911-2010) installe de manière temporaire dans le jardin du Palais d'Hiver la sculpture *Maman* (1999), une araignée géante dont l'abdomen est un sac rempli d'œufs.

Pour qu'une œuvre d'art contemporain intègre de manière permanente les collections du musée, il faut attendre 2004. En effet, à cette époque, l'Ermitage passe une étape importante

²³⁷ DECLERCK, Gwen, « Jan Fabre : "Je suis parfois un clown, parfois un dictateur, et parfois un visionnaire" », dans *L'écho* [en ligne], 15 mai 2016, disponible sur <https://www.lecho.be/>.

²³⁸ *Manifesta 10*, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, 2014, p. 15.

²³⁹ Groupe de jeunes artistes russes fondé au début des années 1980. L'évènement considéré comme à l'origine de leur création est l'action performative *Objet Zéro* présentée en 1982. *Objet Zéro* est un rectangle vide encadré dans une cimaise blanche.

²⁴⁰ *Manifesta 10*, op. cit., p. 33.

dans sa promotion de l'art vivant en invitant les artistes russes Ilya et Emilia Kabakov avec l'exposition *An Incident in the Museum and other Installations*. À l'issue de cette dernière, les deux artistes offrent les installations *Toilet in the Corner* (1992) et *In the Closet* (2000) qui intègrent de manière permanente les salles du General Staff Building du musée. Si ces deux œuvres constituent le début d'une collection d'œuvres d'art contemporain à l'Ermitage²⁴¹, le musée souhaite se constituer une collection représentative de l'art du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle. C'est pourquoi, en 2007, il met en place un nouveau projet pour la promotion de l'art vivant avec *Hermitage 20/21* qui a pour but de collecter, exposer et étudier l'art contemporain.²⁴² En 2009, il met en place un département d'art contemporain sous la direction de Dimitri Ozerkov. Ainsi, ce département organise chaque année plusieurs expositions tout en étoffant sa collection d'art contemporain.²⁴³

En 2014, l'Ermitage entre dans une nouvelle étape de sa politique d'intégration de l'art vivant lorsqu'il accueille la dixième édition de la biennale itinérante européenne d'art contemporain *Manifesta*²⁴⁴. Pour l'occasion, cinquante-cinq artistes sont invités à entrer en dialogue avec l'ensemble des collections, mais aussi avec tout l'environnement et le contexte intérieur et extérieur du musée (la ville et son histoire artistique, révolutionnaire et militaire ; l'histoire du musée et de son architecture ; le fleuve, etc.).²⁴⁵ À cette époque, le directeur du musée, Mikhail Piotrovsky invite Jan Fabre et Barbara de Conink à venir découvrir l'Ermitage et la ville de Saint-Pétersbourg. Pendant deux ans, l'artiste et sa commissaire se rendent plus d'une vingtaine de fois en Russie, passant de nombreuses heures à explorer et admirer les riches collections du musée.²⁴⁶

²⁴¹ En plus de ces deux installations, le musée possède des sculptures de Louise Bourgeois, Antony Gormley et une série de dessins de Dmitri Prigov.

²⁴² *Hermitage 20/21*, disponible sur le site du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, <https://www.hermitagemuseum.org/>.

²⁴³ Notamment marquée par plusieurs donations du couple Kabakov qui cède au musée l'installation *The Red Wagon* (2008) ainsi que plusieurs dessins et impressions.

²⁴⁴ Exposition itinérante qui se déplace tous les deux ans dans une nouvelle ville : Rotterdam (1996), Luxembourg (1998), Ljubljana (2000), Frankfort (2002), San Sebastian (2004), Nicosia (2006 – annulée), Trentino-South Tyrol (2008), Murcia (2010), Limburg (2012), St Petersburg (2014), Zurich (2016), Palerme (2018) et Marseille (2020).

²⁴⁵ *Manifesta 10*, *op. cit.*, p. 9.

²⁴⁶ DE CONINCK, Barbara, « From the Scheldt to the Neva (and back) », dans Jan Fabre. *Knight of Despair / Warrior of Beauty*, Saint Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, 2016-2017, p.20.

Jan Fabre : Le chevalier du désespoir et le guerrier de la beauté

Jan Fabre entre donc en dialogue avec les collections de peintures flamandes du XVII^{ème} siècle et de peintures hollandaises du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle. Toutefois, quelques mois avant de présenter cette exposition, il intervient déjà dans le musée en créant spécialement pour l'Ermitage la performance-film *Love is the power supreme* (27 juin 2016). Habillé d'une armure de chevalier, il traverse les salles du musée en s'arrêtant de temps en temps pour enlacer et embrasser les murs, les colonnes et les œuvres de ce temple de l'art (**fig. 140**). Avec cette action, il démontre son amour à l'Ermitage et espère ainsi protéger l'art et la beauté. Comme le souligne Dimitri Ozerkov, « L'artiste entre dans le musée en tant que chevalier du désespoir et finit par se transformer en guerrier de la beauté »²⁴⁷.

Quelques mois plus tard et dans la même lignée, la salle Apollon du Palais d'Hiver présente plusieurs sculptures où l'artiste se positionne humblement face à ses prédécesseurs. *Je me vide de moi-même (nain) (I)* (2007) occupe, comme aux expositions d'Anvers (2006) et de Paris (2008), une place centrale (**fig.141**). La figure de l'artiste en nain, saignant abondamment, se confronte littéralement au *Portrait d'un juge de camp* du géant qu'est Rogier Van der Weyden. Chez Fabre, le sang est souvent associé au sang sacrifié par le Christ pour sauver l'humanité de ses péchés. À côté de la peinture *saint Luc peignant la Vierge* de Rogier Van der Weyden, il évoque le *Salvator Mundi* au travers de sa sculpture recouverte d'insectes du même nom. Tout comme le Christ s'est donné à l'humanité, Fabre se sacrifie pour l'art. C'est dans cette optique qu'il se représente en martyr de l'art dans le dessin de sang *Autoportrait du pendu* (1999) aux côtés d'un portrait du XVI^{ème} siècle du Christ Sauveur par Geronimo De Bobadilla (**fig.142**).

Dans la même pièce, Fabre rend également hommage à deux artistes qui l'ont fortement influencé avec la sculpture en bronze doré *Marcel Broodthaers looks at René Magritte* (2016) qui représente deux perroquets à l'effigie de Magritte et Broodthaers face à face (**fig.143**). Avec cette œuvre, Fabre évoque sans aucun doute « L'interview imaginaire de René Magritte » publiée par Broodthaers dans le *Journal des arts plastiques* en janvier 1967.²⁴⁸ Mais aussi probablement l'installation réalisée par ce dernier *Ne dites pas que je ne l'ai pas dit* (1974)

²⁴⁷ OZERKOV, Dimitri, « Love is the power suprême », dans *Jan Fabre. Knight of Despair / Warrior of Beauty, op. cit.*, p. 214.

²⁴⁸ BROODTHAERS, Marcel, « Interview imaginaire de René Magritte », dans *Journal des arts plastiques*, n° 30, janvier 1967, p. 3-4.

mettant en scène un perroquet gris vivant dans une cage entourée de deux palmiers avec en fond sonore l'artiste qui récite le poème « Moi je dis Moi je dis ». Cette nouvelle œuvre de Fabre créée spécialement pour l'Ermitage fait écho à son autoportrait en perroquet nain *Moi, perroquet nain, je ne me répète jamais* (2006) installé à proximité (**fig.144**). Comme le perroquet répète les paroles qu'il entend, Fabre imite l'art des grands maîtres. En prenant l'apparence d'un nain, il se présente humblement en tant qu'artiste qui suit l'art de ses prédécesseurs, qui l'ont nourri par le passé et qui continuent à l'inspirer aujourd'hui.

Vient ensuite la nouvelle série *La falsification de la fête secrète IV (carnaval)* (2016)²⁴⁹ qui met en scène les différentes versions du carnaval belge derrière un cadre doré sur fond de velours rouge. Le dessin *Je suis un nain dans un pays de géant* reprend une phrase qu'il a écrite dans son journal nocturne en 1980²⁵⁰ (**fig.145**). Mais cette fois, les géants sont ceux de la procession du carnaval de l'*Ommegang* d'Anvers. Le carnaval représente à l'origine la période de célébration et d'excès qui précède le carême et qui célèbre les quarante jours de jeûne que le Christ passa dans le désert.²⁵¹ Fabre a toujours été intéressé par les fêtes du carnaval comme en témoigne les œuvres *Feast of little friends* (1977-1979) et *La fourmi belge de Binche* (1979), ses premières études de la vie dans tous ses excès.²⁵² Avec cette nouvelle série, il illustre la diversité des différentes célébrations du carnaval en Belgique. D'Anvers à Bruxelles en passant par Binche et Malmedy, il met en scène les masques portés durant le carnaval et qui permettent, pour un temps, de s'affranchir des contraintes sociales.

Fabre présente aussi une autre série de nouveaux dessins, *La falsification de la fête secrète V (animaux)* (2016), spécialement créée pour la Galerie Pierre le Grand du musée et ses peintures de paysages datant de l'âge d'or hollandais.²⁵³ Pour cette œuvre, il s'inspire des scènes enfantines du XIX^{ème} siècle des estampes Testu et Massin. Ces images d'enfants, qu'il combine à celles d'animaux, cachent, derrière leur aspect innocent, une tout autre vérité. Par exemple,

²⁴⁹ Entre 1995 et 2016, Fabre réalise cinq séries de dessins qui portent le même nom : *The forgery of the secret feast* (1985), *The forgery of the secret feast II (fears)* (1993-1995), *The forgery of the secret feast III (smoke and fire)* (2005), *Falsification de la fête secrète (carnaval) IV* (2016), *The forgery of the secret feast V (animals)* (2016).

²⁵⁰ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, op. cit., p. 66.

²⁵¹ Étymologiquement, le mot carnaval vient du latin *carnem levare* qui signifie « ôter la viande ».

²⁵² DE VOS, Joanna, « Fool-in-sight. On Falsification de la fête secrète IV (carnaval) (2016), a new series of drawing by Jan Fabre, dans *Jan Fabre. Knight of Despair / Warrior of Beauty*, op.cit., p. 66-75.

²⁵³ ROSSI, Melania, « The forgery of the secret feast V (Animals) », dans *Jan Fabre. Knight of Despair / Warrior of Beauty*, op.cit., p. 91.

avec *La cigogne apportée à manger à ses petits*, l'oiseau nourrit ses oisillons avec le nouveau-né qu'elle est sensée amener à ses parents (**fig.146**).

Dans la salle dédiée aux œuvres de Jacob Jordaens, Fabre présente ses *serpillères au Bic* qu'il a utilisé en 1979 lors de son action *Cleaning the Museum* à la Jacob Jordaens Huis d'Anvers. En hommage à ce maître qui l'a fortement influencé, il installe sa nouvelle série de mosaïques *Vanitas vanitatum, omnia vanitas* (2016)²⁵⁴ réalisées avec des élytres de scarabées et centrées sur le motif du chien. Dans ces œuvres, il transforme la figure du chien, traditionnellement symbole de fidélité, en compagnon de la mort. Par exemple *Adsum Qui Feci* (*Hier ben ik, ik ben de schuldige*)/Adsum qui feci (Me voici, je suis le coupable) (2016) représente deux chiens portant une banderole sur laquelle est écrit en latin « ADSUM QUI FECIT »²⁵⁵. Au centre, l'horloge de l'apocalypse²⁵⁶ indique minuit moins cinq. Cinq minutes étant le temps restant avant la fin du monde (**fig. 147**). Cette image rappelle celles fréquentes à la Renaissance montrant deux anges qui portent une banderole. Ici, les messagers sont remplacés par des chiens, messagers de la mort et la fin des temps. Dans le triptyque *La loyauté continue de regarder le temps et la mort I/III* (2016), le squelette d'un homme et d'un chien courent après le temps représenté par plusieurs pendules qui indiquent toutes minuit moins cinq, signe qu'il est vain pour l'homme et le chien de chercher à gagner du temps.

Fabre présente aussi une série d'autres vanités contemporaines qui font face aux natures mortes de peintres flamands du XVII^{ème} siècle. Alors que ses crânes recouverts d'insectes sont accrochés parmi les célèbres peintures de Snyders (1579–1657) et Paul de Vos (1569–1678), la sculpture *La vanité est fondée sur la mortalité* (2013) trône au centre de la salle d'exposition (**fig. 148**). Ce paon, dressé sur les restes d'un squelette recouvert d'insectes, fait écho à une nouvelle sculpture placée au centre de la salle d'à côté, *La stupidité est fondée sur la mortalité* (2016). Celle-ci se compose d'un squelette sans crâne recouvert de scarabées et qui tient au-dessus de lui une oie naturalisée aux ailes déployées (**fig.149**). Tout comme le paon est le symbole de la vanité, l'oie est celui de la stupidité.

²⁵⁴ *Vanitas vanitatum, omnia vanitas* qui signifie littéralement « Vanité des vanités, tout est vanité » est un proverbe latin issu de l'Écclésiaste (Eccl. 1 : 2).

²⁵⁵ Ce titre fait référence à une célèbre expression latine issue de l'épisode de *Nisus et Euryale* de l'Énéide de Virgile : « Me, me adsum qui feci ! » qui se traduit par « C'est moi, moi qui l'ai fait ! » (VIRGILE, Énéide, liv. IX, v. 427).

²⁵⁶ L'horloge de l'Apocalypse est une horloge conceptuelle créée durant la guerre froide et qui utilise le temps restant avant minuit comme décompte avant la fin du monde.

Dans la salle Rubens, la série spécialement créée pour le musée, *The appearance and disappearance of Antwerp/Bacchus/Christ* (2016) laisse entrevoir, sous les traits frénétiques du Bic de Fabre, des photographies représentant les allégories d'Anvers, de Bacchus et du Christ directement inspirées des œuvres de Rubens (**fig.150**). En effet, il a demandé à plusieurs acteurs de sa troupe de théâtre de poser comme les personnages peints par le maître.²⁵⁷ Les silhouettes contemporaines sont à peine visibles derrière le voile bleuté du Bic et laissent apparaître et disparaître les allégories en fonction des jeux de lumière. Tout d'abord, il décline sur plusieurs tableaux le modèle du Christ. L'un d'eux, *The appearance and disappearance of Christ II* reprend la position de l'*Ecce Homo* de Rubens (**fig.151 et 152**). Pour Bacchus, il s'inspire de la représentation de *Bacchus* (réalisé entre 1638 et 1640) du maître, un jeune homme gras et nu s'adonnant aux plaisirs dionysiaques (**fig.153 et 154**). Il rend également hommage à sa ville natale, Anvers, sous la forme allégorique d'une femme nue qui rappelle l'œuvre *L'Union de la terre et de l'eau (Anvers et l'Escaut)* (**fig.155 et 156**).

Dans la salle Van Dyck, Fabre présente face aux portraits du maître l'installation *My Queens* (2016) (**fig.157**), une série composée de huit portraits en bas-reliefs de profil²⁵⁸ et d'une sculpture²⁵⁹ en marbre de Carrare représentant « ses reines ». Comme il l'explique : « J'ai réalisé huit sculptures de femmes qui ont compté dans ma vie, en marbre de Carrare et que j'appelle "Mes Reines". On y retrouve les deux danseuses qui ont été mes égéries : Els Deceukelier et Ivana Jozic, mes assistantes, Barbara De Coninck, Katrien Bruyneel, Johana De Vos et, c'est vrai, aussi la princesse Élisabeth, notre future Reine, représentée en jeans, à 15 ans, coiffée comme les autres d'un curieux petit chapeau pointu qui est un hommage au vitalisme belge, à la vitalité de l'art déjà chez Breughel, Bosch, Ensor. J'ai placé ces femmes dans la salle des Van Dyck, à côté des portraits officiels qu'il faisait alors »²⁶⁰. Les « reines » de Fabre sont toutes, à l'exception de la princesse Élisabeth (**fig.158**), représentées de profil rappelant ainsi le type de portraits en vogue au début de la Renaissance. En les installant ainsi, il souhaite donner aux femmes leur juste place dans l'histoire de l'art en dénonçant le machisme des portraits de Van Dyck qui représente principalement des hommes riches : « Je suis fier de

²⁵⁷ BOULLLOUD, Sylvie, *The appearance and disappearance of Bacchus, Antwerp, Christ* (2016). *Special creations for The State Hermitage Museum* [vidéo en ligne], Galerie Daniel Templon, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>.

²⁵⁸ *Gerda of Antwerp* (2016), *Els of Bruges* (2016), *Maria of Hasselt* (2016), *Ivana of Zagreb* (2016), *Katrien of Ghent* (2016), *Barbara of Bruges* (2016), *Joanna of Ghent* (2016) et *Sophie of Ghent* (2016).

²⁵⁹ *My future Queen Elisabeth of Belgium* (2016)

²⁶⁰ DUPLAT, Guy, « Jan Fabre : "La princesse Élisabeth, c'est le Women Power" », dans *La Libre* [en ligne], 27 octobre 2016, disponible sur <https://www.lalibre.be/>

cette pièce dédiée au pouvoir des femmes. C'est ma pièce de résistance dans une société machiste »²⁶¹.

Enfin, il termine son parcours au Palais d'Hiver dans le Hall des Chevaliers, une salle remplie d'armures du XVI^{ème} siècle à côté desquelles sont exposées celles que Fabre et Marina Abramovic ont utilisées lors de leur performance commune *Virgin/Warrior* en 2004. L'armure du chevalier est semblable à la carapace du scarabée. C'est pourquoi il présente également plusieurs parties de cuirasse recouvertes d'élytres de coléoptères, une jambe, un bras et un plastron.

Ainsi, *Knight of Despair/Warrior of Beauty* constitue véritablement le troisième volet des expositions de confrontation dans un musée d'art ancien. En effet, avec elle, il continue d'exploiter le même modèle de carte blanche du KMSKA et du Louvre.

En plus de son intervention dans les salles des collections anciennes des maîtres des écoles du Nord situées dans le Palais d'Hiver, Fabre expose aussi dans les salles du musée dédié aux créations contemporaines du *General Staff Building*. Ce bâtiment, datant du XIX^{ème} siècle, accueille depuis 2008 les collections d'arts décoratifs russe et européen ainsi que les collections de peintures et de sculptures du XIX^{ème}, du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle.²⁶² Il y présente notamment les reliques de sa rencontre avec un artiste qui connaît bien l'Ermitage, Ilya Kabakov.²⁶³ En 1997, les deux hommes ont réalisé ensemble un film dans lequel ils discutent chacun dans leur langue respective (russe et flamand) du statut de l'artiste dans leur propre pays.²⁶⁴ Pendant deux ans, Fabre a préparé le script de cette performance et a confectionné deux costumes : un de mouche pour Kabakov²⁶⁵ et un de scarabée pour lui (**fig.159**). Revêtus de leur habit d'insecte, ils discutent dans la cave et sur le toit de l'immeuble new-yorkais dans lequel vit Kabakov. Au travers de plusieurs métaphores empruntées à l'univers des insectes, ce dernier, compare les systèmes gigantesques formés par les colonies de mouches à ceux formés par les artistes dans le monde de l'art. De son côté, Fabre associe l'artiste au scarabée, qui est muni

²⁶¹ SIMODE, Fabien, « Jan Fabre plante son drapeau au milieu de l'Ermitage », dans *L'Œil*, n°697, janvier 2017, disponible sur <https://www.templon.com/>.

²⁶² *The General Staff Building*, disponible sur le site du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, <https://www.hermitagemuseum.org/>.

²⁶³ Pour rappel, Ilya Kabakov est le premier artiste contemporain invité au Musée de l'Ermitage en 2004 lors de l'exposition *An Incident in the Museum and other Installations*.

²⁶⁴ *A Meeting / Vstrecha*, disponible sur le site du Musée d'art contemporain d'Anvers (M KHA), <http://ensembles.org/>.

²⁶⁵ La mouche est un thème récurrent dans l'œuvre de Kabakov.

comme lui, d'une carapace blindée qui lui permet d'aller au-devant de toutes les difficultés qu'il est amené à rencontrer. Ils montrent ainsi que le monde de l'art et celui des insectes ne sont pas si différents.

IV. Jan Fabre et l'art de la consilience

« Je veux pouvoir voyager imperturbablement à travers toute catégorisation et toute époque »²⁶⁶.

On l'aura compris, Jan Fabre est un artiste pluridisciplinaire qui n'hésite pas à briser les frontières entre les différentes disciplines de la connaissance humaine. Homme de performance, de théâtre, dessinateur, sculpteur, écrivain, poète, réalisateur, photographe, philosophe, entomologiste, etc., il est guidé par la volonté de briser les frontières entre les différents domaines du savoir. Et pourtant, il faut attendre le début des années 2000, pour qu'il puisse donner un nom à ce phénomène, celui de *consilience*, terme créé au XIX^{ème} siècle par le philosophe et mathématicien britannique William Whewell (1794-1866)²⁶⁷. Au XX^{ème} siècle, le terme est ensuite repris par le scientifique américain Edward O. Wilson (né en 1929) dans son ouvrage *Unicité du savoir : de la biologie à l'art, une même connaissance*.²⁶⁸ Dans cet ouvrage, Wilson prône l'unicité de toutes les formes de connaissances humaines. Ainsi, en suivant ce concept de consilience, Fabre ne se voit pas comme un simple artiste limité à un seul domaine qui lui est propre, mais comme un artiste universel dont le rôle est de comprendre le fonctionnement du monde.

1. L'art de la confrontation entre les arts et les sciences

a. Découverte de l'entomologiste Jean-Henri Fabre

L'art de la confrontation chez Jan Fabre ne se cantonne pas aux domaines des arts plastiques. Passionné par les sciences et la nature, il n'hésite pas à s'intéresser à de célèbres scientifiques du passé et d'aujourd'hui. À peine adolescent, le jeune Fabre, tel un véritable scientifique, crée en 1979, son premier laboratoire, d'abord dans la cave de la maison familiale, puis dans le jardin de ses parents. Il installe deux tentes formant une espèce de nez géant qu'il intitule *Le Laboratoire Nez/Projet pour un territoire nocturne (fig.160)*. Dans cet espace dédié à la connaissance et à la découverte, il étudie et analyse les insectes. Il suit au Bic le mouvement des insectes sur le papier. Il réalise aussi de nombreuses expériences de dissection et

²⁶⁶ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, op. cit., p. 56.

²⁶⁷ WHEWELL, William, *The philosophy of the Inductive Sciences*, Londres, John W. Parker, West Strand, 1840.

²⁶⁸ WILSON, Edward O., *Unicité du savoir : de la biologie à l'art, une même connaissance*, Robert Laffont, 2000.

d'hybridation desquelles découlent une série de petites sculptures, les *Fantasie-insecten-sculpturen*/Fantaisies-insectes-sculptures (1979) (**fig.161**). C'est également dans ce laboratoire qu'il crée une de ses premières expositions sur le thème *Entendre, voir et sentir*. Des panneaux de signalisation présentant des yeux aveugles, des nez tronqués ou des oreilles déformées qui mènent aux deux tentes de son laboratoire. Lors de son entretien avec Germano Celant, Fabre confie qu'un jour, son oncle Jaak, le frère de son père, est venu lui rendre visite dans son laboratoire et lui a dit : « Mais Jan, sais-tu qu'une personne dans notre famille travaillait sur les insectes ? »²⁶⁹. C'est alors qu'il lui donne des livres et des manuscrits du célèbre entomologiste français Jean-Henri Fabre (1823-1915) qui lui font découvrir davantage le monde des insectes et de la nature. À cette époque, il réalise un palimpseste de l'ouvrage de l'entomologiste *Les Merveilles de l'instinct chez les insectes* qu'il intitule *Fabre's book of Insects*.²⁷⁰ Il efface, réécrit, dessine, transforme et s'approprie l'ouvrage du scientifique. À l'intérieur, il note et gribouille les idées et croquis de son exposition *Projet pour un territoire nocturne* (**fig.162 et 163**). Il transforme les insectes en êtres hybrides, il crée à partir de taches de Rorschach de nouvelles créatures et fait apparaître derrière un voile de traits de Bic toutes sortes d'insectes et d'animaux.

L'influence de Jean-Henri Fabre sur l'univers de Jan Fabre est incontestable. Au cours des années qui suivent, nombreux sont ses dessins et sculptures qui tournent autour de la nature, des animaux et des insectes. Par exemple, en 1987, il crée la série de dessins au Bic *l'Heure bleue* (1987) dans laquelle il immortalise le concept du même nom découvert grâce à l'entomologiste français qu'il définit comme le moment entre le jour et la nuit dans la nature où les animaux nocturnes viennent peu à peu remplacer les animaux diurnes. Un autre exemple est la série de dessins *Métamorphoses* (1992) qui met en scène différentes métamorphoses d'insectes représentées dans un univers onirique et coloré (**fig.164**). Outre ses dessins, Fabre n'a de cesse d'utiliser les insectes dans la réalisation de sculptures. Un en particulier devient récurrent dans son travail : le scarabée. Pour lui, le coléoptère constitue l'essence même de la symbiose entre la vie et la mort. Ce guerrier spirituel qui porte une armure extérieure quasi indestructible symbolise pour lui la quintessence du « guerrier de la beauté ». Dès le début des années 1990, il exploite le coléoptère pour réaliser de nombreuses sculptures comme *Mur de la montée des anges* (1993), *Apiculteurs* (1994) ou encore *Viande* (1995). Cette passion pour le

²⁶⁹ Jan Fabre. *Stigmata...*, op. cit., p. 165 (Si Jan Fabre déclare à certains moments faire partie de la même famille que Jean-Henri Fabre, les deux noms sont en réalité de simples homonymes).

²⁷⁰ FABRE, Jan, *Fabre's Book of Insects*, Gand, Imschoot Uitgevers, 1990.

scarabée se retrouve dans le film *A Meeting/Vstrecha* (1997) dans lequel il discute, déguisé en scarabée, avec l'artiste russe Ilya Kabakov. Plus tard, il réitérera ce genre d'échanges sur l'art et la science avec des scientifiques notamment lors de sa résidence au Musée d'Histoire naturelle de Londres.

b. Résidence au Musée d'Histoire naturelle de Londres

« La quête de la consilience continue. Et le Musée d'Histoire naturelle est le terrain spirituel idéal pour poursuivre cette recherche sur la possible fertilisation croisée entre science et art »²⁷¹.

Au début des années 2000, Jan Fabre est le premier artiste contemporain invité à faire une résidence au Musée d'Histoire naturelle de Londres. Ce projet est initié par le département des arts du Musée²⁷² et *Art Catalyst*, une agence qui a pour ambition de réunir des artistes et des scientifiques.²⁷³ Bien que ce musée soit avant tout dédié à la science, il s'intéresse depuis longtemps à la relation entre art et science. Pendant trois ans, Fabre est donc autorisé à parcourir et à filmer l'ensemble des salles d'exposition et des réserves. Il réalise pendant ce laps de temps différentes performances et actions avec cinq entomologistes du musée : Martin Brendell, Ian Gauld, Martin Hall, Rory Post et Dick Vane-Wright. Au terme de sa résidence, il rassemble l'ensemble de ces actions dans un film intitulé *A Consilience* (2000) dans lequel tous les scientifiques portent un costume de l'insecte qu'ils étudient, imaginé et créé par Fabre (**fig. 165**). C'est dans cet accoutrement que le groupe d'hommes-insectes, accompagné de l'artiste, parcourt le musée tout en discutant de leurs sujets d'étude respectifs. S'engage alors un dialogue entre art et science. Ainsi, dans la lignée de la pensée wilsonienne, *A Consilience* a pour ambition de briser les frontières qui cloisonnent les différentes disciplines.²⁷⁴

²⁷¹ Jan Fabre. *Stigmata...*, *op. cit.*, p. 518.

²⁷² *Art and science at the Museum*, disponible sur le site du Musée d'histoire naturelle de Londres, <https://www.nhm.ac.uk/>.

²⁷³ WHITFIELD, John, « Entomology meets art », dans *Nature* [en ligne], n°404, 2 mars 2000, disponible sur <https://www.nature.com/>.

²⁷⁴ D'ARGENZIO, Mirta, « Le mouvement tactique à double sens », dans Jan Fabre. *Umbraculum : un lieu ombragé hors du monde pour réfléchir et travailler*, Avignon, Chapelle Saint Charles et Rome, Centro d'arte contemporanea, 2001, p. 108-109.

L'année suivante, il réalise un autre film-performance, *The Problem (Homage to Dietmar Kamper)* (2001)/Le Problème (hommage à Dietmar Kamper)²⁷⁵ dans lequel il discute avec le philosophe Peter Sloterdijk et le sociologue Dietmar Kamper sur base d'un texte écrit en 2000, *Je marche pendant 7 jours et 7 nuits*²⁷⁶, inspiré des écrits de Jean-Henri Fabre. Le titre de la performance renvoie au mot grec « problema » qui se traduit littéralement par « jeter devant »²⁷⁷. On ne s'étonne donc pas de voir les trois hommes, tels des sisyphes modernes, pousser chacun une boule de terre géante (**fig.166**). Comme Fabre l'explique : « Je crois à l'image de Sisyphe. Cette métaphore vient presque du bousier, poussant sa boule devant lui. Vous avez l'essence d'une idée, et vous la rouler devant vous, elle devient une sphère de traces, de nourriture, de connaissance ; à terme, elle devient plus grosse que vous. Elle représente la question que vous roulez devant vous ; le mot grec pour sphère est *problema*. Donc c'est ce que vous faites en tant qu'auteur, cette sorte de terrorisme mental contre votre propre esprit, votre propre corps. En posant ces questions, en poussant la sphère...laquelle devient belle et grande. Parfois, vous l'égarez, d'autres s'en emparent et vous devez tout recommencer. Dans ce film, Dietmar Kamper, Peter Sloterdijk et moi-même incarnons trois bousiers poursuivant leur quête ; bien qu'ils soient affaiblis par l'effort, ils discutent allègrement de la condition humaine, et plus particulièrement de celle de l'artiste, qui, jusqu'à sa mort, doit recommencer encore et encore jusqu'à ce qu'il rencontre le succès ou réalise que ses efforts sont vains »²⁷⁸.

Avec ce type de discussions d'artiste à artiste, d'artiste à scientifiques et d'artiste à philosophes, Fabre ambitionne de détruire les clivages instaurés entre les différentes disciplines du savoir. Il souhaite libérer la parole et les esprits. Les films *A Consilience* et *The Problem* se construisent sur un thème : la consilience des idées.²⁷⁹

2. Quand le cerveau devient la partie la plus sexy du corps

Tout au long de sa carrière, Jan Fabre travaille sur le corps et ses humeurs. Non seulement le corps extérieur au travers de ses performances et de son théâtre, mais aussi le corps spirituel, cet exosquelette semblable à celui des insectes, avec ses sculptures faites de scarabées ou d'os

²⁷⁵ Avec ce film, Jan Fabre rend hommage à Dietmar Kamper qui décédera quelques semaines plus tard des suites d'une longue maladie. Au moment où les trois hommes tournent ce film, le sociologue sait qu'il est condamné.

²⁷⁶ FABRE, Jan, *Je marche pendant 7 jours et 7 nuits*, Paris, Éditions Jannink, 2004.

²⁷⁷ Jan Fabre. *L'Ange de la métamorphose*, op. cit., p. 86.

²⁷⁸ CUIR, Raphaël, « Jan Fabre : l'ange coupable. Interview », dans *artpress*, n°348, septembre 2008, p. 32.

²⁷⁹ Jan Fabre. *L'Ange de la métamorphose*, op. cit., p. 90.

humain et aussi le corps intérieur et les fluides qui le compose comme le sang, le sperme, l'urine, les larmes, etc. Dans le courant des années 2000, un élément du corps intérieur devient récurrent dans son travail : le cerveau.²⁸⁰ En effet, l'esprit joue un rôle essentiel dans le concept de consilience, car « c'est le point d'interconnexion crucial entre l'art, la littérature, l'esthétique et la religion - des activités qui impliquent le sentiment humain - et la biologie, le royaume des neurones et des ions »²⁸¹. Très tôt, Fabre commence à poser les bases d'une réflexion sur cet organe qui le fascine. En 1978, il dessine au Bic un cerveau de profil sur une des serpillères qu'il expose à la Jacob Jordaens Huis. Parmi les dessins de *L'Heure bleue*, il dessine des cerveaux dans *A blue planet with its Galaxy* (1991) et *Floating Planet in the Hour blue* (1991).²⁸² Outre sa production plastique, son œuvre théâtrale est également marquée par cet intérêt pour le cerveau avec *Le Roi du Plagiat* (1998-2005) qui raconte l'histoire d'un ange qui se façonne son propre cerveau pour devenir un homme.

En 2006, Fabre réalise sa première sculpture de cerveau avec *Les cerveaux de mon père et de ma mère* réalisée en silicone médical (**fig.167**). On y voit deux cerveaux dans lesquels sont respectivement plantés un petit drapeau avec le nom « Edmond Fabre » pour l'un et « Helena Troubleyn » pour l'autre. Il rend ainsi hommage à ses parents, les premières personnes à l'avoir influencé. Ce genre de sculpture de cerveau avec un motif qui le surmonte devient un véritable modèle chez lui à partir de cette époque. Les motifs paraissent surgir des cerveaux et sont liés organiquement et symboliquement l'un à l'autre.²⁸³

²⁸⁰ Fabre souhaite, après sa mort, que son cerveau devienne une œuvre d'art en étant intégré à une installation construite autour de celui-ci. Il déclare : « Mon cerveau ne fonctionnera plus, mais il fera travailler celui du spectateur » (SWAAB, Dick, « Dans le cerveau de Jan Fabre. Notre cerveau après la mort » dans *Jan Fabre. Ma nation : l'imagination*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 2018, p. 213.)

²⁸¹ D'ARGENZIO, Mirta, *op. cit.*, p. 111.

²⁸² DE CONINK, Barbara, « The world beneath my hair... », dans *Jan Fabre. Ma nation : l'imagination*, *op. cit.*, p. 50.

²⁸³ *Jan Fabre. Gisants : hommage à E. C. Crosby et K. Z. Lorenz*, Paris, Galerie Daniel Templon, 2013, p. 35.

a. Anthropologie d'une planète (2007)

« Le cerveau est la partie la plus sexy du corps »²⁸⁴

En 2007, Fabre crée sa première exposition dédiée au cerveau avec *Antropologia di un planeta*/Anthropologie d'une planète au Palazzo Benzon pour la 52^{ème} Biennale de Venise.²⁸⁵ Au côté d'œuvres antérieures, il présente une série de créations centrées sur le cerveau. C'est à cette occasion qu'il montre pour la première fois une sculpture de cerveau en marbre avec *Antropologie van een planeet (Marmeren Denkmodel, Studie, I)*/Anthropologie d'une planète (Modèle de pensée en marbre/Étude I) (2007).²⁸⁶ Placée à l'entrée de l'exposition, elle représente un modèle creusant le sommet d'un cerveau avec une pelle en or (**fig.168**). Cette association du cerveau à une planète n'est pas nouvelle chez Fabre. Déjà dans son monologue *Le Roi du Plagiat* (1998 -2005), il fait cette métaphore à travers les paroles du personnage principal, un ange qui souhaite devenir un homme en se façonnant un cerveau humain : « Votre cerveau est un monde en soi. Une planète avec des continents inexplorés et de grands territoires de terrains inconnus »²⁸⁷. Tel un explorateur, l'homme – l'artiste – tente de percer à jour cette *terra incognita* qu'est le cerveau humain. Avec cette œuvre, Fabre prône l'utilisation de toutes les connaissances mises à la disposition de l'homme dans sa quête des mystères qui se cachent aux tréfonds du cerveau.

Cette diversité du savoir, Fabre l'illustre dans *Ik spuw op mijn eigen graf (hommage aan Boris Vian)*/Je crache sur ma tombe (hommage à Boris Vian) (2006)²⁸⁸ qui présente au centre de deux-cent-cinquante pierres tombales en granit, une statue en cire de Fabre qui crache sur sa propre tombe (**fig.169**). Les pierres sont gravées de noms d'insectes en flamand avec des dates de naissance et de mort. Derrière chaque nom se cachent en réalité ceux d'artistes, de philosophes, d'écrivains, de musiciens et de scientifiques importants pour Jan Fabre.²⁸⁹ Cette

²⁸⁴ FABRE, Jan et WILSON O., Edward, *Is de brain most sexy part of the body ?* [vidéo en ligne], 2007, film disponible sur <https://www.youtube.com/>.

²⁸⁵ *Anthropologie d'une planète* a d'abord été présentée à Bergame (Galleria d'arte moderna e contemporanea) puis au Palazzo Benzon, dans le cadre de la 52^{ème} Biennale de Venise.

²⁸⁶ A la suite de ce premier modèle, Fabre réalise plusieurs autres sculptures reprenant l'action de creuser dans un cerveau : la sculpture *Anthropologie d'une planète (modèle de pensée en silicone)* (2008), *Dans les tranchées du cerveau de l'artiste lilliputien* (2008), *Anthropologie de la planète Daniel* (2011) en hommage à son galeriste Daniel Templon.

²⁸⁷ FABRE, Jan, *Le Roi du Plagiat*, op. cit., p. 114.

²⁸⁸ Titre que Fabre emprunte à l'écrivain Boris Vian et son ouvrage *J'irai cracher sur vos tombes* paru pour la première fois en 1946.

²⁸⁹ Ce modèle de l'artiste entouré des pierres tombales appartenant à des personnalités célèbres sera repris par Fabre en 2008 au Louvre avec *Autoportrait en plus grand ver du monde* et en 2009 à la Kunsthau de Bregenz avec *Fountain of the world en tant que jeune artiste*.

installation monumentale rend hommage à toutes les personnes qu’il estime importantes pour lui. Des personnes qui viennent de tous horizons et qui contribuent à nourrir son esprit.²⁹⁰ Une démarche qu’il reproduit dans l’œuvre *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein and Frankenstein* (2007) qui se compose de quatre bocaux en verre contenant chacun une pierre qui ressemble à un cerveau humain (**fig. 170**). Ces pierres appartiennent toutes à de brillants esprits et ont servi à l’ange du *Roi du Plagiat* (1998) dans sa quête du cerveau humain : « J’ai apporté des pierres spéciales. Quatre brillantes cavernes de l’esprit humain. La première pierre appartient à un scientifique. La deuxième pierre appartient à un écrivain. La troisième pierre appartient à un philosophe. Et la quatrième pierre appartient à un docteur. Ces pierres sont de gigantesques mystères. Ces cerveaux sont de gigantesques mystères. Mais les mystères sont là pour être résolus par un cerveau futur. Par moi ! [...] J’ai choisi les quatre plus belles matières grises. J’ai rassemblé les quatre plus jolies cervelles. J’ai apporté les quatre planètes les plus merveilleuses. Les temples les plus ultimes. Ces quatre pierres réunies sont votre conscience. La conscience de l’homme moderne. Permettez-moi de vous les présenter. Voici les quatre “Stein” : Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein et Frankenstein »²⁹¹. Jan Fabre joue sur le mot « stein » qui signifie « pierre » en allemand pour rendre hommage à ceux qui l’ont inspiré. Ces cerveaux symbolisent l’intelligence des sciences physiques (Einstein), l’intelligence des arts de la littérature (Gertrude Stein), l’intelligence de la philosophie du langage (Wittgenstein) et l’intelligence de l’intelligence artificielle (Frankenstein).²⁹² Ensemble, ils représentent donc l’idéal à atteindre, l’aboutissement de la quête de la consilience réunie dans un seul corps.

Fabre matérialise toute la complexité de la pensée avec une série de sculptures de cerveaux. Dans l’œuvre *De kunstenaar die zijn eigen brein probeert te mennen/L’artiste qui tente de faire avancer son propre cerveau* (2007) (**fig.171**), il se représente tentant de dompter un cerveau qui apparaît tel un animal sauvage difficile à apprivoiser. Dans la sculpture *Het brein alse en schuilplaats/Le cerveau comme refuge* (2007), qui traduit l’expression « J’ai le cerveau qui fume », qui veut que de la fumée s’échappe de notre cerveau lorsqu’on réfléchit trop fort et dans *De wonden die veroorzaakt zijn in ons hoofd/La tête comme cause de nos blessures* (2007) qui symbolise les difficultés de ceux qui cherchent à percer les mystères du cerveau.

²⁹⁰ Jan Fabre. *Antropologia di un Planeta*, Venise, Palazzo Benzon, 2007, p. 66.

²⁹¹ FABRE, Jan, *Le Roi du Plagiat*, op. cit., p. 131-132.

²⁹² Jan Fabre. *Antropologia di un Planeta*, op. cit., p. 72.

C'est également à l'occasion de cette exposition que Fabre diffuse en première mondiale le film qu'il a réalisé en compagnie du scientifique américain Edward O. Wilson, *Is the brain most sexy part of the body ?/Le cerveau est-il la partie la plus sexy du corps ?* (2007).²⁹³ Il n'a jamais caché son admiration pour le scientifique. Dans une de ses interviews, il explique : « Wilson est l'un des scientifiques qui travaille de la manière la plus artistique et l'un des esprits les plus brillants qui soit. J'ai eu de la chance : il connaissait déjà mon travail quand je l'ai rencontré. J'ai découvert ses célèbres travaux avec Bert Hölldobler²⁹⁴ sur les fourmis, quand j'étais artiste en résidence pendant trois ans au Musée d'histoire naturelle de Londres. Il a écrit un livre passionnant, *l'Unicité du savoir, de la biologie à l'art* (Robert Laffont, 2000). À la lecture de cet ouvrage, il m'est apparu qu'il exprimait très clairement ma propre façon de penser, de créer, d'écrire »²⁹⁵.

Fabre a la chance de réaliser quelques années plus tard une rencontre avec ce scientifique qui l'inspire. Assis à une table l'un en face de l'autre, les deux hommes discutent de la relation entre science et art (**fig.172**). Wilson commence : « Toi et moi sommes des dictateurs du monde, car nous avons accepté que l'art et la science contribuent à augmenter les capacités esthétiques du cerveau des futures générations »²⁹⁶. Il tient un coquillage blanc dans la main. Ce coquillage montre une forme classique que l'on trouve dans la nature, la spirale logarithmique. Ainsi, il associe la complexité de cette forme à la complexité du cerveau et de l'esprit humain. Les deux hommes continuent leur discussion pendant près d'un quart d'heure jusqu'à ce que Fabre demande quelle partie du corps est pour lui la plus sexy, peu importe le genre. Le scientifique répond : « Là, tu me donnes enfin une question à laquelle je ne peux pas répondre... Je dirais le visage. »²⁹⁷ Fabre répond alors : « Pour moi ce serait le cerveau ».²⁹⁸

Avec l'exposition *Anthropologie d'une planète*, le cerveau devient une part essentielle de l'univers de Fabre. À partir de cette époque, il ne cesse d'étudier, créer et imaginer de nouvelles manières d'essayer d'appréhender cet organe si mystérieux. L'année suivante, il crée spécialement pour la Kunsthalle de Bregenz en Autriche, une installation monumentale intitulée

²⁹³ FABRE, Jan et WILSON O., Edward, *Is de brain most sexy part of the body ?*, *op. cit.*

²⁹⁴ Bert Hölldobler est un entomologiste allemand spécialisé dans l'étude des fourmis qui a collaboré avec Edward O. Wilson dans l'écriture du livre *The Ants*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press, 1990.

²⁹⁵ CUIR, Raphaël, *op. cit.*, p. 36.

²⁹⁶ FABRE, Jan et WILSON O., Edward, *Is de brain most sexy part of the body ?*, *op. cit.*

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ *Ibidem.*

From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain composée de cinq nouvelles œuvres inédites.

b. From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain (2008)

Dans cette exposition, Fabre imagine une installation pour ce bâtiment de cinq étages créé par l'architecte Peter Zumthor qui compare son œuvre à un corps fait de verre, d'acier et de béton.²⁹⁹ Reprenant cette idée, Fabre aborde l'édifice de la Kunsthaus comme un corps humain dont chaque étage correspondrait à un organe. Ce sont donc cinq œuvres qu'il installe dans ce corps en partant du bas vers le haut, des pieds au cerveau.³⁰⁰

L'exposition commence donc au sous-sol du bâtiment avec l'installation *Schuilkamer-atelier voor de Chileense kunstenaar-krijgers en huisvrouwen*/Atelier-abri pour les artistes-guerrier chiliens et les femmes de ménage (2008) (**fig.173**). Pour réaliser cette œuvre, il s'inspire de deux modèles de pensées qu'il a créés au cours des années 1990. Le premier, *Mijn schuilkamer tesamen met chileense kunstenaars en huisvrouwen « Statischestraat » (Denkmodel)*/ Monabri antiaérien avec des artistes chiliens et des femmes de ménage « Statischestraat » (Modèle de pensée) datant de 1992-1993 reproduit une cave anversoise qu'il a souvent visitée dans sa jeunesse pour rencontrer des immigrants chiliens. Ces derniers travaillaient le jour et venaient se cacher dans la cave la nuit. Pour leur rendre hommage, il a reproduit leur chambre de fortune et recouvre leurs lits alignés de Bic bleu (**fig.174**). Dans l'installation de la Kunsthaus, il reproduit ces lits grandeur nature avec des pieds au plafond fait de matière cérébrale. Pour lui, les pieds sont souvent sous-évalués, car ils se situent en bas du corps donc directement en contact avec le sol. Il décide alors de les mettre en hauteur, exposés à leur juste valeur. Le second modèle, *Schuilkamer-atelier voor de kunstenaar-krijger (rood)*/Atelier-artiste pour l'artiste-guerrier (rouge) (1992-1993) est reproduit grandeur nature dans la salle suivante avec tout son équipement d'artilleur et de bocaux scientifiques (**fig.175 et 176**). C'est ainsi que le spectateur quitte les caves sombres du bas du corps, selon Fabre, pour s'élever un peu plus haut dans l'anatomie.

²⁹⁹ *Architecture by Peter Zumthor*, disponible sur le site de la Kunsthaus Bregenz, <https://www.kunsthaus-bregenz.at/>.

³⁰⁰ Cette exposition est recréée en 2009 au Spazio Tetis de Venise dans le contexte de la 53^{ème} Biennale de Venise. L'exposition a été quelque peu modifiée, car les œuvres qu'elle contient avaient été spécialement créées pour le contexte vertical de la Kunsthaus. Or, à Venise, l'espace n'est plus construit sur la verticalité, mais tout en longueur.

En effet, l'étage supérieur se consacre au sexe avec l'installation *Fontein van de wereld (als jonge kunstenaar)*/Fontaine du monde (en tant que jeune artiste) (2008) (**fig.177**). Sur le même modèle que l'installation *Je crache sur ma tombe* (2007), cette œuvre se compose d'une statue de l'artiste étendu au milieu d'une multitude de pierres tombales. Ce double de Fabre est en érection et éjacule toutes les 4 à 5 minutes créant ainsi une fontaine de sperme qui asperge toutes les tombes aux alentours. Ce sperme représente la créativité de jeune artiste, riche et incessante. En effet, comme il l'explique : « la semence dispersée sur la mort fertilise et génère la vie »³⁰¹. Avec cette installation, il nous montre qu'il puise sa créativité parmi toutes les personnes qui l'ont soutenu ou influencé. Le sperme constitue une part importante du travail de Fabre. Déjà en 1979, il a réalisé une série de dessins dédiés aux fluides masculin et féminin qu'il a intitulée *Fountain of the world*.³⁰²

Au premier étage, Fabre s'attaque à l'estomac avec l'installation *Ik heb een stuk van plafond van het Koninklijk Paleis moeten uitbreken omdat er iets uitgroeide*/Il m'a fallu retirer une partie du plafond du Palais Royal parce que quelque chose y germait (2008) (**fig.178**). Il fait tomber sur le sol une partie du plafond qu'il a réalisé pour la salle des Glaces du Palais Royal de Bruxelles en 2002. Au centre de ce vestige, le corps d'un homme noir est étendu sur le ventre laissant apparaître les marques de fouet qu'il a sur le dos. Dans la continuité de son intervention au Palais Royal, il dénonce le passé colonial belge au Congo, mais, cette fois-ci, de manière beaucoup plus assumée. L'effondrement du plafond de la salle des Glaces révèle les horreurs cachées commises envers le peuple congolais. Le spectateur peut désormais mieux voir les motifs cachés dans la mosaïque d'élytres de scarabées comme des parties de corps humains, des crânes, etc., une multitude de symboles liés par les thématiques du corps, de la vie et de la mort.³⁰³ L'estomac sert donc ici à digérer ce passé.

Le deuxième étage correspond à celui du cœur avec *Het toekomstige hart van barmhartigheid voor mannen en vrouwen*/Le futur cœur miséricordieux pour hommes et femmes (2008) (**fig. 179**). Cette installation se compose de deux autels placés l'un en face de l'autre formés d'un entassement d'os et de crânes en verre de Murano ressemblant à ceux que l'on trouve dans les catacombes. Tous deux sont surmontés d'un cœur façonné avec de véritables os humains. Le premier est entier et appartient à un homme alors que le deuxième,

³⁰¹ PEREMANS, Wannes, *From the feet to the brain* [DVD], La Compagnie des Indes, 2009.

³⁰² Cette série de dessins est regroupée dans l'ouvrage FABRE, Jan, *Fountain of the world : drawings by Jan Fabre*, Gand, Im Schoot Uitgevers, 1999.

³⁰³ PEREMANS, Wannes, *op. cit.*

plus petit et coupé en deux, est celui d'une femme. Par l'utilisation du verre et des ossements humains, il fait de cette installation un *memento mori* qui suggère la fragilité de la vie et l'inévitabilité de la mort.

L'exposition se termine au dernier étage avec le cerveau et l'œuvre *In de loopgraven van het brein als kunstenaar-lilliputter/Dans les tranchées du cerveau de l'artiste-lilliputien* (2008) (**fig. 180**). Pour cette dernière installation monumentale, il reconstitue un champ de bataille de la Première Guerre mondiale présentant une multitude de tranchées. Au centre de ce paysage inquiétant, une tête écorchée géante à moitié enterrée et surmontée d'un double de Fabre proportionnellement plus petit en train de creuser la chair du cerveau à l'aide d'une bêche. Cette métaphore de l'artiste-archéologue qui va à la recherche de ce qui se cache dans les méandres du cerveau n'est pas nouvelle chez Fabre puisqu'en 2003, il a réalisé le modèle de pensée de cette œuvre intitulée *In de loopgraven van het brein, Denkmodel/Dans les tranchées du cerveau (modèle de pensée)* (2003) où sur un champ de bataille, son double laboure une tête humaine à la bêche. Plus tard, il a reproduit ce geste dans plusieurs œuvres : *Anthropologie d'une planète (Modèle de pensée en marbre/Étude I)* (2007), *Anthropologie d'une planète (modèle de pensée en silicone)* (2008), et *Anthropologie de la planète Daniel* (2011).

Jan Fabre clôture ainsi son exposition à la Kunsthaus Bergenz au plus haut du corps avec le cerveau. À partir de cette époque, il réalise plusieurs expositions² qui lui sont exclusivement dédiées.

c. Piéta (2011)

En 2011, Fabre continue sa quête de la consilience avec une troisième exposition intitulée *Piéta* qu'il réalise à l'occasion de la 54^e Biennale de Venise. Avec elle, il élargit sa recherche en ajoutant une dimension spirituelle. Il tente de concilier la pensée rationnelle et le sacré, la science et la religion. Cette évolution se remarque tout d'abord dans le choix du lieu de l'exposition, l'église Nuova Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia, une ancienne école de théologie et de philosophie liée à la confrérie de la Miséricorde. Il dispose dans l'allée principale qui mène vers l'autel un ensemble de cinq sculptures.³⁰⁴ La plus imposante, une *Piéta* monumentale en marbre de Carrare, est précédée de quatre sculptures de cerveaux, également

³⁰⁴ *Tools of Poetical Terrorism (Piéta I), Living Gravetomb (Piéta II), Fountain of life mimiking the shape and style of miniature (Piéta III), Ascending Oracles Stones (Piéta IV), Merciful Dream (Piéta V)*.

en marbre, et déposées sur une plateforme en or de 24 carats (**fig.181**). Par l'utilisation de l'or et du marbre, il confère à son installation une dimension sacrée, presque religieuse. Cette aura spirituelle est d'autant plus présente du fait que le spectateur doit se chauffer de pantoufles en feutre (un petit hommage à Joseph Beuys) pour accéder aux différentes sculptures de la nef (**fig.182**). Le spectateur pénètre ainsi dans une sorte de lieu spirituel où l'observation devient un rituel.³⁰⁵

Fabre crée un cheminement spirituel qui commence avec quatre cerveaux en marbre qui ont chacun des attributs religieux différents. D'abord, le spectateur est accueilli à droite par *Tools of Poetical Terrorism (Piéta I)*/Outils de Terrorisme Poétique (Piéta I), un cerveau surmonté d'une croix composée de deux clous liés par une corde et à gauche par *Living Gravetomb (Piéta II)*/Tombe Vivante (Piéta II) un cerveau surmonté d'une croix entourée de lierre (**fig.183**). La croix est un fort symbole de la chrétienté et un élément central de la Passion du Christ et les clous sont des outils de torture, ceux qui ont permis d'accrocher le Christ sur la croix et l'on fait souffrir d'une lente agonie. Le lierre est le symbole de la permanence, mais aussi d'un éternel cycle de mort et de résurrection. Au travers de tous ces symboles forts de la chrétienté qui émergent du cerveau, il combine rationalité et religion.

Les deux sculptures suivantes se présentent en enfilade (**fig. 184**). La première, *Fountain of life mimiking the shape and style of miniature (Piéta III)*/Fontaine de vie imitant la forme et le style d'une miniature (Piéta III) est un cerveau surmonté d'un arbre bonzaï. Elle représente la fontaine de vie qui nourrit l'arbre de vie dans une version shintoïste, car comme l'explique Jan Fabre : « On trouve le bonzaï dans les temples shinto et il est toujours associé à la religion japonaise »³⁰⁶. Le dernier cerveau, *Ascending Oracles Stones (Piéta IV)*/Pierres d'oracle prenant de la hauteur (Piéta IV), est retourné à l'envers et supporte quatre tortues retournées sur leur carapace. « Dans les cultures chinoise et indienne, les tortues sont les porteuses du monde et de l'univers ».³⁰⁷ Alors que dans ces cultures c'est la tortue qui porte sur le poids du monde, chez Fabre, c'est le monde, autrement dit le cerveau, qui porte la tortue.

Dans la dernière sculpture et la plus monumentale, *Merciful Dream (Piéta V)*/Rêve miséricordieux (Piéta V), Fabre se représente un néo-Christ (**fig.185**).³⁰⁸ « Depuis que j'ai

³⁰⁵ Jan Fabre. *Pietas*, Venise, Nuova Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia, 2012, p. 36.

³⁰⁶ PEREMANS, Wannes, *Piéta*, La Compagnie des Indes, 2011.

³⁰⁷ PEREMANS, Wannes, *Piéta*, *op.cit.*

³⁰⁸ Jan Fabre. *Pietas*, *op. cit.*, p. 51.

découvert que le cerveau est une piéta, j'ai voulu utiliser la Piéta la plus importante. Et la Piéta la plus iconographique de la Terre est naturellement celle de Michel Ange. La sculpture devient un hommage à Michel Ange, mais aussi au modèle du Christ. J'ai réinterprété le mot « sculpture revisitée »³⁰⁹. En effet, pour cette œuvre, il se confronte à la célèbre Piéta de Michel-Ange conservée à la Basilique Saint Pierre de Rome (**fig.186**). Dans la même position que le Christ dans les bras de la Vierge, on trouve l'artiste habillé d'un costume, allongé dans les bras, non plus de Marie, mais de la mort personnifiée. Le corps de Fabre est devenu l'abri d'une multitude d'insectes, indication d'une putréfaction imminente. Si Fabre évoque la mort de son corps, il célèbre la pérennité de son esprit par-delà la mort. À la différence de la chair qui disparaît, la raison et l'esprit, figurés par le cerveau qu'il tient dans sa main droite, sont immortels. Il symbolise la permanence de son esprit au travers du papillon posé sur sa joue. Comme il l'explique : « Pour moi, c'est une image qui est une ode à la vie post-mortem. Vivre dans un temps qui nous est prêté. Dans ma vie j'ai été deux fois dans le coma donc j'ai toujours apprécié l'importance de célébrer cette vie [...] Je porte un costume et je suis pieds nus. Et ça, c'est l'image, naturellement, d'un homme qui marche vers la mort, qui accepte la mort »³¹⁰.

On constate qu'à partir de son installation *Piéta*, il utilise presque systématiquement le marbre pour ses sculptures de cerveaux. Et pas n'importe lequel, car il choisit spécialement la pierre naturelle *statuario Michelangelo* des carrières de Carrare qu'il considère comme la plus pure et la plus belle des pierres. Il va choisir lui-même ce marbre dans la carrière que fréquentaient les plus grands notamment le maître italien : la carrière Ravaccione. Il passe plus d'un an à tester différents ateliers, avant de sélectionner les meilleurs artisans-sculpteurs qui vont réaliser les différentes œuvres de son installation : « Le marbre de Carrare est l'une des pierres les plus pures et les plus belles. Je suis allé en montagne pour extraire moi-même les blocs. Je voulais vraiment des pierres blanches, pures, sans aucune veine. Après j'ai amené mes modèles à Carrare, et on a commencé. J'ai visité différents ateliers et j'ai mis des tailleurs de pierre à travailler sur des petits projets. Après quelque temps, j'ai regroupé des experts-tailleurs de marbre. J'ai passé un an et huit ou neuf mois dans ces ateliers avec ces artisans à les faire travailler, à les faire recommencer, à les assister, à les diriger, à repérer les erreurs... »³¹¹.

³⁰⁹ PEREMANS, Wannes, *Piéta*, *op. cit.*

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ *Ibidem.*

En utilisant cette matière, Jan Fabre se confronte non seulement au modèle de la sculpture classique de l'Antiquité et de la Renaissance, mais également à la technique. Pour ces sculptures, il utilise la technique traditionnelle *messa a punto* (technique de la mise au point) généralement utilisée par les ateliers marbriers. Il utilise donc un savoir-faire classique pour une approche contemporaine. Un modèle qu'il exploite de nouveau deux ans plus tard lors de son exposition *Gisants* présentée à la Galerie Templon de Paris.

d. Gisants : hommage à Elizabeth Caroline Crosby et Konrad Lorenz (2013)

En 2013, la galerie parisienne est transformée pendant un temps en monument funéraire en marbre en l'honneur de deux scientifiques qui ont fortement influencé le travail de Fabre : la neurologue américaine Elizabeth Caroline Crosby (1888-1983) et le biologiste et naturaliste autrichien Konrad Lorenz (1903-1989). Fabre profite de la ressemblance des deux scientifiques avec ses parents, Edmond Fabre et Helena Troubleyn, pour honorer également leur mémoire. Le marbre, symbole de la pureté et de la pérennité, est le matériau idéal pour rendre cet hommage aux personnes qu'il a aimé et qui l'ont influencé. Les deux scientifiques ont réalisé des recherches en rapport avec la question de l'apprentissage. Konrad Lorenz a notamment étudié les notions d'inné et d'acquis³¹² et Elizabeth Caroline Crosby les problèmes de transmissions dans le cerveau.

Ces sculptures en marbre réinterprètent la figure du gisant héritée de l'époque médiévale chrétienne destinée aux personnalités de haut rang qu'il découvre à la basilique de Saint Denis lors d'une tournée théâtrale en 1994.³¹³ Toutefois, si Jan Fabre découvre l'art funéraire du gisant au travers des célèbres sculptures de la cathédrale Saint Denis, il s'inspire également d'autres monuments mortuaires connus de l'histoire de l'art. Par exemple, *Gisant (hommage à E.C. Crosby)* (2011-2012) (**fig.187**) cite le *Cristo velato* de Guiseppe Sanmartino (**fig.188**).³¹⁴ Dans sa réinterprétation de la sculpture du Christ, il reproduit le fin voile de pierre translucide qui suggère le corps de la défunte. Il explique : « J'aime travailler les matières classiques, mais avec une approche contemporaine. Le marbre utilisé par Michel Ange, le plus pur des marbres

³¹² En travaillant sur le comportement des oies cendrées, Konrad Lorenz développe le concept d'imprégnation c'est-à-dire le mécanisme qui pousse le poussin à suivre le premier stimulus auquel il fait face à sa sortie de l'œuf.

³¹³ BOULLLOUD, Sylvie, *Gisants (Hommage à E.C Crosby et K.Z Lorenz)* [vidéo en ligne], Galerie Daniel Templon, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>.

³¹⁴ Guiseppe Sanmartino, *Cristo Velato*, 1753, Chapelle Sansevero, Naples.

de Carrare est le plus laiteux, sensuel, presque érotique, virginal [...] Pour moi, l'idée d'une femme est incroyablement spirituelle. La femme est presque comme le Christ, la plus belle chose au monde. Pour cette raison, elle est revêtue d'un voile »³¹⁵. Élisabeth Crosby repose sur une couche faite de matière cérébrale comme si Fabre reprenait le modèle du cerveau surmonté d'un motif à l'échelle humaine du gisant.³¹⁶ C'est la même chose pour *Gisant (hommage à K.Z. Lorenz)* (2011-2012) (**fig.189**). Konrad Lorenz, habillé d'un costume, est placé dans un cercueil à moitié ouvert et repose également sur de la matière cérébrale. Les deux scientifiques ont chacun sur leur joue un papillon, symbole de la pérennité de leur esprit brillant. D'autres insectes, escargots, vers de terre, scarabées et abeilles fourmillent autour des corps de chaque scientifique. Cette présence, à l'instar des statues d'animaux placés généralement aux pieds des gisants, protège et guide les défunts dans leur état de vie post-mortem.

On retrouve également des insectes sur les sept sculptures de cerveaux en marbre qui accompagnent respectivement chacun des gisants.³¹⁷ De chacune des masses cérébrales s'échappent des végétaux sur lesquels viennent se poser des insectes.³¹⁸ Si toutes ces associations symboliques formeraient « autant de possibilités de lectures que les connexions synaptiques »³¹⁹, il apparaît que chaque insecte est associé à une plante qui lui est propre. Par exemple dans *Combat à mort* (**fig. 190**), deux scarabées de l'espèce lucane cerf-volant, qui sont réputés pour leur combat entre mâles, s'affrontent à mort sur une branche de bois mort qui représente leur habitat naturel. Un autre exemple avec *La gelée dorée du cerveau* (**fig.191**) qui montre une abeille en train de butiner un tournesol, une plante qui est essentiellement pollinisée par les abeilles mellifères. Dans *Le ballet aquatique du cerveau* (**fig.192**), une libellule s'est posée sur un roseau, une plante caractéristique de son milieu aquatique. Dans la sculpture *La couronne de laurier du cerveau* (**fig.193**), on retrouve la chenille du sphinx du laurier rose, qui, comme son nom l'indique occupe généralement cet arbuste. On constate ainsi que s'il est

³¹⁵ BOULLLOUD, Sylvie, *op. cit.*

³¹⁶ Jan Fabre. *Gisants : hommage à E. C. Crosby et K. Z. Lorenz*, *op. cit.*, p. 35.

³¹⁷ *Gisant (Le ballet aquatique du cerveau (finale))* (2012), *Gisant (Le second souffle du cerveau)* (2012), *Gisant (De l'Origine de l'état de sottise)* (2012), *Gisant (Les yeux avides et sacrés du cerveau)* (2012), *Gisant (L'acceptation de la mort sur le chemin de la lumière)* (2012), *Gisant (Un combat à mort)* (2012), *Gisant (Les caprices du cerveau de l'homme au gluau)* (2012), *Gisant (Cerveau carnivore de l'araignée qui voulait changer le monde)* (2012), *Gisant (La couronne de laurier du cerveau)* (2012), *Gisant (La soie filée dans le cerveau)* (2012), *Gisant (La Liebestod du cerveau)* (2012), *Gisant (La gelée dorée du cerveau)* (2012), *Gisant (Le son de l'âme)* (2012), *Gisant (Le pont entre la vie et la mort)* (2012).

³¹⁸ Toutes possèdent un attribut végétal à l'exception de *Gisant (Les caprices du cerveau de l'homme au gluau)* (2012) qui représente un cerveau surmonté de trois mouches.

³¹⁹ FERONI CARRINA, Bianca, « Voir le cerveau sentir : l'imagination entre le cerveau et l'esprit », dans Jan Fabre. *Ma nation : l'imagination*, *op. cit.*, p. 225.

difficile de retirer une seule explication au sens de ces œuvres, les titres apportent néanmoins plusieurs indices qui peuvent aiguillonner la pensée de celui qui les regarde.

C'est donc au travers de cette mise en scène transformant, le temps de l'exposition, la galerie Templon en véritable mausolée que Jan Fabre rend hommage à l'esprit des deux scientifiques. Un agencement précis et pensé par l'artiste de manière à refléter ce qu'il appelle une « dramaturgie » mêlée à un acte spirituel. Il explique « Une exposition est essentiellement une mise en scène, une dramaturgie et bien sûr un acte spirituel. Une atmosphère où le public ne se rue pas sur les œuvres, mais un espace calme pour prendre le temps de regarder l'art. L'espace devient un havre pour le silence, la beauté et l'art »³²⁰.

e. Do we feel with our brain and think with our heart ? (2014)

En 2014, Fabre réalise une exposition à la galerie Daniel Templon de Bruxelles durant laquelle il présente une nouvelle série de dessins et de sculptures de cerveaux en marbre blanc de Carrare. A cette occasion est diffusé en avant-première mondiale un nouveau film-performance intitulé *Do we feel with our brain and think with our heart ?/Est-ce que nous sentons avec notre cerveau et pensons avec notre cœur ?* (2013) dans lequel il discute avec le neurophysiologiste italien Giacomo Rizzolatti, proposant ainsi un nouveau dialogue entre art et science en plongeant dans les méandres inexplorés du cerveau.

L'origine de ce projet remonte à 2008. En effet, les deux hommes se sont rencontrés pour la première fois cette année-là lors du congrès national belge sur le cerveau (Belgian Brain Council) à Ostende. Fabre y est convié à donner une conférence sur son œuvre et particulièrement sur ses dessins et sculptures de cerveaux. De son côté, Rizzolatti est invité à discuter de son travail sur les neurones miroirs.³²¹ Cette nouvelle catégorie de neurones, découverts par le scientifique italien, est à l'origine de l'imitation et de l'apprentissage. Rizzolatti découvre par hasard l'existence de ces neurones lorsqu'un de ses chercheurs plonge la main dans un bol de cacahuètes destiné à récompenser le comportement d'un singe du laboratoire. Au même moment, l'activité cérébrale relevée chez l'animal permet aux chercheurs de comprendre qu'il imitait dans son cerveau les gestes qu'il voyait.³²² Les neurones qui ont

³²⁰ BOULOUUD, Sylvie, *op. cit.*

³²¹ RIZZOLATTI, Giacomo et SINIGAGLIA, Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2007.

³²² SWAAB, Dick, « Dans le cerveau de Jan Fabre. Neurones miroirs », dans *Jan Fabre. Ma nation : l'imagination*, *op. cit.*, p.181.

permis au singe d'apprendre à reproduire les gestes du chercheur sont donc ceux à la base de l'apprentissage. Or, l'apprentissage par imitation permet également à l'homme de percevoir et de comprendre les émotions d'autrui. Grâce aux neurones miroirs, l'homme ressent les émotions qu'il perçoit chez l'autre et crée ainsi le sentiment d'empathie. Donc, le cerveau devient, outre le centre de la raison, le siège des émotions.

Dans le film, les deux hommes reproduisent les expériences du scientifique en s'affublant d'un bonnet couvert d'électrodes destiné à étudier les activités cérébrales des singes. Les rôles changent, car désormais c'est l'homme qui est devenu le sujet d'expérience et non plus le singe. Pendant leur discussion, Fabre et Rizzolatti testent sur eux-mêmes les expériences du scientifique en mangeant des carottes, des bananes, des cacahuètes, du pain, etc. (**fig.194**). Fabre immortalise également ce moment dans une série de onze dessins³²³ qui illustrent littéralement « les fruits du cerveau »³²⁴, représentant le foisonnement d'idées qui s'échappent des deux hémisphères cérébraux. Par exemple, dans *Laissez-vous être un miroir* (2014), une pomme surmonte le cerveau (**fig.195**) alors que dans *Le cerveau de Velázquez (dames d'honneur et cacahuètes)* (2014) c'est une cacahuète (**fig. 196**). Dans le dessin *Jan Van Fabre Eyck – Portrait de Rizzolatti Arnolfini* (2014) (**fig.197**), c'est le couteau utilisé par Rizzolatti pour couper ces fruits qui est représenté planté au milieu du cerveau comme si Fabre tentait de disséquer sa pensée. Toutefois, un dessin se différencie, *Rétrovisseur (le cerveau)* (2014) (**fig.198**). À l'inverse des autres cerveaux qui sont présentés de profil sur une feuille horizontale, celui-ci est montré de front sur un papier vertical avec cette fois un tire-bouchon s'enfonçant (ou s'échappant) du cerveau. Fabre a réalisé deux versions antérieures de ce dessin, d'abord en 2012 avec la sculpture en silicone *Brain with celestial body* (**fig.199**) et ensuite en 2013 avec le modèle en marbre *Rétrovisseur* (**fig.200**). Peut-être est-ce là une métaphore de l'artiste s'appêtant à déboucher le cerveau pour accéder aux précieuses ressources cachées à l'intérieur ? Quoi qu'il en soit, le tire-bouchon rappelle la forme de la croix, comme dans la

³²³ Présenté pour la première fois à Mexico en 2014 : *Laissez-vous être un miroir* (2014), *Miroir, miroir au mur, qui est le plus beau petit singe du pays* (2014), *Un miroir sphérique* (2014), *Le langage corporel de la réflexion (neurone de carotte)* (2014), *Rétrovisseur (le cerveau)* (2014), *Cerveau d'incidence = cerveau de réflexion* (2014), *Jan Van Fabre Eyck – Portrait de Rizzolatti Arnolfini* (2014), *Le cerveau (une multitude d'yeux sont le miroir de l'âme) (la poire de dieu)* (2014), *Qui voit son reflet dans autrui se reflète doucement* (2014), *Le cerveau de Velázquez (dames d'honneur et cacahuètes)* (2014), *Un miroir à rire et à pain* (2014).

³²⁴ VERSCHAFFEL, Bart, « Les fruits du cerveau. Fortis Imaginatio Generat Casum (Une forte imagination produit l'évènement) », dans *Jan Fabre. Do we feel with our brain and think with our heart ?*, Bruxelles, Galerie Templon, 2014, p. 43.

sculpture en silicone *Croix réfléchissante* dans laquelle est plantée une paire de ciseaux ouverte (**fig.201**).

Dans cette exposition, en plus de ces dessins, Fabre présente une série de sculpture en marbre qui associe ces « fruits de la pensée » à des insectes.³²⁵ Par exemple une pomme habitée par un ver dans *Cerveau d'un athée* (2014) (**fig.202**). Il représente aussi des ustensiles de cuisine destinés à découper et à manger dans *Couper la mémoire* (2014) et *Manger la mémoire* (2014). Dans la première, un phasme découpe la matière cérébrale avec un couteau (**fig. 203**) et dans la deuxième une fourchette est plantée dans le cerveau à côté d'une phyllie (phasme-feuille). Serait-ce là l'image de l'extraction des idées ? Quoi qu'il en soit, la signification exacte de ces associations symboliques est laissée à la seule imagination de l'artiste qui reflète dans ces œuvres toute la complexité de sa pensée.

f. Ma nation : l'imagination (2018)

En 2018, Fabre présente une nouvelle exposition à la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence reprenant l'ensemble de ses travaux sur le cerveau réalisé depuis plus d'une dizaine d'années. Comme le dit Barbara de Coninck, cette nouvelle exposition intitulée *Ma nation : l'imagination* « peut être vue comme le point d'aboutissement provisoire des recherches menées par Fabre sur le cerveau humain »³²⁶. Le titre de l'exposition traduit une idée récurrente chez Fabre, le pouvoir de l'imagination. Déjà en 1985, il écrit sur la première page de son journal nocturne : « *The greatest nation is imagination / (Me faire tatouer cela dans le dos ?)* »³²⁷.

Dans le hall d'entrée, le spectateur est accueilli par plusieurs sculptures de cerveaux comme *Porter son cerveau sur sa tête (par un petit artiste)* (2018), *L'artiste qui tente de faire avancer son propre cerveau* (2007) ou encore *My only nation is imagination* créée en 2014 (**fig.204**). Ces œuvres de l'entrée donnent le ton de l'exposition. Fabre nous entraîne dans un voyage au cœur de sa pensée. Au fur et à mesure des salles, il présente tout l'univers de son

³²⁵ *Cerveau d'un athée* (2014), *La substance et l'âme du cerveau du singe du laboratoire* (2014), *Le cerveau doux et satisfait du singe de laboratoire* (2014), *Le cerveau avide du singe de laboratoire* (2014), *Le cerveau du scientifique mesurant ses propres neurones miroirs* (2014), *Le cerveau de l'artiste mesurant ses propres neurones miroirs* (2014), *Manger la mémoire* (2014), *Couper la mémoire* (2014), *Le cerveau de Dieu (selon Thierry)* (2014), *Un miroir de rire et de pain* (2014).

³²⁶ DE CONINCK, Barbara, « The world beneath my hair... air...air...air. A propos d'Anthropologie d'une planète », dans *Jan Fabre. Ma nation : l'imagination*, op. cit., p. 49.

³²⁷ FABRE, Jan, *Journal de nuit (1985-1991)*, op. cit., p. 11.

imagination avec des œuvres qui reflètent ses réflexions, ses influences, ses inquiétudes, mais aussi ses espoirs et ses envies. Cette métaphore de l'homme tentant d'essayer de comprendre le fonctionnement de son cerveau se retrouve aussi dans la salle suivante avec la sculpture *Anthropologie d'une planète (modèle de pensée en silicone)* (2008) où une figurine écorchée creuse le cerveau à l'aide d'une bêche (**fig.205**).

Dans la salle Braque, Fabre présente une série d'œuvres où la tortue apparaît de manière récurrente. Le modèle de la tortue n'est pas nouveau chez Fabre. Déjà en 1978, dans un court métrage, il capture la persévérance de sa tortue Mieke à manger une tomate.³²⁸ La même année, il réalise la *Zeno X performance* durant laquelle il fait faire la course à ses tortues Janneke et Mieke qu'il affuble d'une bougie sur le dos.³²⁹ En 1982, le dessin au sang *Tortue étoilée au sang d'oracle* montre la carapace d'une tortue remplie de signes étranges. En 2003, il se représente en train de monter une tortue géante en bronze installée sur la plage de Nieuport.³³⁰ À la Fondation Maeght, la série de dessins *Pierres d'oracle* (1992-1994) et la sculpture en marbre *Le problème de Sisyphe* (2012) (**fig.206**) sont exposés ensemble. Cette dernière représente trois tortues de terres qui supportent un cerveau à bout de pattes comme Sisyphe la pierre de son châtiment. On retrouve cette métaphore dans le film *The problem* (2001), dans lequel les philosophes Peter Sloterdijk et Dietmar Kamper, accompagnés de Fabre, poussaient devant eux leurs problèmes. Ici, les philosophes sont remplacés par trois tortues et la sphère géante par un cerveau. Cette sculpture en marbre reprend le modèle de l'œuvre en silicone *Quatre pierres d'oracles portent une planète inconnue* (2008). Avec ce titre, il met en avant la figure de la tortue comme symbole de l'oracle. Dans la Chine antique, il n'était pas rare d'utiliser les plastrons ou les carapaces de tortues à des fins divinatoires. Ces « pierres d'oracles » étaient couvertes d'inscriptions et jetées dans les flammes pour qu'ensuite un devin interprète leurs craquelures. Pour lui, ces animaux prophétiques portent le monde au bout de leurs pattes.

³²⁸ En 2010, Fabre réalise une sculpture en bronze doré représentant ses deux tortues à la poursuite de cette tomate : *Tragédie grecque* et *La Victoire grecque*.

³²⁹ Avec cette performance, Fabre fait référence au philosophe grec Zénon d'Élée (V^{ème} siècle avant Jésus-Christ) qui est l'auteur du Paradoxe d'Achille et de la tortue : « Achille est le guerrier le plus agile de l'Antiquité. Mais si la tortue part avec une longueur d'avance du point B, et Achille du point A, Achille ne pourra plus rattraper la tortue, car lorsqu'il atteint le point B, la tortue se trouve déjà au point C, et lorsqu'Achille aura atteint le point C, la tortue se situera au point D, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. » (dans *Jan Fabre. Searching for Utopia*, disponible sur le site de la Galerie Zwarthuis à Knokke, <http://galeriezwarthuis.be/>.)

³³⁰ *Searching for Utopia/A la recherche d'Utopia* (2003).

L'exposition se poursuit avec la diffusion du film de Fabre avec Edward O. Wilson *Is the brain the most sexy part of the body ?*. Dans la salle suivante (**fig.207**), il continue sa recherche sacrée avec une série de vingt-quatre sculptures en marbre réunies sous le titre *Sacrum Cerebrum/Cerveau Sacré* (2015-2016)³³¹. Dans une recherche de vie après la mort, de métamorphose de l'être de chair vers l'être spirituel, il emprunte de nouveau son vocabulaire à la symbolique chrétienne. À l'origine de ces sculptures, vingt-trois *Collages-Dessins préparatoires pour la série Sacrum Cerebrum I-XXIV* (2015) qu'il a réalisés à l'intention des ateliers de marbriers de Carrare. Du dessin à la sculpture en passant par les ateliers des sculpteurs, il nous emmène au cœur de son processus de création. Chaque dessin est soigneusement annoté des consignes destinées à l'atelier qui réalisera la sculpture.³³² Ces cerveaux sacrés possèdent tous des attributs liés à la symbolique chrétienne. Par exemple, il évoque la couronne d'épines et les clous de la Passion du Christ avec *Sacrum Cerebrum I (Het lijdend brein met levensboom)/ Le cerveau souffrant avec l'arbre de vie* (2015) et *Sacrum Cerebrum IV (Het brein van de passie)/ Le cerveau de la passion* (2015) (**fig. 208, 209, 210 et 211**). Il récupère également des objets du culte chrétien dans lesquels il intègre le cerveau. Par exemple, il l'expose dans un tabernacle dans *Sacrum Cerebrum XIII (Het sacramentshuis van het brein)/ Le tabernacle du cerveau* (2015) (**fig.212 et 213**). Il élève ainsi le cerveau au rang de relique sacrée. Dans *Sacrum Cerebrum XIV/L'ostensoir du Sacrum Cerebrum* (2016) le cerveau est placé dans un ostensorio à la place de la traditionnelle hostie qui substitue le corps du Christ lors des célébrations de l'Eucharistie (**fig. 214 et 215**).

³³¹ Série de vingt-quatre sculptures réalisées entre 2015 et 2016 et exposées à la galerie d'art Bärtschi & Cie de Genève en 2016 : *Sacrum Cerebrum I (Le cerveau souffrant avec l'arbre de vie)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum II (La lutte entre le bien et le mal)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum III (Le cerveau d'un sauveur)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum IV / (Le cerveau de la passion)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum V / (Le cerveau de l'amour et du réconfort)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum VI / (La bataille entre la matière et l'esprit)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum VII / (La lie de la foi)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum VIII / (L'amour conquiert tout)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum IX / (Le cerveau des sept douleurs)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum X / (Un cerveau d'artiste qui à la foi)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum XI / (Le cerveau de l'ange de la mort)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum XII / (Le titulaire du Sacrum Cerebrum)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum XIII / (Le tabernacle du cerveau)* (2015) ; *Sacrum Cerebrum XIV (L'ostensoir du Sacrum Cerebrum)* (2016) ; *Sacrum Cerebrum XV (Le cerveau sacré dans le tabernacle)* (2016) ; *Sacrum Cerebrum XVI (La passion du cerveau)* (2016) ; *Sacrum Cerebrum XVII (Cerveau avec une couronne d'épines et une guirlande de roses)* (2016) ; *Sacrum Cerebrum XVIII (Le cerveau triomphant)* (2016) ; *Sacrum Cerebrum XIX (Le vaillant cerveau du passé et du futur)* (2016) ; *Sacrum Cerebrum XX (Le siècle en éruption de l'âme)* (2016) ; *Sacrum Cerebrum XXII (Un cerveau avec arbre de vie infecté par la vanité)* (2016) ; *Sacrum Cerebrum XXIII (Le cerveau de l'empereur de la perte)* (2016) ; *Sacrum Cerebrum XXIV (Le cerveau de la reine de la beauté)* (2016).

³³² SIBONY, Daniel, « Sacré cerveau de Jan Fabre », dans *Jan Fabre. Ma nation : l'imagination*, op. cit., p. 100.

Dans la salle Chagall, une autre série de sculptures de cerveaux en marbre rendent hommage au commandant Cousteau (2016).³³³ Chaque cerveau porte sur lui un poisson nommé par son appellation scientifique. En combinant la figure du cerveau et de l'animal marin, Fabre rend hommage à l'explorateur qui « a su allier la transmission d'un savoir scientifique à l'imagination d'un monde aquatique empli de mystères et de légendes »³³⁴. Comme le commandant Cousteau plongeait profondément dans la mer à la recherche de la vie inconnue, Fabre creuse profondément dans le cerveau à la recherche de ses mystères. L'océan est comme le cerveau, une *Terra Incognita* inexplorée. Cet ensemble est accompagné de deux dessins de cerveau au Bic qui déploient des ramifications nerveuses dans l'espace bleuté, donnant ainsi l'apparence d'une méduse qui flotte dans un aquarium (**fig.216**).

À l'extérieur, d'autres œuvres sont également exposées. Dans la cour Giacometti trône l'installation *Piéta* (2011) et dans le patio extérieur, la sculpture en marbre *Le Cœur-Cerveau* (2015), qui montre deux cerveaux l'un sur l'autre (**fig.217**). Celui du dessus est traversé d'une flèche et renvoie à la figure symbolique du cœur transpercé associé à l'amour puisque le cœur a longtemps été vu comme le centre des émotions. En l'associant au cerveau, Jan Fabre s'interroge sur le véritable siège des émotions. Les neurones miroirs découverts par Giacomo Rizzolatti expliquent le rôle qu'ils jouent dans la création du sentiment d'empathie comme Fabre l'exprime dans le film *Do we feel with our brain and think with our heart ?* (2013) présenté dans la salle Kandinsky aux côtés des nombreuses sculptures et dessins issus de la rencontre entre Fabre et le scientifique. Enfin, il clôture cette exposition synthèse dédiée au cerveau par l'installation *Gisants* (2013) présentant les monuments funéraires des deux scientifiques Elizabeth Caroline Crosby et Konrad Lorenz.

³³³ *Cerveau avec Zanclus Cornutus (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec Synchiropus Splenditus (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec Sphaeramia Nematoptera (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec un Pterois Volitans (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec un Macroramphosus Scolopax (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec un Lophius Piscatorius (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec un Holocentrus Rufus (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec un Dascyllus Trimaculatus (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec un Cyclichthys Spilostylus (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec un Arothron Nigropunctatus (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec un Dactylopterus Volitans (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016), *Cerveau avec un Grammistes Sexlineatus (Hommage à Jacques Cousteau)* (2016).

³³⁴ GWIZDALA, Blandine, « L'autre monde », dans *Jan Fabre. Ma nation : l'imagination*, op. cit., p. 169.

Conclusion

Analyser chronologiquement la vie et l'œuvre de Jan Fabre permet de comprendre qu'il a toujours été intéressé par l'histoire de l'art. Puisant les premiers fondements de son œuvre dans la tradition des primitifs flamands, il a pu exploiter, dès le début de sa carrière les codes et l'univers de ceux qu'il considère comme ses maîtres. Fortement marqué et inspiré par cette iconographique chrétienne, il fait couler pour la première fois son sang lors de la performance *My body, my blood, my landscape* (1978). À la même époque, il crée une série d'actions qui témoignent de sa volonté de laisser une trace dans l'histoire de l'art. Mais cette période de jeunesse laisse aussi apparaître une certaine ambivalence. En effet, tout en souhaitant s'inscrire dans la tradition, il s'oppose avec force au monde de l'art traditionnel. Pour bousculer les règles établies du système, il s'inspire, entre autres, de Marcel Duchamp qui va profondément influencer sa pensée et son œuvre. Cette dualité entre art du passé et art du présent est d'autant plus marquée lorsqu'il décide de réinterpréter à sa manière des chefs d'œuvres de l'histoire de l'art comme en témoigne la série de dessins *Historical Wounds* (1981). En recouvrant de Bic ces tableaux célèbres, Fabre a conscience qu'en se fondant sur la tradition il peut « réécrire l'art »³³⁵ à sa manière. En effet, comme le souligne Luk Van den Dries : « 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 »³³⁶.

En raison de ce rapport à l'histoire de l'art, l'invitation de Jan Fabre par le Musée des Beaux-Arts d'Anvers en 2006 apparaît tout à fait logique, à une époque où la majorité des institutions muséales se lancent dans la création de nouveaux projets d'ouverture à l'art vivant. Cette opportunité lui ouvre ensuite les portes du Louvre lorsque celui-ci souhaite faire évoluer sa propre politique d'ouverture à l'art contemporain. Reprenant le modèle de l'exposition d'Anvers, c'est la première fois que le musée parisien donne carte blanche à un seul artiste contemporain. Le succès de cette exposition lui donne l'occasion de créer par la suite d'autres confrontations dans diverses institutions muséales. L'analyse de ces expositions permet de comprendre l'évolution du processus créatif de Jan Fabre. Pour chacune d'elles, il prend le temps de visiter les collections de ces musées et de choisir minutieusement les œuvres qu'il

³³⁵ VAN DEN DRIES, Luk, « Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre », *op. cit.*, p. 161.

³³⁶ *Idem*, p. 168.

destine à la confrontation pour créer ce qu'il appelle une « dramaturgie mentale ». Si au départ sa démarche de confrontation est de mettre en évidence les liens existants entre sa propre production artistique et les œuvres du passé, peu à peu, il s'inspire directement de celles-ci pour créer l'œuvre de confrontation. Ce basculement du processus créatif se traduit par le nombre de nouvelles réalisations conçues spécialement pour le contexte muséal. Si à Anvers (2006) et à Paris (2008), les nouvelles œuvres se comptaient sur les doigts d'une main (pas plus de trois ou quatre sur une trentaine d'œuvres en tout), à l'Ermitage (2016) près d'un tiers des œuvres exposées (sur environ 230) ont été créés en s'inspirant directement des collections muséales.

Enfin, le dernier chapitre permet d'appréhender l'étendue de sa pratique de confrontation au travers de son art de la consilience. Fasciné depuis son enfance par la nature et le monde des insectes, il a développé un intérêt croissant pour les sciences. S'inspirant des recherches de plusieurs scientifiques, il cherche toujours plus de liens entre l'art et les sciences. Par exemple, la découverte des neurones miroirs par Giacomo Rizzolatti qui sont à l'origine de l'empathie et de l'imitation l'a fortement influencé. « Ses recherches ont contribué à la prise de conscience que l'imitation est la forme la plus élevée d'intelligence. L'art le plus intéressant naît de l'imitation, de l'échec, et ensuite de l'aboutissement à quelque chose d'authentique. Vous pouvez très bien être avant-gardiste avec des racines ancrées dans la tradition »³³⁷ déclare Jan Fabre en 2016. Il explique ainsi scientifiquement son processus de création qui s'inspire de l'histoire de l'art avec un esprit novateur.

Le phénomène de confrontation chez Jan Fabre constitue donc un vaste champ de recherche qui pourrait être abordé encore plus largement. En effet, l'artiste belge continue d'être très actif et beaucoup de ses œuvres et expositions récentes s'inscrivent parfaitement dans la continuité de cette étude. On peut citer comme exemples *L'homme qui porte la croix à la cathédrale d'Anvers* (2015) et plus récemment les séries *Folklore sexuel belge* (2017-2018) et *Mer du Nord sexuel belge* (2018) présentées au Grenier-Saint-Lazare de la Galerie Templon à Paris (2018). Mais également l'exposition *Oro Rosso* répartie au Musée de Capodimonte, dans l'église Pio Monte della Misericordia, à la galerie Studio Trisorio et au Musée d'art contemporain Donnaregina (MADRE) de Naples (2019).

³³⁷ DECLECK, Gwen, « Jan Fabre : "Je suis parfois un clown, parfois un dictateur, et parfois un visionnaire" », dans *L'Echo* [en ligne], 15 mai 2016, disponible sur <https://www.lecho.be/>.

Bibliographie

1. Sources imprimées

a. Écrits de l'artiste

FABRE, Jan, *Fabre's Book of Insects*, Gand, Imschoot Uitgevers, 1990.

FABRE, Jan, *Fountain of the world : drawings by Jan Fabre*, Gand, Imschoot Uitgevers, 1999.

FABRE, Jan, *Je marche pendant 7 jours et 7 nuits*, Paris, Éditions Jannink, 2004.

FABRE, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, traduit du néerlandais par Michèle Deghilage, Paris, L'Arche, 2012.

FABRE, Jan, *Journal de nuit (1985-1991)*, traduit du néerlandais par Michèle Deghilage, Paris, L'Arche, 2016.

FABRE, Jan, *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir + DVD (1982)*, Paris, L'Arche, 2009.

FABRE, Jan, *Je suis sang. Étant donné*, Paris, L'Arche, 2001.

FABRE, Jan, *L'histoire des larmes ; L'empereur de la perte ; Le roi du plagiat ; Un tribut, voilà ce que je suis ; Je suis une erreur*, traduit du néerlandais par Olivier Taymans, Paris, L'Arche, 2005.

FABRE, Jan, *Le Pouvoir des folies théâtrales + DVD (1984)*, Paris, L'Arche, 2009.

FABRE, Jan, *Théâtre écrit avec un « k » est un matou flamand + DVD (1980)*, Paris, L'Arche, 2009.

b. Monographies

ADOLPHE, Jean-Marc, OBRIST, Hans Ulrich et ROEGIERS, Patrick, *Jan Fabre. Le temps emprunté*, Arles, Actes Sud, 2007.

BAWIN, Julie, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des Archives, 2014.

BEAUVICHE, Marianne (dir.) et VAN DEN DRIES, Luk (dir.), *Jan Fabre. Esthétique du paradoxe*, Acte du colloque international d'Avignon du 12 et 13 mai 2011, Paris, L'Harmattan, 2013.

BEKKERS, Ludo et FABRE, Jan, *Jan Fabre, conversation avec Ludo Bekkers*, Gerpennes, Éditions Tandem, 2006.

BEYLOT, Pierre (dir.), *Emprunt et citation dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BOUSSET, Sigrid (dir.), *Jan Fabre. Text on his theater work*, Bruxelles, Kaaitheter, 1993.

CHARBONNEAUX, Anne-Marie, *Les vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2010.

COUCKE, Jo, *In de luwte van de tijd : verzamelde essays over Jan Fabre, 1983-2015*, Anvers, De Bezige Bij, 2015.

DAGEN, Philippe (dir.), *Jan Fabre. Les Bronzes*, Paris, Art Inprogress, 2007.

DE BRABANDERE, Adri, *Jan Fabre*, Bruxelles, Vlaams Theater Instituut, 1998.

DE GRANRY, Michel (dir.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, Le Renaissance du Livre, 1998.

DE GREEF, Hugo, HOET, Jan et FABRE, Jan, *Le guerrier de la beauté : entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet*, L'Arche, 1994.

DE NEVE, Kathy, HUVENNE, Paul et PAEPEN, Bart, *L'homme qui porte la croix dans la cathédrale Notre-Dame d'Anvers*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

DRAGUET, Michel (dir.), *Magritte, Broodthaers & l'art contemporain*, Anvers, Ludion, 2017.

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

FABRE, Jean-Henri, *Le Monde merveilleux des insectes*, Librairie Delagrave, Paris, 1932.

FABRE, Jean-Henri, *Les merveilles de l'instinct chez les insectes*, Paris, Librairie Delagrave, 1920.

FERRE, Sylvie et FRETARD, Dominique, *Sanguis/Mantis, Une performance*, Paris, L'Arche, 2003.

GELDHOF, Björn (dir.), *Jan Fabre. Kijkdozen en denkmodellen = Boîtes à images et modèles de pensée (1977-2005). La genèse d'un processus de création*, Waregem, Vision Publishers, 2006.

GREGORCZYK, Audrey (dir.) et al, *Musée de l'Ermitage : l'intégrale des collections*, 2 vol., Paris, La Martinière, 2004.

HERTMANS, Stefan, *L'Ange de la métamorphose. Sur l'œuvre de Jan Fabre*, traduit par Monique Nagielkopf et Marnix Vincent, Paris, L'Arche, 2003.

HRVATIN, Emil, *Jan Fabre : la discipline du chaos, le chaos de la discipline. Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre*, traduit par Moïka Zbona, Paris, Armand Colin, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

LUCHINAT ACIDINI, Cristina, *Michel-Ange sculpteur*, Paris, Actes Sud, 2006.

MAES, Frank (dir.), *Jan Fabre. À la recherche d'Utopia. Sculptures & Installations. 1977 - 2005*, Genève, Bartschi Salomon, 2006.

RIZZOLATTI, Giacomo et SINIGAGLIA, Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2007.

WILSON, Edward O., *Unicité du savoir : de la biologie à l'art, une même connaissance*, Paris, Robert Laffont, 2000.

SANOUILLET, Michel et MATISSE, Paul, *Marcel Duchamp. Duchamp du signe, suivi de notes*, nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Paris, Flammarion, 2008.

SELS, Nadia, *Jan Fabre : Chalcosoma : petits bronzes 2006-2012*, Anvers, Pandora Publishers, 2012.

SMOLAR-MEYNART, Arlette (dir.), *Le Palais de Bruxelles : huit siècles d'art et d'histoire*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1991.

VAN Den DRIES, Luk, *Corpus Jan Fabre : observations sur un processus de création*, Paris, L'Arche, 2005.

c. Catalogues d'exposition

Jan Fabre. Antropologia di un Planeta, Venise, Palazzo Benzon, 2007.

Artisti (della Fiandra) = Artists (from Flanders), Venise, Palazzo Sagredo, 1990.

Belgisch atelier/Atelier Belge : treize artistes à propos de leur identité, Bruxelles, Galerie Dexia Passage 44, 2001.

Jan Fabre. Die Jahre der blauen Stunde = The years of the hour blue, Vienne, Kunsthistorischen Museums, 2011.

Jan Fabre. Do we feel with our brain and think with our heart ?, Bruxelles, Galerie Templon, 2014.

Facing Time : Rops/Fabre, Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2015.

Jan Fabre. For Intérieur, Avignon, Maison Jean Vilar, 2005.

Jan Fabre. From the cellar to the attic, from the feet to the brain, Kunsthaus Bregenz et Venise, Spazio Thétis, 2008-2009.

Jan Fabre. Gisants : hommage à E. C. Crosby et K. Z. Lorenz, Paris, Galerie Daniel Templon, 2013.

Jan Fabre. Heaven of Delight, Palais Royal de Bruxelles, 2002.

Jan Fabre. Homo Faber : drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations, Musée des Beaux-Arts d'Anvers, 2006.

Jan Fabre. Hortus/Corpus, Musée Kröller-Muller, Otterlo, 2011.

Jan Fabre. Illuminations Enluminures, Palais des Beaux-Arts de Lille, 2014.

Jan Fabre. Le regard en dedans (L'Heure Bleue), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013.

Jan Fabre. Les années de l'Heure Bleue. Dessins et sculptures 1977-1992, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 2012.

Jan Fabre. Ma nation : l'imagination, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 2018.

Manifesta 10, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, 2014.

Jan Fabre. Knight of Despair / Warrior of Beauty, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, 2016-2017.

Jan Fabre. Passage, Musée d'Art contemporain d'Anvers, 1997.

Jan Fabre. Pietas, Venise, Nuova Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia, 2012.

Jan Fabre. Spiritual Guards, Florence, Piazza della Signoria, Palazzo Vecchio et Forte Belvedere, 2016.

Jan Fabre. Stigmata. Actions & Performances 1976-2013, Rome, MAXXI et Anvers, M HKA, 2014-2015.

Jan Fabre. Tribute to Hieronymus Bosch in Congo : Tribute to Belgian Congo, Kiev, PinchukArtCenter, 2014.

Jan Fabre. Umbraculum : un lieu ombragé hors du monde pour réfléchir et travailler, Avignon, Chapelle Saint Charles et Rome, Centro d'arte contemporanea, 2001.

Jan Fabre. L'Ange de la métamorphose, Paris, Musée du Louvre, 2008.

Jan Fabre. Vrienden, Musée Provincial d'Hasselt, 1984.

d. Articles

Articles de périodiques

ARFARA, Katia et BANU, Georges, « Vers la *terra incognita...* », dans *Alternatives Théâtrales* « Jan Fabre : l'œuvre en marche, l'épreuve du risque », n°85-86, Bruxelles, Alternatives Théâtrales, 2005, p. 99-101.

FERRE, Sylvie, « Jan Fabre et Marina Abramovic, la rencontre de deux initiés », dans *Alternatives Théâtrales* « Jan Fabre : l'œuvre en marche, l'épreuve du risque », n°85-86, Bruxelles, Alternatives Théâtrales, 2005, p. 99-101.

BERGEN, Véronique, « Jan Fabre. Silicon brain », dans *Flux News*, n°77, septembre, octobre, novembre 2018, p. 20.

BERNADAC, Marie-Laure, « Le Louvre en contrepoint », dans *Connaissance des arts*, hors-série : *Contrepoint. L'art contemporain au Louvre*, n° 234, 2004.

CHAMPAGNE, Lenora et CARTER, L, Curtis, « Art kept me out of jail », dans *Etcetera*, n°3, juin 1983, p. 26-28.

CUIR, Raphaël, « Jan Fabre : l'ange coupable. Interview », dans *artpress*, n°348, septembre 2008, p. 30-36.

DEMETS, Paul, « Les corps redessinés : le théâtre et l'œuvre plastique de Jan Fabre », dans *Septentrion. Arts, Lettres et Culture de Flandre et des Pays-Bas*, n°2, 2005, p. 5-11.

DROUET, Geneviève, « Je suis sang : transgression de l'interdit et profanation », dans *Alternatives théâtrales* « Jan Fabre : l'œuvre en marche, l'épreuve du risque », n°85-86, 2005, p. 90-91.

HURAUULT, Chantal, « THE CRYING BODY. L'âme et le corps : le baroque insolite de Jan Fabre », dans *Alternatives Théâtrales* « Jan Fabre : l'œuvre en marche, l'épreuve du risque », n°85-86, Festival d'Avignon, 2005.

LEQUEUX, Emmanuelle, « Polémique Jan Fabre au Louvre. Simple terroriste ou vrai poète ? », dans *Beaux-Arts Magazine*, n°288, juin 2008, p. 77-79.

MARCELIS, Bernard, « Saint-Paul-de-Vence : Jan Fabre », dans *artpress*, n°459, octobre 2018, p. 70.

POLEGATO, Lino, « Jan Fabre : “Je suis un serviteur de la beauté” », dans *Flux News*, n°60, janvier-février-mars 2013, p. 3.

RIEU, Sophie, « La relique “sur-vivante” dans l'œuvre de Jan Fabre », dans *Reliquiae : envers, revers et travers des restes*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, p. 171-187.

TORAN, Lydie, « Une étude de cas. Saint Sébastien dans “Je suis sang” de Jan Fabre », dans *Parole Rubate*, n°15, juin 2017, p. 181-192.

VAN DEN DRIES, Luk, « Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre », dans *Parole Rubate*, n°15, juin 2017, p. 157-179.

VERDENNE, Élisabeth, « Jan Fabre, ange ou démon ? », dans *Connaissance des arts*, n°662, juillet-août 2008, p.81-84.

VOITURIER, Michel, « Passerelle entre passé et présent : Jan Fabre », dans *Flux News*, n°63, janvier, février, mars 2014, p. 28.

VAN ROMPAY, Theo, « Een badje water, een washandje en zeep: Jan Fabre over de anti-sublimatie van kunst », dans *Etcetera*, juin 1983, n°3, p. 29-31.

VROONEN, Erno, « The drawings of Jan Fabre », dans *Arte Factum*, n°21, novembre 1987—janvier 1988, p. 10-13.

Articles (tirés d'ouvrages collectifs)

BAWIN, Julie, « L'artiste, un commissaire idéal pour réactualiser le patrimoine muséal », dans CHAUMIER Serge (dir.) et ROUSSEL-GILLET, Isabelle (dir.), *Pratiques de commissariat d'expositions. Récit d'expériences pour une réflexion incarnée*, Paris, Éditions Complicités, 2017, p. 54-74.

BOST, Bernadette, « Lire Jan Fabre à la lumière de Joseph Beuys. Un héritage de transgressions », dans *Revue d'étude théâtrale. Théâtre et interdisciplinarité*, Registres 13, Paris, Presses Sorbonnes nouvelle, 2008, p. 62-68.

CASSIER, Edith, et al., « Physiological performing exercises by Jan Fabre : an additional training method for contemporary performers », dans *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 6, n°3, 2015, p. 273-290.

DE MAESENEER, Yves, « *Un Ange passe...* A conversation between theology and aesthetics : the case of Jan Fabre », dans *Literature & Theology*, vol. 17, n°4, 2003, p. 374-387.

Articles de presse écrite

AUER, James, « A taste of conceptualism », dans *Milwaukee Journal*, 30 novembre 1980.

CALLIAUW, Koen, « Veel teater rond Jan Fabres geldspel », dans *De Morgen*, 18 septembre 1979.

CORK, Richard, « We love you, beetles, oh yes we do », dans *The Times*, 19 janvier 2000.

DUBOIS, Marc, « Jan en Ilya of het groot insectenboek », dans *De Morgen*, 6 février 1998.

DUPLAT, Guy, « Jan Fabre, un mystique contemporain », dans *La Libre*, 10 mai 2006.

DUPLAT, Guy, « L'art contemporain est reconnu », dans *La Libre*, 25 octobre 2002.

GILSOUL, Guy, « Fabre, homo Faber », dans *Le Vif/L'Express*, 12 mai 2006.

LUBBOCK, Tom, « Behind the scenes at the museum », dans *The Independent*, 18 janvier 2000.

WINANTS, Jean-Marie, « Le fascinant passage vers une autre vie de Jan Fabre », dans *Le Soir*, 26, septembre 1997.

VAN DER SPEETEN, Geert, « Fabre haalt tentje van de zolder », dans *De Standaard*, 17 juillet 1999.

WYNANTS, Jean-Marie, « Le Louvre au rythme de Jan Fabre », dans *Le Soir*, 26 mars 2008.

e. Mémoires et Thèses

BISSCHOP, Alisson, *Art contemporain et colonialisme : les artistes face à l'histoire coloniale de la Belgique au Congo (2000-2016)*, Mémoire de Master, Université de Liège, 2017.

BOUDRIKA, Amin, *Jan Fabre : dialogue du corps et de la mort. Écriture, scénographie, mise en scène*, Thèse de doctorat, Université de Rouen Normandie, 2018.

SAUTE, Barbara, *Le Manteau d'Arlequin : le mélange des arts dans l'œuvre de Jan Fabre*, Mémoire de Master, Université de Provence, 2004.

TORAN, Lydie, *Théâtralité de la mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre*, Thèse de doctorat, Université d'Avignon, 2014.

VANHOONACKER, Isabelle, *Un exemple d'œuvre d'art totale : Jan Fabre*, Mémoire de Master, Université libre de Bruxelles, 1991.

2. Sources numériques et multimédias

a. Articles de revue mis en ligne

AZIMI, Roxana, « Jan Fabre dénonce à Kiev les méfaits de la colonisation », dans *Le Quotidien de l'Art* [en ligne], n°653, 27 juillet 2014, disponible sur <https://www.lequotidiendelart.com/>.

BIET, Christian et ROQUES, Sylvie, « S'entraîner à disparaître. Entretien », dans *Communications* [en ligne], n° 92, 2013, p. 263-275, disponible sur <https://www.cairn.info/>.

BOATO, Giulio et BOUKO, Catherine, « Jan Fabre. Au risque de la reprise », dans *Agôn* [en ligne], n°6, 2013, disponible sur <http://agon.ens-lyon.fr/>.

PRUNET, Camille, « Le cerveau sensible de Jan Fabre », dans *Point contemporain* [en ligne], n°12, 2019, disponible sur <http://pointcontemporain.com/>.

WHITFIELD, John, « Entomology meets art », dans *Nature* [en ligne], n°404, 2 mars 2000, disponible sur <https://www.nature.com/>.

WYNANTS, Nele, « Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction », dans *L'Annuaire théâtral*, n°58, 2015, p. 151–169.

b. Articles imprimés mis en ligne

BOUSTEAU, Fabrice, « Jan Fabre. L'apprenti sorcier », dans *Beaux-Arts Magazine*, n°369, mars 2015, disponible sur <http://www.danieltemplon.com/>.

COSTE, Christine, « Dans l'univers de Jan Fabre », dans *L'œil*, n°677, mars 2015, disponible sur <http://www.danieltemplon.com/>.

CROCHET, Alexandre, « Jan Fabre, artiste cérébral à a Fondation Maeght », dans *The Art Newspaper Daily*, 4 juillet 2018, disponible sur <http://www.danieltemplon.com/>.

DUPLAT, Guy, « Fabre et les neurones miroirs », dans *La Libre*, 18 avril 2014, disponible sur <http://www.danieltemplon.com/>.

DUPONCHELLE, Valérie, « Dans le cerveau de Jan Fabre », dans *Le Figaro*, 8 septembre 2018, disponible sur <https://www.templon.com/>.

JARDONNET, Emmanuelle, « Jan Fabre dérange l'Ermitage », dans *Le Monde*, 28 novembre 2016, disponible sur <https://www.templon.com/>.

PIGUET, Philippe, « Jan Fabre, l'homme de la consilience », dans *L'Œil* [en ligne], n°634, avril 2011, disponible sur <https://www.templon.com/>.

PORRET, Karine, « Jan Fabre, Homo faber », dans *L'Express dix*, 13 juin 2018, disponible sur <https://www.templon.com/>.

ROGIER, Anne, « Chez Jan Fabre, l'atelier d'un géant », dans *Point de vue*, 25 février-3 mars 2015, disponible sur <http://www.danieltemplon.com/>.

ROISIN, Bernard, « Jan Fabre, scarabée alchimiste », dans *L'Écho*, 3 mai 2014, disponible sur <http://www.danieltemplon.com/>.

SIMODE, Fabien, « Jan Fabre plante son drapeau au milieu de l'Ermitage », dans *L'Œil*, n°697, janvier 2017, disponible sur <https://www.templon.com/>.

TURINE, Roger Pierre, « Les facettes multiples et les recettes de Jan Fabre », dans *Arts Libre* (La libre Belgique), 2 mai 2018, disponible sur <https://www.templon.com/>.

c. Articles de presse en ligne

BOISSEAU, Rosita, « Jan Fabre fait bouillir les arts et les humeurs », dans *Le Monde* [en ligne], 20 août 2014, disponible sur <https://www.lemonde.fr/>.

DECLECK, Gwen, « Jan Fabre : “Je suis parfois un clown, parfois un dictateur, et parfois un visionnaire” », dans *L'Écho* [en ligne], 15 mai 2016, disponible sur <https://www.lecho.be/>.

DOUAIRE, Pierre-Evariste, « Interview. Marie-Laure Bernadac », dans *Paris art* [en ligne], 16 février 2011, disponible sur <https://www.paris-art.com/>.

DUPLAT, Guy, « Jan Fabre : “La princesse Élisabeth, c’est le Women Power ‘’», 27 octobre 2016, dans *La Libre* [en ligne], <https://www.lalibre.be/>.

DUPLAT, Guy, « Le grand labyrinthe de Jan Fabre », dans *La Libre* [en ligne], 13 octobre 2002, disponible sur <https://www.lalibre.be/>.

DUPLAT, Guy, « Le Louvre s’offre Jan Fabre », dans *La Libre* [en ligne], 28 mars 2008, disponible sur <https://www.lalibre.be/>.

FABRE, Clarisse, « Enthousiasme ou exaspération : Jan Fabre enflamme le public du Louvre », dans *Le Monde* [en ligne], 12 avril 2008, disponible sur <https://www.lemonde.fr/>.

FILIBERTI, Irène et PERRIER, Jean-François, « Je suis sang (conte de fées médiéval). Entretien avec Jan Fabre », dans *Théâtre contemporain.net*, juillet 2005, disponible sur <https://www.theatre-contemporain.net/>.

FILIBERTI, Irène et PERRIER, Jean-François, « Le roi du plagiat. Entretien avec Jan Fabre », dans *Théâtre contemporain.net* [en ligne], <https://www.theatre-contemporain.net/>

FRETARD, Dominique, « Aux Polysonneries, Jan Fabre expérimente la magie rouge », dans *Le Monde* [en ligne], 25 mai 2001, disponible sur <https://www.lemonde.fr/>.

GOLBERG, Itzhak, « Jan Fabre, une vision postmoderne et académique », dans *Le Journal des Arts* [en ligne], 10 octobre 2018, disponible sur <https://www.lejournaldesarts.fr/>.

HIRSCH, Yaël, « Jan Fabre : “On ne peut pas tenir en laisse son propre cerveau ‘’», dans *Toute La Culture* [en ligne], 1 juillet 2018, disponible sur <https://toutelaculture.com/>.

LANGUIN, Irène, « Le sang et l’or étoilent les nuits de Jan Fabre », dans *La Tribune de Genève* [en ligne], 20 mai 2017, disponible sur <https://www.tdg.ch/>.

LEGRAND, Dominique, « Patrick Corillon rejoint Jan Fabre au palais royal », dans *Le Soir*, [en ligne], 20 juillet 2004, disponible sur <https://www.lalibre.be/>.

LORENT, Claude, « Le palais royal irradié par l'art », dans *La Libre* [en ligne], 24 octobre 2002, disponible sur <https://www.lalibre.be/>.

LORENT, Claude, « Le beaux langage des fleurs », dans *La Libre*, [en ligne], 20 juillet 2004, disponible sur <https://www.lalibre.be/>.

MOUILLEFARINE, Laurence, « En privé avec... Jan Fabre », dans *Madame Figaro* [en ligne], 16 avril 2011, disponible sur <http://madame.lefigaro.fr/>.

RINKEL, Blandine Rinkel et MARGNE, Quentin Margne, « Entretien : Jan Fabre », dans *Inferno Magazine* [en ligne], mars 2013, disponible sur <https://www.templon.com/>.

ROISIN, Bernard, « Jan Fabre, chevalier du désespoir, guerrier de la beauté », dans *L'Écho* [en ligne], 22 mai 2018, disponible sur <https://www.lecho.be/>.

STROOBANTS, Jean-Pierre, « Toutes les facettes de Jan Fabre », dans *Le Monde* [en ligne], 5 août 2006, disponible sur <https://www.lemonde.fr/>.

VAUCHER, Anna, « Jan Fabre : “Le cerveau, c'est la partie la plus sexy du corps” » dans *La Tribune de Genève* [en ligne], 26 novembre 2015, disponible sur <https://www.tdg.ch/>.

WYNANTS, Jean-Marie, « Dans le ciel, le P de Paola », dans *Le Soir* [en ligne], 30 août 2007, disponible sur <https://www.lesoir.be/>.

WYNANTS, Jean-Marie, « Rops/Fabre : Facing time, visite du soir », dans *Le Soir*, 18 mars 2015, disponible sur <https://www.lesoir.be/>.

WYNANTS, Jean-Marie, « Jan Fabre, entre le cœur et le cerveau », dans *Le Soir* [en ligne], 2 mai 2014, disponible sur <https://www.lesoir.be/>.

d. Sources issues de sites internet de musée, institutions ou autres

BOULLLOUD, Sylvie, *Ma nation : l'imagination, Fondation Maeght* [vidéo en ligne], Galerie Daniel Templon, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>.

BOULLLOUD, Sylvie, *The appearance and disappearance of Bacchus, Antwerp, Christ (2016). Special creations for The State Hermitage Museum* [vidéo en ligne], Galerie Daniel Templon, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>.

BOULLLOUD, Sylvie, *Knight of Despair/Warrior of Beauty, Hermitage Museum, St Pétersbourg, Russie* [vidéo en ligne], Galerie Daniel Templon, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>.

BOULLLOUD, Sylvie, *Hommage à Jérôme Bosch au Congo (2011-2013)/Hommage au Congo belge (2010-2013)* [vidéo en ligne], Galerie Daniel Templon, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>.

BOULLLOUD, Sylvie, *Gisants (Hommage à E.C Crosby et K.Z Lorenz)* [vidéo en ligne], Galerie Daniel Templon, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>.

About the Biennial Manifesta, disponible sur le site de la Biennale itinérante européenne Manifesta, <https://manifesta.org/>.

À Consilience. Jan Fabre, disponible sur le site de Art Catalyst, <https://www.artscatalyst.org/consilience>.

Architecture by Peter Zumthor, disponible sur le site de la Kunsthau Bregenz, <https://www.kunsthau-bregenz.at/>.

Art and science at the Museum, disponible sur le site du Musée d'histoire naturelle de Londres, <https://www.nhm.ac.uk/>.

Facing Time. Rops/Fabre, disponible sur le site du Musée provincial Félicien de Rops à Namur, <https://www.museerops.be/>.

Hermitage 20/21, disponible sur le site du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, <https://www.hermitagemuseum.org/>.

Homo Faber, disponible sur le site du Musée d'art contemporain d'Anvers (M HKA), <https://www.muhka.be/>.

Jan Fabre, disponible sur le site du Musée d'art contemporain d'Anvers (M HKA), <https://www.muhka.be/>.

Jan Fabre, disponible sur le site de la Galerie Daniel Templon (Paris et Bruxelles), <https://www.templon.com/>.

Jan Fabre, disponible sur le site de la Deweer Gallery d'Otegem, <http://www.deweergallery.be>.

Jan Fabre, disponible sur le site de la Galerie Guy Bärtschi de Genève, <http://www.bartschi.ch/>.

Jan Fabre, disponible sur le site de la Galerie Mario Mauroner Contemporary Art de Vienne, <https://www.galerie-mam.com/>.

Jan Fabre, disponible sur le site du Musée d'histoire naturelle de Londres, <https://www.nhm.ac.uk/>.

Jan Fabre au Louvre. L'Ange de la métamorphose, disponible sur le site du Musée du Louvre à Paris, <https://www.louvre.fr/>.

Jan Fabre. From the cellar to the attic. From the feet to the brain, disponible sur le site de la Kunsthaus Bregenz, <https://www.kunsthhaus-bregenz.at/>.

Jan Fabre. Je suis sang, disponible sur le site du Festival d'Avignon, <https://www.festival-avignon.com/>.

Jan Fabre. Le Roi du Plagiat, disponible sur le site du Festival d'Avignon, <https://www.festival-avignon.com//>

Jan Fabre. Knight of Despair/Warrior of Beauty, disponible sur le site du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, <https://www.hermitagemuseum.org/>.

Jan Fabre. Ma nation : l'imagination, disponible sur le site de la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence, <https://www.fondation-maeght.com/>.

Jan Fabre. Searching for Utopia, disponible sur le site de la Galerie Zwarthuis à Knokke, <http://galeriezwarthuis.be/>.

Jan Fabre. Spirituals Guards, disponible sur le site des Musées de Florence, <http://musefirenze.it/>.

Le Palais Royal de Bruxelles, disponible sur le site du Palais Royal de Bruxelles, <https://www.monarchie.be/>.

Manifesta 10. St Petersburg, Russia, disponible sur le site de la Biennale itinérante européenne Manifesta, <https://manifesta.org/>.

The General Staff Building, disponible sur le site du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, <https://www.hermitagemuseum.org/>.

e. Sources issues de sites internet d'artistes

ANGELOS/JAN FABRE, disponible sur le site de l'artiste <https://www.angelos.be>.

TROUBLEYN/JAN FABRE. PERFORMING ARTS, disponible sur le site de l'artiste <https://www.troubleyn.be>.

I. Sources issues d'un blog

« La reine Paola et l'art contemporain belge », 25 juillet 2010, posté sur le blog *La famille royale belge*, disponible sur <http://familleroyalebelge.blogspot.com/>.

f. Sources audiovisuelles

Interview de Jan Fabre, Artnet, 30 juillet 2012, disponible sur <https://www.youtube.com/>.

Interview de Jan Fabre sur l'exposition « Facing Time » Rops-Fabre, disponible sur <http://www.az-za.be/fr/>.

Jan Fabre at the Kunsthistorisches Museum in Vienna 2011, distribué par Cast your art, disponible sur <https://vimeo.com/>

"*Jan Fabre. Spiritual Guards*": il film, distribué par Mus.e Firenze, disponible sur <https://www.youtube.com/>.

BOATO, Giulio, *Jan Fabre : Beyond the Artist* [DVD], La Compagnie des Indes, 2015.

EMERY, Arnaud, *Les années de l'Heure bleue* [DVD], La Compagnie des Indes, 2012.

FABRE, Jan, *Je suis sang (2001)* [DVD], La Compagnie des Indes, 2001.

FABRE, Jan, *Le Roi du plagiat* [DVD], La Compagnie des Indes, 2005.

FABRE, Jan, *Le pouvoir des folies théâtrales* [DVD], Paris, L'Arche, 1984.

FABRE, Jan et ABRAMOVIC, Marina, *Virgin Warrior/Warrior Virgin*, 2004, distribué par LIMA, disponible sur <http://www.li-ma.nl/>.

FABRE, Jan et RIZZOLATTI, Giacomo, *Do we feel with our brain and think with our heart?*, 2013, distribué par LIMA, 2001, disponible sur <http://www.li-ma.nl/>.

FABRE, Jan, KAMPER, Dietmar, SLOTERDIJK et Peter, *The Problem*, 2001, distribué par LIMA, 2001, disponible sur <http://www.li-ma.nl/>.

FABRE, Jan et WILSON O., Edward, *Is de brain most sexy part of the body ?* [vidéo en ligne], 2007, film disponible sur <https://www.youtube.com/>.

PEREMANS, Wannes, *From the feet to the brain* [DVD], La Compagnie des Indes, 2009.

PEREMANS, Wannes, *Jan Fabre au Louvre* [DVD], La Compagnie des Indes, 2008.

PEREMANS, Wannes, *PIÉTAS* [DVD], La Compagnie des Indes, 2011.

Annexes

a. Listes des œuvres exposées au Musée des Beaux-Arts d'Anvers (exposition *Homo Faber*, 2006)

Jan Fabre, Dietmar Kamper et Peter Sloterdijk
The Problem
2001, film

Jan Fabre
Lancelot
2004, film

Jan Fabre et Marina Abramovic
Virgin/Warrior
2004, film

Jan Fabre, Tijs Visser et Paul Vervoort
De Schelde (Hé wat een plezierige zottigheid!)/
L'Escaut (Hé quelle folie agréable !)
1988, film

Jan Fabre
Hoeder (zelfportret) I/
Apiculteur (autoportrait) I
1991, encre Bic sur image imprimée

Jan Fabre
Hoeder (zelfportret) II/
Apiculteur (autoportrait) II
1991, encre Bic sur image imprimée

Jan Fabre
Mijn bloeddruppels, mijn bloedafdrukken/
Mes gouttes de sang, mes empreintes de sang
1978-1982, crayon et sang sur papier

Jan Fabre
Sanguis/Mantis
2001, sang sur papier

Jan Fabre
Zelfportret van de gehangene/
Autoportrait du pendu
1999, sang sur papier

Jan Fabre
Witte hypnose/Hypnose blanche
1998-2001, crayon sur papier

Jan Fabre
Tranentekeningen/Dessins de larmes
larmes et crayon sur papier

Jan Fabre
Virgin/Warrior

2006, vitrine en bois et verre avec objets

Jan Fabre
Utopisch project/Projet utopique
Encre Bic sur photo noir et blanc

Jan Fabre
Oude spirituele reiziger/Vieux voyageur spirituel
2001, punaises et clous sur polyester

Jan Fabre
Vermis Dorsualis I & II
2002, bronze et or

Jan Fabre
Vermis Dorsualis & Devil Masks/ Vermis Dorsualis
& Masques du diable
2002, bronze, or, os humain et poudre d'os, vitrine

Jan Fabre
Sarcofago Conditus
2003, punaises, clous, polyester et bois

Jan Fabre
De motoren van de ziel (I Motori dell'anima)/Les
moteurs de l'âme
2005, moteurs, scarabées, crânes

Jan Fabre
Zeven stampers met haar (wit marmer)/Sept
mortiers avec des cheveux (marbre blanc)
2006

Jan Fabre
Zeven stampers met haar (blauw marmer)/Sept
mortiers avec des cheveux (marbre bleu)
2006

Jan Fabre
Gravetomb (swords, skulls and crosses)/Tombe
(épées, crânes et croix)
2000, bois, encre Bic, crânes animaux naturalisés et
élytres de scarabées

Jan Fabre
Boodschappers van de dood onthoofd/Les
messagers de la mort décapités
2006, sept hiboux, textile, bois, lin et dentelle de
Bruges

Jan Fabre

Ascendens
2003, punaises, clous et polyester

Jan Fabre
Dependens/Le pendu
1979-2003, punaises, clous et polyester

Jan Fabre
Nachtslede/Luge de nuit
2004, coléoptères, bois et métal

Jan Fabre
Leda, Engel van de dood/Léda, l'ange de la mort
2004, cygne, coléoptères et bois

Jan Fabre
Stilleven met kunstenaar/
Nature morte avec l'artiste
2004, paon, coléoptères et bois

Jan Fabre
Working Table/Bed/Table-Lit de travail
2001, encre Bic, coléoptères et métal

Jan Fabre
Tranensculptuur (Ivana)/Sculpture de larmes
(Ivana)
2006, bois, plâtre, verre, couteaux et métal

Jan Fabre
Tranensculptuur (Annabelle)/Sculpture de larmes
(Annabelle)
2006, bois, plâtre, verre, couteaux et métal

Jan Fabre
Hommage aan Joseph Beuys (Gouden pagode op
matras)/Hommage à Joseph Beuys (Pagode dorée
sur matelas)
1994, textile, feuille d'or, bois

Jan Fabre
Hommage aan H. Bosch (Gouden pagode op
matras)/Hommage à H. Bosch (Pagode dorée sur
matelas)
1994, textile, feuille d'or, bois

Jan Fabre

Kunst is niet eenzaam (vlot)/
L'art n'est pas solitaire (lisse)
1987

Jan Fabre
Imker/Apiculteur
1994, scarabées et fil de fer

Jan Fabre
Brugge 3003 (Monnik met beenderen)/Bruges 3003
(Moine avec os)
2002, fil de fer, os humains et animaux

Jan Fabre
Bol van de mestkever/Le Bousier
2001, scarabées, os, matelas, cheveux d'ange

Jan Fabre
Sanguis/Mantis Landscape (Battlefield)
2004, bronze, silicone

Jan Fabre
Sanguis Sum
2001, Or, bronze, bois, verre, os humains

Jan Fabre
Oryctes Rhinoceros (pour moi) (copie)
2003, Métal, cuir, coton

Jan Fabre
Vespula vulgaris (pour Marina) (copie)
2003, Métal, cuir, coton

Jan Fabre
Virgin/Warrior: (la cage)
2004

Jan Fabre
Il laat me leeglopen/Je me vide de moi-même
2006, métal, polyester, cheveux humains, verre,
tissus, pompe, sang et vêtements

Jan Fabre
Ik, dwerpapegaai, herhaal mijzelf nooit/Moi,
perroquet nain, je ne me répète jamais
2006, bronze et or

b. Liste des œuvres exposées au Musée du Louvre (exposition *L'Ange de la métamorphose*, 2008)

- Jan Fabre
Il laat mezelf leeglopen (dwerg)/
Je me vide de moi-même (nain)
2006, acier, polyester, cheveux, verre, textile,
pompe, sang artificiel et vêtements
- Jan Fabre
Ik aan het dromen/Moi rêvant
1978, mannequin, vêtements, table, chaise,
microscope, plâtre, jambon et punaise
- Jan Fabre
Zelfportret van de gehangene/
Autoportrait du pendu
1999, sang sur papier
- Jan Fabre
Ik, dwergpapegaai, herhaal mijzelf nooit/
Moi, perroquet nain, je ne me répète jamais
2006, bronze et or
- Jan Fabre
My body, my blood, my landscape/
Mon corps, mon sang, mon paysage
1978, crayon et sang sur papier
- Jan Fabre
Mijn bloeddruppels, mijn bloedafdrukken/
Mes gouttes de sang, mes empreintes de sang
1978-1982, crayon et sang sur papier
- Jan Fabre
De reïncarnatie van Giovanni Arnolfini/
La réincarnation de Giovanni Arnolfini
1998, élytres de scarabées, fil de fer, armure, cuir,
os, cheveux d'ange et bois
- Jan Fabre
Sarcofago conditus
2003, punaises, clous, bois, polyester
- Jan Fabre
Salvator Mundi/Le sauveur du monde
1998, élytres de scarabées, armure, fil de fer,
cheveux d'ange et os
- Jan Fabre
Métis (Het uur blauw)/Métis (L'Heure bleue)
1987, Bic sur papier
- Jan Fabre
Ik heb vannacht een vleermuis gezien in het
Peerdsbos (Het uur blauw)/
Cette nuit j'ai vu une chauve-souris dans le
Peerdsbos (L'Heure bleue)
- 1986, Bic sur papier
- Jan Fabre
Nest van gieren (Het uur blauw)/Nid des vautours
(L'Heure bleue)
1986, Bic sur papier
- Jan Fabre
Materialisatie van de taal (Het uur blauw)/
Matérialisation du langage (L'Heure bleue)
1987, Bic sur papier
- Jan Fabre
Vlaams landschap (Het uur blauw)/ Paysage
flamand (L'Heure bleue)
1986, Bic sur papier
- Jan Fabre
Plafondtekening (Het uur blauw)/Dessin de plafond
(L'Heure bleue)
1987, Bic sur papier
- Jan Fabre
Sanguis/sum
2001, bronze, or, os et poudre d'os
- Jan Fabre
Lancelot
2004, film
- Jan Fabre
Pantser (arm)/Armure (bras)
1997, scarabées et fil de fer
- Jan Fabre
Pantser (been)/Armure (jambe)
1997, scarabées et fil de fer
- Jan Fabre
De kunst van het bloed, getekend/ L'art du sang,
signé Jan Fabre
1978, collage d'argent, encre de chine sur billet de
banque
- Jan Fabre
Umbraculum (arm)/Umbraculum (bras)
2001, lamelles d'os sur fil de fer
- Jan Fabre
Umbraculum (been)/Umbraculum (jambe)
2001, lamelles d'os sur fil de fer
- Jan Fabre
Brugge 3003 (monnik met beenderen)/Bruges 3003
(moine en os)

2002, lamelles d'os sur fil de fer

Jan Fabre
Brugge 3004 (angel met beenderen)/Bruges 3004
(ange en os)
2002, lamelles d'os sur fil de fer

Jan Fabre
Falsificazione della festa segreta (fumo e fuoco)/
Falsification de la fête secrète (fumée et feu)
2005, collages noir et blanc, encre Bic

Jan Fabre
Hieronymus Bosch geld-collage I/Argent de Jérôme
Bosch-collage I
1979, billet de banque déchiré sur papier

Jan Fabre
Hieronymus Bosch geld-collage II/Argent de
Jérôme Bosch-collage II
1979, billet de banque déchiré sur papier

Jan Fabre
Il heb vuile handen/J'ai les mains sales
1978, encre de chine sur billets de banque

Jan Fabre
Art as a gamble, gamble as an art/ sucres
L'art comme un jeu, le jeu comme un art 1981,
crayons de couleur sur cartes à jouer

Jan Fabre
De kleine strattvechter/Le petit bagarreur 1978-
2006, bois, polyester, punaises et clous, morceaux
de

Jan Fabre, Peter Sloterdijk et Dietmar Kamper
The Problem
2001, film

Jan Fabre
Bol van de mestkever/Le Bousier
2001, élytres de scarabées, matelas, os et cheveux
d'ange

Jan Fabre
Zal hij voor altijd met aaneengesloten voeten staan/
Aura-t-il toujours les pieds joints
1997, armures, cheveux d'ange, élytres de
scarabées, miroir et cuir

Jan Fabre
Zelfportret als grootste worm van de wereld/
Autoportrait en plus grand ver du monde
2008, silicone, poils, 470 tombes en granit, or,
herbe en plastique, compresseur et médium bois et
acier

Jan Fabre
Virgin/Warrior

2004, vitrine en bois et verre avec objets

Jan Fabre
Oryctes Rhinoceros (for me)/Oryctes Rhinoceros
(pour moi) (copie)
2003, métal, cuir, coton

Jan Fabre
Vespula vulgaris (for Marina)/Vespula vulgaris
(pour Marina) (copie)
2003, métal, cuir, coton

Jan Fabre
Virgin/Warrior
2004, film

Jan Fabre
Schijtende vredesduiven en vliegende
ratten/Colombes qui chient et rats qui volent
2008, Bic sur verre de Murano

Jan Fabre
Vermis dorsualis & Devil Masks
2002, bronze, or, os humain et poudre d'os, vitrine

Jan Fabre
Boodschappers van de dood onthoofd/ Les
messagers de la mort décapités
2006, sept hiboux, textile, bois, lin et dentelle de
Bruges

Jan Fabre
Schuilkamer-atelier voor de kunstenaar-krijger
(rood)/Atelier-abri de l'artiste guerrier (rouge)
1992-1993, ciment, bois, métal, verre, piles

Jan Fabre
Kunst is niet eenzaam/L'art n'est pas solitaire
1986

Jan Fabre
Gravetomb (swords, skulls and crosses)/Tombe
(épées, crânes et croix)
2000, bois, encre Bic, crânes, animaux naturalisés,
élytres de scarabées

Jan Fabre
Offer aan de god van de slapeloosheid/Offrande
au dieu de l'insomnie
2008, cire, yeux de verre, velours, bois et laitton

Jan Fabre
Vleesklomp/Pièce de viande
1997, scarabées et fil de fer

Jan Fabre
Zelfportret als joker in de
Ommeganckstraat/Autoportrait en joker dans la rue
de l'Ommeganck
1997, scarabées, fil de fer et bois

Jan Fabre
Avant-grade
1981, ivoire, et crayon

Jan Fabre
Sperma van de papegaai/Sperme du perroquet
1990-2000, crayon et sperme sur papier

Jan Fabre
Stilleven met kunstenaar/Nature morte avec artiste
2004, paon naturalisé, élytres de scarabées et bois

Jan Fabre
Working table/Bed/Table de travail/Lit
2001, élytres de scarabées, fil de fer, encre Bic sur cadre de lit

Jan Fabre
Nachtslede/Luge de nuit
2004, élytres de scarabées, armure métallique et bois

Jan Fabre
De kunstenaar onderzoekt de wereld/L'artiste explore le monde
2008, silicone, latex, et peinture à l'huile

Jan Fabre

Mijn brein als een religie (the most sexy part of the body)/ Mon cerveau tel une religion (la partie la plus sexy du corps/dessins et modèles cérébraux)
2005-2007, crayon de couleur sur papier photo

Jan Fabre
Een griekse tragedie/Une tragédie grecque
1981, polyester et acrylique, tomate (synthétique)

Jan Fabre
Een griekse overwinning/Une victoire grecque
1981, polyester et acrylique, tomate (synthétique)

Jan Fabre
Strategieveld (de slag van de heilige scarabee)/Champ de stratégie (la bataille du scarabée sacré)
1998, cire, scarabées, métal et bois

Jan Fabre
Strategy field (Waterloo)/ Champ de Stratégie (Waterloo)
1998, cire, scarabées, métal et bois

Jan Fabre
Bic-dweil/ only acts of poetical terrorisme [sic]/ Balayages au Bic bleu/Actes de pur terrorisme poétique
1979, encre Bic sur textile

