

Du dégoût et de la beauté (Jan Fabre)

di Sophie Rieu

rieusophie@hotmail.com

The uniqueness of the work of Jan Fabre could be that disgust is always compensated by an appealing form. We shall see that *Je suis sang* and *L'histoire des larmes* exhibit the “exuberante liveliness” of human bodies in a sort of sacrificial fever, showing with no restraint, fluids and secretions of the body. If urine, sperm, sweat, and blood are generally considered as disgusting, on the contrary Jan Fabre does not worry about describing them as part of beauty. Then we could wonder if the purpose of the artist is not the destabilise ... Apparently Jan Fabre wants to show the world as it is, with its part of disgust. While awaking our senses and therefore creating strong emotions, the artist probably expects to make possible a larger communication between us and the world.

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé. [...] Le plus urgent me paraît être de déterminer en quoi consiste ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole. Il consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ A. Artaud, *Le Théâtre et son double* (1935), in *Œuvres*, Quarto, Gallimard, Paris 2004, pp. 524-525.

Cet extrait du *Théâtre et son double*, d'Antonin Artaud illustre à quel point les Avant-gardes se sont intéressées autant à l'usage des sens sur la scène, qu'aux moyens possibles de les mettre en éveil chez le spectateur. Alors qu'il exhorte à raviver la concrétude de la scène, et qu'il revendique un langage s'adressant directement aux sens, Antonin Artaud ajoute une autre consigne : le comédien doit se comporter comme un « athlète affectif ». Or Jan Fabre qualifie lui-même ses interprètes d' « athlètes de la sensation ». La désignation fait manifestement écho à celle d'Artaud. Tantôt imprégnés de l'héritage surréaliste, tantôt de celui de romantisme, les spectacles de l'artiste flamand ont pour objectif de nous ébranler, de nous toucher. Examinons ce verbe : toucher. Il renvoie à une double signification : d'une part le tactile (je touche, je tripote, je m'assure de la matérialité de mon univers), d'autre part l'émotion (je suis touché, je suis bouleversé, je suis déstabilisé). Jean-Christophe Bailly observe : « Le sens qui a sans doute le plus à voir avec le toucher, c'est le goût. D'abord parce qu'il résulte aussi d'un contact. Goûter un aliment, une substance, c'est le porter à soi, à sa bouche. Le goût est pour ainsi dire, le toucher de la bouche »⁴⁴⁶.

Goût mais surtout dégoût, émotion engendrée par le dégoût, telles sont les pistes que nous proposons d'explorer à partir d'exemples issus de spectacles de Jan Fabre. Nous montrerons que malgré la presse qui est parfois faite à l'artiste, son ambition n'est pas de faire du sensationnel bon marché. Au contraire, si le jaillissement des émotions passe souvent par la mise en place d'une zone de danger ou de dégoût, c'est probablement là le passage obligé pour arracher l'homme à un conformisme, à un hygiénisme et à une beauté cosmétique, parfois étouffants. Nous verrons tout d'abord qu'il y a une intention de rappeler l'homme, en quelque sorte, à son statut « viandeux », à son fonctionnement, à ses entrailles, à sa primitivité. Dans un second temps, en nous attardant plus spécifiquement sur le fonctionnement des émotions, nous tâcherons de mettre en évidence qu'affecter le spectateur, et notamment par le

⁴⁴⁶ J.-C. Bailly, *Les cinq sens*, Les petites conférences, Baillard, Montrouge 2014, p. 32.

biais du dégoût, c'est lui faire vivre et partager une expérience violente, qui, parce qu'elle a lieu dans le cadre du théâtre, invite celui-ci à la réflexion.

Dans *L'œuvre d'art et ses intentions*⁴⁴⁷, Alessandro Pignocchi rappelle que lorsque nous sommes face à un stimulus intentionnel, comme c'est le cas face à un spectacle, un fonctionnement cognitif se met en place, cherchant à analyser ce qui se joue devant nous. Autrement dit, quand nous visitons un musée, quand nous sommes assis au théâtre, notre cerveau ne fait pas abstraction de l'environnement : bien que cela se passe de manière inconsciente, jamais nous ne perdons de vue que ce qui se dresse devant nous est un tableau ou une sculpture, que ce qui se déroule sous nos yeux est un spectacle. Dès lors la réception de l'œuvre, n'intervient pas exclusivement sur un plan émotionnel : on serait touché ou on ne le serait pas. S'il y a dans l'expérience esthétique une forte proportion de ressenti, notre système cognitif est lui aussi activé de façon à comprendre : pourquoi l'artiste a-t-il produit cette œuvre, qu'est-ce qu'il a voulu exprimer, à quels indices avons-nous accès pour décrypter l'œuvre ?

Venons-en aux deux spectacles de Jan Fabre : *Je suis sang* (2001) et *L'histoire des larmes* (2005). Quel est le projet poursuivi par l'artiste ? Et dans quelle mesure la conjonction du dégoût et d'une forme de beauté dans son œuvre permet de redonner une fonction d'orientation au théâtre, et nous amène à envisager différemment notre vie, notre place en tant qu'être humain, avec tout ce que la vie peut comporter de merveilleux mais aussi de difforme ?⁴⁴⁸

Relevons à quel point l'exposition de la vie est omniprésente dans les spectacles de Jan Fabre. Il y a en permanence dans son œuvre l'illustration de

⁴⁴⁷ A. Pignocchi, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Odile Jacob, Paris 2012.

⁴⁴⁸ « J'ai compris que la nature n'est ni belle, ni triste, ni effrayante : ce qu'elle nous montre ne doit pas nous épouvanter, mais doit plutôt nous aider à nous interroger sur ce que nous sommes. La nature est un laboratoire. Les malformations, les accidents, les maladies qui se produisent sous nos yeux sont le résultat d'autant "d'expériences" qui démontrent la fragilité et la complexité de la fabrique du vivant. C'est en apprenant à organiser ce que la nature nous donne à voir, à maîtriser les représentations que nous nous en faisons que nous pourrions comprendre les raisons de notre peur de l'inconnu et du monstrueux » (M. Jeannerod, *L'Homme sans visage – et autres récit de neurologie quotidienne*, Odile Jacob, Sciences, Paris 2007, p. 25).

l'affrontement entre Apollon et Dionysos, et un combat mené contre la norme et le dogmatisme. L'artiste le dit : il s'oppose violemment à ce que la part d'ombre de l'être humain soit sans cesse occultée dans notre société. Ce qu'il souhaite montrer c'est ce dont l'homme est constitué, sa vulnérabilité et de quoi est faite la vie. C'est en cela que réside selon lui la beauté et c'est cette lutte symbolique que mènent ses interprètes : les guerriers de la beauté. Un petit texte de Michel Houellebecq (*Frapper là où ça compte*) est particulièrement éloquent pour illustrer ce que pointe l'artiste flamand et quelles sont ses intentions :

La société où vous vivez a pour but de vous détruire. Vous en avez autant à son service. L'arme qu'elle emploiera est l'indifférence. Vous ne pouvez pas vous permettre d'adopter la même attitude. Passez à l'attaque ! Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie et appuyez bien fort. Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais. [...]

Votre mission n'est pas avant tout de proposer, ni de construire. [...] Car votre mission la plus profonde est de creuser vers le Vrai. Vous êtes le fossoyeur, et vous êtes le cadavre. Vous êtes le corps de la société. Vous êtes responsable du corps de la société. Tous responsables, dans une égale mesure. Embrassez la terre, ordures ! [...]

La plupart des gens s'arrangent avec la vie, ou bien ils meurent. Vous êtes des suicidés vivants⁴⁴⁹.

Suivant Michel Houellebecq, pour réinsuffler de la vie et de la vérité il faudrait donc se montrer abject, obscène, dégoûtant. L'obscénité et l'abjection ont fréquemment été reprochées à Jan Fabre. Si cette provocation est certes intentionnelle, elle a néanmoins deux objets précis.

Dans *Je suis sang* (2001), véritable ode à la vie et au corps, le sang est présent partout : tantôt purificateur, tantôt vital (menstrues) mais aussi meurtrier. La pièce, qui laissa beaucoup de spectateurs sous le choc, était construite comme une véritable cérémonie rituelle et se terminait sur une immense flaque de sang. *L'histoire des larmes* (2005), un peu moins violente mais non moins obscène, présente sous la forme d'une chaîne métaphorique les autres fluides du corps : sueur, urine, larmes et sperme. Dans ces deux

⁴⁴⁹ M. Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, Librio, Paris 1997, pp. 26-27.

spectacles, il est évident que l'artiste a placé volontairement le spectateur dans une position indélicate, pour le mettre à l'épreuve. À l'épreuve de quoi ? Du dégoût. Depuis l'étude approfondie produite par Aurel Kolnai (1929), nous en savons davantage sur le dégoût qui peut être, en esthétique, aussi fascinant⁴⁵⁰ que perturbant. Tout ce qui présente, en particulier, le passage de l'état de vie à l'état de mort est de l'ordre du dégoût :

lorsque le corps se présente en tant que tel, c'est-à-dire sans rôle humain, sans attestation d'humanité, et s'avance vers nous en se faisant par trop sentir comme corps. Le dégoût dont nous parlons ici se rattache sans doute aussi à la sexualité, notamment à la possibilité de désinhibition, de dérèglement, d'oubli des formes de la civilité [...]. Le dégoût éprouvé pour l'intérieur du corps (quand il s'offre à la perception), y compris le sang, est universel. [...] Le « bric-à-brac » inextricable de la vie⁴⁵¹.

Il est évident que Jan Fabre savait qu'il avait réuni là tous les ingrédients nécessaires pour susciter le dégoût : la démarche était, répétons-le, manifestement intentionnelle.

Émotion primaire⁴⁵², le dégoût est aussi une émotion brute, voire « brutalisante ». Non seulement ces scènes, parfois répugnantes, exhibaient ce dont la vie est constituée ; mais parce qu'elles étaient complétée par l'émotion vive liée au dégoût, les événements vécus par le spectateur lors des représentations avaient une chance accrue de s'installer durablement dans leur vie et leurs souvenirs⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Il suffit pour s'en convaincre d'observer l'incroyable *Retable d'Issenheim* de Grünewald présentant un Christ dont le corps n'est que souffrance et plaies.

⁴⁵¹ A. Kolnai, *Le Dégoût*, Agalma, diffusion Seuil, Paris 1997, p. 66.

⁴⁵² Rappelons que, selon Jean-Marie Schaeffer (*L'Expérience esthétique*, Gallimard, NRF Essais, Paris, 2015), il existe trois formes de processus émotifs : 1) la sensation évaluante de base ; 2) sentiments ou affects dépourvus d'objet ou « manière de se sentir » ; 3) l'émotion à contenu intentionnel (avoir de l'amour pour quelqu'un ou de la colère contre quelqu'un). Le processus déclenché par les pièces de Fabre est le premier, c'est-à-dire ce que Schaeffer appelle « sensation évaluante de base », parce qu'il concerne l'attrait, le dégoût olfactif, le dégoût gustatif, etc. Cette émotion est provoquée par des objets spécifiques : ici les fluides du corps, le sang, les menstrues, le sperme, la sueur.

⁴⁵³ « Sur un plan tout à fait général, la force avec laquelle certaines expériences esthétiques s'entrelacent avec notre vie vécue, voire avec notre destin individuel le plus intime, est bien proportionnelle à la puissance des émotions que nous découvrons ou projetons. » (J.-M. Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, cit., p. 116).

Toutefois, comme pour éviter tout autoritarisme et laisser une chance au spectateur d'élaborer son propre travail cognitif, dans les spectacles en question le dégoût était contrebalancé par une forme poétique. Ainsi l'espace laissé à l'imaginaire du spectateur était-il suffisamment grand pour lui laisser tisser sa propre histoire. Si ces représentations extrêmes ont pour but de nous secouer pour nous rendre plus lucides, elles posent aussi, par effet inverse, la question de la Beauté dans un monde qui se voudrait embelli. Elles interrogent en effet la notion de Beauté dans un quotidien qui prétend l'avoir établie partout : dans les magazines, sur les panneaux publicitaires, ou sur les écrans. Nous pressentons bien que nous n'avons sous les yeux, en permanence, que des simulacres et que la véritable Beauté est en voie de disparition. Tant et si bien que l'on peut s'interroger : alors que le beau est, selon Rilke, « le commencement du terrible », le terrible ne pourrait-il pas être à l'inverse, le commencement du Beau ?⁴⁵⁴

Parce que dans les spectacles de Fabre, aux antipodes du dégoût, la beauté nous fait face de manière troublante et paradoxale, fragile et forte à la fois, elle resplendit d'autant plus violemment et elle provoque chez nous un temps d'arrêt. C'est une Beauté de l'ordre de que Gilles Deleuze nommait le « trop beau »⁴⁵⁵, soit une véritable révélation, qui saisit et pétrifie ; une Beauté proche du Sublime puisqu'elle nous élève et nous abîme simultanément dans un hors temps. La beauté fabrienne est, pour reprendre l'expression de Bataille concernant la beauté, « arrachement à la plénitude ». Aussi la Beauté dont nous parlons est-elle une forme de Beauté-limite s'insinuant dans un entre deux, le fort et le fragile, l'harmonieux et l'informe, le beau et le dégoûtant. Une Beauté proche également de cette « mystérieuse beauté » décrite par Baldine Saint Girons : « Le poète fait surgir du fond de la laideur une "mystérieuse beauté" qui se confond dès lors avec le sublime. Son problème

⁴⁵⁴ P. Ardenne, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Flammarion, Paris, 2006, p. 61.

⁴⁵⁵ G. Deleuze, « cours du 11/05/82 », *La Voix de Gilles Deleuze en ligne*, consulté le 19/09° 2016, disponible à l'adresse : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=130

n'est plus de mimer la nature ou de rivaliser directement avec elle, mais d'extraire de la nuit du nouveau »⁴⁵⁶.

Les spectacles de Fabre sont plutôt apparentés aux rêves et aux poèmes qu'à l'illustration. Il ne s'agit pas de nous démontrer des choses, mais davantage de nous faire apercevoir, de nous faire sentir de « nouvelles possibilités d'être-au monde » pour reprendre la belle formule de Paul Ricoeur. Et ajoutons, citant encore Ricoeur : « pas d'action sans imagination [...]. C'est l'imaginaire qui fournit le milieu, la clairière lumineuse, où peuvent se comparer, se mesurer, des motifs aussi hétérogènes que des désirs et des exigences éthiques, elles-mêmes aussi diverses que des règles professionnelles, des coutumes sociales ou des valeurs fortement personnelles »⁴⁵⁷. Et quelques lignes plus loin : « c'est [effectivement] dans l'imaginaire que j'essaie mon pouvoir de faire, que je prends la mesure du "je peux" »⁴⁵⁸. Tant et si bien que l'on peut se demander si l'alchimie entre images-chocs, éveil des sens, imaginaire, ruptures et émotions fortes n'aurait pas le pouvoir d'éveiller le spectateur.

Au théâtre, le dégoût peut jouer un rôle véritablement émotionnel et d'éveil, d'autant plus lorsqu'il se combine à la beauté, son contraire. Il n'est pas inutile de rappeler ce qu'est véritablement l'émotion. Prenons, par exemple, la définition de l'anthropologue-sociologue David Le Breton :

L'émotion est la résonance propre d'un événement passé, présent ou à venir, réel ou imaginaire, dans le rapport au monde de l'individu, elle est un moment provisoire né d'une cause précise où le sentiment se cristallise avec une intensité particulière [...] L'émotion emplit l'horizon, elle est brève, explicite en termes gestuels, mimiques, posturaux, voire même de modifications physiologiques. [...] Sentiment et émotion naissent d'une relation à un objet, de la définition par le sujet de la situation au sein de laquelle il est impliqué, c'est-à-dire qu'ils engagent une évaluation, serait-elle intuitive et provisoire⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ B. Saint Girons, *Le Sublime. De l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, Paris 2005, p. 135.

⁴⁵⁷ P. Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique, II*, Collection Esprit/Seuil, Paris 1986, pp. 224-225.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ D. Le Breton, *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Armand Colin, Paris 1998, p. 93.

Il y a donc en amont un stimulus, une rencontre (un objet, une cause), puis des processus cognitifs, physiologiques et comportementaux qui se mettent en place. De la même façon que l'on a souvent opposé l'imaginaire à la rationalité, l'émotion a longtemps été perçue comme contraire à la raison. Mais on sait désormais que les émotions sont reliées à notre faculté de raisonner (Antonio R. Damasio)⁴⁶⁰ et que l'esprit n'est pas plus que la vie une table rase dépourvue d'émotions et de sentiments. D'autre part si nous savons que l'émotion est génératrice de comportements immédiats, dans *Le Cerveau des émotions*, Joseph Le Doux affirme que les émotions peuvent également se montrer de puissants motivateurs y compris pour des comportements futurs : « les émotions, les attitudes, les objectifs et les intentions peuvent être activés en dehors de la conscience, et les gens peuvent ainsi être influencés dans leurs pensées et leur actions en société »⁴⁶¹. De sorte que nous pouvons imaginer que même lorsque nous sortons du théâtre sans penser avoir été le moins du monde « influencés », les émotions que nous avons vécues⁴⁶² continuent leur cheminement, de manière inconsciente pour nous. Et celles-ci s'installeront d'autant mieux dans notre corps que les stimuli déclenchant l'attention auront été intenses.

Il reste maintenant à aborder le rôle que l'émotion tient dans notre rapport au monde. Si elle est une mise en mouvement, é-motion, soit « hors de soi », elle déborde et excède le sujet dont le rapport au monde se trouve modifié. « La conscience émotionnelle -écrit Jean-Paul Sartre- est d'abord conscience du monde »⁴⁶³. Ce à quoi, dans *La Matière-émotion*, Michel Collot ajoute : « Dans l'émotion, le moi et le monde, l'expérience tendent à se confondre »⁴⁶⁴. De là,

⁴⁶⁰ A.R. Damasio, *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, Paris 1995 ; Id., *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Odile Jacob, Paris 2003 ; Id., *L'autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Odile Jacob, Paris, 2010.

⁴⁶¹ J. Le Doux, *Le Cerveau des émotions*, Odile Jacob, Paris, 2005, p. 64.

⁴⁶² Les émotions esthétiques, ou par représentation représentationnelle, ne sont pas de moindre valeur que les émotions vécues dans la vie. Voir à ce titre J.-M. Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, cit., p. 157.

⁴⁶³ J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938), Livre de Poche, Paris 1995, p. 70.

⁴⁶⁴ M. Collot, *La Matière-émotion*, PUF écriture, Paris 1997, p. 24.

nous pouvons affirmer que l'émotion non seulement nous relie affectivement au monde, mais plus encore nous rassemble ; les émotions permettent « une manière de se reconnaître et de pouvoir communiquer ensemble sur le fond d'un ressenti proche »⁴⁶⁵. Nous sommes tentés de dire que, de l'acteur au spectateur, la communication s'établit de sens à sens, de corps à corps par le biais du dégoût. Et ce même lien se tisse de spectateur à spectateur. Or la communication nouée est d'autant plus puissante que l'émotion vécue est vive ; les contenus imprimés dans l'esprit et le corps sont d'autant plus difficiles à oublier.

En éveillant nos sens plutôt que notre raison, en déclenchant des émotions par le moyen du dégoût et de la beauté, Jan Fabre, nous semble-t-il, poursuit un double dessein : d'une part nous obliger à reconsidérer notre « part maudite », d'autre part réinjecter dans le théâtre à défaut de catharsis, un partage d'émotions qui nous permette de « tirer les leçons » de cette expérience à la fois esthétique et collective.

En guise d'épilogue nous convoquerons alors Henry Miller :

Quand l'obscénité apparaît dans l'art, elle se manifeste habituellement comme un dispositif technique ; l'élément délibéré qui s'y trouve n'a rien à voir avec l'excitation sexuelle, comme dans la pornographie. [...] Son dessein est d'éveiller, d'introduire un sens de la réalité⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ D. Le Breton, *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, cit., p. 104.

⁴⁶⁶ H. Miller, *L'Obscénité et la loi de la réflexion* (1953), *L'Attrape-corps*, La Musardine, Paris 2001, p. 37.

Corpus iconographique



figure 1. Jan Fabre, *L'histoire des larmes*, copyright Wonge Bergmann.



figure 2. Jan Fabre, *L'histoire des larmes*, copyright Wonge Bergmann.



figure 3. Jan Fabre, *L'histoire des larmes*, copyright Wonge Bergmann.