

**Orgie et abstinence comme manifestations de l'excès
dans *Je suis sang* de Jan Fabre
(Orgy and abstinence as manifestations of excess in
Je suis sang by Jan Fabre)**

Beatrice LĂPĂDAT

Laval University, Québec, Canada

Abstract

This research examines the manifestations of excess as a means of transgression of societal and ecclesiastical rules in *Je suis sang/ I Am Blood*, conceived by Jan Fabre in 2001 for the Avignon Festival. The medieval set in which Fabre frames the theatrical performance causes the spectator to be confronted with violence and radical corporeal images, making ecstatic experience and torture impossible to separate. By surpassing all the limits abusively imposed on their bodies, the characters in the show submit themselves to transgression by exploring both debauchery and abstinence as rituals. In each of these cases, the bodies are always pushed to the limits in order to avoid the boundaries externally imposed on them and thus gain their desired freedom. In this manner, we are witnessing the emergence of several types of bodies, always in connection with *blood*: tortured bodies, erotic bodies, ascetic bodies, saintly bodies or demonic bodies. Our approach throughout the analysis of excess and its corporeal manifestations is based on the concept of *orgiasm* as theorised by sociologist Michel Maffesoli [2010]. Our main theoretical concern focuses on the distinction between *hyper* and *hypo orgiasm*, two extreme manifestations of the same phenomenon. We argue that *orgiasm* is not only a form of liberation for the medieval body represented in *Je suis sang*, but also a ritual that solidifies the bonds within the group in view, leaving space for a form of communion otherwise impossible to achieve.

Keywords: performing arts, corporeal representations, transgression, excess, social ritual

(1) Introduction

Je suis sang (conte de fées médiéval) de Jan Fabre, spectacle d'envergure impliquant 22 danseurs, performeurs et musiciens, a été réalisé en 2001 pour le Festival d'Avignon et joué dans la Cour d'honneur des papes, pour y être repris en 2005. Contenant des textes en français et en latin, *Je suis sang* renvoie explicitement au Moyen Âge: "Peu de choses ont changé depuis le « sombre » univers du Moyen-Âge (...) Malgré l'évolution de sa conscience [ma note : de l'homme], les progrès de la raison et de la science, la globalisation, la mondialisation – aucune nouvelle image mentale et physique de l'homme n'a fait surface" [programme du spectacle, 2001]. Ce voyage au cœur d'un monde médiéval implique des ressources spectaculaires au niveau de la mise en scène: des corps des performeurs jusqu'au cadre architectural, en passant par la musique et les lumières, tout est fondé sur l'*excès*. Une abondance de moyens théâtraux et performatifs est au service de cette mise en scène dont le but est de faire le spectateur "souffrir de douleurs et d'horreurs extrêmes" [Fabre&Adolphe&Roegiers, 2007 :369], comme Jan Fabre le déclare lui-même par rapport à son œuvre.

Nous nous proposons, dans cette recherche, d'analyser la manière dont l'*excès* est mis en scène dans *Je suis sang*. Dans ce sens, nous nous appuyons sur le concept d'*orgiasme* tel que théorisé par Michel Maffesoli [2010]. Nous chercherons ainsi à valider l'hypothèse selon laquelle la présence de l'*excès* dans *Je suis sang* de Jan Fabre, que ce soit sous la forme de la *débauche*

ou sous la forme de l'*abstinence*, mène vers la libération rituelle du corps humain.

(2) Excès et orgiasme

Si les dictionnaires nous offrent des définitions claires et précises du mot “excès” (lat. *excedere*), telles que “ce qui dépasse la mesure ordinaire ou le juste milieu » [Flammarion, 1999 : 471] ou « qui est en excédent” [Larousse, 2001 :279], Jan Fabre en voit un outil fondamental pour la mise en fonction du mécanisme théâtral comme rituel:

Mon théâtre retourne aux origines de la tragédie, qui est ancrée dans les rituels dionysiens, quand l’extase et le désir rencontrent la loi et la raison. À travers la catharsis, le spectateur affronte les chapitres sombres de l’histoire de l’humanité. Il souffre de douleurs et d’horreurs extrêmes. En affrontant cette souffrance, il se rachète. [Fabre&Adolphe&Roegiers, 2007 :369]

Excès et transgression : une paire qui, dans l’œuvre de Jan Fabre, qu’il s’agisse de ses créations théâtrales, de ses dessins, sculptures ou installations, revient de manière récurrente pour consacrer, à travers une signature esthétique unique, la quête de la liberté du corps. Dans *Je suis sang*, Jan Fabre met en action de nombreux clichés visuels et symboliques que l’on associe avec le Moyen Âge. Foisonnent en scène des diables effrayants, des femmes-sorcières dévouées au diable et rattachées parfois à l’immanquable balai, des impitoyables administrateurs de châtiments corporels et de tortures et, au niveau auditif, on entend des cris et des soupirs qui atteignent le sommet du désespoir. Les orgies nocturnes sont chromatiquement représentées – aucune surprise – à travers le noir et le rouge. Car le souci de Jan Fabre

n'est ni de remettre en question les stéréotypes culturels, ni d'offrir une représentation iconologique fidèle à la réalité du Moyen Âge. Le devoir qu'il se prescrit, c'est de mettre en communication les corps d'aujourd'hui avec ceux qui les ont précédés avant tout développement technologique. Dans un monde où on parle beaucoup des excès de la consommation, quel meilleur contrepoint qu'un monde où le corps fait l'objet même d'une *consumation* excessive?

Selon Michel Maffesoli, il est impossible de concevoir la structure sociétale contemporaine sans prendre en compte les enjeux portés par l'*orgiasme*, "qui est à la fois contention et excès" [2010 : 54]. Le sociologue voit en ce dernier tant un "facteur de socialité", qui "permet de structurer ou de régénérer la communauté" que "le processus essentiel par lequel se rassemblent et s'organisent tous les éléments du cosmos" [2010, 108]. Le rôle fondamental de l'orgiasme consisterait donc en son unique capacité de permettre le glissement temporaire et contrôlé du désordre dans la société pour paradoxalement maintenir son ordre général: "Bref, le Désordre ponctuel et rituel permet ce petit dysfonctionnement quotidien, sans lequel l'Ordre est mortifère" [2010, 108].

L'orgiasme relève donc d'un processus bien plus complexe que l'*orgie*. Lorsque la dernière est sans doute contenue dans l'orgiasme, celui-ci s'avère être une structure qui permet l'intégration de l'orgie dans un système plus large. L'orgiasme vise ainsi tant les manifestations pulsionnelles que le rôle qu'elles exercent dans l'organisation sociale; il agit donc comme "une manière de poser le problème de la société ou de l'altérité" [Maffesoli, 1991 : 14].

Notre analyse de la mise en scène de l'excès comme forme de transgression dans *Je suis sang* a comme point de départ la distinction que Maffesoli fait entre différents types d'orgiasme.

En évoquant les transgressions “hyper” et “hypo” théorisées par Gilbert Durand [Brulotte, 1998 :164], Maffesoli trouve que les mêmes catégories peuvent s’appliquer lorsqu’il est question des manifestations de l’orgiasme. Si l’orgiasme en *hyper* est, comme on peut le deviner, une manifestation “qui renvoie à la fois à la colère et à la résistance, à l’effervescence et à la douceur, à l’agitation et à l’outrepassement du soi” [Maffesoli, 2010 : 29], l’orgiasme en *hypo* vise “moins la conquête ou l’effectuation que la pluralité et la jouissance de potentialités offertes.” [Maffesoli, 2010 : 45]. En parlant des pratiques jouissives impliquant les castrats, Maffesoli avance l’idée que l’orgiasme en hypo est “un rapport au corps non finalise” [2010, 45] et qui témoigne d’*un manque*, toutefois susceptible de présenter un potentiel de transgression même plus grand que “la jouissance normale et productive” [2010 : 45].

Bien que l’auteur ne se propose pas de dégager des critères précis quant à une démarcation étroite, cette distinction nous permet à/ de nous rapprocher des différentes formes d’excès présentées dans *Je suis sang* d’une façon qui dépasse la compréhension de celui-ci comme un simple débordement irrationnel. Comme Steven Shaviro [1990 : 70] l’a remarqué : “La transgression est conçue exclusivement de manière négative et dialectique, comme une sorte de révolte d’adolescent ou comme une infraction qui, par sa persistance même, confirme l’interdiction qu’elle enfreigne¹” [ma traduction]. C’est sur cette distinction entre le *débordement* et le *manque* que se fonde notre traitement des figures de l’excès dans *Je suis sang*. Il convient à notre axe de recherche d’aborder l’*orgie* pour le mode *hyper* et les

¹ Texte original en anglais : “Transgression is conceived only negatively and dialectically, as a kind of adolescent rebellion, or as an infraction that, by its very insistence, confirms the interdiction that it oversteps.”

représentations du *sacrifice* et de l'*abstinence* pour examiner le mode *hypo* de l'orgiasme.

(3) Excès et transgression à travers l'orgiasme en *hyper*. Sang, Fête et Orgie

Dans *Je suis sang*, l'orgie doit être comprise dans son sens dionysiaque, manifestée à travers des excès corporels qui varient de la quête du plaisir sexuel jusqu'à la glorification du corps et de ses liquides corporels, sans oublier la violence et les pulsions les plus obscures. La valeur rituelle de ces actes est renforcée par l'installation de l'*extase*, expliquée par Maffesoli dans les termes suivants : "Il est certain que la circulation du sexe, l'éclatement initiatique du soi, l'effervescence orgiaque, les mariages collectifs renvoient à « l'ex-tase », à l'outrepassement de l'individu dans un ensemble plus vaste." [2010 : 20]. Les manifestations extatiques du corps, l'exploration joyeuse des liquides corporels, où le sang joue un rôle fondamental, la déformation volontaire du corps, censé être le "temple de Dieu" - ce sont tous des lignes de déviation qui forgent la morphologie des *corps orgiastiques* dans *Je suis sang*.

L'orgie, comme partie constituante de ce qu'on a convenu de définir comme *orgiasme*, connaît de nombreuses hypostases dans *Je suis sang*. On pense ainsi aux explosions de vitalité que l'on trouve dans la scène des règles des jeunes mariées, mais aussi à la Fête qui déclenche le déchaînement des pulsions les plus fortes, auxquelles on rajoute les deux représentations de l'enfer qui signalent la transition entre différents tableaux du spectacle. La dimension orgiaque est mise en lumière tant à travers l'emploi des corps – corps érotiques, corps démoniques, corps torturés, corps ascétiques et corps-guerriers – qu'à travers tous les autres

moyens scéniques présents en scène : lumières (ou leur absence), musique, décors, vêtements (ou leurs absence), objets et, pas du tout en dernier plan, texte.

Selon Maffesoli, aucune de ces notions reliées à l'excès – que ce soit l'éros, la vitalité débordante du corps ou la célébration des cycles de la vie et de la mort – ne peut fonctionner sans tenir compte de l'aspect *collectif* de l'orgiasme et de la manière dont il affecte toute une structure sociétale :

L'orgiasme a justement toujours été une manière de tenir compte de ce débridement et de l'intégrer dans ce tout complexe qu'est le corps collectif et le corps individuel. D'une manière spécifique, il permet le partage, et peut-être l'adoucissement du tragique, plus ou moins conscient, qui est le lot commun de toute situation mondaine. [Maffesoli, 2010 : 26-27]

Nous retiendrons pour cette enquête deux scènes qui reflètent davantage le pouvoir de cet « être-ensemble » dont parle Maffesoli et qui correspondent à l'orgiasme en *hyper*. La première est une représentation de la Fête des fous et la deuxième, une scène dans laquelle la force animale des personnages déclenche un débridement hors pair.

La Fête des Fous ou le Carnaval semble s'installer comme une impérative détente après le déchaînement de la violence déroulée lors d'une représentation de l'enfer. L'air de jeu, particulièrement ample, défini par l'organisation minutieuse de plusieurs tables métalliques, ne contient rien d'exceptionnel dans ce festin qui se propose de joyeusement renverser l'ordre établi. Ce sont les personnages mêmes qui, à travers leur gestuelle et leur corporalité, font grimper l'intensité de cet orgiasme jusqu'à la transgression impitoyable de toute règle sociale, selon la tradition carnavalesque :

Ainsi le burlesque, le rire, l'ironie, la dérision, l'inversion des valeurs dans leurs effectuations régénèrent le corps social, réaffirmant sa puissance originaire face à des pouvoirs seconds et délégués (...) l'irruption du désordre renvoie au pivot, au polydimensionnel, à la pluralité des valeurs. [Maffesoli, 2010 :147]

La scène de Carnaval débute avec la chanson de Boris Vian, *Le tango des joyeux bouchers*, qui ne cesse de célébrer, à travers des rythmes joyeux et festifs, la cruauté du sang et la bizarre curiosité qu'il nous inspire : "Les autres prendront la relève/Et toujours la vie crève ,/ Faut que ça saigne ,/ Faut que ça saigne". C'est dans ce décor que l'on voit la communion extatique entre les membres d'une communauté hors-norme, qui comprend des estropiés, des mariées qui cherchent le plaisir érotique avec des hommes et des femmes en même temps, un bébé-géant, des chirurgiens-barbiers, des femmes nues mutilées et, comme maîtres de cérémonies, l'angelot semi-animalisé et la prêtresse en robe noire (Els Deceukelier) : "une cavalcade bouffonne et licencieuse, où la joie et les excès en tous genres atteignent leur intensité maximale" [Laharie, 1991 : 284].

Supercheries, tricheries, des corps glissant sans direction sur le plancher ou sur les tables métalliques. Le blond, le faux *putto* de nature diabolique, indique l'ampleur de l'orgasme comme bouleversement de toute valeur sacrée. Chacun de ses gestes et même sa tenue reflètent sa fonction en tant qu'entité opposée au Christ. Cet Anti-Christ est cependant particulièrement effervescent et dissimule avec exubérance l'apparence de lumière, à travers sa robe de mariée, rappelant l'avertissement que fait Saint Paul dans le Livre des Corinthiens : "Rien d'étonnant à cela : Satan lui-même se camoufle en ange de lumière" [2 Corinthiens XI :14, La Bible, 1995]. Mais les propos contenus

dans cette image vont aussi dans la direction des interdits bibliques concernant le travestissement, passible de la peine de mort dans l’Ancien Testament, car une “abomination” [Deutéronome XXII :5, La Bible, 1995]. Et pourtant, la chrétienté a su transgresser ces limites, grâce à l’installation des carnivals et des Fêtes des Fous au Moyen Âge, en encourageant le renversement des rôles sociaux et de genre afin de paradoxalement aider la communauté à revenir à son ordre normal après ce dévouement extatique : “L’ivresse, l’excès, la prostitution, la débauche, tout cela renvoie à la fusion matricielle, communautaire et par voie de conséquence, à la fécondité sociale” [Maffesoli, 2010 : 65].

Le blasphème atteint son sommet au moment où le blond maléfique joue et jongle avec deux morceaux de pain et avec des poissons qu’il soustrait d’un petit bol, en répétant de manière renversée le miracle de la multiplication des pains et des poissons effectué par Jésus. Son corps frémissant s’adonne sans hésitation à des gestes obscènes – il introduit le poisson cru dans ses culottes, il se touche sous l’emprise du pouvoir orgasmique, tandis que derrière lui se déroule une débauche sans limites, sous le signe des corps érotiques libérés : “Jan Fabre chant le corps séquestré par les lois, la religion, les peurs et qui n’ose plus être lui-même. Il met en scène les pulsions et les désirs, pensées que la conscience ordinaire exclut ou travestit en contenus acceptables et non dangereux” [Drouhet, 2004 : 36].

Un autre moment qui témoigne de la présence rituelle de l’orgasme en *hyper* sous la forme d’une fête extatique est constituée par l’avant-dernière scène du spectacle. Celle-ci souligne encore une fois non seulement l’ampleur de la débauche, mais aussi le rôle essentiel de la collectivité qui vit ensemble cette expérience comme “exigence communielle” dans les termes de Maffesoli [2010 : 58]. Pendant une dizaine de minutes, on assiste

au défilé de toutes les typologies que l'on a vues au long du spectacle, en ajoutant le fait que cette fois-ci ils sont tous davantage touchés par les effets de la métamorphose. Un des hommes en robe de mariée est devenu un vrai martyr : criblé de flèches, il évoque la figure de Saint Sébastien et cri désespérément « Je vous aime », pour ensuite aboyer comme un lunatique, sans pouvoir bien distinguer s'il s'adresse au public, aux figures qui l'accompagnent sur scène ou aux deux catégories en même temps. Les autres hommes en robes de mariée jouent de leur tuba ou de leurs guitares comme s'ils annonçaient l'Apocalypse. Des mariées au torse nu et d'autres femmes dénudées sautent et exécutent des voltiges sous l'emprise des pulsions les plus féroces. Les estropiés remplis de sang et les autres corps difformes continuent de peupler la scène sans aucune direction précise. Une femme dont la tenue et la posture rappellent les guerriers *sumo* porte trois longues épées dans son costume blanc, en ayant l'air qu'elle a été déjà mortellement pénétrée par ces instruments. L'angelot malin revient recouvert de plumes d'oiseau : une créature maintenant entièrement métamorphosée, dont l'appartenance à un règne quelconque est impossible à établir. La grande prêtresse en noir prolonge ses litanies en latin et un homme aux oreilles de lièvre, symbole de la puissance sexuelle et de la dégradation, fait son apparition en scène pour compléter ce grotesque tableau.

Le sang est partout : sur les pieds des femmes nues, sur le menton de la mariée en noir, sur les robes des jeunes mariée/s, dans les vagins examinés par le maître diabolique ou sur les épées maniées par ces corps sortis de tout état humain. L'excès de sang, matière sacrée dont l'usage était, aux temps bibliques, rigoureusement prescrit [Deutéronome XII :13, Lévitique VII :14], vient joindre dans cette scène l'excès de la supercherie et de l'imposture, comme dans les peintures de Jérôme Bosch. Les chirurgiens ne sont pas de vrais chirurgiens, car les entonnoirs sur

leurs têtes indiquent, comme dans la *Lithotomie* de Bosch, leur charlatanisme. À leur tour, les personnages encapuchonnés en costumes gris qui frottent leurs sexes avec des éponges renvoient aux moines diaboliques officiant des messes noires dans *La Tentation de Saint Antoine* du même peintre, pour ne pas mentionner les diables et les difformes qui ouvrent devant le spectateur les affres de l'enfer également repérables dans *Le Jugement dernier*. D'où ce désir de tout renverser jusqu'au bouillonnement définitif de toute trace de précision et clarté? Maffesoli l'explique toujours dans la lumière des rites dionysiaques:

Ne pas donner sa place aux forces du plaisir, c'est s'exposer au féroce retour du refoulé (...) Finalement la mesure comptable entraîne toujours une démesure plus grande. Et telle un apprenti sorcier, une société qui ne sait pas jouer de la *coincidentia oppositorum* s'expose à l'explosion catastrophique de l'élément qu'elle a dénié et, de ce fait, qu'elle n'a pas su maîtriser. [Maffesoli, 2010 : 43]

L'épuisement exhibé dans cette courte scène - toutefois extrêmement riche en détails relatifs à l'orgasme - surgit non tant de cette manipulation frénétique de corps et de sons assourdissants, mais surtout de l'architecture dramaturgique axée sur le contraste *tension-détente*. Quelques secondes d'hystérie sont suivies par quelques secondes de silence total ou d'immobilité. Le schème est ainsi répété pendant les dix minutes qui composent cette séquence et chaque intervalle souligne la force de l'autre. Le silence entérine le pouvoir infernal des bruits et des cris animaux qui lui suivent, tandis que ceux-ci font le silence même plus difficile à supporter. Cette variation perpétuelle entre la tension et la détente rend impossible l'installation d'une réconciliation définitive. En revanche, la répétition de ces deux

structures alternatives, principe méthodologique de base dans le laboratoire de création de Jan Fabre [Van den Dries, 2005 : 413], approche la démarche de Fabre de la perspective de l'anthropologue Victor Turner. Ce dernier voit le rituel non comme "une lutte dualiste, presque manichéenne entre l'ordre et le vide, le Cosmos et le chaos" [1982 : 83] [ma traduction]², mais il souligne plutôt le pouvoir de la *transformation* que le rituel entraîne : "Il [le rituel] est plutôt une auto-immolation transformative de l'ordre tel que constitué à présent, parfois même un *sparagmos*³ volontaire (...) ce qui est contraint au quotidien dans une forme socio-structurelle peut être de-contraînt et recontraînt" [Turner, 1982 : 83-84] [ma traduction]⁴. Dans ce contexte, il est légitime de se poser la question suivante : Y a-t-il une libération finale pour ces corps torturés en scène?

Pour répondre à cette question, on procède à l'analyse des scènes qui relèvent de l'*orgiasme en hypo*. On se propose ainsi d'examiner de quelle façon les deux catégories, *hyper* et *hypo*, communiquent de manière rituelle dans cette mise en scène où excès, transgression, violence corporelle et épuisement se joignent pour offrir au corps humain des expériences particulièrement intenses.

(4) Excès et transgression à travers l'*orgiasme en hypo*. Les figures de l'abstinence

² Texte original en anglais : "For ritual, as I have said, does not portray a dualistic, almost Manichean, struggle between order and void."

³ « Le *sparagmos* se déroule selon deux phases successives : la section en deux et l'arrachement des membres de l'animal. » [Halm-Tisserant, 2004:122]

⁴ "Rather it is a transformative self-immolation of order as presently constituted, even sometimes a voluntary *sparagmos*."

Pour Maffesoli, la distinction entre orgiasme et orgasme s'avère essentielle/elle "si l'on veut rendre compte de l'orgie dans toutes ses nuances" [1992 : 49-50]. Les nuances qu'il signale laissent place, dans la théorisation de l'*orgiasme*, à une compréhension plus ample de ce qui est le plaisir érotique, au-delà des manifestations de l'*excès-dépense*. À ce dernier, Maffesoli oppose, dans le paradigme de l'orgiasme, la *rétenion* [2010 : 51] ou le *coitus reservatus* [2010 : 53] comme source du plaisir. En mentionnant les exemples des différentes sectes et catégories d'hommes qui arrivent à la jouissance par le biais de la voie paradoxale de l'abstinence, tels que les adamites, la secte russe des *Skoptsy* ou les eunuques, le théoricien affirme qu'"il y a dans la chasteté, dans l'abstention volontaire, ce que Proudhon appelait une « volupté intime » [2010 : 53]. La transgression en *hypo* se rajoute ainsi, avec une même légitimité, à la transgression en *hyper* pour compléter les manifestations polymorphes de l'orgiasme en tant que rituel communautaire.

Dans *Je suis sang*, nous avons repéré plusieurs figures qui correspondent à cette vision où extase et abstinence cohabitent. Nous allons nous concentrer sur deux types de figures particulièrement pertinentes dans ce sens et dont la richesse des manifestations, parfois visiblement contradictoires, ne font que renforcer la dynamique de l'orgiasme en *hyper* et en *hypo*. On parle ici, d'un côté, de l'image du chevalier et d'un autre côté, de la figure des danseuses torturées qui font la transition entre deux tableaux du spectacle.

Le chevalier est devenu une présence privilégiée dans les performances et les créations plastiques de Jan Fabre des dernières deux/ deux dernières décennies. Dans *Lancelot*⁵, un court film-performance datant de 2004, Fabre mène son combat

⁵ *Vimeo*, <https://vimeo.com/111111777>, accédé le 20 avril 2018.

contre lui-même, revêtu d'une lourde armure de chevalier, dans une atmosphère nocturne mystérieuse et étouffante. La sculpture *Salvator Mundi* (1998) – pour ne mentionner qu'une parmi de nombreux exemples pareils - expose un massif miton de combat qui fonctionne comme support pour un objet sphérique entièrement constitué de scarabées verts et étincelants, dans la prolongation desquels on saisit les os d'un oiseau. Quant à l'insertion de la figure du chevalier dans ses performances, on compte, parmi les exemples les plus notables, *Sanguis Mantis* (2001, Lyon), performance solo durant laquelle Fabre, vêtu d'une armure dessinée par lui-même, opère des saignées pour ensuite écrire des poèmes avec son propre sang; *Virgin/ Warrior, Warrior/ Virgin* (2004, Palais de Tokyo) où, avec la collaboration de Marina Abramovič, Jan Fabre "cherche à pousser son corps envers ses limites totales afin d'obtenir un autre type de perception, un état de liberté⁶." [Ferré en Di Pietrantonio, 2006 : 132] [ma traduction]. *Les Guerriers de la beauté* est un hommage à la beauté spirituelle en laquelle Fabre affirme croire⁷. La figure du chevalier laisse entrevoir, dans *Je suis sang*, l'expression fondamentale de la lutte de l'homme qui cherche la noblesse spirituelle tout en mettant la force et l'énergie débordante du corps au service de l'esprit.

Je suis sang commence avec une scène où une dizaine de chevaliers, hommes et femmes, se lancent dans une chorégraphie du combat censée montrer à la fois la grâce et l'acharnement du corps guerrier. Derrière eux, on distingue la figure d'un chevalier immobile et silencieux, qui prend la relève une fois que ses

⁶ Texte original en anglais : « (...) driving his body to its ultimate limits in order to achieve a different kind of perception, a state of freedom (...) » [Sylvie Ferré en Di Pietrantonio, 2006, p. 132].

⁷ *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/je-lentends-comme-je-laime-ete-11/jan-fabre-rediffusion-du-27022011>, accédé le 28 mars 2018.

compagnons finissent leur tour de force. Alors placé au centre de la scène, le chevalier possède une apparence qui inspire en soi une certaine gravité – barbe, cheveux longs, corps athlétique et musclé, regard tendu généralement vers le ciel. Regardé par les autres chevaliers, il agite son épée style italien comme s’il cherchait à annihiler un ennemi invisible. Pendant dix minutes, on n’entend que les sons durs de l’épée métallique et sa respiration saccadée. Pris dans une épreuve dont la réussite est apparemment inatteignable par d’autres mortels, la gestuelle du noble chevalier confirme une explication éclairante que Fabre donne par rapport à la méthode de travail corporel qu’il impose à ses acteurs :

Les guerriers de la beauté sont bien entendu des champions de l’émotion, des émotions qui ne sont pas dirigées vers leur for intérieur, mais vers leur physique. Les organes, la peau, les muscles et les glandes endocrines réagissent. Des neurones sont stimulés, des hormones sécrétées, la respiration et le flux sanguin, accélérés. Les guerriers de la beauté perçoivent ces mutations et les interprètent. [Luk van den Dries, 2005 : 355]

Rappelant la tension du combat poursuivi entre Jacob et l’ange envoyé par Dieu, selon l’histoire racontée dans le Chapitre XXXII de la Genèse, le corps du chevalier se manifeste comme un véritable symbole de la rétention dont parlait Maffesoli. Figure christique par excellence, le chevalier est le bouc émissaire qui se fait sacrifier au nom de la communauté entière. Néanmoins, il est aussi proche de l’excès que les âmes malheureuses torturées dans un enfer sans fin et que nous avons abordées dans la première partie de l’article : “Car le désir humain est ainsi fait que, dans tous les domaines, il excède, déborde toujours ses objets, les consomme, les consume, les exténue” [Marbeck, 1993 : 50]. L’excès de désir et de consommation de et dans la chair que ces personnages désespérés connaissent prend, chez le chevalier, le

visage de la noblesse. Il est, lui aussi, un véhicule de sang, de larmes et de sueur, mais la bataille dans laquelle il est entraîné n'est que le prétexte d'une quête supérieure. Selon la classification que Jan Fabre fait autour de quatre types de corps qu'il utilise principalement dans ses œuvres scéniques [Van den Dries, 2005 : 362], "le corps érotique" n'est pas celui des amateurs du débridement charnel, mais le corps du "chevalier harnaché ou le roi nu", car "c'est un corps puissant qui n'exprime aucun signe d'angoisse ou de panique, mais qui prend néanmoins des risques au niveau physique" [Van den Dries, 2005 : 362]. Ainsi l'épuisement qui affecte les corps de ceux qui sont à la recherche de l'orgasme et de l'extase sexuel est-il sublimé, dans le cas du chevalier, pour traduire l'aspiration vers la purification. Le but d'une telle expérience organique n'est que la transition vers un corps nouveau et, implicitement, vers un autre état spirituel : "Tous les athlètes s'imposent une ascèse rigoureuse ; eux, c'est pour une couronne périssable, nous, pour une couronne impérissable. Moi donc, je cours ainsi : je ne vais pas à l'aveuglette; et je boxe ainsi : je ne frappe pas dans le vide." [1 Corinthiens IX :25-26, La Bible, 1995].

Malgré cet état de noblesse que le chevalier cherche à incarner, il lui manque visiblement la confiance spécifique au vainqueur chrétien évoqué par Saint Paul. Non seulement que son visage semble envahi par la conscience de sa fragilité et de l'inutilité de son combat, mais il tombe par terre à plusieurs reprises, comme s'il "frappait dans le vide". Et pourtant, il est impossible de retrouver la moindre trace de honte ou de frustration sur son visage. Toujours neutre et solennel, il poursuit son combat avec le même acharnement : l'ennemi invisible aux yeux du spectateur doit être annihilé à tout prix. Sang et sueur se mêlent sur cette surface de plus en plus exténuée qui est le corps du combattant. Ces liquides entrent en contact, à leur tour, avec le

métal de l'armure : visièrre, plastron, coudièrre, harnois de jambes et bottes deviennent ainsi l'extension du corps. Les matériaux dures des pièces métalliques se laissent contaminer par la matière périssable qui est la chair du chevalier. Si "l'étude des fluides corporels signifie pour les guerriers de la beauté s'ouvrir par tous leurs orifices" [Van den Dries, 2005 : 362], comme le déclare Jan Fabre, on se rapproche une fois de plus de cette vision de la *rétenion* comme substitut de l'orgasme de nature sexuelle : "d'une manière excessive ou sous des formes plus anodines, la rétenion ou la dépense sont à la fois cause et effet d'une plus-value vitale." [Maffesoli, 2010 : 51]. Pour un chevalier conscient de sa propre présence au monde et de son combat, le fait d'épuiser ainsi ses ressources est aussi une façon de contrôler sa liberté corporelle : bien qu'il puisse succomber à tout moment, il le fait en restant maître de ses énergies. Si la plupart des figures (plus ou moins) médiévales qui font leur apparition dans *Je suis sang* se présentent comme des esclaves impuissants d'une pulsion sexuelle accrue ou d'une tension démonique hors de leur pouvoir, le chevalier est toujours conscient tant de son *combustible* divin que de ses limites spécifiques au corps néanmoins humain.

La vitesse, la force et la prouesse dont la performance physique du chevalier fait la preuve se dirigent vers le même horizon de l'outrepassement, avec la *rétenion* comme outil principal au lieu de la dépense irraisonnée présente dans la scène de Carnaval. Après la chute qui met terme à ses supplices, le chevalier est placé sur l'ensemble de tables métalliques. Son armure est graduellement enlevée par les chirurgiens-barbiers en robes vertes et son corps est longuement analysé devant l'audience. Pendant qu'il reste immobile sur scène, la grande prêtresse en noir continue à livrer ses litanies, les chirurgiens rappellent aux spectateurs jusqu'à quel point nous sommes toujours des êtres de sang même au 21^{ème} siècle et l'angelot

cynique poursuit ses farces lubriques. Même pendant la première scène de l'enfer, qui fait la transition vers le deuxième grand tableau du spectacle, le corps recouvert de sang du chevalier est toujours là. Il confirme ainsi le fait que le sacrifice soit accompli et devienne effectif pour les mortels encore sous l'emprise de l'extase sexuelle. Enfin, au début du prochain tableau, son corps est brutalement encombré dans une brouette par l'angelot même. Sans la présence troublante de celui qui est tombé en se sacrifiant pour ses semblables, ceux-ci sont libres à continuer leur célébration de l'*excès-dépense*, laissant de côté le souvenir de la *rétenion*. Dans cette figure qui paradoxalement ouvre un spectacle concentré sur la débauche, on peut saisir tant la parenté avec la figure du Christ qu'avec celle de l'artiste : "L'artiste sacrifié en offrande, l'artiste comme une sorte de Christ qui s'expose avec sa propre existence carnavalesque." [Fabre&Bernadac&Huvette&Schneider, 2008 :105].

Dans un sens presque opposé, et pourtant toujours dans la même logique de la rétenion, nous nous pencherons brièvement sur d'autres figures de l'abstinence pour souligner la polyvalence des manifestations de l'orgiasme en *hypo* dont parle Maffesoli. Dans la deuxième partie du spectacle, immédiatement après la débauche exécutée pendant la Fête carnavalesque et que nous avons soumise à notre analyse dans la section précédente, cinq femmes et un homme dont les mains sont liées au dos surgissent brusquement sur scène. Quelques secondes avant leur apparition, pendant que les chirurgiens livrent leurs textes poétiques sur la nature et la fonction du sang, on voit l'angelot qui lie les mains d'une de ces femmes dans l'obscurité de la partie gauche de la scène, détail presque inapercevable par l'œil qui s'arrête exclusivement sur le point central d'intérêt. Une femme aux seins nus (Sylvia Camarda) se jette en scène en criant sauvagement, suivie par quatre autres femmes et un homme qui se joigne, lui

aussi, à cette chorégraphie de la torture. Elles portent toutes des pantalons gris, tandis que leur torse est complètement exposé, à l'exception d'une seule danseuse. Dans la même veine, on remarque aussi le fait qu'elles portent des chaussures dans un seul pied. Sur la fond musical (Dag Tældeman) constituée des riffs furieux des guitares électriques manipulées par deux hommes en robes de mariées, les cinq danseurs-captifs se tortillent, se contorsionnent, effectuent des sauts et des voltiges, en continuant de donner voix leurs cris infernaux. Au lieu des cris extatiques émis par les corps libérés dans les séquences orgiaques, on entend ici des cris qui ne témoignent que de la douleur, auxquels se rajoutent des soupirs rappelant les scènes d'enfer décrites par Dante. Il n'est pas difficile à imaginer jusqu'à quel point la difficulté technique devient un point essentiel dans la réalisation de ces exercices de torture : avoir une botte dans un pied tandis que l'autre est nu, avoir les mains liées au dos, créer un contact direct entre des zones sensibles de la peau, telle que la poitrine, et la surface du plancher – ce sont des défis techniques et physiques qui demandent une exigence peu commune au niveau du travail corporel. Aucune inquiétude : les danseuses, comme tous les « guerriers de la beauté » entraînés dans le laboratoire de Jan Fabre, s'acquittent sans reproche de cette âpre tâche. Pendant qu'on assiste à une exécution technique impeccable, c'est la *déchirure* totale qui est en effet montrée au spectateur. Leurs corps imprégnés de sang - symétriquement placé dans des points stratégiques qui attirent rapidement l'attention (la semelle, le coude et le dos) - se trouvent sous l'emprise d'un pouvoir démonique invisible. On ne saurait jamais dire avec précision qui les manipule et quelle est la racine de ses convulsions constituées dans un court tableau à part. La particularité de cet épisode chorégraphique consiste en le fait qu'il n'est intégrée ni dans un développement orgiaque – comme dans le cas de la grande Fête

déjà analysée - ni dans la dramaturgie de l'enfer, où volupté et torture se réunissent.

Une des interprétations plausibles que l'on pourrait assigner à ce fragment qui ne dure qu'environ cinq minutes nous ramène encore une fois à la théorie de Maffesoli. Si l'orgasme en *hypo* se rapproche, dans le cas du chevalier, d'une sublimation qui renverse le désir en le transformant en une noble métamorphose physique et spirituelle, les femmes et l'homme qui mènent ces mouvements compulsifs semblent s'inscrire dans un statut ontologique unique. Il est ici question d'un collectif réduit de personnages qui n'atteignent ni la débauche extatique, ni l'exercice de rétention poursuivi par le chevalier. Ces danseurs sont-ils dans l'abstinence ou dans la quête du plaisir à travers la violence de l'interdit? Seront-ils jamais libérés? Que peut-on comprendre en regardant ces corps violentés comme s'ils étaient sous l'influence des électrochocs, mais qui pourtant n'arrivent pas à donner cours à cette énergie d'une manière jouissante? On peut penser, dans la logique médiévale qui caractérise la conception entière du spectacle, aux corps contrôlés, « surveillés et punis », en termes foucaaldiens, par l'autorité religieuse. Que cette chorégraphie soit la métaphore d'une politique qui censure les instincts les plus naturels ou peut-être la métaphore d'une séance d'exorcisation, une chose est évidente : nous avons affaire ici à des corps qui ne suivent pas la philosophie surhumaine du chevalier pur, mais qui ne sont pas laissés non plus à donner cours à leurs pulsions. D'une telle intersection, ce n'est que la torture qui puisse être générée. Orgasme en *hypo* non-désiré et qui songe peut-être à la transition vers l'orgasme en *hyper*, ce supplice s'inscrit et se *consume* sur et dans les corps forcés à ne connaître ni l'éros, ni la sainteté. Les mains avec lesquelles ils étaient censés explorer le corps d'un partenaire sexuel sont liées et restent inaccessibles à l'autre. Les seins nus des femmes potentiellement

nourricières que l'on voyait dans la scène des mariées annoncent ici l'échec de la reproduction et de la maternité. C'est ainsi que ces corps qui voudraient connaître l'extase du péché charnel deviennent, indépendamment de leur volonté, des corps-martyrs qui subissent l'orgiasme en *hypo* : "La chasteté exacerbée dont il est question est véritablement d'essence dionysiaque. L'abstinence ici est une orgie inversée qui procure volupté et frisson". [Mafessoli, 2010 : 69].

(5) Conclusion

À travers cette recherche qui vise le spectacle *Je suis sang* de Jan Fabre, nous nous sommes penchés sur la mise en scène de l'excès, qui fonctionne comme manifestation rituelle susceptible de libérer le corps. Le point de départ de notre analyse consiste en la distinction que le sociologue Michel Maffesoli fait, en utilisant la terminologie de Gilbert Durand, entre l'orgiasme en *hyper* et l'orgiasme en *hypo*. Si la première catégorie se traduit par les manifestations orgiaques inspirées par le culte de Dionysos, on trouve la correspondance avec *Je suis sang* à travers deux tableaux dramaturgiques spécifiques. Dans la section *Excès et transgression à travers l'orgiasme en hyper. Sang, Fête et Orgie*, nous avons examiné la représentation scénique de la Fête des Fous, célébration performée au Moyen Âge et dans le cadre de laquelle tout ordre social préétabli était renversé. Les symboles sacrés liés à l'Eucharistie, notamment le sang, sont imprégnés, dans le spectacle de Jan Fabre, de significations apparemment blasphématoires. Et pourtant, c'est précisément à travers le blasphème que les êtres humains peuvent revendiquer leur liberté dans un milieu où tout est contrôlé par l'autoritarisme

ecclésiastique. En second lieu, nous avons analysé, dans cette logique de l'extase charnelle et de l'excès-dépense, une des dernières scènes du spectacles, qui montre la métamorphose totale subie par les nombreux personnages en scène. Qu'ils se transforment en animaux ou en créatures étranges sorties des limites de l'humain, la débauche à laquelle les personnages s'adonnent confirme la réflexion de Maffesoli selon laquelle "l'orgiasme n'est qu'une manière de rappeler l'intime liaison de la vie et de la mort" [2010 : 174].

L'orgiasme en *hypo* se manifeste particulièrement à travers deux catégories de figures. Dans le premier cas, il s'agit du noble chevalier, dont le combat montre son désir d'élévation spirituelle, mais aussi son "expiation sacrificielle qui permet que soit restaurée la vertu propre de la socialité" [Maffesoli, 2010 : 153-154]. Les pulsions corporelles les plus basses qui semblent dominer la plupart des personnages présents sur scène sont, dans son cas, dirigées vers la *rétenion*, dans les termes de Maffesoli, sans que cela empêche de vivre de l'extase. Nous avons également inclus dans la section *Excès et transgression à travers l'orgiasme en hypo. Les figures de l'abstinence* la chorégraphie de cinq danseurs (quatre femmes et un homme) qui performant une danse laborieuse dans des conditions particulièrement difficiles et qui témoignent de la torture qu'ils subissent— mains liées au dos et pieds nus, pendant qu'ils ne cessent d'hurler. Nous avons interprété ces présences comme la métaphore d'une forme d'abstinence qui, à la différence de celle performée par le chevalier, n'est pas forcément désiré par les sujets. Néanmoins, l'abstinence est imposée par un pouvoir extérieur, derrière lequel on peut deviner l'Église et qui, en abusant de son autorité, déprime délibérément le corps de son accomplissement dans la chair.

Enfin, que la transgression et les excès se manifestent dans le mode *hyper* ou *hypo*, elle consolide toujours la communion

entre les membres du groupe. En fin de compte, le chevalier, la grande prêtresse vêtue de noir, les mariées ou les chirurgiens-barbiers représentent tous des hypostases différentes d'une même quête de la liberté à travers le corps. En traversant ensemble et la mort, et la jouissance la plus puissante, la communauté purifiée peut maintenant vivre "une sympathie universelle qui renvoie à la solide organicité des gens et des choses" [Maffesoli, 2010 : 27].

Bibliographie

- BORCHERT, T.-H. (2016) : *Bosch par le détail*, Vanves, Hazan
- BRULOTTE, G. (1998) : *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan
- Dictionnaire Flammarion de la langue française. 62.000 mots* [dir. Bruno Bourdon]. (1999). Paris : Flammarion
- DRIES, L.V.D. (2005): *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création*, L'Arche Éditeur
- DROUHET, G. (2004) : *Transgression. Un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996-2003)*, Paris, Éditions Cercle d'Art
- FABRE, J., M.-L. Bernadac, P. Huvenne, E. Schneider (2008) : *Jan Fabre au Louvre : l'ange de la métamorphose*, Paris, Gallimard : Musée du Louvre
- FABRE, J., J.-M. Adolphe, P. Roegiers (2007) : *Le temps emprunté*, Actes Sud
- FÉRÉ, S., "The Chrysalis Years", en *Jan/Fabre – Homo Faber. Drawings, Performances, Photoworks, Films, Sculptures&Installations*, Giacinto di Petrantonio [dir.], Antwerp, Mercatorfonds, 2006, 125-133 pp.
- HALM-TISSERANT, M. (2004), « Le sparagmos, un rite de magie fécondante », *Kernos*, no. 17, pp. 119-142.
- Jan Fabre. Je suis sang (conte de fées médiéval)*, programme du spectacle, 59e édition du Festival d'Avignon, 5 p.

- La Bible* (1988) : Paris, Société biblique française&Éditions du Cerf
- LAHARIE, M. (1991) : *La Folie au Moyen Âge, XII-XIIIe siècles*, Paris, Le Léopard d'or
- Larousse. Dictionnaire d'étymologie.* (2001). Montréal : VUEF.
- MAFFESOLI, M. 2010 [1984], *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Éditions CNRS
- MARBECK, G. (1993) : *L'orgie. Voie du sacré, fait du prince, instinct de fête*, Paris, Robert Laffont
- SHAVIRO, S. (1990): *Passion&Excess : Blanchot, Bataille, and literary theory*, Tallahassee, Florida State University Press
- TURNER, V. (1982): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications

Webographie

“Jan Fabre (Rediffusion du 27/02/2011)”. *France Culture*. Web. 3 février 2018.

Médiagraphie

Je suis sang (Conte de fées médiéval), février 2007, Saitama Arts Theater, Main Theater. © Troubleyn/ Jan Fabre. Enregistrement mis à disposition par l'amabilité de la Compagnie Troubleyn.

Lancelot. Vimeo, <https://vimeo.com/111111777>. 20 avril 2018.