

Jan Fabre

l'ange coupable

interview par **Raphaël Cuir**

artpress.com



«Les messagers de la mort décapitée» (détail). 2006. 7 hiboux, textile, bois, lin, dentelle de Bruges. 33 x 60 x 34 cm chacun.
(Coll. part. ; Court. galerie Daniel Templon, Paris). "Decapitated Messengers of Death." 7 owls, textile, wood, linen, Bruges lace

Nous voyons l'inertie, lui voit le mouvement. Nous voyons la croix, il voit l'épée. Nous voyons les contraires, il voit les complémentaires. Nous voyons des insectes, il nous montre nos ancêtres. Nous voyons le passé, il voit le présent. Agitateur de temps, des symboles qui s'y abîment, l'artiste creuse la terre et nos mémoires (*l'Artiste explore le monde*, 2008). Jan Fabre nous propose de voir autrement ce que nous avons déjà vu, mal vu, de découvrir ce que nous n'avons jamais vu, de redécouvrir ce que nous avons oublié.

De ce point de vue, sa récente et remarquable exposition au musée du Louvre (*l'Ange de la métamorphose*, 11 avril - 7 juillet 2008) amplifiait une caractéristique majeure de son

œuvre, à savoir l'utilisation et la réactivation d'éléments symboliques, religieux ou non, qui traversent l'histoire de l'humanité : crânes et ossements, scarabées, agneaux, hiboux, armures, ex-voto, croix, organes, fluides corporels... L'artiste, qui est aussi performer et metteur en scène, métisse les matériaux, et ses œuvres tissent des liens entre des micromondes. Jan Fabre relie les expériences terrestres. Survivant des accidents de la vie, il n'en revient pas de la mécanique du vivant. Il en démonte depuis longtemps les rouages pour concevoir de nouvelles combinaisons, bouleverser les catégories, renverser l'ordre des choses.

Jan Fabre rêve (*Moi rêvant*, 1978). Il peut passer des heures à dessiner au stylo à bille

sur une surface de trois mètres carrés, ne serait-ce que pour apprécier la beauté du temps qui s'écoule au rythme de l'encre bleue, pendant qu'une langue s'étire sur le papier (*Matérialisation du langage*, *l'Heure bleue*, 1987). Écrire et dessiner sont pour lui des activités aussi spontanées que la respiration, aussi organiques, aussi vitales. Épris de liberté (*l'Art m'a sauvé de la prison*, performance au Louvre en 2008), il cherche toujours à échapper aux étiquettes, d'où la prolixité et l'hétérogénéité d'une œuvre dont la forte cohérence est aussi admirable qu'évidente.

Jan Fabre exposera du 27 septembre 2008 au 11 janvier 2009 au Kunsthaus de Bregenz.

R.C.

■ **Aujourd'hui, la beauté n'est plus un paradigme dominant de l'art. Néanmoins, elle occupe une place centrale dans votre œuvre. Que signifie pour vous être un « guerrier de la beauté » ?**

Dans le monde de l'art contemporain, vous ne pouvez presque plus parler de beauté, parce que cela a l'air suspect. Cependant, je suis à genoux pour la beauté. Elle signifie une force universelle, pas seulement esthétiquement, mais aussi d'un point de vue éthique. Si vous l'envisagez sur un plan strictement esthétique, c'est artificiel. La véritable beauté combine des forces esthétique et éthique, elle se libère de toute idéologie. Mais aussi, la beauté me préserve et me donne de la force, du plaisir et la bonne cadence.

Si vous êtes un guerrier, cela veut dire qu'il y a un combat. Quel genre de combat ?

La beauté est comme l'humanité. Elle est très vulnérable, et nous, les artistes, devons la défendre. L'expression « guerrier de la beauté » doit être entendue dans ce sens, mais aussi parce que je fais de mon corps et de mon esprit une cible de recherche. C'est une exigence que je m'impose quand je présente une performance, quand j'écris, quand je crée. C'est aussi ce que je demande à mes acteurs : demeurer les maîtres de leur propre recherche, de leur propre laboratoire, de leur propre timing... ramper sur le sol sans perdre leur personnalité, sans perdre leur place, mais en respectant le monde extérieur.

Quand vous vous coupez pour dessiner avec votre sang, est-ce une sorte de saignée destinée à évacuer de l'énergie et la renouveler ? Une manière métaphorique de guérir de quelque chose ?

C'est une expérience « par curiosité ». Qu'est-ce que cela me fait ? J'ai commencé mes premiers dessins au sang en 1977 (*Mon corps, mon sang, mon paysage*) après avoir visité, à Bruges, une exposition de peintures de maîtres flamands, où il est souvent question de blessures, de flagellations, de stigmates. J'ai réalisé mes premières performances avant de connaître l'existence de l'art corporel. C'est en voyant ces peintures que j'ai ressenti un choc physique, lequel m'a conduit à rechercher, par exemple, ce que signifie la représentation de la pénétration du corps. Depuis cette expérience, j'ai utilisé mon corps – l'extérieur et l'intérieur – comme un laboratoire. Pendant trente ans, je n'ai cessé de dessiner des projets guidés par une recherche sur les liquides du corps, comme le sang, les larmes, le sperme, la transpiration.

Tout votre travail ne tourne-t-il pas autour de cette question cruciale posée par Spinoza – qui fascinait Gilles Deleuze et nous occupe toujours aujourd'hui : que peut un corps ? Que peut un corps ? Que représente un corps ? Comment le manipulons-nous ? J'ai produit

Jan Fabre, We Are Guilty

We see inertness, he sees movement. We see the cross, he sees the sword. We see contraries, he sees complementarities. We see insects, he shows us our ancestors. We see the past, he sees the present. Agitator of time, of the symbols that sink into its abyss, the artist digs into the earth and into our memories: *The Artist Explores The World* (2008). Jan Fabre invites us to look differently at what we already saw, but not well, to discover what we never saw, or rediscover what we have forgotten. From this point of view his remarkable recent exhibition at the Louvre amplified what is one of the major characteristics of his work; the use and the reactivation of religious or non-religious symbolic elements that traverse the history of humankind: skulls and bones, scarabs, lambs, owls, armor, ex-votos, crosses, organs, body fluids, etc. The artist combines materials and his works weave links between micro-worlds. Survivor of life's accidents, he remains fascinated by the mechanisms of the living, which he has long dismantled and recombined, disrupting categories and subverting the order of things.

Fabre dreams (*Me Dreaming*, 1978). He can spend hours and hours drawing with a ballpoint pen on a 3-square-meter surface, if only to enjoy the beauty of time flowing at the pace of the blue ink as a tongue stretches out on the paper (*Materialization of Language, The Blue Hour*, 1987). Writing and drawing are for him as spontaneous as breathing—as organic and as vital. Passionate about freedom (*Art Kept Me Out of Jail*, performance, Louvre Museum, 2008), he always seeks to escape labels, hence the prolixity and the heterogeneity of a body of work whose strong coherence is as admirable as it is obvious. R.C.

■ **Although beauty is no longer a dominant paradigm in art, as it was for so many centuries, you still claim it as central in your work. What does it mean for you to be a warrior of beauty, especially today?**

In the contemporary art world it's almost like you cannot talk about beauty, because it sounds very suspicious. Nevertheless I am on my knees for beauty. For me beauty means universal force, not only in an aesthetic way but also in an ethical way, because if you think about it only in an aesthetic way it



«Je me vide de moi-même (nain)». 2007. Acier, polyester, cheveux, verre, textile, sang artificiel. 165 x 56 x 50 cm (Coll. de l'artiste ; Ph. mus. du Louvre / A. Mongodin. © Adagp, 2008). "I Let Myself Drain (Dwarf)"

would only be make-up. To me, real beauty is a kind of combination of an ethical and an aesthetic force that goes above ideology. It frees itself from every ideology. That's the way I see beauty. Beauty is also something that keeps me sane and gives me strength, gives me pleasure and gives me the right heartbeat.

If you have to be a warrior, then it means beauty is a struggle. What kind of struggle is it? For me beauty is like humankind. It's very vulnerable, and we artists, have to defend this. That's the reason we have to become "warriors." We need to defend beauty, which is so vulnerable. There's also the sense of being somebody who makes his own body and his own mind a target of research. This is what I always do for myself when I'm performing or writing or creating. That is what I also demand from my actors—to be a kind of master of their own research, their own laboratory, their own timing. To crawl on the ground without losing their personality, without losing their place. To crawl on the ground with their very individual research, but by respecting the outside world.

très tôt des œuvres dans lesquelles j'étudie le corps érotique, le corps physique, mais aussi le corps spirituel. Dans nombre de mes sculptures et écrits, il est question d'un corps spirituel, qui n'est pas un sujet en histoire de l'art. Il existe de nombreuses recherches sur le corps physique et le corps érotique, mais rarement sur le corps spirituel, le corps vide, le corps comme carapace.

Terrorisme mental

Est-ce que votre œuvre n'interroge pas globalement ce que cela signifie d'être un artiste, en personnifiant de nombreuses manières de l'être, comme si vous tentiez d'être tous les artistes possibles à la fois ? Je m'interroge fréquemment : pourquoi suis-je un artiste, pourquoi suis-je en vie maintenant, et pourquoi est-ce que je veux être un artiste ? Ce sont des questions cruciales. C'est comme me soumettre sans cesse à une sorte de terrorisme mental. C'est essentiel, et beaucoup de mes œuvres portent sur ce thème. Un artiste doit être la conscience de son propre temps. Il doit croire qu'il peut soigner les blessures dans l'esprit d'un spectateur et rendre son corps physiquement alerte.

Vous avez dit : «La répétition est mon instrument.»

Je crois qu'on peut atteindre la perfection en répétant les choses tous les jours. Par exemple, dans les dessins, l'action et le résultat sont étroitement liés. La lutte avec le matériau est exposée. J'ai vu un documentaire sur Duke Ellington en tournée avec son orchestre. Le soir, après le concert, il avait l'habitude de s'enfermer dans sa chambre d'hôtel avec un piano, une bouteille de whisky et deux femmes. Au fil des heures, l'ivresse avançant, il jouait du piano, il faisait l'amour avec plusieurs femmes... tout cela était très organique. Le lendemain, il jouait cette musique inventée dans la nuit devant son orchestre qui, immédiatement, l'arrangeait et écrivait la partition pour lui. C'est presque comme un saignement : les choses saignent jour et nuit par répétition. À faire, refaire et refaire encore, vous entrez davantage en contact avec le matériau. C'est comme le cannibalisme : en ingérant le matériau, vous faites votre son essence.

Vous identifiez-vous à Sisyphe ?

Je suis ambidextre : enfant, j'étais gaucher. Mes professeurs me battaient parce que c'était la main du démon. On m'a contraint à écrire et à dessiner de la main droite. Par répétition, la pratique est devenue plus fluide, plus organique, une sorte de mémoire physique dans mon corps, mes muscles et mes os. En ce sens, 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 roulez devant vous, elle devient une sphère de traces, de nourriture, de connais-

sance ; 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. C'est le sujet de *le Pro-blème*. Dans ce film, les philosophes 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.

Vous avez utilisé à plusieurs reprises le mot «terrorisme», lequel représente aujourd'hui l'une des plus grandes peurs collectives. Je suppose qu'en tant qu'artiste, vous devez sans cesse gérer la peur. Comment réagissez-vous au trac sur scène, qui peut être une entrave mais aussi un moteur.

Je n'use du terme «terrorisme» que dans un sens poétique et absolument pas politique. En 1978, j'ai réalisé une œuvre intitulée *Seulement des actes de terrorisme poétique*. J'ai utilisé une serpillère aux couleurs du drapeau belge. J'y ai écrit des textes et dessiné à l'encre bleue de stylo Bic. Dès mon enfance, la peur fut une amie à qui je pouvais parler et avec qui je pouvais marcher. Il fallait que je supporte la peur, sinon je n'aurais pu survivre. Bien sûr, elle m'a amené à m'interroger, à être curieux. Quand je regarde mes œuvres, l'idée d'inventer une nouvelle peau, l'idée d'un corps vulnérable, tout cela vient de la peur, de la sensibilité à la peur – Que fait de moi le monde ? Qui suis-je dans ce monde ? Parce que la peur est devenue une amie, j'ai pu explorer ce monde extérieur particulier.

Partition du temps

Le temps est un thème majeur dans votre œuvre.

Le temps est une pierre angulaire, il est comme un architecte. Il m'est essentiel pour créer, penser. Dans beaucoup d'œuvres, je tente d'exprimer le passage du temps. Vous devez le ressentir dans les dessins, c'est presque comme une partition de temps. J'aime faire beaucoup de choses moi-même. Par exemple, dans la sculpture du moine intitulée *Bruges 3003*, j'ai moi-même cousu les os sur la structure. Dans mes sculptures-scarabées, j'ai cousu tous les scarabées. On doit sentir ce sentiment de mémoire impliqué dans sa fabrication, mais aussi ce qui l'exprime, la mémoire du vide et la spiritualité.

Pendant plusieurs générations, les artistes ont cherché à se débarrasser du poids de l'histoire. Au Louvre, vous avez installé une trentaine d'œuvres. Comment avez-vous construit ce dialogue avec les maîtres flamands et hollandais ? Et tout d'abord, avez-vous été intimidé ?

Oui. J'ai travaillé sur le projet du Louvre pendant trois ans. La première pièce de l'exposition (*Je me vide de moi-même*) est la seconde version d'une sculpture réalisée pour une expérience similaire au musée des beaux-arts d'Anvers en 2006 : c'est mon autoportrait en nain, parce que devant ces maîtres anciens, on se sent tout petit. Quand j'avais douze ans, mon père m'a emmené à la maison de Rubens pour faire des dessins. Être confronté à ces monstres... Initier ce dialogue, cette confrontation, était une entreprise risquée. En même temps, c'était très organique, parce que j'ai emprunté à tous ces maîtres, ils ont nourri mon imagination. Prenez, par exemple, Jan Van Eyck. Ses peintures paraissent si contemporaines. Ce sont presque des installations. D'un point de vue anatomique, les personnages sont complètement faux, mais tous résonnent très justement avec la manière dont il a créé l'espace. C'est presque une image générée par ordinateur... et Van Eyck a réalisé cela il y a 600 ans, c'est incroyable ! Les puissants personnages religieux et politiques de *la Nef des fous* de Bosch paraissent ivres de leur propre pouvoir... C'est tellement contemporain.

Vous vous êtes représenté comme un grand ver avec le visage d'un vieillard. Quelle est votre relation à ce type d'autoportrait ?

J'ai réalisé cette installation pour la salle Rubens du Louvre. Elle est basée sur des dessins des années 1970-78, avec des vers. C'est un petit clin-d'œil à mon ami Thierry De Cordier. Les peintures de Rubens au Louvre sont dédiées à Marie de Médicis, représentée comme une puissante déesse. Rubens a glorifié le pouvoir et peint avec des couleurs célestes. Je réponds à son monde par l'opposé : des pierres froides, une peau gris pâle.

Mes compagnons sont les insectes, j'ai donc décidé de me représenter comme un ver de terre qui surgit des pierres tombales. Le ver évoque la putréfaction, la décomposition de la chair, la mort, mais aussi le renouveau de la vie. Les tombes représentent les sépultures de plusieurs artistes, écrivains, philosophes, directement associés à des noms d'insectes. Marcel Duchamp est «la Cigale», James Ensor «le Bruche du Haricot», Jean-Paul Sartre «le Xylébore», etc. Je glorifie l'artiste-ver et les insectes. Le ver, qui assure une bonne conservation de la terre, est une métaphore de l'artiste qui tente de garder la société en bonne santé. Je rends hommage aux insectes, parce qu'ils portent la mémoire de notre histoire : d'une certaine façon, ce sont les plus vieux ordinateurs.

When you cut yourself to draw with your own blood, is that a kind of blood-letting that would take some energy away and renew it, maybe a metaphorical way to heal yourself?

I always saw it as an experience, out of curiosity. What does it do me? What does it mean? These are the kinds of questions I ask myself. When I started making my first blood drawings in 1977 (*My body, my blood, my landscape*), it was after having seen an exhibition in Bruges. I saw the paintings of Flemish Masters, often about wounds, about flagellations, stigmata. I did my first performance before I even knew about the existence of performance art and body art. It was from looking at these paintings that I felt this physical shock, which made me want to find out what for example was the meaning of the penetration of the body, or of blood. Because the body is a kind of knowledge. From this experience I started to use my body as a laboratory, the outside and the inside. Over 30 years I have made ongoing drawing-projects to research body liquids such as blood, tears, sperm and sweat.

Mental terrorism

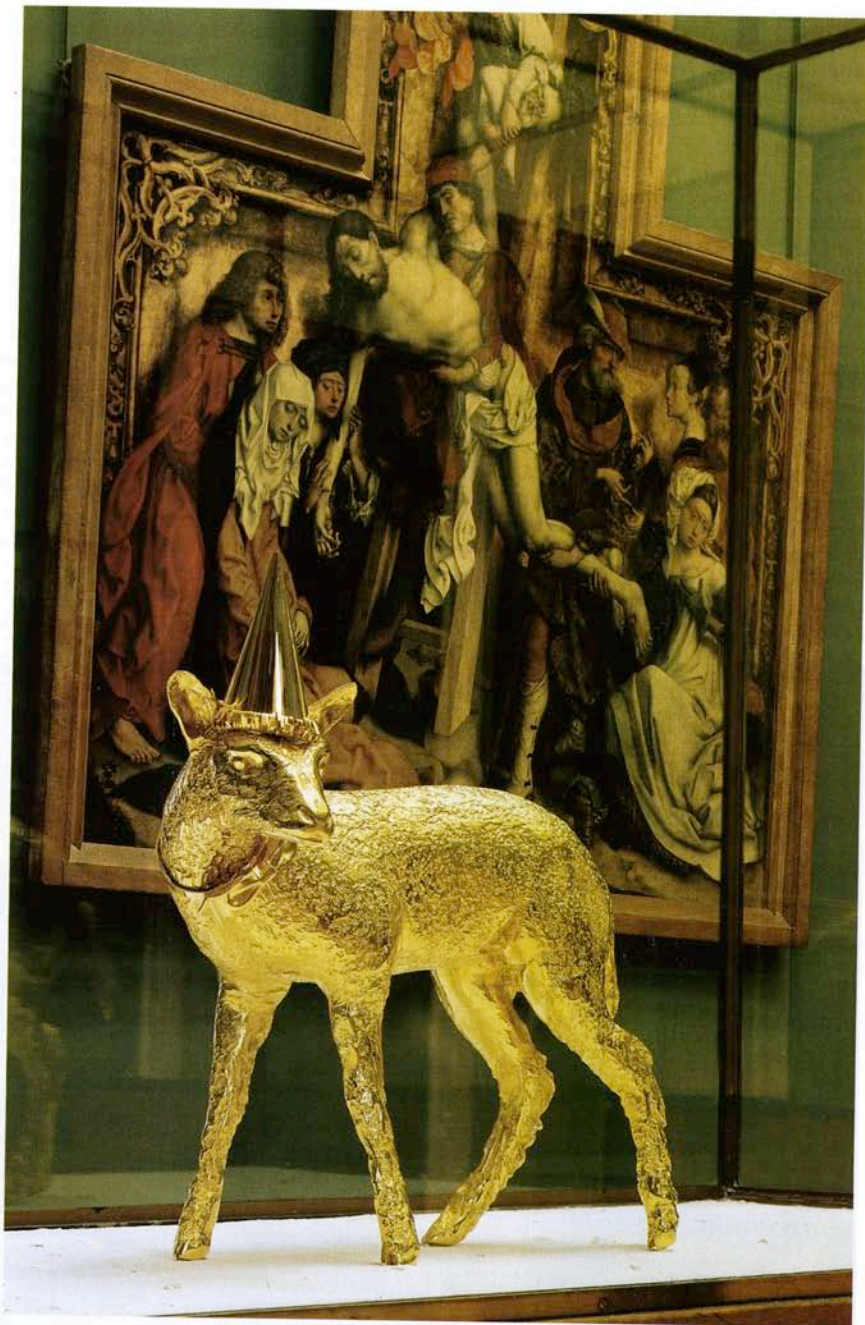
I wonder if your work doesn't revolve around that crucial question Spinoza asked, and that fascinated Gilles Deleuze, and still preoccupies us today: "What can a body do"?

What can a body do? What does a body represent? How do we manipulate it? I think I researched the body in various ways. I soon produced work where I researched the erotic body, the physical body and the spiritual body. In a lot of my sculptures and in a lot of my writings, I'm talking about a spiritual body which is in art history not a subject. There's a lot of research about the physical body and about the erotic body, but rarely about the spiritual body, the empty body, the body as a shell.

Doesn't your oeuvre overall question what it means to be an artist, exploring many ways of being an artist, as if you were trying to be all possible artists at the same time?

I frequently question myself: why am I an artist, why am I living now, and why do I want to be an artist? For me these are still essential questions. It's always like putting myself in a kind of mental terrorism. It's essential, and a lot of my works are about these topics. An artist has to be the consciousness of his own private time and the time he is living in. He has to believe he can heal the wounds of a spectator's mind and make the spectator's body physically alert.

You said "Repetition is my tool." In what sense? Do you believe in achieving perfection by repeating things every day. For instance in the draw-



«Sanguis Sum». 2001. Bronze, or, os et poudre d'os. 235 x 185 x 95 cm. (Coll. part., Istanbul ; Ph. A. Maranzano ; © Angelos © Adagp, 2008). Bronze, gold, bones and bone powder

ings, action and result are closely linked. The struggle with the material is exposed. I once saw a documentary on Duke Ellington while he was on tour with his band. In the evening, after the concert he used to lock himself up in his hotel room with a piano, a bottle of whisky and a couple of women. During the night, he got more and more drunk, he played the piano, and had sex with several women, all very organically.

The next day he performed the music he invented the night before in front of his band who immediately arranged it and wrote it down on score for him. It's almost like bleeding; things bleed night and day by repetition. I believe strongly that by doing things over and over and over again, you get more contact with the material. It's like cannibalism, by eating the material, you get to the complete essence of it.

Vous êtes souvent représenté mort dans vos autoportraits, comme dans Sarcophage conditus, lui qui fut représenté sur sa tombe, ou Autoportrait de l'artiste comme le démon. Est-ce un deuil de vous-même ? Vous préparez-vous à la mort ?

Au cours de ma vie, je suis tombé deux fois dans le coma. À chaque réveil, je ne me rappelais pas mon état comateux. Si bien qu'aujourd'hui, vivre est presque comme évoluer dans un temps emprunté. Une sorte de vie *post-mortem*. Ce sentiment, cette intensité, sont devenus très importants dans ma pensée, mon œuvre, mon comportement. C'est la raison pour laquelle je célèbre la mort dans beaucoup de mes œuvres. Ce n'est pas un point final ou une immobilité, c'est un mouvement.

L'autoportrait est un moyen de se prendre soi-même comme objet d'étude tout en demeurant sujet. Vous étudiez-vous comme un spécimen de l'espèce humaine ?

En tant qu'artiste, j'admets que me voir dans un miroir est déjà un exercice très difficile, parce que vous ne pouvez pas croire à l'image

que vous voyez. Vous devez interroger cette image et, ce faisant, vous questionnez le monde extérieur. Vous vous regardez comme un paquet bizarre, une étrange carapace, comme un laboratoire, un piège, comme un champ, un large terrain de football. J'aime le modèle de l'ange ; si vous le comparez à l'humain, il est parfait, statique, unique, original ; nous, les humains, sommes tout le contraire. Nous sommes dans un mouvement constant, nous ne sommes pas originaux, nous ne sommes pas uniques, nous sommes coupables.

De quoi sommes-nous coupables... et pourquoi coupables ?

Coupables d'être. Un ange n'est pas coupable, parce qu'il est statique ; les humains, eux, sont toujours en mouvement, avec la mort en eux. Nous sommes coupables, parce que nous ne sommes pas uniques, pas parfaits, nous faisons des erreurs. Je ne pensais pas au sens catholique de la culpabilité, mais plutôt à la beauté de l'imperfection. Par chance, nous sommes coupables, en ce sens. En même temps, nous survivons avec la partie «la plus sexy du corps»

qui est notre matière grise, le cerveau, et cela depuis plus d'un million d'années. Nous survivons avec des hauts et des bas, et c'est aussi très beau, je pense, de regarder vers soi, de voir les imperfections, le déclin. C'est pourquoi j'ai réalisé en 2007 *Est-ce que le cerveau est la partie la plus sexy du corps ?*, un film de quinze minutes dans lequel vous me voyez assis en face d'Edward O. Wilson, entre deux lampes du genre «interrogatoire de police», tandis que nous débattons du sens de la beauté, de l'éthique, de la sexualité, de la vie...

Pourquoi le biologiste et entomologiste Edward O. Wilson est-il si important pour vous ?

Wilson est l'un des scientifiques qui travaillent de la manière la plus artistique et l'un des esprits les plus brillants qui soient. J'ai eu de la chance : il connaissait déjà mon travail quand je l'ai rencontré. J'ai découvert ses célèbres travaux avec Bert Hölldobler 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*



«Autoportrait en plus grand ver du monde». 2008. Silicône, poils, 470 tombes en granite, or, herbe en plastique, compresseurs, bois, acier. (Ph. musée du Louvre / A. Mongodin © Adagp, 2008). "Self-portrait as the Biggest Worm in the World." Silicone, hair, 470 granite tombstones, plastic grass, compressors, wood, steel

Do you identify with Sisyphus?

I can use both hands because I used to be left-handed as a child. The teacher beat me for that because the left hand was the devil's hand. I was forced to write and to draw with my right and by doing it a lot, the contact got deeper. By repetition, it became more fluent, more organic. It became a physical memory in my body, in my muscles, in my bones. In that sense I believe in the image of Sisyphus—pushing a rock up, seeing it fall down, and starting all over again. This metaphor comes almost from the dung beetle, rolling his sphere in front of him. You have the essence of an idea and you roll it like a sphere in front of you, it becomes a sphere of traces, of nourishment, of knowledge, and it becomes bigger than you. I think the sphere is also a problem, because it represents the questions that you roll in front of you, and the Greek word for sphere is *problema*.

So this is what you do as an author, this kind of terrorism you inflict on your own mind, your own body. By asking these questions—by pushing the sphere... the sphere becomes beautiful and big. Sometimes you lose it, sometimes other people take it away, and you can start all over again. It was the subject of the movie I made in 2001, *The Problem*, with philosophers Dietmar Kamper and Peter Sloterdijk and myself as three dung beetles. The three colleagues pursue their quest, and although they are weakened by the effort, they nevertheless converse cheerfully about the human condition and more particularly the condition of the artist, who until he dies, has to start over and over again until he is either successful or realizes that his efforts are in vain.

I've noticed that you have used this word "terrorism" a few times, and terrorism today has become one of the biggest common fears. I guess fear is something you are dealing with all the time. I was wondering what your own reaction is, and how you deal with fear? On stage for example, how do you deal with stage fright, which can sometimes prevent you from doing things but works as a kind of engine that drives you as well?

I only use the term "terrorism" in a poetical way and absolutely not in a political way. I only defend poetical terrorism! In 1978 I made a work called *Only Acts of Poetical Terrorism*, I used an original Belgian floor cloth with stripes in the colors of the Belgian flag, used by Belgian housewives to wipe the floor with. I wrote texts and drawings on it with blue Bic ink. But already in my childhood, fear became a friend, a friend to whom I could talk, that I could walk with. I had to cope with fear, because otherwise I could not survive. Of course, fear made me

ask questions, made me curious. When I look at the works I've made, the idea of inventing a new skin, the idea of a vulnerable body, it all comes out of this fear. From asking, What is this outside world doing with me? Who am I in this outside world? Because of the fact that fear became a friend, I could explore this specific outside world.

Time is a major topic in your work, isn't it?

Time is a building stone, like an architect. Time is essential for me to create, to think. In a lot of works I also try to express the passage of time. You should feel it in the drawings; they're almost like the scores of time. Because I still like to do a lot of things myself. You see this, for example, in one of my sculptures, *Brugge 3003*, the monks made out of bones, I sewed the bones myself on the structure. In my scarab sculptures I sew all the scarabs myself. One should feel almost a kind of score of time... what it took from me to create the piece, that feeling of memory that's involved in making it, but also what it's expressing, the memory of the emptiness and the spirituality.

Scores of time

For many generations, artists have tried to get rid of the weight of history. In the Louvre you recently installed about 30 works. How did you construct this dialogue with the Flemish and Dutch Masters? I mean it must be very intimidating, and you considered that problem with the work, I Let Myself Drain (Dwarf). Were there any moments of intimidation?

Yes, there were. I worked on this exhibition for three years and the first piece of the exhibition is a second version of a sculpture I made for the exhibition in Antwerp, this is the version with me as dwarf, because you become a dwarf standing in front of these masters. As a Flemish artist, my father took me to the Rubens house when I was twelve years old to make drawings. You know, it's something that you're confronted with, these big monsters... It was a very risky business, in a sense, to have this dialogue and this confrontation. And at the same time very organic for me, because all these masters I stole from, these masters gave me input, they gave me imagination.

Take for instance Jan Van Eyck, when you look at his paintings, they are so contemporary in a sense, because it's all about installation, when you see the personages in the paintings of Van Eyck they are anatomically completely wrong, but they all look exact in that vein, the way he dealt with space, he created space. The way he put everything inside, it's almost like today with computers... and he did this 600 years ago—it's incredible! When you see Bosch's

painting the *Ship Of Fools*, he painted all these powerful people from religion and politics, they become drunk on their own power... it's incredible... it's so contemporary, so avant-garde...

You depicted yourself as a big worm with the face of an aged Jan Fabre, 88 years old. What's your relationship with that kind of self-portrait?

I made the installation especially for the Rubens space in the Louvre. The installation is based on old drawings from '70-78, with worms, and it's a small wink to my artist-friend Thierry De Cordier. The Rubens paintings in the Louvre are dedicated to Marie de Médicis, who is represented as a powerful goddess. Rubens glorified power and painted in heavenly colors. My answer to his world is the opposite; cold stones, grey-pale skin. My companions are the insects; I therefore decided to represent myself as a pale-skinned earthworm coming out of the graves. The worm evokes putrefaction, decomposition of the flesh, death, but also renewal of life. The tombs represent the tombs of several artists, writers and philosophers, directly associated with names of insects. Such as Marcel Duchamp, who is associated with "the Cicada." James Ensor is "the bean beetle," J.P. Sartre, the "wood borer," etc. I glorify the worm-artist and the insects; the worm who is keeping the earth in a good and healthy condition is a metaphor for the artist who is trying to keep society healthy. And I pay a tribute to the insects, because they carry the memory of the world, our history, they are the oldest computers, in a sense.

You often depict yourself as dead in your self-portraits, like in sarcophago conditus, or the self-portrait of the artist as a devil. Are you mourning for yourself, preparing yourself for death?

I have twice been in a coma. I didn't remember anything about being in a coma when I awoke. For me living now is almost like living in a kind of borrowed time, a kind of post-mortem state of life. This feeling, this intensity became very important in my thinking, in my work, in my behavior. This is the reason why I celebrate death in a lot of works, because for me, it's not a kind of end point, or a kind of standing still, it's a kind of movement.

The self-portrait is a way of taking oneself as an object of study while remaining a subject. Is that what you're trying to do? Study yourself in some way, like a specimen of mankind?

As an artist, I suppose that seeing myself in the mirror is already a very difficult exercise.

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. Il a introduit cette notion, la consilience, d'après le philosophe William Whewell. C'est une sorte de méthode. À travers la consilience, vous pouvez tisser des liens entre différentes disciplines et interpréter les faits d'une autre manière. Un exemple : dans le domaine de l'entomologie, vous étudiez le comportement des insectes mais aussi celui des humains ; et en trouvant de nouvelles analogies, vous pouvez donner une nouvelle interprétation aux mouvements d'un danseur ou d'un acteur. En ce sens, je suis probablement un artiste de la «consilience». ■

Traduit par l'auteur

Raphaël Cuir est historien de l'art, docteur de l'École des hautes études en sciences sociales. Il est chef de projet scientifique de la chaire de recherche en création et créativité développée par la direction de la recherche d'Avancia et Negocia, chambre de commerce et d'industrie de Paris et la Cité du design, Saint-Étienne.

JAN FABRE

Né en/born 1958 à/in Anvers (Antwerp)

Vit et travaille à/lives and works in Anvers

Expositions personnelles récentes/recent shows:

2005 Espacio mínimo, Madrid ; Musée d'art moderne, Saint-Étienne ; Maison Jean Vilar, Avignon ;

2006 Vlaams Parlement, Bruxelles ;

Magazzino d'Arte Moderna, Rome ; MuHKA, Anvers

2007 Galerie Daniel Templon, Paris

2008 Musée du Louvre, Paris (Catalogue coordonné par Marie-Laure Bernadac, éd. Gallimard)

Palais Royal, Bruxelles ; Kunsthau, Bregenz

Because you cannot believe in the image you see. You have to interrogate it, you have to question it, and by questioning this image, you question the outside world. You look at yourself as a strange package, a strange shell, as a laboratory, as a trap, as a field, a large soccer pitch. I like the model of an angel; if you compare a human to an angel, the angel is perfect, static, unique, original. We humans are the opposite. We are in a constant movement, we are not original, we are not unique, we are guilty.

Finding links

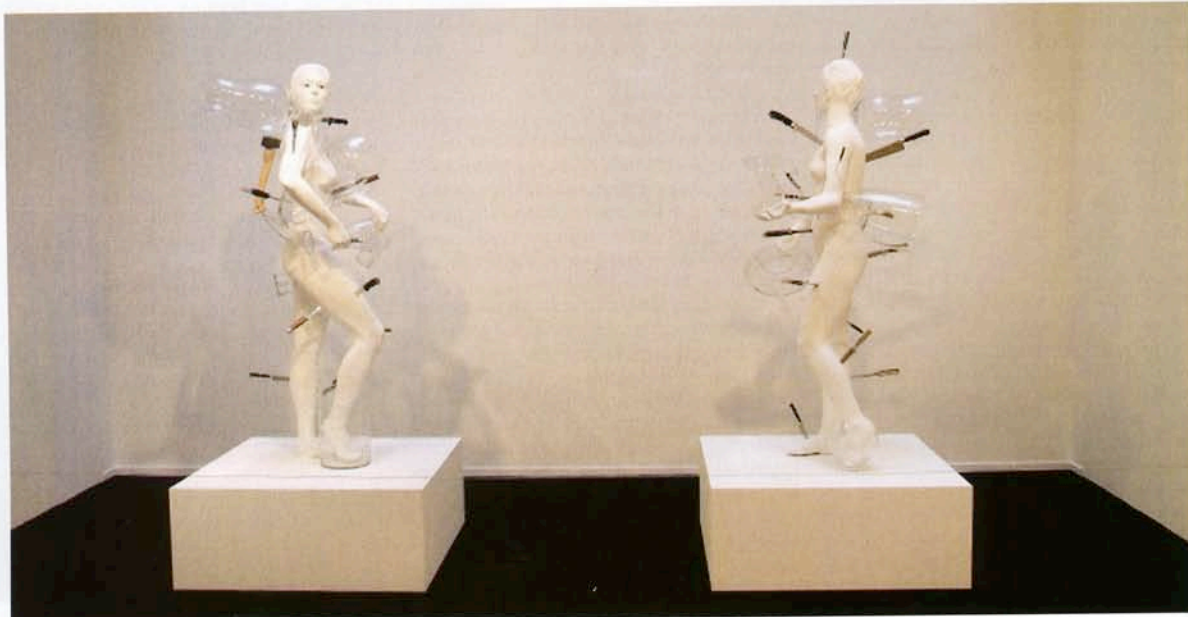
What are we guilty of... why guilty?

Guilty of being. Because an angel is not guilty, because an angel is static, we humans are always in movement with death inside of us. We are guilty because we are not unique, not perfect; we make mistakes. I was not thinking about the Catholic sense of guilt, but more about the beauty of imperfection. Luckily we are guilty, in this sense. At the same time we survived with "the most sexy part of the body," which is our gray matter, the brain, and this over a million years. We survived with ups and downs, and that's also beautiful I think. Looking at oneself, one sees this imperfection, this decline. That's the reason I made the film *Is The Brain The Most Sexy Part of The Body?* in 2007. It's a 15-minute film in which you see me as an artist seated facing the natural scientist-ecologist Edward O. Wilson beneath two police-like lamps in an interrogation about the meaning of beauty, ethics, sexuality, life...

Why is the biologist and entomologist Edward O. Wilson so important for you?

He's one of the most artistic scientists, one of the most brilliant minds we have. I was lucky he already knew my work. I first discovered his work through the study of ants, because he wrote all this famous works about the social behavior of ants together with Bert Hölldobler. I discovered his work when I was Artist in Residence for three years at the Natural History Museum in London. He wrote a fantastic book, *Consilience: The Unity of Knowledge*. When I read his book it immediately seemed like he expressed in a very clear and essential way how I dealt with my thinking, with my art, with my writing. He introduced, the tool of consilience from William Whewell. The idea of a consilience as a kind of method. Through consilience you can find links between different disciplines and when you notice the links between different disciplines you can find other interpretations for facts. For example in the field of entomology, you can study the behavior of insects and study the behavior of humans, and by finding new links you can give new interpretations for example to the movements of a dancer or an actor. In that sense I am probably a consilience artist. ■

Raphaël Cuir has a doctorate from the Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales. He is head of scientific projects for the chair in creation and creativity set up by the research council of Avancia and Negocia, Paris Chamber of Commerce and the Cité du Design, Saint-Etienne.



«Sculpture de larmes». (Court. galerie Daniel Templon, Paris). "Tear Sculpture"