

# Jan Fabre

L'ange de la  
métamorphose

## au Louvre

---

essais de  
Marie-Laure Bernadac  
Paul Huvenne  
Eckhard Schneider

Gallimard

MUSÉE DU  
LOUVRE  
ÉDITIONS

## Musée du Louvre

Henri Loyrette  
président-directeur

Didier Selles  
administrateur général

Catherine Sueur  
administratrice générale adjointe

## Auteurs

Marie-Laure Bernadac  
commissaire de l'exposition

Paul Huvenne  
directeur général du Musée Royal  
des Beaux-Arts d'Anvers

Christos Joachimides  
historien de l'art

Eckhard Schneider  
directeur du Kunsthau de Bregenz

L'exposition bénéficie du mécénat  
de Suez et de la Fondation Evens



ainsi que de la générosité  
de monsieur Philippe Forestier

Avec le soutien de la ville d'Anvers  
et du ministère de la Culture  
de la communauté flamande



Cet ouvrage a bénéficié du généreux soutien  
de madame Pia Hofmann.

En application de la loi du 11 mars 1957 (art. 41)  
et du Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992,  
toute reproduction partielle ou totale à usage collectif de la  
présente publication est strictement interdite sans autorisation  
expresse de l'éditeur.

Il est rappelé à cet égard que l'usage abusif et collectif de la  
photocopie met en danger l'équilibre économique des circuits  
du livre.

<http://www.louvre.fr>  
<http://www.gallimard.fr>

ISBN musée du Louvre : 978-2-35031-190-6

ISBN Gallimard : 978-2-07-012154-0

Dépôt légal : juin 2008

Imprimé en France

© Adago, Paris, 2008, pour l'œuvre de Jan Fabre

© Éditions Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2008

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition « Jan Fabre au Louvre. L'ange de la métamorphose », présentée dans les salles du département des Peintures, Écoles du Nord, aile Richelieu, 2<sup>e</sup> étage, du 9 avril au 7 juillet 2008.

L'exposition de Jan Fabre « Homo Faber » a été présentée du 12 mai au 3 septembre 2006 au sein de la collection du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers - KMSKA, à l'instigation de Paul Huvenne, directeur général, avec la coopération d'Herwig Todts, conservateur ; direction artistique de Barbara De Coninck.

## Exposition

Commissariat

Marie-Laure Bernadac  
conservateur général chargée  
de l'art contemporain au musée du Louvre  
assistée de

Pauline Guelaud

avec la collaboration de

Mélanie Hamet, Antoine Gache

Direction artistique

Barbara De Coninck

## Musée du Louvre

Direction du développement culturel

Christophe Monin  
en charge de la direction

Juliette Armand

directrice adjointe, en charge des expositions

Soraya Karkache

chef du service des expositions

Martin Kiefer

coordinateur de l'exposition

Direction architecture, muséographie, technique

Alain Boissonnet  
directeur

Michel Antonietri  
directeur adjoint

Clio Karageorghis  
chef du service architecture,  
muséographie et signalétique

Carole Manzano  
adjointe au chef de service

Camille Excoffon  
scénographie

Marcel Perrin  
graphisme

Benoît Chalandard  
chef du service des travaux muséographiques

Eric Persyn, Aline Cymbler  
coordination des travaux

## Angelos bvba / Jan Fabre

Barbara De Coninck  
direction des expositions

Björn Geldhof  
coordinateur de l'installation

Katrien Bruyneel  
Edoardo Cimadori  
Harry Cole  
Sven Tassaert  
Gerda Van Hoof  
James Vervenne  
installation

Helix, art & technics :

Robin Boone  
Iso Decler  
Jozef Deconinck  
Bart Jaques  
Bart Leye  
Brice Muylle  
Hassan Norouzi  
Jona Van der Cruyssen  
Wim Van der Plaetsen  
Luc Van De Walle  
Johan Van Roy  
Kathleen Wijnen

## Édition

Musée du Louvre

Violaine Bouvet-Lanselle  
direction du développement culturel,  
chef du service des éditions

Nelly Girault  
presse

Gallimard

Jean-Loup Champion  
responsable des livres d'art

Giovanna Citi-Hebey  
suivi éditorial

Anne Lagarrigue  
directrice artistique

Christian Delval  
chef de fabrication

David Angliviel  
suivi de fabrication

Max de Carvalho  
préparation des textes

Marie-Paule Jaffrennou  
correction des textes

Béatrice Foti  
presse

Françoise Issaurat  
assistante pour la presse

Hélène Clastres  
suivis des coéditions

Bernard Lortholary  
traductions de l'allemand

Daniel Cunin  
traductions du néerlandais

Emmanuelle Fleury  
assistante-stagiaire

Les photographies des installations de Jan Fabre ont été réalisées par Attilio Maranzano assisté de Gaia Bartolini (Anvers) et Agostino Osio (Paris).

Les photographies de l'installation de l'exposition au Louvre ont été réalisées par Antoine Mongodin.

## Remerciements

Nos remerciements s'adressent tout particulièrement au département des Peintures :

Vincent Pomarède, conservateur général chargé du département des Peintures,

Elisabeth Foucart-Walter, conservateur en chef,

Cécile Scailliérez, conservateur en chef,

Blaise Ducos, conservateur,

Aline François, collaboratrice scientifique;

ainsi qu'à Carel van Tuyll van Serooskerken, conservateur en chef, en charge du département des Arts graphiques et à Louis Franck, conservateur au département des Arts graphiques.

Nous tenons également à remercier toutes les personnes qui ont apporté leur précieuse contribution à ce projet :

Tony Abel, Morgan Abenaqui, Victor Almeida Alves, Caroline Andrault, Marie-Andrée Antonin, Romain Armengaud, Benoît Balenghien, Guillaume Bartoux, David Belliard, François Bernardini, François Bignon, Dominique Boizot, Didier Boucheron, Lionel Boutailler, Thierry Bourjot, Nathalie Brac de La Perrière, Cédric Breton, Jean Buard, Sébastien Caisé, Eric Calendrier, Jean-Jacques Canovas, Nina Cardona, Hervé Chadaillac, Sylvain Chauveau, Thierry Choquet, Ludovic Coquin, Bruno Cordeau, Karim Courcelles, Sandra Cretin, Guillaume Danet, Bruno David, Isabelle Deborne, Marie-Hélène Delcayrou, Patrick Deltombe, Christelle Demoussis, Charles De Oliveira, Martine Depagniat, Laurent Dhéron, Laurent Doumingos, Denis Duvignau, Daniel Favard, Saliha Fellahi-Bourdieu, Béatrice Fena Zerbib, Christine Finance, Eric Fontaine, Luc Franchette, Didier François, Vincent Gallancher, Pascal Goujet, Jean-Luc Guillot, Agathe Hanot, Lionel Huck, Jean-Louis Jasawant-Ghiraou, Didier Joachim, Eric Journée, Irène Julier, Albert Ladjyn, Monique Lagrevol, Serge Leduc, Marcella Lista, Aggy Lerolle, Denis Laruc, Sabine de La Rochefoucauld, Alix Lauba, Fabrice Lautru, Stéphane Legrand, Jean-René Lienard, Françoise Lorre, Fanny Meurisse, Natacha Moreau, Michael Norca, Jean Noslen, Philippe Outin, Camille Palopoli, Stéphane Penaud, Pascal Périnel, Christophe Personne, Xavier Petitjean, Richard Picouveau, Franck Poitte, Fabrice Rioblanc, Laurence Roussel, Jean-Louis Ruellan, Nicolas Ruyter, William Spirito, Philippe Sirop, Béatrice Tamabafendouno-Seck, Jean-Marc Terrasse, Nadège Turquois, Eléonore Valais, Carine Vuillermet, Anne de Wallens, Alex Zenon.  
Enfin, le commandant Cesari et sa brigade de pompiers.

Angelos bvba / Jan Fabre désirent remercier :

Jos Aelvoet, Bert Anciaux, Silvia B., Remie Bakker, Gaia Bartolini, Annik Bogaert, Lorenzo Benedetti, Katrien Bruyneel, Pierre

Coulibeuf, Henry-Claude Cousseau, Anne-Marie Croes, Bart De Baere, Marleen De Bleser, Helena De Brabandere, Jan Decoster, Jan Dekeyser, Baudouin de la Kethulle de Ryhove, Wivina Demester, Ann Desmedt, Sabine de Vijlder, Alexis Devos, Peter De Wilde, Vic De Wilde, Rob Dijkstra, Giacinto Di Pietrantonio, Joris Druyts, Corinne Evens, Maria Guglielmina Felici, Maria Finders, France Culture, Mark Geurden, Roselee Goldberg, Philip Heylen, Jan Hoet, Sjouk Hoitsma, Paul Huvenne, ILLY, Ivana Jozic, Gaita Leboissetier, Loes & Krikke, Angélique Malgherini, Attilio Maranzano, Miet Martens, Maai Meukens, Nathalic Monteyne, Pascal Muys, Orlan, Agostino Osio, Ilse Peelmans, Chantal Pollier, Pascale Pollier, Philippe Pucylo, An Renard, Andrea Rossetti, Eckhard Schneider, Nicola Setari, Olivier Taymans, Giusi Tinella, Herwig Todts, Michèle Tys, Geert Van der Auwera, Ernest Van Buynder, Philippe Van Cauteren, Elisabeth Van Dam, Sophie Van den Broeck, Helmut Van den Meersschaut, Jean Vandersanden, Adinda Van Geystelen, Filip Van Hoof, Koen Vanhove, Ronny Van de Velde, Erica Van Ossel Leclercq, Marleen Van Wiele, Bruno Verbergt, Caroline Vermeulen, Diane Verstrachten, Kathleen Weyts, Zerynthia (Rome).

Un remerciement particulier va à Christian Longchamp.

Jan Fabre tient à exprimer sa gratitude à Stefan Hertmans, auteur de l'ouvrage *L'Ange de la métamorphose. Sur l'œuvre de Jan Fabre* (éditions L'Arche), qui a donné le titre à cette exposition.

### Prêteurs

Les œuvres exposées ont été généreusement prêtées par les personnes privées et les responsables des institutions et des établissements suivants :

### Belgique

- Anvers, Angelos bvba / Jan Fabre
- Anvers, MuHKA, Bart De Baere, directeur; Leen De Backer, conservateur
- Deurle, Linda et Guy Pieters
- Gand, S.M.A.K., Philippe van Cauteren, directeur artistique; Rom Bohez, responsable de la collection
- Kemzeke, Verbeke Foundation, Geert et Carla Verbeke-Lens
- Otegem, Deweer Art Gallery, Mark Deweer, Jo Coucké

### Collections particulières

- Otegem, The Deweer Collection, famille Mark Deweer
- Michel et Julie Espeel-Vandenbroucke
- Rudy et Hilde Koch-Oeckier

### Espagne

- Madrid, Galeria Espacio Minimo, Luis Valverde et José Martinez, directeurs; Steve Reed, José Manuel Solomando
- Mula, Fondation Raimunda Muñoz Ortega, Antonio Hernandez Cava
- Murcia, Juan de Aguilar-Amat Bañón, José Prior Segura

### France

- Lyon, musée d'Art contemporain, Thierry Raspail, directeur
- Nice, MAMAC, Gilbert Perleïn, directeur et conservateur en chef du patrimoine; Julia Lamboley, adjoint du Patrimoine
- Toulouse, Les Abattoirs, Alain Mousseigne, directeur; Pascal Pique, directeur pour l'art contemporain; Valentin Rodriguez, chargé de la conservation; Judith Léthier, Thomas Santini, régisseurs

### Grand-Duché de Luxembourg

- Luxembourg, MUDAM, Marie-Claude Beaud, directrice;
- David Brognon, régisseur des collections
- Luxembourg, Galerie Beaumontpublic, Martine Schneider

### Italie

- Florence, Massimo Maggini
- Gênes, Gilberto Rodella
- Gorizia, comtesse Carolina Piccolomini Lantieri
- Salerne, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico ed Etnoantropologico di Salerno-Certosa di San Lorenzo-Padula

### Monaco

- Nouveau Musée National de Monaco, Jean-Michel Bouhours, directeur; Nathalie Rosticher-Giordano

### Pays-Bas

- Amsterdam, Stedelijk Museum, Gijs van Tuyl, directeur; Tessa Rietveld, conservatrice des arts graphiques; Louis Cats, restaurateur; Emilia de Koning et Ankie van den Berg, régisseuses
- Breda, Amphia Ziekenhuis, Rob Dijkstra
- Zeist, Collection d'art Achmea, Hans Meijs, conservateur

### Suisse

- Genève, Galerie Guy Bärtschi, Guy Bärtschi, Klara Tuszyński et Livia Gnos

### Tasmanie

- Museum of Old and New Art

### Turquie

- Istanbul, Mr. Ali R. Dinckok

# Un mystique contemporain

entretien Marie-Laure Bernadac/Jan Fabre

M.-L.B. : Comment avez-vous conçu le projet du musée du Louvre par rapport à votre première expérience au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers. Êtes-vous parti d'un scénario existant ou bien avez-vous repensé l'exposition en fonction des salles et des œuvres de la collection ?

J.F. : Je considère ces deux musées comme une sorte d'espace scénique, mental. Avec mon œuvre, je prends position et crée une dramaturgie du regard, du sentiment et de la pensée, qui met en relation mes œuvres et les chefs-d'œuvre classiques. Ils se renforcent mutuellement et révèlent de nouvelles significations. Pour moi, l'exposition n'est pas un simple dialogue d'images ou de contenus symboliques, mais une forme de genèse de la recherche par le regard. Que nous apprennent aujourd'hui les œuvres anciennes, et que signifie l'art ?

Le Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, où j'ai réalisé pour la première fois en 2006 une exposition en solo au milieu d'une collection de maîtres anciens, est un exemple d'architecture muséale néoclassique du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour les immenses formats et les scènes religieuses de Rubens et Van Dyck, on a conçu des salles spéciales, luxueuses, tendues de velours. En tant qu'Anversoise, j'ai grandi avec la collection de ce musée. Avec le Louvre, c'est très différent : il est connu pour être le « plus grand musée du monde ». Initialement, c'était un palais royal et non un lieu spécialement créé pour l'art. La relation à la personne humaine est donc totalement différente, car la dimension du Louvre est surhumaine. On sent toujours, même dans les espaces modernisés, la présence de la glorification du pouvoir. La collection des Peintures des Écoles du Nord est de nature encyclopédique. Dans le parcours, il y a plus de neuf cents tableaux faisant partie des écoles flamande, allemande, hollandaise. Lors de ma première visite, j'ai été surpris par la froideur et la neutralité de ces galeries modernes, par rapport à l'architecture chaleureuse et émotionnelle du musée d'Anvers. Pendant deux ans, avec Barbara De Coninck, je me suis promené plusieurs fois par mois dans ces

salles, en faisant des exercices de réflexion mentale, en dessinant des croquis, en écrivant des scénarios pour arriver lentement à une dramaturgie mentale élaborée. C'est l'expérience des salles qui a guidé la conception de l'exposition : la découverte de détails et de relations possibles entre les tableaux, l'expérience physique d'œuvres qu'on ne connaît qu'en reproductions, la découverte d'œuvres inconnues, le fait de revoir des tableaux liés à des œuvres de la collection anversoise, comme les portraits de Rubens, *Les Collecteurs d'impôts* de Marinus Van Reymerswaele, ou encore le tableau de Quentin Metsys récemment acquis par le Louvre, *Sainte Madeleine*, dont le musée d'Anvers possède une autre version.

Paul Huvenne, le directeur du MRBA d'Anvers, porte un regard très contemporain sur la collection. Je n'ai eu aucune difficulté pour installer la plupart de mes œuvres. Je les ai placées de manière intuitive et impulsive dans la collection dont je possédais une connaissance corporelle. Le musée devenait un théâtre de la corporalité, alors que je considère le Louvre comme un théâtre de la sacralité et de la rationalité du regard. C'est pourquoi le côté sacré de mon travail y est davantage mis en valeur que l'aspect physique et corporel.

La topographie de l'exposition est construite de manière kaléidoscopique : à l'intérieur du parcours, une toile de liens formels, associatifs, thématiques se déploie. Les thèmes, les symboles et les métaphores se font mutuellement référence.

Le fil rouge du parcours est sans doute la glorification de la vie et de la mort, comme une forme de catharsis.

Pour moi, la mort n'est pas une fin, mais un champ énergétique grâce auquel on atteint un nouvel état de l'être.

M.-L.B. : D'où le titre de l'exposition : « L'Ange de la métamorphose » ?

J.F. : Oui, en tant qu'artiste, je me considère à la fois comme vivant et comme mort.

M.-L.B. : Dès l'entrée, avec la sculpture *Je me vide de moi-même (nain)*, vous vous positionnez comme l'artiste qui regarde. Mais il s'agit d'un spectateur très spécial : il est non seulement de petite taille, mais blessé... Est-ce dangereux de se confronter à l'art ancien ?

J.F. : Cette œuvre de l'entrée est très importante, car elle dit d'emblée la position de l'artiste contemporain confronté à l'histoire de l'art du passé, à ses prédécesseurs. L'artiste fait le deuil de sa vanité avant d'entrer dans le musée, il se vide de lui-même, de sa propre substance pour laisser place à de nouvelles idées. Son deuil est la prise de conscience d'une perte. Mais cette solitude, cette blessure et cette modestie sont la condition d'un renouveau, de l'entrée dans une nouvelle ère. Les sources d'inspiration ne sont pas innocentes. L'artiste se cogne littéralement le nez contre un tableau (ici une copie du *Philippe le Bon*, de Rogier Van der Weyden), et il se blesse, il saigne... Le saignement est une métaphore de la purification et de la possibilité de repartir de zéro.

M.-L.B. : Le sang est pour vous depuis longtemps un matériau de prédilection, vous l'utilisiez déjà dans vos premiers dessins, comme celui de *L'autoportrait du pendu* (1999), puis dans les performances... Le sang ici est celui de la Crucifixion, de la flagellation...

J.F. : Ce grand *Retable de saint Denis*, de Henri Bellechose, qui représente le martyr du Christ et celui de saint Denis, premier évêque de Paris, est une véritable boucherie, le sang coule de partout, il y a des éruptions, des fontaines de sang. Je lis cette œuvre comme un arbre de vie annonçant la délivrance par le sacrifice christique. J'ai donc eu envie de lui faire une sorte d'auréole contemporaine, en présentant autour deux séries de dessins des années 1978-1982, réalisées avec mon propre sang : *Mes gouttes de sang, mes empreintes de sang*, et *My body, my blood, my landscape*. C'est en voyant à dix-huit ans les peintures des primitifs flamands à Bruges, les représentations du Christ, de son corps souffrant, de toutes ces plaies et tous ces stigmates, que j'ai découvert le body art et la performance, que je ne connaissais pas encore... Mon corps est devenu un outil pour créer. Le sacrifice n'est pas un effet spectaculaire, c'est pour moi une expérimentation du corps, de ses limites, de ses réactions, aussi bien externes (sueur, larmes, urine, sperme...) qu'internes. Le sang a de multiples significations : symboliques, scientifiques, historiques, politiques... Dans mon travail, et notamment dans *Je suis sang*, j'ai tenté de réaliser une sorte d'alchimie de ces divers signifiants... D'autre part, les primitifs flamands utilisaient du sang dans leurs pigments pour obtenir une certaine qualité de couleur rouge. C'est donc aussi un matériel artisanal. Mon travail s'inscrit dans la lignée

de cette tradition. L'artiste est comme le Christ, il se sacrifie pour ouvrir un nouveau monde. L'art est une re-création, une rédemption. La résurrection, après le sacrifice et la mort, permet d'ouvrir de nouveaux champs d'investigation, des voies différentes pour l'humanité...

M.-L.B. : Vous donnez également deux autres versions de l'artiste : celui qui étudie, qui cherche, *Moi, rêvant* (1978), et celui qui répète, *Moi, perroquet nain, je ne me répète jamais* (2006). Quels sont ces autres rôles que vous incarnez ici ?

J.F. : Ce perroquet en bronze couvert d'or voisine avec de précieux tableaux miniatures également couverts d'or. L'artiste s'identifie au perroquet, symbole spirituel divin, qui répète les paroles des autres, et se répète également lui-même de façon imprévisible et aléatoire, à des moments inappropriés. C'est une attitude ironique par rapport à la logique du deuil, de la souffrance et du martyr... L'art est toujours une forme de plagiat.

*Moi, rêvant* combine plusieurs approches. Au départ, il s'agissait d'une performance avec des morceaux de viande sur les jambes. La peau est fragile, elle saigne, il faut donc que l'artiste se fasse une nouvelle carapace défensive, ce sont les punaises qui couvrent son corps. Il est assis à une table de travail, avec un microscope et il étudie, ou rêve. Cet outil fait référence aux relations entre l'art et la science, à l'entomologie. C'est un autoportrait, mais ce pourrait aussi être celui de Jean-Henri Fabre, l'entomologiste dont les écrits et les pensées ont été fondateurs pour mon travail.

M.-L.B. : Nous entrons maintenant dans la salle de vos grands peintres flamands, les inventeurs de la peinture à l'huile en Occident, Van Eyck et Van der Weyden, auxquels vous rendez hommage avec une étrange figure intitulée *La Réincarnation de Giovanni Arnolfini* (1997).

J.F. : Il s'agit d'une espèce de lutin ténébreux qui attend l'arrivée de la Lumière. Ici les rôles sont renversés : à la frontalité du portrait, dans le tableau de Van Eyck, *Les Époux Arnolfini* (Londres, National Gallery), se substitue une mise en valeur du dos représenté par la colonne vertébrale; aux têtes humaines se substitue un masque de créature fantastique, inspiré de la figure médiévale du docteur de la peste; les douces textures de la chair et des tissus sont remplacées par une armure. Le corps est aussi inversé, puisque la colonne vertébrale se trouve à l'extérieur. C'est une façon de marquer mon territoire artistique, même si certains détails, comme la couleur verte de la tête, ou les sabots de bois font référence au tableau original...

M.-L.B. : D'où vient, au-delà des motifs iconographiques et des techniques picturales, votre intérêt pour la peinture de cette époque, par exemple pour ce tableau de l'atelier de Rogier Van der Weyden : *L'Annonciation* ?

J.F. : Dans cette œuvre, ce qui me fascine est la façon dont l'artiste contraint les corps, les volumes, le paysage, pour les faire entrer et tenir dans un seul cadre, dans le plan du tableau, indépendamment des proportions, de la perspective. Tout l'univers est présent avec ses détails microcosmiques, son architecture, ses fonds. Le tableau devient une sorte d'installation spatiale remplie de sculptures et d'objets qui sont des symboles et des métaphores du monde. La célébration du détail fait référence à la beauté de la Création.

Et puis cette scène de l'Annonciation est une confrontation entre l'ange et la Vierge. La figure de l'Ange est pour moi essentielle, c'est un intermédiaire entre le Ciel et la Terre, entre Dieu et les hommes. Il tient de l'oiseau et de l'être humain, et il incarne le mouvement. Quant à la Vierge, nous la retrouverons dans *Virgin/Warrior*...

M.-L.B. : Et *La Vierge au chancelier Rolin* qui se trouve à côté ?

J.F. : J'ai découvert avec amusement que dans ce tableau, juste à l'extérieur de la loggia où se trouvent la Vierge et Rolin, deux petits personnages sont représentés de dos, à côté de deux paons, symbole d'orgueil et d'immortalité... Ces paons font référence à une œuvre qui se trouve plus loin dans le parcours : la *Nature morte avec artiste* (2004)...

M.-L.B. : La salle suivante est pour vous celle de la Mort et de la Résurrection. En effet, la plupart des tableaux présentés, qu'ils soient de Hans Memling, de Jan Provost, de Gérard David, de Dirck Bouts, représentent des saints, des martyrs... toute l'histoire de la chrétienté.

J.F. : La mort est évoquée par *Sarcofago conditus* (2003) et la résurrection par *Salvator Mundi* (1998). Littéralement *sarcofago conditus* veut dire « celui qui est représenté sur sa tombe ». C'est un autoportrait en gisant. L'artiste endormi est recouvert d'une peau de punaises dorées. Cette peau est une carapace qui le protège et lui permet de s'évader du monde extérieur. À cette figure horizontale, installée au pied d'une Déposition de croix, et en écho aux retables d'or, répond la figure verticale du Sauveur du monde. Cette œuvre dialogue avec le tableau de Jan Provost, *Le Cosmos sous l'œil et dans la main de Dieu, en présence du Christ-Juge*

*et de l'Église*. Dans ce petit panneau, les yeux sont portés par de petites mains et de grandes mains.

Dans mon œuvre, un petit globe couvert de scarabées est porté par une grande main métallique. Mais on ne sait pas quelle est la main qui tient la sphère, qui est ce sauveur du monde : le Christ ? l'artiste ? le chevalier ? Au lieu de la croix, le globe terrestre donne naissance à l'homme, représenté par sa colonne vertébrale dressée, couverte de cheveux d'ange. Le globe représente la pensée horizontale (le pouvoir et la connaissance des insectes), la colonne vertébrale représente la pensée verticale (le pouvoir et la connaissance de l'homme). Cette œuvre matérialise donc la métamorphose, le passage d'un état à l'autre, de la matière à l'humain et à l'esprit...

M.-L.B. : Les personnages peints par Juste de Gand (Aristote, Dante, Platon, Ptolémée, saint Augustin, saint Jérôme, Virgile, Sénèque, etc.) ont eux aussi provoqué des métamorphoses, dans les domaines de l'art, de la science, de la religion. Ils portent tous un livre, sauf Ptolémée, et ont chacun à leur manière bouleversé notre vision du monde... Vous les mettez en relation avec vos grands dessins au Bic, de la série intitulée « L'Heure bleue » (1986-1987).

J.F. : « L'Heure bleue », telle que l'a définie l'entomologiste Fabre, est ce moment de silence poétique où les animaux de la nuit s'endorment et où se lèvent les animaux de jour... Un espace-temps ultracompact, indéfinissable, un état de grâce au cours duquel s'opère la métamorphose, le passage de la nuit au jour, de l'obscurité à la lumière...

Mes premiers travaux étaient des dessins au Bic bleu... Je recouvrais indéfiniment la feuille, ou tout autre support, de fins traits superposés qui laissaient cependant apparaître des figures, des animaux, surgissant comme une révélation du fouillis de traits... L'un répond à la traversée des cercles de l'Enfer, les chauves-souris font écho aux tentations de saint Jérôme dans le désert. La couleur bleue, dominante dans ces panneaux, rend aussi hommage au bleu des primitifs flamands...

M.-L.B. : Avec *Sanguis sum*, nous revenons aux thèmes antérieurs déjà évoqués : le sacrifice du Christ, le sang, la mort et la renaissance... Le parcours est composé comme une partition musicale avec ses thèmes et ses variations... Chaque œuvre est un renvoi et une préfiguration...

J.F. : « Je suis sang », qui est aussi le titre d'un de mes spectacles, renvoie à l'agneau mystique... Celui des frères Van Eyck que j'ai découvert à Gand dans la cathédrale Saint-Bavon. Ce grand

polyptyque est la matrice de toute mon œuvre. Citer l'agneau d'or, c'est citer le sang, en l'occurrence l'artiste sacrifié en offrande, l'artiste comme une sorte de Christ qui s'expose avec sa propre existence carnavalesque. L'agneau symbolisant le Christ est debout, entouré par le monde entier. C'est une offrande qui attire tous les regards.

Mon agneau est double. Vivant et mort. Mais tous deux font la fête. Dressé sur ses pattes et coiffé d'un chapeau de carnaval, l'agneau nous dit que, grâce à la métamorphose, le destin se complète ici-bas. Enchâssés dans leurs vitrines respectives, les deux animaux se font face et se renvoient en miroir leur devenir. Tu es encore vivant mais tu vas mourir. Les deux sont posés sur une fine poudre d'os faisant allusion aux techniques des peintres flamands, qui broyaient des os dans leurs pigments afin de les blanchir.

M.-LB. : Les petits cabinets consacrés à la peinture allemande vous ont permis d'aborder le thème du Guerrier de la beauté... une autre figure de l'artiste, et un personnage récurrent dans votre travail.

J.F. : Oui, après le martyr, j'évoque le chevalier... À côté et au-dessus des tableaux de Hans Baldung Grien (*Le Chevalier, la Jeune Fille et la Mort*), d'Albrecht Dürer (*Portrait de l'artiste tenant un chardon*) et de Mathis Gerung (*La Destruction de Troie et le Jugement de Paris*), on peut voir le film *Lancelot* (2004), ainsi que des armures faites de carapaces de scarabées. Dans le film, je suis Lancelot, ce chevalier de la cour du roi Arthur, qui incarne le modèle courtois mais qui chute dans l'imperfection après avoir trahi son seigneur en aimant secrètement la reine Guenièvre. L'artiste contemporain défend le modèle humain de l'imperfection, contrairement au modèle de l'ange, qui est parfait. Lancelot combat un ennemi invisible : est-ce lui-même ?

Les armures sont là pour protéger l'être humain de sa vulnérabilité, de son imperfection. La carapace du scarabée est une protection et une nouvelle peau. Dans la mythologie égyptienne, le scarabée symbolise l'âme, l'éternité du monde intérieur de l'homme, même après sa mort. Le scarabée est donc comparable au chevalier médiéval avec son armure. Il porte son squelette à l'extérieur.

M.-LB. : C'est cette métaphore qui se retrouve dans les œuvres suivantes, datées de 2001 et 2002 : *Umbraculum, Bruges 3003 (moine en os)* et *Bruges 3004 (ange en os)* ?

J.F. : Ces deux dernières œuvres font référence aux tableaux de vanités faites d'os et de crânes. Il s'agit d'un moine et d'un ange,

figures masculine et féminine de la spiritualité. Avec cette peau faite de rondelles d'os, ils ne saigneront plus jamais, contrairement au Christ qui a donné son sang pour sauver l'humanité. J'ai donc suspendu, au-dessus du *Retable de la Déploration du Christ* de Joos Van Cleve, les membres du Christ, ses bras, ses jambes, sculptés en os animal et humain. Ce sont à la fois des *memento mori* et une promesse de transcendance, de nouvelle vie. *Umbraculum* signifie : un lieu ombragé hors du monde pour réfléchir et travailler. Un lieu idéal pour la création artistique...

M.-LB. : Mais de nouveau dans cette salle, on trouve des contrepoints satiriques sur l'art : son lien avec l'argent et avec la folie...

J.F. : Oui, car dans cette salle se trouvent des tableaux essentiels et significatifs de la peinture de ce siècle : *Le Peseur d'or et sa femme* de Quentin Metsys, et deux œuvres de Marinus Van Reymerswaele concernant la circulation de l'or, les impôts, la monnaie. En 1978, j'ai réalisé des performances au cours desquelles je brûlais des billets de banque. Il en reste des traces : les *Money Collages*, faits de billets utilisés comme du simple papier, que j'ai disposés autour des tableaux faisant allusion à l'économie. L'art et l'argent ont toujours été étroitement liés... L'art est aussi un jeu, comme le montrent les cartes à jouer disposées autour du petit tableau de *La Tireuse de cartes*, de Lucas Van Leyden...

M.-LB. : L'*Autoportrait en joker* (1997) et les dessins de la *Falsification de la fête secrète, fumée et feu* (2005) font écho à *La Nef des fous* de Jérôme Bosch...

J.F. : Ce tableau est pour moi l'une des pièces maîtresses de la collection, parce que c'est, selon la tradition flamande, la représentation d'une imagination fragmentée et, en même temps, une prise de position politique toujours actuelle. La nef des fous, ancienne parabole fréquemment utilisée dans la culture occidentale, se fonde sur le mythe des Argonautes. Ce bateau embarqué à son bord tous les fous et aliénés, les paysans, les religieux, les pécheurs... Jérôme Bosch est pour moi un artiste emblématique ; d'un côté, il réalisait des commandes pour les églises et, de l'autre, il dénonçait les mœurs hypocrites des notables et des bourgeois... Au-delà de son aspect burlesque et macabre, l'œuvre de Bosch est une critique de la folie des hommes qui vivent à l'envers et perdent leurs repères religieux... Les dessins de la *Falsification de la fête secrète, fumée et feu* reprennent la même idée. Le pape est en feu, le terroriste s'est échappé... ces figures explosives, retenues dans un cadre doré bourgeois, dénoncent la même hypocrisie... et la

dualité, l'ambivalence de la nature humaine. *L'Autoportrait en joker* fait référence aux processions populaires de ma ville natale rue de l'Ommeganck, au cours desquelles on présente ce pantin. Un épouvantail crucifié, avec son bonnet de fou. C'est le portrait de l'artiste en clown, en critique comique de la société...

M.-L.B. : Dans le cabinet d'art graphique, salle 12, vous avez choisi des dessins animaliers de Pieter Boel représentant des lions, des singes, des perroquets, et vous avez suspendu un autre autoportrait de vous enfant qui voisine avec des tableaux de Frans Post...

J.F. : J'ai restauré en effet une œuvre ancienne, *Le Petit Bagarreur* (1978-2006). C'est la toute première sculpture de punaises que j'ai réalisée, sur la base d'une vieille photo de moi lorsque j'avais douze ans. Je me tenais debout dans la rue, en position de boxeur, avec des morceaux de sucre entre les doigts. C'est une attitude de révolte et de bagarre qui pour moi renvoie aux esclaves des plantations de canne à sucre que l'on trouve dans les paysages brésiliens de l'artiste hollandais.

M.-L.B. : Le motif de la boule, de la sphère, du globe, revient de façon monumentale dans deux œuvres majeures : un film, *Le Problème* (2001), et une sculpture, *Le Bousier* (2001). L'un renvoie à l'autre, car la boule poussée par les deux philosophes et vous-même, atterri, couverte de scarabées, sur un grand matelas...

J.F. : J'ai voulu présenter cette sphère couverte d'ailes de coléoptères et posée sur un immense matelas, au pied de la sainte Cène, du *Dernier repas du Christ avec ses disciples*, de Frans II Pourbus. En effet, cette scène est un rite de passage, un adieu au monde terrestre et en même temps la promesse d'un monde futur. Le sommeil et la mort sont très présents dans mon travail, d'où ce matelas qui suggère l'amour, le rêve, la naissance et la mort... Mais j'ai aussi été attiré, au-delà de cette coïncidence iconographique, par les détails de broderie de perles de la robe de *Marie de Médicis* (un autre tableau de Frans II Pourbus), qui font écho aux scarabées. Cette reine personnifie la puissance terrestre, tout le contraire de la scène religieuse...

À côté, on peut voir le film intitulé *Le Problème*, qui met en scène l'artiste – moi-même –, et deux philosophes – Dietmar Kamper et Peter Sloterdijk, ce dernier ayant beaucoup écrit sur la pensée sphérique... Tous trois poussent leur boule, leur nourriture comme des scarabées, mais aussi comme Sisyphe. C'est un éternel recommencement. *Problema* signifie, en grec ancien, « jeter en avant » : cela renvoie à la boule, sans solution.

M.-L.B. : Nous arrivons à un carrefour, au centre duquel se dresse la figure de l'Ange guerrier (*Aura-t-il toujours les pieds joints*, 1997). Les thèmes évoqués ici par Rubens pourraient être des scènes du théâtre de Jan Fabre.

J.F. : Cette grande figure dressée sur un miroir est celle de l'Ange guerrier ; elle fait écho aux scènes violentes et monumentales de Rubens représentées dans la même salle (*Hercule et Omphale*, *Ixion, roi des Lapithes, trompé par Junon qu'il voulait séduire*, *Thomyris, reine des Messagers, fait plonger la tête de Cyrus dans un vase rempli de sang*). On retrouve ainsi l'ambivalence féminin-masculin, la carapace du guerrier et les cheveux d'ange...

M.-L.B. : Nous passons ensuite par l'escalier Lefuel pour y découvrir une œuvre réalisée spécialement pour le lieu, composée d'un bestiaire singulier, *Colombes qui chient et rats qui volent* (2008).

J.F. : J'ai voulu utiliser la corniche qui ceint l'escalier pour y poser des pigeons et des colombes. Ils sont en verre de Venise peint au Bic bleu. La colombe est symbole de paix, le pigeon est celui de la provocation, de la dégradation des monuments, de l'architecture, ce « rat du ciel » chie [*sic*] sur la tête des passants... Ces oiseaux répondent ironiquement aux natures mortes et aux tableaux d'oiseaux de Pieter Boel. J'aime depuis toujours la couleur bleue du Bic. L'alchimie de cette couleur et son aspect industriel m'ont toujours fasciné, comme la couleur naturelle des carapaces d'insecte, qui brille également. Le bleu a pour moi des connotations poétiques, célestes, mais il est aussi lié à l'histoire de l'art de la peinture. Le lapis-lazuli était une couleur très précieuse... Aujourd'hui nous avons le bleu à portée de main...

M.-L.B. : Nous arrivons dans les salles d'un peintre qui semble très important aussi pour vous, Rubens. De quelle manière lui rendre hommage, et qu'est-ce qui vous a le plus séduit dans ces salles ?

J.F. : Je voulais rendre hommage à la chair, à la blancheur de la peau d'Hélène Fourment, et aussi aux esquisses de Crucifixions qui se trouvent dans le petit cabinet... Dans ces petits tableaux, le corps est toujours en mouvement, et il s'imbrique dans d'autres corps... J'aurais souhaité les mettre en relation avec une série de mes dessins, *Corps dans des corps* (1990). J'y voyais un dialogue entre les corps charnus de Rubens et les corps mécaniques contemporains. Mais ces poupées sexuées pouvaient, m'a-t-on dit, prêter à confusion. Dans les peintures de Rubens, les muscles sont visibles, les membres sont en torsion, c'est aussi une peinture très moderne.

J'ai installé aussi la vitrine *Vermis Dorsualis & Devil Masks*, sculptures dorées qui font allusion au squelette, à la mort. Les trois sacrum ressemblent à des têtes de mort, la poudre d'os renvoie à la blancheur de la peau... C'est une autre forme de vanité.

M.-L.B. : Avec le *Bœuf écorché* de Rembrandt, nous sommes de nouveau dans le vif et la chair de cette méditation sur le cycle de la mort et de la vie ?

J.F. : La *Pièce de viande* (1997), suspendue, est en effet une réponse au tableau de Rembrandt. Mais la chair sanguinolente est ici remplacée par les carapaces de scarabées. Cet insecte est carnivore, il a donc dévoré la viande, et il ne reste plus que cette carcasse vide, composée des agents de la destruction. De loin, tant la forme que la couleur brunâtre évoquent la pièce de viande, mais de près on s'aperçoit qu'il s'agit d'insectes, et qu'ils sont peut-être en train de dévorer la chair... C'est cette ambiguïté qui crée une inquiétante étrangeté...

M.-L.B. : Nous avons évoqué rapidement la spécificité de votre bestiaire, de vos animaux symboliques : le perroquet, le scarabée, l'oiseau... Pouvez-vous nous parler des sept hiboux qui trônent sur une table couverte d'une nappe d'autel en lin, avec de la dentelle de Bruges, au pied du grand tableau de Van Dyck, *Portrait équestre de Don Francisco de Moncada* ?

J.F. : Le hibou est traditionnellement le messager de la mort, du froid, de la tristesse. Il est aussi, dans la tradition flamande, porteur de folie et de sagesse. Il hante les tableaux de Bosch et de Breughel... Ces têtes décapitées qui vous fixent de leurs yeux de verre humains évoquent le passage de la vie à la mort. Les grands portraits officiels de Van Dyck sont pour moi la représentation d'un stade de vie post-mortem, ce sont des portraits mortuaires.

M.-L.B. : La figure de l'artiste est présente en filigrane dans toute l'exposition, dans les petits cabinets de la salle 27, vous avez souhaité faire allusion à l'atelier avec des petites maquettes.

J.F. : Il s'agit de deux versions d'atelier d'artiste : *L'art n'est pas solitaire* (1986) et *Atelier-abri pour l'artiste-guerrier (rouge)* (1992-1993). L'un, composé d'un bateau, fait écho au tableau de Abraham de Verwer : *Vue de la rade d'Anvers*. Le radeau sert alors à émerger et à survivre sur cette eau. Le métier de l'artiste, son destin, n'est pas solitaire. C'est pourquoi j'y ai ajouté un stade et

une piste d'athlétisme. Dans l'autre atelier, l'artiste s'éloigne de sa personnalité publique pour aller se cacher et travailler « underground », dans sa cave avec ses munitions. Ce tableau est en correspondance avec le tableau de Hendrick Van Steenwyck, *Jésus chez Marthe et Marie*.

M.-L.B. : Dans la salle 28, on tombe sur un mur entier d'épées et de crânes, un véritable tympan de cathédrale romane qui, telle une épiphanie, méduse littéralement le spectateur...

J.F. : Dans cette œuvre, *Tombe (épées, crânes et croix)*, je montre que l'homme est la proie du plaisir (on le voit ici avec les tableaux de joueurs de luth de Ter Bruggen et Gerrit Von Honthorst), mais aussi déchiré entre Éros et Thanatos, et voué au dépérissement. Les épées sont des croix griffonnées de stylo-bille, et prolongées par une queue faite de scarabées, qui renvoient aux alignements de croix des cimetières. Le rictus de la mort triomphe dans les crânes humains qui serrent des animaux dans leurs mâchoires. La morsure de la mort inéluctable frappe la vie de plein fouet.

M.-L.B. : En sortant de cette salle, on passe devant une vitrine dans laquelle est présentée une défense d'éléphant sur laquelle vous avez écrit *Avant-grade* (1981)...

J.F. : L'éléphant est un animal qui a une mémoire exceptionnelle, il n'oublie rien du passé... Mais j'y inscris aussi l'avant-garde... donc la révolte, la défense du territoire de liberté de l'artiste. Ce jeu de mots est aussi une allusion au nom d'une de mes galeries.

M.-L.B. : Dans les salles suivantes, on revient au rôle de l'artiste, et à votre propre univers poétique. Trois œuvres qui forment une sorte de trilogie sur la vanité, représentée par le cercueil, le sommeil par le lit, et la purification par la baignoire ou la niche ?

J.F. : Il s'agit là encore de formes d'autoportrait. *Nature morte avec artiste* (2004) est une vanité interprétée dans son sens le plus large : l'exhibition de l'excellence, d'une supériorité. L'artiste contemporain se confronte à sa propre vanité. Le paon, considéré d'abord comme un symbole de renouvellement et de résurrection, est devenu par la suite un symbole d'orgueil et d'arrogance. La mort frappe l'oiseau en plein vol. Le cercueil devient une mâchoire qui mord dans la chair du paon. Dans la salle suivante, on trouve la *Table de travail/lit* (2001). Le lit est aussi pour moi une table de travail, c'est un refuge et un repos, même si le lit est en pente.

Cet apparent déséquilibre s'explique par des raisons pratiques, il permet à l'artiste de dessiner et d'écrire de façon plus confortable. La *Luge de nuit* (2004) a une double fonction, c'est une sorte de baignoire, le lieu idyllique de la purification, mais c'est aussi une luge, un instrument de voyage dans la nuit. Sa forme peut aussi évoquer la niche, le cocon, donc la matrice d'une nouvelle expérience et d'une nouvelle forme de vie. L'idée du voyage et de la purification se retrouve dans les œuvres avoisinantes : le *Paysage*, d'Allaert van Everdingen, et la *Sainte Madeleine pénitente*, de Pieter Cornelisz van Slingelandt. Dans ces mêmes salles, on trouve des portraits hollandais qui évoquent aussi le rôle de l'artiste et l'idée de la vanité : *L'Alchimiste*, de Thomas Wyck ; la *Joueuse de virginal*, *L'Apothicaire*, de Gabriel Metsu ; l'*Autoportrait à la palette, dans une niche*, *Le Peseur d'or* ou l'*Ermite lisant* de Gérard Dou. Les dessins de *Sperme du perroquet* (1990-2000) sont présentés avec la *Nature morte avec artiste*. La semence tisse ainsi le lien entre les deux pôles extrêmes de la condition humaine, l'apparition engendrée sur le lit de l'amour, et la disparition dans le cercueil.

M.-L.B. : Que vous inspirent les œuvres de Jan Vermeer ? Vous avez choisi *L'Astronome* ?

J.F. : Le XVII<sup>e</sup> siècle hollandais est le Siècle d'or... Celui de la science, de la découverte des planètes, de la philosophie... L'homme explorait et découvrait le monde. Aujourd'hui, il part à la conquête de la connaissance du cerveau humain. J'ai donc mis en face du tableau de Vermeer *L'artiste explore le monde* (2008), qui représente un homme creusant un cerveau. C'est un hommage au cerveau, comme siège de l'imaginaire...

M.-L.B. : Les dernières salles font allusion aux batailles, d'hommes et d'animaux.

J.F. : Les champs stratégiques montrent des batailles de scarabées... Dans ses actions de conquête guerrière, l'homme a appris les stratégies des animaux. Dans cette salle, on peut voir *Le Retour de la flotte de la Compagnie des Indes néerlandaises* de Ludolf Backhuysen. Mes champs de bataille montrent les liens entre la stratégie animale des scarabées et la stratégie humaine. Au-dessus du *Grand combat de cavaliers et de fantassins* de Philips Wouwermans, j'ai installé un dessin de la série *Bic-Dweil* (1979). On peut voir les couleurs du drapeau belge dans la bande de la serpillière, et un texte : *Only acts of poetical terrorisme [sic]*. Pour moi, la bataille sera poétique ou ne sera pas...

M.-L.B. : Vous avez conçu pour la salle Rubens une nouvelle œuvre spectaculaire. L'exposition commence par un autoportrait en nain, et finit par un autoportrait en ver de terre, « en plus grand ver de terre »...

J.F. : Aux pieds de Marie de Médicis, qui s'est fait représenter comme une déesse puissante, j'ai décidé de me représenter comme un ver de terre. Il a mon visage en vieil homme, et il parle d'une voix caverneuse, d'outre-tombe. Ce ver à la peau pâle surgit d'un amas de pierres tombales en granit, il sort de sa tombe et dit : « je veux sortir ma tête du nœud coulant de l'histoire ».

Le ver évoque la putréfaction de la chair, la mort, mais aussi le renouveau de la vie, puisqu'il naît directement de la décomposition de la terre. Les pierres tombales sont celles d'artistes, d'écrivains et de philosophes, associés à des noms d'insectes. Ainsi Marcel Duchamp est-il associé à *Cicade*, James Ensor est le *Boonenkever* (bruche du haricot), Jean-Paul Sartre le *Xylébore*, etc. Je glorifie à la fois le ver-artiste et les insectes ; le ver qui entretient la bonne santé de la terre est comme l'artiste qui s'occupe de la bonne santé de la société. Et je rends hommage aux insectes, car ils sont la mémoire du monde, de notre histoire, ce sont donc des sortes de petits ordinateurs.

M.-L.B. : Dans la dernière salle, vous avez dressé la vitrine de *Virgin/Warrior*, relique d'une performance que vous avez réalisée en 2004 au palais de Tokyo avec Marina Abramovic... Que signifie-t-elle ici, au musée du Louvre ?

J.F. : Cet espace théâtral dialogue avec les grandes machines de peinture qui se trouvent autour. La virginité pour moi peut être aussi bien masculine que féminine. C'est une métaphore de l'innocence, l'absence de corruption. Ce combat est de nouveau celui des « guerriers de la beauté »... Ce n'est pas une stratégie de guerre, mais un combat pour un espace de beauté... Pendant la performance, j'écrivais avec mon sang sur le mur : « cela prend du temps de devenir un jeune artiste ».

M.-L.B. : Vous allez aussi réaliser une performance dans une salle du musée, la galerie Daru, remplie d'imposantes sculptures romaines, de sarcophages, de dieux et d'athlètes nus...

J.F. : Ma performance s'intitule *Art kept me out of jail* (l'art m'a sorti de prison) : c'est le titre d'une ancienne performance de 1981 que je réutilise. Par contre le sous-titre est *Ode à Jacques Mesrine*. J'ai fait, en 1983, un grand dessin de Mesrine, dans la série des Amis. Je l'ai fait, poussé par un sentiment d'admiration

et de sympathie, parce que Mesrine était l'ennemi public numéro 1 en France, et que pour moi c'était une sorte de Robin des Bois, un artiste de l'évasion qui se métamorphosait sans cesse pour berner le pouvoir et la justice. La performance comporte des actions anciennes et des actions issues de la vie de Mesrine, l'artiste gangster et trafiquant qui travaille sur le marché noir où ont cours d'autres règles que celles du marché blanc. J'ai choisi cet endroit car l'artiste est toujours perdant dans l'espace qui exprime le pouvoir. Mais c'est beau d'être perdant aux pieds de *La Victoire de Samothrace*...

M.-L.B. : Que peut apporter cette confrontation entre l'art contemporain et l'art du passé? S'agit-il de faire ressortir des thématiques universelles, de créer un dialogue entre artistes au-delà des frontières historiques, de confirmer la permanence d'une tradition culturelle flamande?

J.F. : Je pense que mon exposition peut créer une friction entre les époques. Mon œuvre est parfois plus proche de l'art médiéval tardif ou des pré-modernes que de l'art contemporain. Elle peut dans ce contexte du musée faire l'objet d'une lecture différente, plus claire. J'aime tout particulièrement l'ambiance des musées d'art ancien... Mais je pense aussi que certains chefs-d'œuvre de l'art classique sont toujours d'avant-garde. Enfin, en tant qu'artiste contemporain, on plonge ses racines dans une longue tradition que l'on ne peut pas lâcher facilement... La confrontation entre l'art contemporain et l'art ancien permet de découvrir de nouveaux liens, de donner d'autres interprétations, tant à mon œuvre qu'aux chefs-d'œuvre du passé. Comment peut-on à la fois conserver la tradition de l'histoire de l'art occidental et malgré tout regarder vers le futur, introduire de nouvelles idées? C'est tout l'enjeu de cette exposition. C'est évidemment un risque énorme, d'engager un dialogue avec les grands maîtres de l'histoire de l'art. Au fond, on ne peut que se planter [*sic*]. J'avais constamment conscience de devoir faire preuve d'humilité. Mais c'est aussi un défi : on se demande si les œuvres vont tenir dans ce contexte. Vont-elles gagner ou perdre en signification? La seule chose que l'on peut conserver, c'est l'illusion d'un terrorisme poétique. C'est d'ailleurs le dernier message du parcours...

Fait au Louvre  
mars 2008