



CLASSIQUES
GARNIER

JERNITE (Kenza), « Conclusion de la troisième partie », *La Peinture sur scène. Dramaturgies plastiques contemporaines*, p. 299-301

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14181-5.p.0299](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14181-5.p.0299)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2022. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

La place centrale qu'a peu à peu prise la peinture sous sa forme liquide dans des dramaturgies aussi différentes que celles de Vincent Macaigne, Romeo Castellucci ou Jan Fabre s'explique donc en partie par les infinies possibilités de signification que contient en elle cette matière encore non informée. Face à la rigidité du langage articulé – il s'agit pour la Societas de Romeo Castellucci de s'affranchir des formes déjà existantes, en les détruisant et en recréant à partir de leurs ruines¹, pour Jan Fabre de sortir de la Renaissance et de ses cadres², pour Vincent Macaigne de retrouver les forces vitales emprisonnées dans les grands textes³ – la peinture liquide permet de retrouver une « plasticité » mieux à même de suivre les capacités de transformations incessantes de la pensée. Sur leurs scènes, la peinture peut être utilisée tour à tour comme icône, indice ou symbole. Lorsqu'elle est utilisée comme symbole, c'est souvent comme un symbole de résistance à l'ordre des choses : révolutions chez Macaigne, blasphème chez Castellucci, résistance à l'humanisme triomphant chez Jan Fabre. Les metteurs en scène utilisent alors, *même quand ils l'utilisent pour faire sens*, la capacité de résistance au sens de la peinture, qui, dans son originelle liquidité, refuse le cadre. Mais loin

1 Castellucci, Claudia et Romeo, *Les Pèlerins de la Matière*, *op. cit.*, p. 31 : « Le caractère essentiel de l'iconoclasie, en effet, est de transformer quelque chose qui avant avait une forme et qui maintenant en prend une autre. »

2 Fabre, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 47 : « Le corps suintant, fondant, succulent du chevalier du désespoir est un anachronisme aujourd'hui. [...] Nous vivons de nouveau aux temps de la Renaissance, sous l'œil omniscient de la science qui veut tout déchiffrer et analyser. »

3 Entretien avec Vincent Macaigne, propos recueillis par Jean-Louis Perrier : « Je ne dispose pas du corpus de textes au moment où je commence à travailler avec les acteurs. Je me lance dans un seul texte dont la problématique m'intéresse [...]. En fait, j'aime être libre et penser que, lorsque je commence à travailler sur un projet, je peux tout me permettre. » URL : « <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Au-moins-j-aurai-laisse-un-beau-cadavre/ensavoirplus/idcontent/23164> (consulté le 26/10/2021) ». »

d'être uniquement un symbole de résistance à l'ordre et au cadre, la peinture liquide est aussi mise en avant *comme* peinture par ces metteurs en scène, et plus exactement, comme matière dont ils exploitent toutes les caractéristiques (couleur, opacité, informe).

La recherche de ces caractéristiques permet d'expliquer en partie la frénésie de destruction que l'on observe dans certains spectacles. Macaigne érige cette frénésie de destruction en art poétique, au prétexte que toutes les histoires ont été dites, et que tout a déjà été créé. C'est peut-être dans son théâtre que la volonté de recréation après le chaos est la moins évidente, et le metteur en scène semble parfois s'adonner à un désespoir narcissique qui se complaît dans les ruines du présent. Cependant, certains signes donnent à penser que même lui ne s'en tient pas au chaos dont il se fait le champion. Sur la scène de *Je suis un pays*, après que tout a été détruit et alors que le plateau est recouvert des débris de ce qui a eu lieu – peinture, eau, terre, etc. –, seules restent intactes les reproductions du Caravage suspendues sur les murs latéraux, au moment où la petite fille incarnant la parole nouvelle proclame : « l'avenir sera à nous ! ». Il s'agit bien de reconstruire un monde nouveau, à partir du chaos retrouvé.

Jan Fabre procède moins à une destruction des formes qu'à un travail sur l'épuisement, au terme duquel les liquides doivent refaire surface. Dans la lignée d'artistes de performance dont il reconnaît l'influence, comme par exemple Marina Abramović, il fait subir à ses performeurs des épreuves physiques d'une difficulté et d'une longueur presque insoutenables, pour retrouver le corps suintant qu'il appelle de ses vœux. Au terme de ses spectacles, c'est la scène elle-même qui finit par se rendre, jusqu'à suinter elle-aussi de matières – qu'il s'agisse d'eau, de faux sang ou de peinture – à partir de laquelle il sera possible d'« imaginer un nouveau monde ».

Romeo Castellucci, dans ses écrits, est peut-être enfin celui qui a le mieux théorisé ce rapport entre destruction et création, alors qu'il se définit lui-même comme un artiste iconoclaste. Ce désir iconoclaste est cependant d'un genre très particulier. La guerre iconoclaste de Romeo Castellucci est certes une guerre contre les formes existantes, qui empêchent de « dépasser la réalité⁴ » en faisant surgir des idées nouvelles ; mais il ne s'agit en aucun cas d'arriver à un monde sans images. Il faut, à partir du chaos retrouvé qui nous redonne accès à la matière – et Castellucci lui-même rapproche cette matière du chaos

4 Castellucci, Claudia et Romeo, *Les Pèlerins de la Matière*, *op. cit.*, p. 23.

originel – « refaire monde⁵ ». Il faut, en d'autres termes, libérer dans cette peinture liquide sa puissance d'images.

C'est ici que le geste de nos metteurs en scène rejoint le geste qui est depuis longtemps déjà celui de certains peintres. De ce chaos premier, que Deleuze appelle « chaos pré-pictural », il s'agit, nous l'avons vu avec Castellucci, de tirer des éléments et une structure, avec lesquels créer un nouveau monde. Nous avons noté, dès le début de ce travail, la coexistence sur les scènes contemporaines, et en particulier dans les spectacles des artistes de notre corpus, de la peinture liquide avec le tableau cadré, qui subsiste. Cette co-existence est peut-être alors ce qui donne le code ou la clé de compréhension de ces nouveaux mondes théâtraux, entre jaillissements de peinture et persistance du cadre. Il s'agit donc d'étudier à présent quelles sont les structures que mettent en place nos metteurs en scène, qui leur permettent de faire tenir ensemble des dramaturgies rigoureuses et le chaos provoqué par la peinture déversée en liberté.

5 *Ibid.*