DELILE CLARISSE SCENOGRAPHIE-DECOR

LA THÉÂTRALITÉ DU FILM PLASTIQUE

MÉMOIRE DE RECHERCHE

ENSATT 2014 - 2015

DELILE CLARISSE

SCENOGRAPHIE-DECOR

ENSATT 2014- 2015

PROMOTION ARMAND GATTI

MÉMOIRE DE RECHERCHE

LA THEÂTRALITÉ DU FILM PLASTIQUE

COORDINATEUR: MIREILLE LOSCO-LENA

TUTEUR: ALWYNE DE DARDEL

RESPONSABLE DE FILIÈRE : DENIS FRUCHAUD ET ALEXANDRE DE DARDEL



MEMOIRE DE RECHERCHE	
TITRE : LA THÉÂTRALITÉ DU FILM PLASTIQUE	
AUTEUR : CLARISSE DELILE	
ANNÉE : 2014-2015	
FILIÈRE : SCÉNOGRAPHIE-DÉCOR TUTEUR DU MÉMOIRE : ALWYNE DE DARDEL	
COORDINATEUR DES MÉMOIRES : MIREILLE LOSCO-LE	·NA
COOLIDIA MEMORIES : WINTELEE ECOCO EE	
Je soussignée Clarisse DELILE,	
• Certifie la conformité de la version électronique avec l	l'exemplaire officiel remis au jury,
• M'engage à transmettre à la bibliothèque une version	finalisée si le jury exige des corrections,
 Certifie que mon mémoire ne comporte pas de doct table des illustrations, avec la référence précise (pag- des documents figurant dans mon mémoire pour diffusion. 	e, numéro ou description de la figure)
 Autorise la consultation* de mon mémoire à la biblic extérieures, sa copie en version numérique et sa diffus 	· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·
A Lyon, le l'étudiant(e)	Signature de
Mémoire consultable par des personnes extérieures à l'	ENSATT
OUI NON	Signature du Président(e) du jury

^{*} Etant entendu que les éventuelles restrictions de diffusion de mes travaux ne s'étendent pas à leur signalement dans le catalogue de la bibliothèque, accessible sur place ou par les réseaux, ni à leur consultation sur place, ni à leur diffusion par Prêt entre Bibliothèques (PEB) ou sur le réseau intranet de l'ENSATT. En cas de diffusion du mémoire mentionné ci-dessus selon les conditions précitées, l'ENSATT s'engage à respecter le droit moral de l'auteur sur le mémoire.

RÉSUMÉ:

Matière du visible et de l'invisible, je donne à voir autrement le film plastique, objet et matière prosaïque. Nous tracerons le plastique sous ses différentes facettes paradoxales : comment ce déchet, à l'origine simple emballage, peut se transformer en oeuvre artistique sur scène ? Comment l'anodin peut se transformer en spectacle contemplatif ? Nous étudierons les univers que le film plastique peut évoquer et son rapport au corps. Enfin, nous verrons comment cette matière peut devenir une expérience sensorielle et introspective.

Mots-clés:

AIR

MATIÈRE

MOUVEMENT

PLASTIQUE

POLLUTION

TRANSFORMATION

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
CHAPITRE 1 : LA MATIÈRE INERTE	11
1.1. MATIÈRE DU QUOTIDIEN, MATIÈRE POLLUANTE ET UNIVERSELLE	12
1.1.1. Une traversée spatio-temporelle des paysages	12
DE L'EMBALLAGE À LA BEAUTÉ DU MATÉRIAU	18
1.2. Transformation de la matière	27
1.2.1. Transparence, opacité, translucidité: Matière de la lumière	27
1.2.2. PERDRE SES REPÈRES SPATIAUX	
1.2.3. ESPACE EN MOUVEMENT	35
CHAPITRE 2 : ENVOL DE LA MATIÈRE PLASTIQUE	37
2.1. L'AIR PREND FORME PAR LE PLASTIQUE	37
2.1.1. LE FILM MATÉRIALISE L'AIR OU L'AIR COMME SCULPTEUR	37
2.1.2. MATIÈRE AUTONOME ET ALÉATOIRE	42
2.2. LE PLASTIQUE GONFLÉ : UN GESTE ARCHITECTURAL	47
2.2.1. Une matière comme structure	47
2.2.2. MATIÈRE ET AIR : L'OBJET GONFLABLE SUR SCÈNE	54
CHAPITRE 3 : FAIRE THÉÂTRE AVEC LE FILM PLASTIQUE	60
3.1. Dramaturgie du film plastique	60
3.1.1. Vers un paysage intérieur	60
3.1.2. DE LA REPRÉSENTATION À L'ÉVOCATION	68
3.2. UNE MATIÈRE MÉTAMORPHOSANT LE CORPS	80
3.2.1. Au contact du corps	80
3.2.2. Une seconde peau	84

CONCLUSION	89
<u>ANNEXES</u>	91
A. HISTOIRE ET CLASSIFICATION DES PLASTIQUES	
B. RENCONTRE AVEC ETIENNE SAGLIO	102
C. Extrait du Manifeste Emballages	107
D. RETRANSCRIPTION AVEC CÉDRIC TOUZÉ	108
E. RENCONTRE AVEC PIA MÉNARD	109
GLOSSAIRE	119
TABLE DES ILLUSTRATIONS	120
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	123
REMERCIEMENTS	127

INTRODUCTION

Le film plastique connu sous la forme de sachet plastique est certainement l'objet le plus connu et le plus répandu au monde. Le dénominateur commun de notre humanité, le seul objet, la seule matière, qui n'a ni limite, ni frontière. Il n'a pas de propriétaire, il n'a pas de nationalité ni de réelle valeur. Nous parlerons d'une matière qui nous est si familière, universelle que l'on ne se pose plus la question de son existence. Bien trop utile dans notre quotidien, tellement ancré dans nos vies, dans nos paysages, dans nos organismes que nous avons une fâcheuse tendance à oublier! Comment faisions-nous avant le sachet ou l'emballage plastique? En effet, depuis plus d'un demi siècle, on peut constater que la plupart des objets, mobiliers, constructions sont réalisés par des matériaux plastiques, de couleur, matière, densité et élasticité très variées.

Pourquoi en sommes-nous maintenant si dépendants ? Pourquoi ne trouvons-nous pas d'alternative pérenne ? Est-ce pour la simplicité de ces multiples utilisations qu'il nous ancre dans un principe de consommation ? Ou au delà de certains points de vue (écologique, médical, etc.), n'exerce t-il pas simplement un pouvoir magnétique ?

Le sachet plastique est en effet fascinant dans ses caractéristiques ; il peut ne nous servir que quelques minutes mais résister pendant plusieurs années. Il ne pèse pas plus de six grammes, mais reste étonnant de résistance et de contenance : c'est une grande qualité d'avoir une matière qui peut contenir sans prendre elle-même de place ! Prenons l'exemple simple d'un panier en osier, objet servant à transporter d'autres objets plus petits. Un sac plastique peut quant à lui contenir des objets plus lourds et plus volumineux. Le sac de caisse est mondialement connu, il est offert à l'origine puis vendu par les commerces à leurs clients. Il est devenu le symbole d'une pollution visuelle. Pourtant, son utilisation reste immuable.

Il a révolutionné notre façon de vivre et surtout notre rapport au déchet. À présent et sans inquiétude, nous avons pris le réflexe de jeter, d'emballer puis jeter, ou de déballer puis jeter ! Cette matière a-t-elle inventé le mot jetable ainsi que le principe même du déchet ? Je n'ai pas développé d'intérêt particulier pour le circuit du recyclage. Je ne saurai dire où vont nos déchets après la case poubelle, ni la manière dont ils disparaissent, car l'enjeu est bien celui-ci : disparaissent-ils vraiment ? Pour le plastique, de toute évidence, non. On le voit virevolter, s'accrocher aux branches, et ainsi dénaturer les paysages. Mais l'apparence de cette pollution met en évidence son incroyable résistance : il a besoin de plusieurs siècles pour disparaître.

Cette matière est visible dans nos paysages depuis une cinquantaine d'années, ainsi il s'agit de parler de notre quotidien. Je ne ferai pas un mémoire porteur d'une parole écologique, cependant, je ne peux occulter ma prise de conscience en tant que

future scénographe, consommatrice de matière première et de matière polluante. C'est une prise de conscience qui est simplement évidente pour notre génération. Nous ne réfléchissons plus le décor de la même manière. Comment être réellement conscient de ce changement dans notre métier? Existe-t-il une façon de travailler à inventer, une nouvelle manière de concevoir des décors qui limitent une pollution massive ? Pouvons-nous avoir des stocks de décors ouverts à tout scénographe, un marché de matière à récupérer ou à troquer ? Mon envie d'exprimer mon travail au travers du film plastique a davantage été inspirée par la poésie qu'il peut s'en dégager, plutôt que de la perspective environnementale qu'on lui connaît. Le film plastique a retenu mon attention car il est présent partout, seule matière à être ancrée dans nos vies sans qu'elle soit sous contrôle. Suivre une trajectoire, un mouvement, regarder un objet voler dans la rue, ou simplement dans un endroit où le mouvement n'est pas attendu. Il fait trace de son passage, et au-delà de sa légèreté et de l'éphémère instant créé, il modifie son environnement avec radicalité. À mes yeux, il crée quelque chose à voir et à considérer. Tout peut faire art, il suffit d'un instant pour s'émerveiller d'une chose que l'on peut même contempler tous les jours. Il suffirait d'une lumière, d'un mouvement, d'une humeur aussi. Je ne parle pas de l'art que nous connaissons des artistes tels que les peintres, les sculpteurs, les musiciens, mais bien d'un geste involontaire :

« Je considère comme art involontaire le résultat heureux d'une combinaison imprévue de situations ou d'objets organisés entre eux selon des règles d'harmonie dictés par le hasard. Cet art peu estimé, non prémédité, flotte à la surface des choses. Il est sans poids puisque la société ne lui en donne pas. » ¹

Le film plastique, synonyme d'ordure, de déchet et plus généralement considéré comme objet polluant, met en péril nos espaces. C'est le jugement classique que nous lui portons, mais si nous le considérons comme un voile translucide volant au gré des vents, poussé par un souffle aléatoire, son mouvement fragile et hasardeux peut s'avérer être un moment de poésie. Parce qu'il est difficile de considérer un sac plastique autrement que dans son rôle d'objet jetable et polluant, l'enjeu de cette recherche est d'aller dans ce sens poétique.

Contempler un plastique, matière prosaïque pour lui donner un statut artistique me donne à réfléchir sur la signification de ce statut. Comment peut-il devenir oeuvre d'art ? Comment un geste involontaire peut provoquer une émotion ? J'ai été aussi sensible que les deux protagonistes du film *American Beauty*², qui regardent la vidéo d'un sachet plastique volé dans leur quartier résidentiel. Scène devenue

Sorti en France en 2000, ce drame se déroule dans un quartier résidentiel, où vit une famille sans le moindre problème. Sous cette apparence de famille parfaite, se cachent de nombreux secrets et le désir d'un homme à se conduire vers la mort.

¹ CLÉMENT, Gilles, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris : Sens & Tonka, p. 11.

² MENDES, Sam (réal.), American Beauty [film], Etats-Unis, Dreamworks home entertainment, 1999.

incontournable au cinéma grâce à cette mise en abyme d'un instant de poésie que l'on peut nous-mêmes regarder tous les jours. Seconde de liberté, envol imprévu, légèreté soudaine, un fait paradoxal pour une matière que nous mettons de côté. Autrement dit, le plastique m'interroge sur de nombreux paradoxes : comment ce déchet, à l'origine simple emballage, peut se transformer vers l'oeuvre artistique une fois sur scène ?

Le film plastique est une matière que j'ai souvent exploitée dans mes recherches artistiques pour ses nombreuses qualités que nous verrons par la suite. Pour la plupart de mes projets³, j'ai utilisé des rouleaux de film plastique transparent, que nous retrouvons au rayon des fruits et légumes dans les supermarchés. Cette matière m'a permis de réaliser dans l'urgence des installations à grande échelle (envahir un paysage naturel) puisque une de ses qualités est de se trouver en quantité inépuisable. Cette forme d'Arte Povera s'inscrit dans notre ère industrielle et dans notre société de consommation. Par cette expérience, je fais le choix de me concentrer sur le film plastique qui me semble intéressant d'un point de vue scénographique. Cette matière est actuellement soumise aux normes de sécurité incendie qui s'appliquent pour le spectacle vivant. Nous aborderons ces détails techniques en annexe pour privilégier ici les paradoxes que cette matière soulève : comment ce film plastique tiré de notre quotidien peut faire l'objet d'un spectacle et devenir spectaculaire? De plus, la matière au centre d'une création me questionne sur le statut que peut prendre un spectacle. Ainsi, comment cette matière peut nous faire glisser vers des formes plus performatives et comment remet-elle en question la place de l'acteur et de la scénographie ?

Enfin, je m'intéresserai à cette matière d'un point de vue scénographique. Peut-elle donner naissance à de nouveaux paysages scénographiques et à quels imaginaires ou univers intérieurs le film plastique peut évoquer ? Nous aborderons cette matière comme une expérience sensorielle capable de nous emmener vers l'introspection.

Mouvement artistique italien apparu dans les années 1960. Les artistes de ce mouvement défient l'industrie culturelle et plus largement la société de consommation, en utilisant des produits pauvres (sable, chiffons, terre, bois, goudron, etc.)

³ Les photos en pleine page qui traversent ce mémoire sont des projets que j'ai réalisés durant mes études.

⁴ JOPPOLO, Giovanni, L'Arte Povera: les années fondatrices, Paris: Fall éd., 1996.

CHAPITRE 1 : LA MATIÈRE INERTE

Le plastique est une matière inventée de toutes pièces par l'industrie pétrolière et celle du conditionnement à l'aide des laboratoires de chimie avant de devenir plusieurs milliers d'objets à la fois. Il s'est développé au début de l'ère industrielle pour remplacer des matières premières coûteuses⁵. Actuellement, il est présent dans de nombreux secteurs d'activité et aussi dans les plus avancés de la technologie. Pour commencer, j'aborderai le sujet en exprimant ce qu'est le plastique : comment est-il fabriqué ? quel est son impact sur notre environnement et notre santé ? Il sera considéré ici comme l'archétype du déchet et de la pollution actuelle de nos sociétés contemporaines. Dans un premier temps, j'aborderai la matière plastique que l'on connaît sous toutes ses formes pour glisser progressivement vers l'objet d'étude de référence de mes travaux, le film plastique, celui que nous appelons couramment emballage, le seul matériau que l'on jette systématiquement dès sa première utilisation.

« Dès l'origine voués au mépris, à l'oubli, à la poubelle, ils constituent, dans la hiérarchie des objets, les véritables "bas-fonds". Par mes pratiques antérieures, je sais que plus un objet est "inférieur" et plus il a de chances de révéler sa qualité d'objet, et d'aller les chercher dans ces régions basses du mépris et du ridicule pour les porter au pinacle relève, en art, d'un acte de poésie pure. » ⁶

Cette première partie n'est pas en lien direct avec l'endroit de tous les possibles : je préfère révéler les secrets de sa fabrication avant d'approcher la magie d'un spectacle par l'étude de cette matière dans son état le plus simple, c'est-à-dire à l'état de non vie, d'inertie, telle une marionnette avant d'être manipulée.

Je suis rattrapée par la magie du théâtre qui permet à un objet des plus courants, comme un morceau de plastique, de prendre vie et de se transformer au gré de notre imagination. Concernant le plastique en tant que déchet, nous pouvons nous interroger sur la possibilité d'intégrer les propriétés du vivant à un matériau qui ne connaît pas de caractères anthropomorphiques ? Nous le verrons plus tardivement, traversons dans un premier temps l'histoire de cette matière plastique.

⁵ MOSSMAN, Susan, Fantastic plastic: product design + consumer culture, Londres: Black Dog, 2008.

⁶ TADEUSZ, Kantor, «Du collage à l'emballage», *Métamorphoses*, Paris, Chêne : Hachette: Galerie de France, 1982, p. 54.

1.1. MATIÈRE DU QUOTIDIEN, MATIÈRE POLLUANTE ET UNIVERSELLE

1.1.1. Une traversée spatio-temporelle des paysages

Le plastique est l'une des rares matières à se trouver dans l'ensemble des compartiments de la terre : dans la biosphère, l'hydrosphère, l'atmosphère et la lithosphère. En effet, il peut être sous terre ou en mer, aussi bien en surface que dans les fonds marins, et vole dans le ciel pour échapper au destin tragique du recyclage. Il se déploie, se multiplie en masse de manière exponentielle depuis les années 1950⁷. Notre société basée sur le schéma de la consommation, du pouvoir d'achat, s'épanouie totalement depuis la création du plastique : de nouveaux objets, vêtements, mobiliers, de nouvelles architectures, etc. chamboulent la mode et le design de ces années d'après-guerre. De nouvelles formes et de nouvelles tendances apparaissent par l'intermédiaire de ce matériau qualifié de révolutionnaire : il toucha le monde entier en commençant dans les foyers (exemple avec le mythique Tupperware) comme les industries de hautes technologies qui ont innové rapidement grâce aux nouvelles possibilités qu'offraient le plastique.

Il est surprenant de savoir que le plastique fut au départ un simple matériau de substitution, puis il a évolué avec la technologie et les innovations dans différents domaines : en architecture, en milieu médical, dans l'aéronautique et l'industrie textile (la plupart de nos vêtements sont faits en nylon, polyamide et polyester).

Ce matériau tire sa singularité dans sa « malléabilité » à l'origine de formes complexes. Les plastiques se distinguent aussi par leur solidité, rigidité et leur stabilité thermique. Le procédé de fabrication lié au matériau oblige l'utilisation de technologies de pointe et notons-le, de la fabrication en série de certaines pièces, pour le secteur⁸ du bâtiment et des travaux publics, par exemple. Comme le déclamait si bien le groupe de musique rock Elmer Food Beat, « *le plastique, c'est fantastique* ⁹ », il nous a permis de partir à la conquête de l'espace, d'assouvir nos désirs de consommation au quotidien ou encore de faire des implants dans le corps (implant de prothèse en silicone par exemple), mais à quel prix ?

Passons à une définition concise du plastique. Du grec « plastikos » qui signifie « propre au modelage », il produit généralement une grande variété de substances chimiques produites de façon très différentes. Un matériau est dit « plastique » s'il peut être déformé à une température relativement basse (200°C) pour prendre

⁷ MOSSMAN, Susan, op. cit.

⁸ ENGELSMANN, Stephan, Plastiques en architecture et construction, Bâle (Suisse): Birkhäuser, 2010.

⁹ ELMER FOOD BEAT, « Le Plastique c'est fantastique », 30 cm [CD-ROM], Off the track, 1990.
Cette chanson fut utilisée par le Ministère de la Santé pour une campagne de prévention sur le préservatif.

n'importe quelle forme souhaitée. En comparaison, l'acier doit être chauffé à 1500°C. Cette propriété spécifique au plastique qu'est sa malléabilité est à l'origine de son succès dans le domaine de l'emballage¹⁰. Pour fabriquer du plastique, des molécules d'hydrocarbures sont mélangés à des molécules « secrètes¹¹ » dont les industriels concernés connaissent la composition chimique afin d'éviter toute concurrence. Cette réaction donne naissance à des granulés de plastique. Avec, on produit toutes sortes de plastiques.

Un sac plastique peut mettre deux siècles à disparaître, il se dégrade seulement par l'usure naturelle. Des laboratoires indépendants ont étudié les substances chimiques qui s'échappent des bouteilles. On peut trouver du tributylétain, du bisphénol A, des phtalates*¹², des matières qui sont capables de s'accumuler dans le corps humain. Des molécules pourtant interdites par la législation mais que nous retrouvons déjà dans la chaîne alimentaire¹³.

Dès l'horizon 2016, une loi sera destinée à supprimer à la vente les 17 milliards de sacs donnés chaque année en France. Nous entendons déjà parler des sacs biodégradables, nouveaux types de plastiques fabriqués à base d'amidon. En collaboration avec des agriculteurs, quelques industries de plasturgie créent maintenant des polymères bio-dégradables et compostables. Cependant, certains spécialistes ont soulevé le problème suivant : les sacs bio-dégradables ne sont-ils pas un facteur plus aggravant pour les organismes vivants du moment où le plastique se retrouve à l'état de micro particules ? Le constat est le suivant, plus le plastique est en petits morceaux, plus il est facilement ingéré par les animaux et ainsi, ces micro particules sont capables d'intégrer la chaîne alimentaire.

« Pour l'avenir le plastique va connaître une évolution considérable. Ce ne sera plus une matière inerte, elle va devenir intelligente, sensible voire cognitive. Elle pourrait savoir lorsqu'un produit alimentaire est passé, dans quel coin du monde elle se trouve, elle pourra se réparer seule, se régénérer. On pourra l'utiliser dans les vaisseaux spatiaux. Elle pourra émettre des signaux qui changeront sa forme. Un chirurgien pourra implanter un morceau de plastique dans votre artère ou votre veine. » ¹⁴

¹⁰ MOMPIOU, Frédéric, GONDARD, Christian, *Les matières plastiques*, disponible sur : http://www.larecherche.fr/idees/back-to-basic/matieres-plastiques-01-10-2006-88708 (consulté le 12 avril 2015)

¹¹ BOOTE, Werner (réal.), *Plastic Planet* [film], collection Docs citoyens, Éditions Montparnasse, 2011.

¹² Les mots qui seront suivis de ce signe renvoient au glossaire, p. 119.

¹³ Annexe chapitre A. pour lire plus de détails sur ces recherches récentes, p. 92.

¹⁴ BOOTE , Werner (réal.), op. cit. Interview avec Ray Hammond, consultant pour les industries de plasturgie.

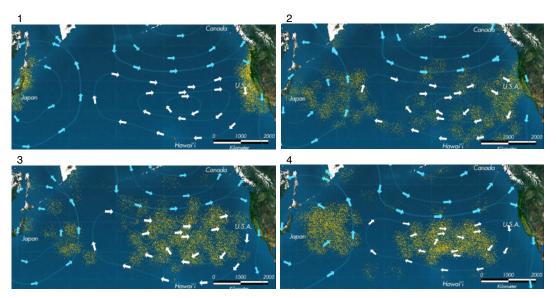


Fig. 2 : Le principe du vortex nord-pacifique et l'accumulation des déchets. © Greenpeace, capture écran d'une animation relative au voyage des déchets

L'une des spécificités de l'Histoire de l'humanité est la production de pollutions propres à chaque civilisation. Par exemple, les périodes gréco-romaine et médiévale sont notamment marquées par « des pollutions métalliques liées aux activités industrielles, domestiques, minières. »¹⁵ Actuellement, on peut dire que le plastique est une matière qui constitue notre planète. Dans le Nord-Est du pacifique, entre la Californie et Hawaï, les déchets produits par les activités humaines sont acheminés par les courants marins de surface vers un nouveau « continent » (appelé le 7^e Continent). Des chercheurs ont estimé la taille du 7^e continent, l'une des zones les plus étendues, à plus de 3,5 millions de km², soit près d'un tiers de la superficie de l'Europe ou encore cinq fois la superficie de la France¹⁶.

« Ce vortex de déchets du Pacifique Nord est une zone du gyre* subtropical du Pacifique, une zone "calme" de la surface océanique dans laquelle les courants marins, influencés par la rotation de la Terre, concentrent les particules flottantes. Ces zones d'ordures sont au nombre de quatre sur le Globe qui ne sont pas détectables par nos moyens d'observation satellitaires. » ¹⁷

Annexe p. 95 pour lire entièrement cet échange.

Le terme « continent » exprimer une concentration importante de déchets qui flottent et se regroupent sur une large zone dont la forme et la localisation précises varient au gré des courants.

¹⁵ DELILE, Hugo, *Signatures des paléo-pollutions et des paléo- environnements dans les archives sédimentaires des ports antiques de Rome et d'Éphès*e, thèse de doctorat en géographie et géoarchéologie, Lyon Université Lyon 2014.

¹⁶ MAGDELAINE, Christophe, notre-planete.info: *Un gigantesque "continent" de déchets se forme dans le Pacifique Nord*, disponible sur : http://www.notre-planete.info/actualites

¹⁷ FOTTORINO, Eric, Alerte le plastique serial Killer des océans, magazine Le 1, Juillet 2014, n°13.

Les déchets trouvés sont essentiellement des matériaux en plastique, provenant des mégalopoles localisées sur les façades maritimes. Ce tourbillon d'ordures appelé The Trash vortex¹⁸ au large de Hawaï a des conséquences irréversibles sur la biodiversité : en 1999, il y avait déjà six fois plus de plastique que de plancton. En soixante ans, le plastique a colonisé jusqu'à mille mètres de profondeur, zone sans lumière ni oxygène. Les mythes et les légendes des mers sont maintenant loin de cette réalité. Qu'est-ce que rejette le plastique une fois dans l'eau ? Quels sont ses conséquences sur la faune marine ¹⁹ ?

Après avoir écrit ces premières pages de mémoire, mon esprit s'est focalisé sur le moindre objet en plastique que je « consommais » : bouteille d'eau, sachet plastique, emballage alimentaire, nombre de déchets que je produisais ou que je croisais par jour. Tous les matins durant un trajet quotidien, il y avait au même endroit un sac en plastique d'une marque connue contenant l'intégralité d'un repas acheté sur le pouce. Depuis combien de temps était-il dans ce petit quartier résidentiel ? Il existe des endroits sur notre planète bien plus pauvres et sauvages que ce quartier, pourtant, ils sont jonchés de déchets. Prenons l'exemple du tournage de *Lawrence d'Arabie*, filmé dans le Sahara à Ouarzazate, au Maroc. Il y a 45 ans, aucun déchet n'a eu besoin d'être ramassé. Aujourd'hui, pour tourner un film au même endroit, c'est une équipe spéciale qui doit nettoyer avant la réalisation du film²⁰. Cette prise de conscience est nécessaire pour glisser vers le geste artistique, vers la poésie du plastique dans la nature, lorsqu'il essaie de s'échapper, de fuir à son destin, lorsqu'il est hors la loi :

« Il (le plastique emballage) échappe au destin normal des déchets pondéreux, il s'envole. Cela est dû à sa légèreté et sa forte prise au vent, chacun sait cela mais personne ne s'est avisé de suivre au marqueur le parcours d'un sac. On le fait pour les oiseaux migrateurs ou les mammifères en péril mais le destin des plastiques, jusqu'à présent, ne fait l'objet d'aucune cartographie. Je connais pourtant des lieux de forte concentration, [...] où se rassemblent les plastiques polychromes de notre civilisation. » ²¹

En Inde à Calcutta, des communautés appelées les « Chiffonniers » ramassent le plastique dans d'immenses décharges à ciel ouvert pour le revendre. Une hiérarchie a été mise en place suivant le type de matériaux collectés: les plus riches ramassent le bois, le verre, les métaux; les plus pauvres s'occupent des plastiques légers.

¹⁸ FEYDEL, Sandrine (réal.), Océans de plastiques, Paris : Adavision, Via Découvertes Production, 2009.

¹⁹ Annexe, chapitre « Répercussion dans l'environnement », p. 92.

²⁰ BOOTE, Werner (réal.), op. cit.

²¹ CLÉMENT, Gilles, op. cit., p.19.



Fig. 3 : Sac plastique de supermarché à l'eau gelée

Installation-expérience de 2 semaines sur la transformation de l'eau par les aléas de la météo.

Annecy, 2012 © Clarisse Delile





Fig. 4 : Shwitters Kurt, *Merzbild Rossfett*, 1919. Assemblage matériaux divers: carton: bois, métal, tissu, 20,4x14,4cm, collection Privée.

Fig. 5 : Arman, Poubelle organique, 1972.
Déchets inclus dans polyester et Plexiglas.100x50x10cm,
Collection particulière

© M. de Lorenzo.

Actuellement en Europe, nous n'avons pas entièrement les moyens ou la volonté de traiter nos déchets. Nous traitons une partie de nos déchets en Inde par l'intermédiaire de l'entreprise de recyclage Futura usine²².

« Dans les pays les plus démunis, il n'y a rien à jeter; les déchets n'existent pas. L'ingénieuse industrie née de la pauvreté conduit à recycler indéfiniment les produits de la société. Mais ici (Le Port Elisabeth, Olifant Road, Afrique du Sud), où la misère côtoie l'opulence, on voit bien que le recyclage des "laisses" (comme on dit laisses de mer) de villes s'essouffle par overdose, il y en a trop. Elle produit les déchets de ses déchets. Le vent s'occupe du reste. » ²³

1.1.2. GLISSEMENT DU PLASTIQUE VERS LE MILIEU ARTISTIQUE : DE L'ESTHÉTIQUE DE L'EMBALLAGE À LA BEAUTÉ DU MATÉRIAU

Pour aborder la question de cette matière dans le milieu artistique, je continuerai avec le point de vue du plastique comme l'archétype du déchet. Nous avons évoqué le fait que toute civilisation se caractérise par la nature de la pollution qu'elle produit. Prenons le parti que l'Art est le reflet de la société dans laquelle elle s'inscrit. Il me semble important d'évoquer le nom d'un grand artiste du début du XX^e siècle, Kurt Schwitters²⁴. Dès 1918, il se tourna vers de nouvelles matières pour composer ses toiles. C'est dans les décharges publiques de Hanovre qu'il trouva de nombreux matériaux à réutiliser et qu'il emprunta une voie différente au mouvement Dada, mouvement révolutionnaire de son époque. Au hasard de ces fouilles, il intégrait

²² BOOTE, Werner (réal.), op. cit.

²³ Ibid, p. 25.

²⁴ BAILLY, Jean-Christophe, Kurt Schwitters, Paris: Hazan, 1993.

tout ce que notre société rejetait. En réaction aux Dadaïstes, il fonda un mouvement qu'il nomme *Merz*, pour s'approprier les rebuts de la société et pour faire entrer la réalité du quotidien dans l'art. Il est intéressant de constater que les déchets ont eu un impact fort au point de créer un contre mouvement artistique. Cependant, la tendance de cette époque est à la provocation, à l'humour grinçant avec l'invention au début du XX^e siècle du Ready-made²⁵ par Marcel Duchamp (qui implique déjà la société de consommation), puis par le Dadaïsme.

Kurt Schwitters dévoile une poésie inhabituelle à celle-ci, une poésie choquante fondée sur un paradoxe entre le déchet, le rejet de notre société, et l'œuvre d'art qui pendant longtemps se devait d'être belle. Il introduit alors une nouvelle vision de la société par le déchet.

Nous pouvons penser que je suis remontée trop loin dans le passé puisque le plastique fait son apparition dans les années 1950. Il me semble important de mentionner la source d'inspiration des artistes contemporains, car Kurt Schwitters est le premier plasticien à employer ce que l'on jette et ne fut reconnu qu'après sa mort. L'artiste Arman²⁶ découvre ce concept en 1954, et prend goût à son esthétisme : l'objet devient le centre de sa recherche artistique et lui permet de s'interroger sur notre société de consommation et le devenir écologique de notre planète. À travers l'objet de série réalisé en plastique, l'industrie a instauré la règle du jetable et même de l'obsolescence programmée.

Aujourd'hui beaucoup d'artistes par le biais de l'installation artistique se questionnent sur ce fait. L'artiste Cédric Touzé²⁷ crée des sculptures étonnantes, de personnages pris dans un marécage d'ordure. L'oeuvre L'empêtré, réalisée récemment, se trouve être le corps d'une femme qui traîne derrière elle le poids de déchets qui la constituent dans le même bloc de matière. Cette œuvre nous évoque à la fois les victimes de Pompéi figées dans les cendres du Vésuve et nous transporte dans un temps futur, comme si des archéologues avaient découvert des personnages statufiés de notre société du XXI^e siècle. L'esthétique de son œuvre est inhabituelle et très frappante par ce côté plastifié de la résine qui a servi à la conception de cette sculpture, repoussante et sublime à la fois. Cédric Touzé ose montrer physiquement la réalité de la situation actuelle : Les Médusés font partis de notre société, ils vivent sur des territoires immenses, les décharges de notre consommation. À présent, des

²⁵ Il s'agit d'un concept inventé par Marcel Duchamp, en assemblant des objets du quotidien, il en créé un seul pour lui donner le statut d'oeuvre d'art.

²⁶ REUT, Tita, *Arman : la traversée des objets*, Hazan : Réunion des musées nationaux : Château de Villeneuve, 2000.

²⁷ Annexe chapitre D. « rencontre Cédric Touzé », p. 108.





Fig. 6 : TOUZÉ Cédric, Installation « Les Médusés de Gorgopolitis », *Médusé 1.1 / l'Empêtré*, octobre 2014. Grillage, colle, ciment et résine, tissus. modelages tirés de modèle vivants et vêtus des habits des modèles. Dimension : taille réelle d'un Homme. Photo gauche: © Joss. ; photo droite: © Clarisse Delile.

communautés vivent de ce que l'on jette, non dans une démarche de création à la façon de Kurt schwitters, mais davantage à l'allure de l'Empêtré qui ramasse pour survivre.

Cette esthétique de la récupération est un phénomène que nous retrouvons au théâtre, mais pour quelle raison fondamentale ? Enjeux politiques et reflet de notre actualité ? Alternatives économiques et choix dramaturgiques ?

Nous aborderons le sujet par un spectacle où l'art de la récupération est au centre d'une création pour inventer un univers fait de bric et de broc. Avec Il Mondo Della Luna²⁸, David Lescot met en scène l'opéra de Haydn en situant l'histoire au milieu d'une décharge. Toute la scénographie et les costumes sont réalisés à partir d'éléments récupérés pour créer un univers fantasmagorique. Cet opéra raconte comment un vieil homme se fait duper pour lui enlever ses deux belles filles, on lui raconte alors qu'il pourra marcher sur la lune. Cette idée de mettre en place une arnaque contre cet homme se retrouve dans le principe du décor. Au départ, l'action se déroule autour d'une caravane dans une décharge avec des restes d'éléments mécaniques (vieux pneus, tuyaux d'échappement etc.) Au moment de la duperie, le décor est recouvert par une bâche rapiécée pour former un grand patchwork de plastique. Pendant l'entracte, la caravane est désossée pour être métamorphosée en vaisseau spatial à partir de bouteilles et de lambeaux de plastique. Les costumes réalisés dans un style XVIII^e sont fait à partir de sacs poubelle. L'espace s'est totalement transformé en paysage lunaire, la bâche au sol épouse les formes recouvertes de telle sorte que les pneus forment des cratères lunaires.

²⁸ LESCOT, David (mise en scène), DE DARDEL Alwyne (scénographie), *Il Mondo Della Luna,* création en juin 2013, théâtre MC93 de Bobigny.







Fig. 7 : LESCOT David (mise en scène), Alwyne de Dardel (scénographie), *Il Mondo Della Luna*, juin 2013.

Photo : © OnP/ Mirco Magliocca.

D'après un entretien²⁹ de David Lescot, cet opéra est inspiré du film des années 1970 de Ettore Scola, *Affreux, sales et méchant*³⁰, qui narre le quotidien d'une famille au sein d'une communauté vivant dans un bidonville. Certes, la situation est équivoque mais le film nous plonge dans un univers très glauque qui transpire la saleté et le grotesque ! La poésie n'est pas à son comble chez Scola, pourtant on la retrouve magnifiquement bien dans l'univers de *Il Mondo Della Luna*, cette esthétique du « bricolé » nous touche parce qu'elle nous ramène à une dimension réelle. Dans le contexte de crise actuelle, les moyens se raréfient, et la récupération permet à de petites compagnies de pouvoir créer un univers empreint de magie et de poésie avec peu de choses. Les conditions économiques actuelles ne se privent pas de nous rappeler que l'imagination a un pouvoir extraordinaire de transformer les choses, mais lorsque la mise en scène est construite avec ce principe de récupération, elle donne à voir un théâtre très touchant parce qu'il se rapproche de la vie.

D'un point de vue dramaturgique, David Lescot rappelle dans sa mise en scène une tradition philosophique que je trouve intéressante et qu'il met en rapport avec cette esthétique. Elle consiste à voir dans la lune un monde inversé, c'est-à-dire un monde où « les maîtres deviennent valets, et les valets deviennent empereurs. »³¹ La mise en scène fait le choix de figurer cette inversion par un espace inattendu, en situant l'action

²⁹ Entretien réalisé par Simon Hatab, op. cit.

³⁰ SCOLA, Ettore (réal.), *Brutti, sporchi e cattivi* [film], *Affreux, sales et méchants*, Paris : TVOR/Surf Film, 2004.

³¹ Entretien réalisé par Simon Hatab, op. cit.

sur un terrain vague. Lorsque l'esthétique d'un spectacle est au cœur de la réflexion dramaturgique, cela donne des résultats très surprenants, tel est le cas pour *Il Mondo Della Luna* où, par le recyclage, l'opéra a révélé son propos avec d'autant plus de force.

« Il y a un renversement, qui consiste à créer une lune féerique à partir de matériaux de récupération. Je rêvais d'une lune de fortune, hissée au-dessus d'un terrain vague. J'aime la poésie de ces univers précaires, âpres, violents : il s'en dégage une forme de beauté moderne, très baudelairienne. » 32

Qu'en est-il pour un spectacle dont le décor se transforme en déchet sur scène ? Précédemment, le décor et les costumes étaient réalisés par des ordures recyclées, c'est-à-dire transformées et détournées pour leur donner une seconde vie. Dans le spectacle Blessed³³ de Meg Stuart³⁴ et de Francisco Camacho, le scénographe Doris Dziersk a pensé différemment la conception de la scénographie en se demandant de quelle manière un décor peut se transformer. Le spectacle est inspiré de la catastrophe engendrée par l'ouragan Katrina³⁵, ainsi il utilise la matière carton pour exprimer le changement d'état violent dans le temps court de la représentation. L'intérêt était de voir l'évolution de la matière qui se dégrade à vue d'œil en suivant le rythme de la pluie qui tombe. Imaginons ce décor fait de plastiques, la matière ne raconterait pas la même catastrophe malgré une transformation possible. Ici, le carton est très adapté, il se déforme visiblement pendant une heure jusqu'à devenir une substance informe. Seul le danseur se trouve être vêtu de matière plastique avec un imperméable, des lunettes en plastique et des sandales de plage. L'espace est composé d'éléments en carton (un palmier, un cygne et une cahute) qui disparaissent progressivement sous la pluie battante. Le carton s'altère, les volumes se déforment pour ne laisser que les débris de ce qui a été paradisiaque. Encore une fois, cette réalité du décor qui se métamorphose et meurt progressivement sous nos yeux, nous touche profondément parce qu'elle nous renvoie à la fragilité de notre monde matériel. Le travail du scénographe Doris Dziersk dans Blessed me subjugue et me paraît d'une force incontestable face au propos abordé. Comment se reconstruire et survivre dans un paysage en ruine? En utilisant les caractéristiques et les qualités du matériau, il a crée un espace vivant au rythme du propos de la pièce.

Non seulement le carton est un choix précieux pour ses caractéristiques techniques mais aussi pour ce qu'il nous évoque : tous les jours nous l'utilisons pour emballer,

³² Ibid.

³³ STUART Meg, CAMACHO Francisco (chorégraphie), DZIERSK Doris (scénographie), *Blessed.* Création en mars 2007, Kunstencentrum Vooruit à Gent (Belgique).

³⁴ STUART, Meg, DAMAGED GOODS (Compagnie), On va où, là ?, Dijon: Les presses du réel, 2010, p. 90.

³⁵ L'ouragan Katerina a causé des désastres sur la Nouvelle-Orléans en 2005, ville natale de Meg Stuart, il propose alors une réflexion sur l'adaptation, la reconstruction après une catastrophe naturelle.





Fig. 8 : STUART Meg et CAMACHO Francisco (chorégraphie), DZIERSK Doris (scénographie), *Blessed, 2007.*

Photo gauche: © Chris Van der Burght. / Photo droite: © Julieta Cervantes pour The New York Times

protéger, transporter, déménager. Symboliquement, la nature (le palmier, le cygne) et le construit (la maison) sont dans la situation du carton d'emballage, voués à la disparition.

Peut-être penserez-vous qu'il est paradoxal de parler de carton lorsqu'on écrit un mémoire sur le film plastique ? Nous avons d'un côté un matériau naturel, le bois, de l'autre le plastique issu de l'industrie du pétrole. Malgré tout, cette comparaison me semble importante pour arriver à l'idée de l'emballage. Je me suis rendue compte que le choix d'un matériau au sein d'un décor avait une place majeure dans le propos du spectacle mais aussi dans le contexte dans lequel il est créé. Pourquoi utiliser un matériau plutôt qu'un autre ? Le scénographe doit avoir conscience de ce qu'il utilise. Lors du stage que j'ai effectué avec Mathieu Lorry-Dupuy, j'ai travaillé sur le spectacle La Tempête de Shakespeare mis en scène par Thierry Roisin qui aura lieu au Burkina Faso en octobre 2015 puis à Sartrouville. Le décor sera composé principalement d'un grand rideau fait uniquement en capsules métalliques de bouteilles que la compagnie récoltera et fabriquera sur place avec les habitants du village. L'idée de cette scénographie est inspirée d'un artiste Nigérien qui réalise des installations de rideaux brodés en capsule. Il constata lors d'une visite sur le lieu de la création que les habitants transformaient tout ce qui était jeté pour proposer de nouveaux produits sur les marchés (les débris de plastique sont par exemple recyclés en corde).

Cette scénographie est créée en fonction de son environnement et de son lieu de création, en mettant en lien la compagnie et les habitants de ce village. Actuellement, un certain nombre d'éléments de décors sont réalisés en matière plastique pour des raisons économiques, et techniques. Est-ce envisageable de concevoir une





Fig. 9 : KANTOR Tadeusz, *Le théâtre de la Mort,* « Emballage humain » avec la collaboration de Maria Stangret, Nüremberg, 1969. © J. Stoklosa

KANTOR Tadeusz, dessin pour le costume du Dr. Grün dans *Le Fou et la Nonne*, technique à l'encre sur papier, dessin inséré dans le livre du *Théâtre de la Mort*.

scénographie « raisonnée » ou de recycler entièrement un décor par un réseau de matériaux réutilisables ? Cette idée semble difficile à mettre en place lorsque la plupart des scénographies sont stockées par les théâtres ou les compagnies qui les ont créé dans l'espoir de les voir resservir pour de nouvelles dates de tournée. Ainsi, il serait compliqué d'envisager une scénographie réutilisable pour d'autres spectacles, cela demanderait un travail d'organisation et de logistique conséquent.

Dans l'histoire du théâtre, le travail de Kantor positionne l'objet délaissé à une tout autre place. L'objet contamine son œuvre au point qu'il invente une nouvelle esthétique. Il commence en 1944 à utiliser des objets du réel, qui n'ont pas été fabriqués pour la scène mais que l'on a « arrachée à la réalité de la vie » ³⁶.

L'objet « pauvre » est empreint de l' histoire traumatisante des deux Guerres mondiales. Kantor a le besoin d'évoquer ce passé pour faire mémoire mais aussi pour l'évoquer différemment à travers l'objet. Il faut savoir que Kantor était contre l'idée d'œuvre d'art et les lieux artistiques. Pour lui, aucune émotion n'était possible dans ces espaces et dans les « productions » artistiques du mouvement Dada.

« Un objet misérable, PAUVRE, incapable de servir dans la vie, bon à jeter aux ordures. Débarrassé de sa fonction vitale, protectrice, nu désintéressé, artistique! » ³⁷

³⁶ KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, Paris : Actes sud, 1990, p.18.

³⁷ Ibid, p. 19.

Dans son théâtre, l'objet au plateau était autant estimé que le comédien. « L'objet a cessé d'être un accessoire de la scène, il est devenu le concurrent de l'acteur ». Il s'intéressa par la suite au sac plastique en tant qu'objet qui lui semble fascinant dans ses fonctions de cacher, de couvrir, de conserver, de protéger. En 1969, il réalise une performance à Nuremberg (*Emballage humain*), lors de laquelle il momifie Maria Stangret³⁸, dont le corps se retrouve prisonnier de la matière. L'objet devient un double pour l'acteur, il devient lui-même acteur. Fasciné par l'emballage, Kantor déplace l'objet emballage de la réalité à la scène. Il rend à l'objet son autonomie, l'acteur s'en empare pour se vêtir, se cacher et pour affirmer ainsi l'objet en tant que costume. En 1957, il utilisa déjà la matière plastique dans son spectacle *Le Cirque*, joué au théâtre du Cricot. Un gigantesque sac noir enfermait un acteur qui, par le biais d'ouvertures, faisait apparaitre mains, pieds et tête. Puis en 1963, le personnage Walpurg, un poète fou porte un costume venant de l'observation des sans-abri. L'emballage devient un rituel pour créer des silhouettes aux allures fatiguées et monstrueuses.

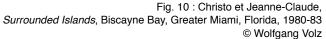
« Le fait d'emballer remplit des fonctions à ce point prosaïques, utilitaires, banales et il est totalement soumis à son contenu, qu'une fois vidé il devient inutile, superflu, lamentable vestige...Il apparaît dans toutes sortes de circonstances, les quotidiennes et les exceptionnelles, les petites et les grandes et définitives, emballages... quand on veut transmettre quelque chose de très important et essentiel et personnel... emballages... quand on veut préserver quelque chose. [...] Le fixer pour que cela échappe au temps... emballages... quand on veut cacher quelque chose très profondément, emballage, l'isoler, le préserver devant l'ignorance et la vulgarité. Emballages... » ³⁹

Le terme d'emballage est devenu une notion inédite dans l'Histoire de l'art, il renvoie directement aux couples d'artistes Christo et Jeanne Claude qui ont développé ce concept d'emballer l'objet, l'architecture et les paysages. Depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, ils réalisent un travail monumental en utilisant des kilomètres de toiles synthétiques opaques ou semi-transparentes, de câbles et parfois des structures métalliques. Ils ont commencé modestement à empaqueter des objets du quotidien tels qu'une table, une chaise, une motocyclette avec des matériaux issus de la récupération. Puis en 1968, leur premier projet monumental est né d'une invitation de John Kaldor, un industriel du textile, qui leur proposa de venir à Sydney pour réaliser leur projet d'empaqueter une bande côtière. Little Bay est une côte rocheuse de 2,3 kilomètres où culminent des falaises de 26 mètres de haut. Il a fallu 1,00 000 m² de tissu anti-érosion (fibre synthétique tissée et destinée à l'agriculture) pour la couvrir. Ce travail monumental n'a été possible que grâce à la création et utilisation de différents tissus techniques produits industriellement. Le concept de ces artistes est de cacher la forme d'une architecture

³⁸ BABLET, Denis (réal.), Le théâtre de Tadeusz Kantor [D.V.D.], Paris : CNC - Images de la culture, 1988.

³⁹ KANTOR, Tadeusz, *op.cit.*, p.53. Annexe pour lire un extrait du manifeste, p. 107.







ou d'un objet pour la dévoiler autrement, sous un nouveau regard. Ces dépenses faramineuses de matière textile furent couvertes par les Christo grâce à la vente de dessins et collages préparatoires. Ils ont su jouer du fonctionnement économique de notre société pour auto-financer leur projet. « Notre société bourgeoise aime cette notion de l'art-marchandise, destiné seulement à des audiences limitées. » ⁴⁰ D'après le critique britannique Marina Vaizey :

« Christo est l'artiste qui de façon inimitable est arrivé à associer dans son art la puissance individuelle de la création aux méthodes des sociétés industrielles […] Christo s'est déplacé de l'Europe […] vers New York, la capitale de l'art d'après guerre, la cité par essence du capitalisme et de la consommation. » ⁴¹

Christo et Jeanne-Claude entreprennent par la suite des installations spectaculaires dont l'une d'elles « l'emballage du pont-Neuf » pris place à Paris en 1985. Plus de 40 000 m² de toile de Polyamide* dorées ont été nécessaires. Lorsqu'une chose est emballée, il est difficile de deviner son contenu. Pour cette architecture bien connue, même son identité s'est transformée. Le pont historique disparaît, l'emballage transforme l'architecture : les détails et le style s'effacent, le tissu crée des surfaces lisses, la corde souligne et provoque une tension nouvelle.

Un des plus gigantesques chantiers de leur carrière est probablement celui entrepris en 1981 pour border de toile onze îlots artificiels de Biscayne Bay à Miami. Ce projet

⁴⁰ BAAL-TESHUVA, Jacob, *Christo & Jeanne-Claude*, Paris : B. Taschen, 1995, p.41.

⁴¹ Ibid, p. 93.

est en symbiose parfaite avec son environnement naturel, puisque ces îles servent de décharges à ordures. Des équipes terrestres et maritimes ont nettoyé 40 tonnes de déchets avant l'installation de la toile rose brillante, couleur de l'artifice et de l'euphorie. C'est tout un paysage qui se métamorphosa lorsqu'en 1983, plus de 60 hectares de tissu Polypropylène* flottèrent à la surface de l'eau. Le tissu a été découpé spécialement pour suivre les courbes de l'île. L'installation resta quelques semaines en place et lors du démontage (ou déballage), les matériaux ont été recyclés permettant ainsi de laisser le site dans son état d'origine. Le type de plastique utilisé a donné un caractère particulier à ce qui est emballé : en vue aérienne, ces îlots ont été comparés aux *Nymphéas* de Monet, ou encore à des coussins flottants. Œuvre éphémère dans l'idée du démontage, ce n'est ni l'emballage ni l'emballé qui disparait, c'est uniquement le geste de déballer. L'oeuvre ou l'enveloppe est retirée et ne laisse que l'origine.

Christo lui-même parle du concept de la « révélation par la dissimulation » et non de l'empaquetage. Il fabrique des formes et des images dans la nature grâce aux possibilités de la toile, du mouvement et de la lumière. La toile est le médium qui permet aux Christo d'occuper un espace pour le faire basculer à l'état de sculpture. Les toiles synthétiques sont le support qui permet d'accéder à leur poésie.

1.2. Transformation de la matière

Je vais entrer dans le vif de la matière avec un développement plus descriptif, plus technique pour connaître davantage les qualités et surtout les particularités du plastique. Je fais le choix d'analyser plusieurs spectacles afin de nous rendre compte de sa diversité d'utilisation. De plus, j'ai eu l'occasion, pendant Les Essais⁴² à l'ENSATT, de réaliser une marionnette en plastique pour le projet *Al Verte Gueule*, écrit et mis en scène par Romain Nicolas. Cet exemple nous permettra de mieux cerner ce que le plastique a la possibilité de raconter.

1.2.1. TRANSPARENCE, OPACITÉ, TRANSLUCIDITÉ: MATIÈRE DE LA LUMIÈRE

L'intérêt que je porte à cette matière est bien sûr ses possibilités d'utilisation pour le décor de théâtre et les installations artistiques. Les exemples sont rares, car le plastique est une matière qui ne peut pas être ignifugée, donc d'un point de vue sécuritaire, quasi impossible à introduire sur un plateau. Cependant, il existe un certain

⁴² Les Essais sont deux périodes de travail à l'ENSATT lors de la seconde année (le projet en question date de 2013). Pendant deux semaines, plusieurs équipes (composées d'une personne minimum par section) proposent une création théâtrale.





Fig. 11 : VONDERHEYDEN Nadia (mise en scène et scénographie), TIROLE Christian (scénographie et construction), La Fausse Suivante ou le Fourbe puni, mai 2014, Théâtre de Nanterre les Amandiers, Paris. © D.Grappe

nombre de plastiques aux normes non-feu⁴³ mais ils auront tous des caractéristiques techniques différentes. Par exemple, pour faire de la rétro-projection, pour la conception d'écrans ou de cycloramas, nous utilisons des plastiques épais tel qu'un PVC. Le plastique que j'apprécie est très fin comme celui du sachet plastique (épaisseur : ± 15/100°), il peut être ignifugé dans sa masse à la fabrication. S'il n'est pas ignifugé, il est souvent considéré comme accessoire.

Dans la pièce La Fausse Suivante ou le Fourbe puni, mis en scène par Nadia Vonderheyden⁴⁴ en 2012, la scénographie est composée de cloisons en plastique. Pour comprendre ce choix, il faut savoir que Marivaux a écrit La Fausse Suivante dans un contexte politique et social en transformation par le nouveau règne de Louis XV. Dans la pièce, les personnages se côtoient et s'entremêlent, les situations se renversent puisque deux personnes font alliance, une femme est travestie en homme, un autre perd sa fortune puis la récupère. Entre le désir et le mensonge, chaque personnage souhaite démasquer l'autre. La scénographie est réalisée à partir de cloisons sousperchées pour que l'espace pivote, se ferme ou s'ouvre. Espace clos ou totalement abstrait, il offre des possibilités aux acteurs de jouer devant ou derrière. Ces lais de plastique dédoublent certains plans et complexifient les rapports entre les personnages. Ce système est judicieux car il joue sur l'opacité ou la transparence de la matière plastique des panneaux, selon les projections de lumière et la quantité de lumière que le matériau reçoit. Ces pendrillons de plastique peuvent masquer, laisser entrevoir et peuvent être manipulés (secoués, arrachés) facilement. Dans un autre spectacle, Le miroir de Jade⁴⁵ mis en scène par Raja Shakarna et Sandrine Bonaire, la scénographie est aussi composée de voiles de plastique qui tombent au fur et à

⁴³ Annexe A. 2. « Plastique ignifugés pour la scène », p. 96.

⁴⁴ Entretien avec Nadia Vonderheyden, recueillis par Denys Laboutière, 2011.

⁴⁵ SHAKARNA, Raja (mise en scène, chorégraphie), BONAIRE, Sandrine (mise en scène et jeu), *Le miroir de Jade*, spectacle créé à La Comédie de Valence en janvier 2015.

mesure de la pièce, pour représenter symboliquement l'histoire d'une femme sortant du coma. Les jeux de lumière sur ces pendrillons de plastique mettent en valeur les surfaces lisses et souples de cette matière rendant l'espace très pur, tendant vers l'abstraction. Au contraire, la lumière peut amplifier les plis afin de rendre la matière cassante. Le plastique à l'avantage de se décliner sous plusieurs aspects. Il peut être transparent ou opaque et donc la lumière peut se moduler en brillance ou en couleur. Dans la mise en scène de Nadia Vonderheyden, le sol en miroir amplifie cet aspect du plastique pour créer un contraste fort avec la translucidité laiteuse du matériau qui semble flotter au dessus du sol.

En 2013, j'ai eu l'occasion de faire la scénographie de l'Essai Al Verte Gueule. Il était question de réaliser une marionnette sans apparence humaine. Ce personnage avait toujours faim, avec l'envie constante de manger à chaque fois quelque chose de plus gros. Il commença par de petits mets jusqu'à dévorer le monde entier. Pour exprimer cette faim toujours croissante, c'est-à-dire un corps exponentiel, le film plastique fut un moyen technique parfaitement approprié pour suivre cette évolution. Nous avions soudé une centaine de sachets plastiques pour créer son corps et pour envahir la totalité du plateau. Cette marionnette tenait au départ dans les mains d'un comédien, puis nous nous sommes aperçus que le plastique avait une véritable force esthétique une fois éclairé. Dans ce cas de figure, la matière était d'une telle importance que nous avons été contraints de jouer avec et de concevoir la mise en scène autour de ce monstre. Son corps avait l'apparence d'une membrane, il ressemblait étrangement à une méduse en raison de sa texture souple, sa transparence et ses soudures de plastique le transformant en un être organique. La lumière était installée derrière la marionnette et non à l'intérieur pour des raisons de sécurité (la chaleur des projecteurs risquait de brûler le plastique). Nous pouvons voir sur les photos que le matériau, même en multi-couches, laisse traverser la lumière colorée et donne vie à ce corps au départ inerte. Pendant un temps, nous pensions faire un contre sens entre le propos et la matière du corps qui laissaient transparaître un vide dans son ventre alors qu'il ne faisait que manger. Nous avons été surpris par le potentiel de cette matière une fois en jeu, ainsi, nous avons conçu une perche facile à manipuler pour diriger d'un même tenant la tête où toute la masse de plastique était accrochée. Curieusement, ce personnage sans jambe, sans bras, sans expression était devenu très esthétique grâce à la lumière.



Fig. 12 : *Al Verte Gueule*texte et porteur de projet : NICOLAS Romain, scénographie : COOKE Robin et DELILE Clarisse
Corps de la marionnette : Patchwork de sachets plastique soudés. Dimension ± 8x6 m
Masque en carton, papier kraft, tissu, peinture.

Les Essais à l'ENSATT, Lyon 2014 © DELCAMP-RISSE Nolwenn et DELILE Clarisse





Fig. 13 : COLLECTIF LUZINTERRUPTUS, Floating Présences, 2010. Festival Rizoma, Molinicos, Espagne. Lumière LED, ballons et tissus plastique. © Gustavo Sanabria

Le collectif d'artistes anonymes Luzinterruptus réalise des installations éphémères le temps d'une nuit avec de matériaux récupérés, très souvent à partir de sacs plastiques et de lumière. Ce collectif a eu l'opportunité de créer une installation⁴⁶ de grande envergure commandée par le Festival de cinéma de Molinicos situé dans la province espagnole d'Albacete. Il a mit en place une armée « d'êtres de lumière » qui flottaient sur l'eau de la rivière du village , une caractéristique très intéressante, qu'ils ont exploités pour ajouter de la lumière dans chaque ectoplasme. Il émane de cette installation un caractère surréaliste et une atmosphère assez étrange : sommes-nous face à des corps inertes flottants à la surface de l'eau ou face à une image poétique de personnages voyageant au gré du courant ? Est-ce un message écologique porté par ces êtres de plastique venu polluer cette rivière ? L'association de matière plastique et de lumière crée des images esthétiques pouvant être répercutées dans une mise en espace ou dans la création d'objets, sculptures, marionnettes. Ce plastique se transforme en texture et se métamorphose sous la lumière.

Pour conclure, je donnerai une nouvelle piste pour s'emparer des qualités de transparence et d'opacité du matériau. J'évoquerai sa faculté à isoler, à séparer tout objet ou corps du contact de l'air. Il peut rendre des espaces totalement hermétiques et couper un espace en transparence ou en opacité. Dans notre quotidien, on utilise le cellophane, pour emballer et couper tout objet du contact de l'air. Roméo Castellucci a saisi cette caractéristique pour *Le Sacre du Printemps* ⁴⁷. La scénographie de ce spectacle n'aurait pas été réalisable sans des centaines de mètres carrés de plastique Cristal et sans une technologie de pointe. En effet, il a transformé le ballet de Stravinsky en véritable sacrifice : l'espace est une boîte blanche où sont accrochés, sur des rails en

⁴⁶ MANCO, TRISTAN, *Matériaux+ Art = Oeuvre*, Paris, Pyramyd, p. 185.

⁴⁷ Spectacle joué dans les Halles de la Villette pour le 43° Festival d'automne à Paris, novembre à décembre 2014.

hauteur, des réservoirs projetant et libérant des jets de poussière qui se déversent dans l'espace sous forme de tourbillon. Une projection annonce sur un écran la nature de cette poussière : c'est un fertilisant agricole fabriqué industriellement à partir d'ossements d'animaux réduits en poudre. Ce ballet de poussière évoque à la fois la mort industrielle et notre rapport à la nature, c'est-à-dire une nature que l'on exploite pour faire de l'agriculture intensive, sans plus aucune considération pour les saisons. À la fin du dernier jet de poussière, des hommes en combinaison atomique viennent balayer cette poussière. C'est une véritable prise de conscience pour le public qui était à deux doigts de frôler la mort sans la cloison de plastique, seule barrière physique pour ne pas respirer la poussière toxique. Comment les spectateurs réagissent-ils face à autant de vie réduite en poudre ? Est-ce que le plastique crée un 4e mur ou au contraire, celui-ci pouvait-il disparaître complètement à la lumière ? Je ne sais pas si la cloison de plastique a créé une distance entre la salle et la scène ou si grâce à la transparence du matériau, le public pouvait imaginer toucher ou être touché par la poussière.





Fig. 14 : CASTELLUCCI Roméo (mise en scène et scénographie), *Le Sacre du Printemps*, Théâtre les Halles de la Villette, Paris, novembre à décembre 2014. Photo © Raynaud de Lage.

1.2.2. PERDRE SES REPÈRES SPATIAUX

Jusqu'à présent, nous avons apprécié le plastique à travers sa présence dans nos paysages et par des réalisations artistiques. Je constate que le plastique frappe visuellement, soit il est signe de pollution, soit il attire et capte l'attention sur scène quand il est éclairé et lorsqu'il se déploie dans l'espace.

Avec la marionnette géante de *Al Verte Gueule*, le plastique a complété la dramaturgie de l'histoire et a permis de pousser l'idée jusqu'à l'absurde puisque le personnage part dévorer l'univers en se déployant en hauteur. Nous voulions que le géant atteigne le plafond de la salle et occupe toute la surface au sol. Le plastique se soude très facilement, nous l'avons agrandi pour atteindre un diamètre de huit mètres et une hauteur de quatre mètres. Au début, trois comédiens manipulent à vue la tête et le corps entièrement replié. Au fur et à mesure, les conteurs disparaissent sous la masse

de plastique. Le jeu des comédiens a été orienté suivant des contraintes techniques que nous imposait la masse de matière mais lorsque les deux cohabitent ensemble, l'un et l'autre donnent des solutions très intéressantes pour l'avancée du projet. La frontière entre l'objet et le décor était poreuse, il était difficile de parler de marionnette lorsque ce corps remplissait l'espace, quand les comédiens devenaient des machinistes d'un corps. Pour mettre en scène la fin du spectacle où le géant part à la conquête de l'univers, nous avons soudé des mètres de film plastique pour créer un véritable décollage dans l'espace!

Par le biais de ce travail collectif, nous avons utilisé le plastique sur le plan horizontal et vertical. il nous a ainsi fait perdre nos repères spatiaux : d'une marionnette maîtrisée à hauteur d'homme à son déploiement vertical dans l'espace. Précédemment, nous avons parlé d'une immense boite en plastique qui s'effondre pour ne laisser voir que du vide. Dans les deux circonstances, le plastique se déploie en film sur une verticalité et transforme l'espace par sa présence occultante. Le plastique envahit l'espace ou au contraire ne laisse que du vide.

Pour clore cette partie, il y a encore une autre façon de parler de la perte de repère sur le plan vertical de la matière, mais de nouveau à l'échelle du sachet plastique. Pour cela, je souhaite comparer le travail réalisé sur cette marionnette de Al Verte Gueule à un spectacle de la compagnie Non Nova, L'après-midi d'un Foehn⁴⁸. Un homme⁴⁹ transforme méthodiquement des sacs plastique en petit pantin. Une paire de ciseau, un rouleau de scotch et un sac plastique. La scène est vide, seulement quelques ventilateurs sont posés en cercle que le marionnettiste allume doucement pour que la magie opère. Le sac plastique se gonfle et prend l'apparence d'un petit bonhomme qui divague au dessus de nous. Lorsque cet homme entre de nouveau dans cette arène de soufflerie, il déploie une quinzaine de petits sachets plastiques multicolores de son manteau. C'est un ballet chorégraphique de personnages qu'il fait naître sous nos yeux. L'homme reste au centre mais se fait complètement oublier par quelque chose de plus grand, de plus surprenant. L'artiste donne vie à une chose qui capte toute notre attention au point où il est gêné de rester au centre par peur de gâcher ce spectacle. Que peut faire l'artiste s'il est dépossédé par sa création ? Nos yeux se portent uniquement au-dessus de nous, dans l'air qui semble être palpable. L'artiste n'est plus marionnettiste, ses mains ne manipulent rien ; il n'est plus magicien, tout le système de ventilation est visible ; il n'est plus créateur de ces pantins, vivant avec le souffle de l'air. Pour notre marionnette géante, il en était de même : dès lors que la matière s'est assumée dans la hauteur de la salle, les manipulateurs n'avaient plus à exister dans ce rôle. Avec ce court spectacle de la Compagnie Non Nova, mes repères

⁴⁸ MÉNARD, Phia (artiste et conceptrice de la Compagnie Non Nova), *L'après-midi d'un Foehn*, création en 2008 au Muséum d'Histoire Naturelle de Nantes, dans le cadre de la Fête des Sciences, dont le thème était « le mouvement ».

⁴⁹ Le rôle était tenu par un comédien et non par Phia Ménard le jour du spectacle.

spatiaux n'ont plus été les mêmes, mon regard s'est fixé en hauteur et je virevoltais au rythme des sachets en imaginant entre deux plastiques de supermarché des rapports humains, une danse improvisée, une installation artistique, des jeux d'enfant, etc. Et si je pouvais aussi m'échapper de mon siège de spectateur et me laisser emporter par ces vagues d'air ?

Le conteur et manipulateur de ces sachets en plastique n'existe plus face à la captivante danse qui s'opère grâce à un objet que l'on jette normalement au quotidien. Le comédien n'a plus de prises sur son spectacle et préfère « tuer » symboliquement ses pantins en plastique. Il déchire et met en pièces ces personnages maintenant en lambeaux, revenus à leur condition de déchet.

1.2.3. ESPACE EN MOUVEMENT

Un espace en mouvement est l'idée d'un espace en mutation, en réflexion dont les décors sont réalisés avec les « moyens du bord », à partir de matériaux de récupération. Un espace en mouvement est aussi un espace en chantier, en recherche sur scène mais aussi au quotidien. Par exemple, dans le milieu agricole ou de l'horticulture, nous retrouvons toujours la même bâche plastique aux multiples fonctions: pour concevoir une serre, pour couvrir des bottes de foin, pour protéger les cultures contre les agressions climatiques et les insectes. Pour divers chantiers, la bâche plastique protège les bâtiments, et isole la rue du bruit des travaux. Cette matière est toujours présente lorsqu'un espace est en construction, en rénovation. C'est la matière du chantier par excellence : un toit en rénovation, une façade à repeindre, un bâtiment à isoler du passage, un sol ou un objet à protéger. Sur un plateau de théâtre, que signifie évoluer dans un espace en chantier? Est-ce seulement avant la représentation que le théâtre doit être dans cette émulsion de recherche et de mise en forme? Ou bien le temps de la représentation est-il aussi le temps de la recherche?

La compagnie du Radeau fabrique un théâtre où l'espace de jeu est multiple et en perpétuelle construction. La compagnie du Radeau⁵⁰ porte cette esthétique depuis sa création en 1982, lorsque François Tanguy en devient le metteur en scène. Dans les pièces de cette compagnie, nous avons l'impression de voir plusieurs espaces en même temps, plusieurs histoires, celles qui sont révolues se mêlent à celles racontées. Tous les nombreux matériaux sur scène semblent être récupérés d'un spectacle à l'autre. Les planches de bois, les châssis entoilés de plastique ou de tulle, les tables, chaises, projecteurs posés au sol, les paravents s'accumulent au point où l'espace se réinvente à chaque minute. Les créations du Radeau posent inlassablement les mêmes

⁵⁰ Théâtre du Radeau, source : http://www.lafonderie.fr/Theatre-du-Radeau/ (consulté le 29 avril 2015)





Fig. 15 : TANGUY François et le Théâtre du Radeau (Mise en scène, scénographie, lumière), *Onzième*, 2011.

Photo © Didier Grappe

questions : par quel moyen le théâtre peut-il avoir lieu sans être enfermé dans un lieu ? Peut-on habiter une scène ? La scénographie agit comme un appel au passage pour les comédiens, ils entrent sur le plateau et en sortent sans raison apparente, seulement pour modifier l'emplacement d'un objet. L'espace est pensé comme une plate-forme bâtie avec des pièces en bois assemblées tel un radeau. Elle porte en elle les marques de sa construction, qui s'apparente davantage à un chantier qu'à un décor. Les espaces de Tanguy peuvent devenir curieux au fil de son évolution, sommes-nous à l'intérieur ou à l'extérieur ? ou bien à la lisière « entre » ces deux espaces ? Sur la scène, les châssis entoilés de bâche plastique sont tout le temps en mouvement, le spectateur s'adapte à ce qu'il voit et change en permanence de champ de vision. Le plateau n'a pas vraiment de zones obscures, les panneaux translucides renvoient la lumière ou laissent filtrer les ombres des comédiens et des objets. François Tanguy travaille sur des jeux d'ombres à travers les parois des châssis ainsi que sur des variations de lumière.

Le plastique est omniprésent en raison de son caractère inéluctablement pratique et répond à une urgence de créer. Il donne ainsi réponse à de nombreux questionnements scénographiques. Ses qualités lui permettent de se métamorphoser (souplesse, dimension infinie, transparence) et être une matière artistique d'une grande force de propositions. Attirante sur scène et dévastatrice pour nos paysages, d'une esthétique très pure ou très brut, je suis captivée par autant de contradictions. Par le spectacle *L'après-midi d'un foehn*, nous avons vu un marionnettiste créé des pantins en sachet plastique, n'est-il pas fascinant de voir un sac nous donner la possibilité de retourner en enfance et de nous faire totalement oublier la présence de son créateur?

« Cette matière est en permanence là, partout, c'est notre meurtrier. Elle nous détruit, nous pollue et on l'oublie. Et si je rendais beau ce meurtrier, est-ce qu'on le regarderait différemment ? »51

⁵¹ Rencontre avec Phia Ménard, le 25 mars 2015 au théâtre Bonlieu scène nationale d'Annecy.

CHAPITRE 2: ENVOL DE LA MATIÈRE PLASTIQUE

« Comme beaucoup d'autres matières, l'air requiert une attention particulière pour accepter son existence. Invisible comme l'est l'imaginaire, c'est de son déplacement qu'il se fait sentir, dessinant par frottement, s'arrangeant de la géographie pour transformer notre monde en une sphère en perpétuelle transformation. » ⁵²

Dans ce second chapitre le plastique n'est plus objet ou matière inerte, il prend de la hauteur et son envol par le mouvement. Nous verrons une matière qui a la possibilité d'évoluer seule dans l'espace, sans l'aide d'un comédien, marionnettiste ou encore magicien, ni par des moyens techniques que la machinerie théâtrale peut mettre en place. Grâce à ses caractéristiques intrinsèques, telles que la malléabilité ou la légèreté, le plastique peut se transformer en matière réactive à tout geste. Le plastique se met en mouvement lorsqu'il entre en interaction avec un flux : l'air, le feu ou l'eau. Cette action est déclenchée soit par un phénomène naturel (une bourrasque de vent) soit par une action mécanique (le système d'accroche pour pivoter les lais de plastique dans le spectacle La Fausse Suivante⁵³). Nous verrons que cette matière peut devenir très autonome dans ses déplacements et peut être libre de s'envoler, de se mouvoir dans des rythmes différents ainsi que d'atteindre des hauteurs variées selon sa prise au vent. Nous étudierons ses mouvements aléatoires ou contrôlés sur scène pour observer comment une fois en jeu, il peut attirer le regard du spectateur jusqu'à devenir captivant voire envoûtant quand il est parfois l'objet central d'un spectacle. Pour commencer, nous définirons l'air comme substance à l'origine de tout espace et toute construction. Par le souffle, il donne vie au corps et par le vent, il met en branle notre environnement et influe sur notre corps. Nous verrons comment le plastique et l'air se rencontrent, se transforment ensemble pour donner vie au plastique.

2.1. L'AIR PREND FORME PAR LE PLASTIQUE

2.1.1 LE FILM MATÉRIALISE L'AIR OU L'AIR COMME SCULPTEUR

L'air a une importance fondamentale dans ma recherche autour du plastique, il lui permet de s'élever du sol et de prendre une autre dimension spatiale. Un nouveau regard est porté sur lui, il n'est plus considéré comme simple déchet enfermé dans une

⁵² MENARD, Phia, *Présentation de L'après-midi d'un foehn & Vortex*, « Les pièces du vent, L'air, l'impalpable ». Création le 10 octobre 2011 à La Comédie de Caen, Centre Dramatique National de Normandie.

⁵³ VONDERHEYDEN, Nadia, référence à ce spectacle au chapitre 1.2.1. « transparence, opacité, translucidité: matière de la lumière ».

poubelle ou oublié au coin d'une rue. L'air révèle le plastique, lui dévoile une facette légère et voluptueuse, il devient une source hypnotisante en vol.

« L'air est un corps » écrit le physicien Philon de Bysance⁵⁴ au III^e siècle av. J.-C. pour exprimer la fonction de l'air comme matériau à l'origine de toute construction. Il est le corps premier en architecture et simplement essentiel à la vie sur Terre ; notre corps, notre environnement en sont constitués.

Nous le considérons ici comme une force centrale capable d'englober dans une sphère unique le corps, l'objet, l'espace. Il nous connecte en permanence avec tout ce qui nous entoure en touchant chaque partie de notre corps avec l'espace environnant. Il nous définit comme un volume formé d'une simple enveloppe de peau. Notre corps n'est pas hermétique, il est aussi dépendant de l'air et de son oxygène pour respirer. Il pénètre dans notre organisme par les voies respiratoires et les pores de notre peau qui absorbent les molécules de l'air ambiant. Présent dans l'infiniment petit de nos cellules, l'air est aussi caractérisé par son immensité. Quotidiennement, nous évoluons dans un espace à haute ou basse pression atmosphérique avec des températures fluctuantes. L'air est impalpable, invisible, incolore et inodore. Pour comprendre, prenons l'exemple de son opposé, l'eau qui, contrairement à l'air, remplit tout volume dont les mouvements sont rendus visibles (vague, un tourbillon, etc.).

Peut-on matérialiser au théâtre les mouvements de l'air et sa capacité à créer des formes aléatoires ? Au quotidien, l'air peut être visible sous forme de tornade, ou simplement dans un envol d'oiseaux, dans une vague soudaine et gigantesque d'oiseaux migrateurs formant des figures aériennes dans le ciel. Lorsqu'ils se déplacent, ils sont reliés par l'élasticité de l'air. Ils constituent un tout ainsi que l'air qui les porte. Chaque oiseau vole à un point bien précis dans le sillage aérien et ne dépense que très peu d'énergie à voler. Il trouve cette énergie dans « le champ d'air »⁵⁵, un tout en mouvement. Est-ce possible de représenter sur scène cette force aérienne, au même titre que l'eau, par une matière palpable ? Par quoi et comment matérialiser cette invisible représentation ?

Dans Le sacre du printemps⁵⁶, le spectateur devait avoir la sensation d'être dans nouvelle dimension, celle de l'air rendue visible par les vagues de poussières projetées dans la cage de plastique transparent. Les particules de poussières si fines donnaient une matérialité à l'air emprisonné dans ce volume. L'air n'est visible qu'en présence de solide. Par définition, la transparence est la propriété d'un milieu à laisser passer plus

⁵⁴ (DE) BYZANCE Philon, *Le livre des appareils pneumatiques et des machines hydrauliques*, Paris : Imprimerie nationale, Librairie C. Klincksieck, 1902, p. 143.

⁵⁵ SCHWENK, Theodor, *Le Chaos sensible, création de formes par les mouvements de l'eau et de l'air*, Paris : Triades, imp. 2005, p. 42.

⁵⁶ CASTELLUCCI, Roméo (mise en scène et scénographie), référence au chapitre 1.2.1. « transparence, opacité, translucidité: matière de la lumière ».

ou moins bien la lumière. Une matière dite transparente ne s'efface du champ visuel qu'à partir du moment où cette matière est assez étendue en surface et assez loin de l'oeil du spectateur pour ne plus remarquer ses contours afin de devenir une surface lisse et invisible. Ce constat s'applique parfaitement à la matière plastique qui me semble la plus adéquate pour « dématérialiser » un espace. Seulement le vide, l'air et la poussière constituent la scénographie dans un geste radical, la chute d'une matière impalpable. L'enveloppe en plastique s'efface par la lumière projetée. Notre analyse reçoit cette convention sans difficulté : une matière transparente peut devenir invisible par l'accoutumance de nos yeux à regarder une image. La poussière blanche est lâchée en pluie, en nappe ou en vague pour suivre parfaitement le rythme de la musique de Stravinsky. Chaque jet de poussière s'accorde à la moindre mesure musicale et rupture rythmique. La musique de ce ballet va envahir la scène vide qui se présente devant l'orchestre pour la transformer en espace sonore. L'écho et la résonance sont deux phénomènes produits par la présence d'espace vide, où l'air se déploie sans obstacle, et donne corps au son.

Si l'air est invisible, impalpable et incolore, peut-on lui rendre ses caractéristiques en rendant visible l'immatériel ? Comment mieux évaluer la présence de l'air ? Ces questions sont sûrement au centre du travail de l'artiste Ann Veronica Janssens⁵⁷ qui expérimente l'espace par l'air. Sa pratique artistique se définirait par une recherche centrée sur des expériences sensorielles au travers d'installations où le visiteur se retrouve en immersion. J'ai eu l'occasion de faire cette expérience⁵⁸ en entrant dans une salle noyée par un brouillard épais et coloré. Une fois à l'intérieur, il n'y avait plus aucun repère ; ni les murs, ni le sol, ni le plafond n'étaient perceptibles. Je



Fig. 16 : JANSSENS, Ann Veronica, *Pink and yellow*, 2000-2014. Installation : brouillard artificiel. Collection IAC, Rhône-Alpes. © Blaise Adilon

⁵⁷ JACOB, Laurent (réalisateur), BAL, Mieke (texte), *Ann Veronica Janssens : une image différente dans chaque oeil*, Bruxelles : La Lettre volée Liège : Espace 251 Nord, 1999.

⁵⁸ « Le cabinet en croissance » pendant l'exposition *Sources* à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, juin 2013.

voyais à peine ma main tendue devant moi. Mes repères spatiaux n'existaient plus dans cette impalpable masse, il était impossible d'appréhender la superficie de cette salle. Pour ma part, ce fut une expérience vertigineuse et éblouissante d'être plongée dans un univers nébuleux, où la lumière passait du jaune au rouge, puis du violet au bleu, à l'image d'une véritable traversée des couleurs avec l'entièreté du corps. « J'essaie de dématérialiser les matériaux »59 revendique Ann Veronica Janssens en travaillant uniquement sur les propriétés des matériaux (légèreté, transparence, fluidité) et les phénomènes physiques (réflexion, équilibre, onde) qu'elle questionne dans leur capacité à faire vaciller la notion même de matérialité. Cette installation renvoie directement au phénomène météorologique du brouillard, qui limite la visibilité. Ces phénomènes sont étudiés par la météorologie, alors que le climat renvoie à l'ensemble des processus qui caractérisent l'état de l'atmosphère en un lieu donné. Il me semble que c'est un point central en scénographie de se questionner sur l'atmosphère et le climat d'une pièce et de l'évoquer au sein d'un décor. Comment peut-on accompagner le rôle essentiel de la lumière pour créer un espace sensitif qui fait écho à un climat particulier?

Pour illustrer cette ouverture des possibilités qu'offre l'air comme matériau scénographique, je prendrai l'exemple du spectacle *Jeux de cartes 1 : pique* 60, mis en scène par Robert Lepage. À travers ce spectacle, il explore le thème de la guerre et place l'action en parallèle sur deux villes construites dans deux déserts différents. D'un côté, Las Vegas, l'emblème des valeurs du monde occidental ; de l'autre, la ville de Bagdad bombardée par les Etats-Unis et ses alliés. Pour réaliser cet espace, il est



Fig. 17: LEPAGE, Robert (mise en scène), HAZEL, Jean (scénographe) WURTZEL, Daniel (artiste éolien), Jeux de cartes 1: pique, 2011. WURTZEL, Daniel, Fog and fire tornadoes, 2011, feu, air et ventilation. © 2008-2015 Daniel Wurtzel.

⁵⁹ JANSSENS, Ann Veronica, *Le Journal des Arts*, 28 mai au 10 juin 2010, p. 7.

⁶⁰ LEPAGE, Robert (mise en scène), HAZEL, Jean (scénographe) WURTZEL, Daniel (artiste éolien), *Jeux de cartes 1 : pique*, création en 2013.

accompagné de l'artiste « éolien » Daniel Wurtzel⁶¹ pour inventer une scène circulaire surplombée d'une coupole lumineuse. Le jeu se déroule à l'intérieur du plateau de la scène et sur le dessus pour représenter le monde du casino. Quant à la représentation du désert, Daniel Wurtzel s'est servi de sa maîtrise du vent pour créer une tornade de fumée. Une nappe de fumée colorée est happée par le dôme qui surplombe le plateau circulaire. L'air aspiré forme un espace indépendant dont le centre est un noyau d'énergie. Une image surprenante de beauté se crée devant les spectateurs ; l'espace se transforme par ce phénomène naturel reconstitué sur scène. Ce plateau que l'on peut apparenter à un navire d'une grande technicité se voit transformer en une tornade des plus subjuguantes. La scénographie est un savant mélange entre un dispositif scénique de haute technologie et une véritable tempête de sable comme celles observables dans les déserts.

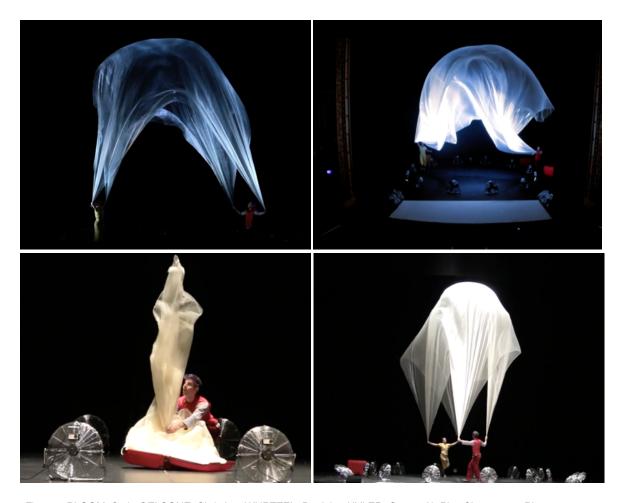


Fig. 18 : BLOOM, Seth, GELSONE, Christina, WURTZEL, Daniel et HYLER, Ouest, *Air Play Show*, 2015. Photo : capture écran d'une vidéo de répétition. © 2008-2015 Daniel Wurtzel. Source : http://www.danielwurtzel.com/air.cfm

-

⁶¹ WURZEL, Daniel, artiste « éolien », site internet : http://www.danielwurtzel.com/air.cfm

2.1.2. MATIÈRE AUTONOME ET ALÉATOIRE

Jusqu'à présent, nous avons écarté la matière plastique pour aborder la matière air, qui constitue tout espace, ainsi que la poussière et l'eau sous la forme respective de fumée et de brouillard. A présent, nous allons étudier l'oeuvre artistique de Daniel Wurtzel travaillant l'air uniquement par le souffle. Son travail peut être qualifié de conceptuel et immatériel car toute sa recherche est centrée sur la représentation des mouvements aériens et des vagues invisibles de l'air. Comment ces mouvements peuvent-ils devenir visibles par une matière ?

« Mon travail est une tentative de transformer la matière ordinaire en quelque chose d'extraordinaire, de faire lien entre le domaine conceptuel et le monde matériel. Mon entrée dans la création artistique a été à travers l'utilisation de matériaux qui représentent divers aspects de leurs propriétés physiques inhérentes, révélant leur beauté inattendue et d'une manière tout à fait nouvelle. » 62

Daniel Wurtzel a commencé cette recherche en 2009⁶³ par l'installation *Ballet de plastique* qui était composée de plusieurs ventilateurs posés simplement au sol et d'un film plastique pris dans le vortex* d'air formé à l'aide d'une soufflerie. Par la suite, il a substitué au plastique des morceaux calibrés de polystyrène que l'on retrouve dans certains emballages. Par la force de l'air propulsé, cette matière se transforme en cercle de neige qui imite sa chute dans un mouvement inverse. En d'autres termes, cette matière légère s'élève du sol en gagnant de la hauteur avant de redescendre en raison de la gravité. On peut voir dans cette installation une œuvre sculpturale en mouvement car les particules forment un cycle répétitif. Attentif à la formation des phénomènes météorologiques, Daniel Wurtzel collabore avec Robert Lepage dans le cadre de la réalisation d'une tornade de fumée qu'il a expérimentée en tornade de feu dans le même système scénique : une flamme, au centre du système circulaire, surgit du dôme qui surplomb le plateau. Cette réalisation permet de contrôler un élément naturel tel que le feu pour créer une figure, une forme unique, une sculpture éphémère.

Dans ses oeuvres de l'air, Daniel Wurtzel utilise toujours un voile translucide en plastique plastique qu'il substitue parfois par un voile en soie que nous pouvons contempler dans l'oeuvre *Magic Carpet* (2009) et dans des performances dédiées à la

⁶² WURTZEL, Daniel, « Artist Statement », traduction de Clarisse Delile, article disponible sur : http://www.danielwurtzel.com/sculpture-artist-statement-new-york.cfm (consulté le 24 mai 2015)

[«] On its most basic level, my work is an attempt to transform ordinary matter into something extraordinary, to bridge the conceptual realm to the material world. My point of entry into art making has been through using materials in ways that distill and re-present various aspects of their inherent physical properties, revealing an unexpected beauty in a previously un-seen way. »

⁶³ Les dates de ses réalisations sont inscrites au démarrage des vidéos mises en ligne sur son site internet : http://www.danielwurtzel.com/air.cfm (consulté le 24 mai 2015)

scène. L'intérêt du voile de soie est qu'il possède la même caractéristique fondamentale, la légèreté du matériau pour l'envol. Le voile de ce tissu n'est pas autant translucide ou transparent que le plastique, mais il a l'avantage de ne provoquer aucun « crissement » à l'oreille, alors que le plastique a une sonorité plus ou moins cassante lorsque nous le manipulons. Daniel Wurtzel a sûrement apprécié sa proportion à se modeler au contact de l'air. Il matérialise tous les rythmes invisibles de l'air pour les dévoiler.

Depuis 2011, Daniel Wurtzel accompagne des artistes de la scène pour créer ensemble des spectacles autour de ses sculptures de l'air. Avec la compagnie Acrobuffos, ils montent Air Play Show (2015), spectacle de cirque autour d'un voile pris dans le vortex de vent. Le voile devient le noyau central de cette création lorsque deux circassiens découvrent une valise qui contient le voile. La narration du spectacle se construit autour de cet être de vent. Ce corps indépendant se déploie et gagne son autonomie en volant dans l'air. Les deux comédiens contrôlent et maîtrisent l'aléatoire de la matière dans le cercle d'air qui définit l'espace de jeu. Ce spectacle pose la question de son statut, est-ce une installation plastique, une performance, du théâtre d'objet, du cirque, de la danse ? Ce spectacle est à la frontière de tous ces domaines et le spectateur peut contempler alors une performance provenant de l'objet volant, d'une matière qui nous fascine.

Daniel Wurtzel et Phia Ménard fondent l'essentiel de leur travail sur le souffle travaillé sur scène par le biais de ventilateurs. Dans *L'après-midi d'un foehn⁶⁴*, le souffle prend la relève du marionnettiste et mène la danse des sachets en plastique. C'est aussi le cas dans le spectacle de Daniel Wurtzel où le voile surdimensionné transforme les deux circassiens en pantins. Phia Ménard a commencé à s'exprimer sur scène par l'art de la jonglerie qu'elle explore en détournant cette discipline du cirque. Elle monte ce spectacle dans le cadre de son projet « Injonglabilité Complémentaire des Eléments ».

« Au départ jongleuse, je suis passée par une étape que j'ai appelé "l'injonglabilité" et je me suis débarrassée totalement des objets répertoriés comme "jonglables" et j'ai ressorti les balles, les quilles, les cerceaux, etc. Je les ai remplacé par des objets dits "injonglables" : des cactus, des pneus de camion, des morceaux de tôle, du verre... Que des choses qui avaient un attrait au danger. C'était de dire à un moment, je ne veux plus qu'on me regarde pour ma virtuosité et notamment cette virtuosité à manipuler des objets très répertoriés. [...] Pour le vent, Vortex et les deux versions de *L'Après-midi d'un foehn*, qui sont ce que j'appelle les pièces de l'érosion parce que le vent est la matière de l'érosion. » ⁶⁵

⁶⁴ MENARD, Phia, Compagnie Non Nova, spectacle abordé au chapitre « 1.2.1. transparence, opacité, translucidité: matière de la lumière ».

⁶⁵ Rencontre avec Phia Ménard, le 25 mars 2015 au théâtre Bonlieu scène nationale d'Annecy.





Fig. 19 : MÉNARD, Phia, *L'Après-midi d'un foehn version 1*, création en octobre 2011 à La Comédie de Caen, Centre Dramatique national de Normandie. © Jean-Luc Beaujault. Source : http://www.cienonnova.com

Ce projet « I.C.E. » ⁶⁶ initie une longue recherche sur l'air et le vent que Phia Ménard va explorer en jonglant avec le vent matérialisé par le film plastique. Le vent dans les métiers du cirque est très redouté puisqu'il remet en question l'équilibre incertain des figures et peut déstabiliser le jongleur ou l'objet à tout moment. Phia Ménard s'empare de ces contraintes pour créer une petite tornade d'objets manipulés par l'air, tourbillonnant sur la musique de Claude Debussy, référence incontournable à l'œuvre du compositeur intitulée *L'après-midi d'un faune*. Ici, le « foehn » est un vent transalpin, dont les effets, selon certaines études scientifiques menées à l'Université de München (Allemagne), « peuvent conduire à un surcroît de meurtres et suicides. » ⁶⁷ Ce Foehn est aussi associé à une mythologie « euphorique et irrationnelle » ⁶⁸ associée à ce vent qui provoquerait insomnie, maux de tête et nervosité.

Dans la nature, ces courants d'air forment aussi des mouvements aléatoires sur des rythmes instables plus ou moins doux ou réactifs que les fractales tentent de modéliser. Ce phénomène sur scène contraste avec la détermination des actions dictées par une mise en scène. Non seulement le souffle des ventilateurs le permet, mais aussi le regard du spectateur change sur l'objet en question. En effet, les mouvements contribuent à personnifier fortement le film et à imaginer une gestuelle humaine.

Ce phénomène d'envol provoque chez le spectateur une considération esthétique et une admiration contemplative par le simple système de la soufflerie au plateau pour donner corps à l'espace (déplacer une masse de fumée, donner vie à des

^{66 «} Injonglabilité Complémentaire des Éléments », recherche sur l'air et le vent avec le projet *L'Après-midi d'un foehn, c*réation en 2011 à La Comédie de Caen.

⁶⁷ MENARD, Phia, Compagnie Non Nova, Dossier de Presse du spectacle « Genèse du projet » disponible sur : http://www.cienonnova.com (consulté le 30 avril 2015)

⁶⁸ RAHM, Philippe, Architecture météorologique, Paris : Archibooks + Sautereau éditeur, 2009, p. 39.

éléments légers). Il existe d'autres possibilités pour mettre en place l'envol d'objets. Nous nous intéresserons au mouvement artistique de la Magie Nouvelle⁶⁹ que nous aborderons à travers la dernière création d'Etienne Saglio, Les Limbes⁷⁰, en tournée depuis Novembre 2014. Lors de notre rencontre, nous avons échangé autour de son spectacle qui emploie le film plastique pour créer des êtres peuplant cet univers. Cette pièce mêle subtilement le théâtre d'objet à la Magie Nouvelle afin d'inventer ce conte symbolique et poétique racontant la chute d'un homme dans le pays des Limbes. Pour mettre en espace cet univers situé entre l'Enfer et le Paradis, zone où les âmes des morts s'égarent, le personnage de la pièce est plongé dans la pénombre d'un espace sans limite et mystérieux. Le plateau est vide et seul le film plastique utilisé pour la fabrication des créatures révèle l'espace en captant la lumière qui scintille. Etienne Saglio incarne un personnage à la frontière du magicien, du dresseur et du gardien des âmes qui flottent autour de lui. C'est dans cette épaisse et étrange atmosphère que la magie opère. Au sol se dessine un cercle lumineux où une forme apparaît et s'agite au-dessus de lui, vole et virevolte et rentre en interaction avec ce personnage ambigu se laissant porter ou se protégeant de ces êtres volants.

Le choix d'utiliser cette matière pour la représentation des limbes donne un corps visible à ces âmes prenant la forme de petites marionnettes volatiles. Ces spectres sont réalisés pour se dédoubler sans le « contrôle » du magicien qui se retrouve confronté à une horde de créatures le mettant en danger. Ces corps aux allures de méduses aériennes prennent vie et s'incarnent en spectre lumineux.

Le temps du spectacle semble renversé, suspendu dans un espace entre le rêve et le cauchemar, où flottent librement les êtres dans tous les recoins de la boîte noire. Ce monde troublant et empreint de poésie renverse les situations. Le magicien est manipulé par des petits êtres en film plastique créant une esthétique forte par ces masses translucides qui captent toute l'attention. Le manipulateur devenu pantin est spectateur d'un théâtre de la matière qui se suffit à elle-même.

La matière plastique n'est pas seulement utilisée pour les objets volants mais elle apparaît à la fin du spectacle comme une grande vague tumultueuse emportant le corps du magicien vers un ailleurs. Le bruissement du plastique en mouvement donne corps à sa représentation qui ressemble étrangement à une mer agitée. Cet immense

⁶⁹ Raphaël Navarro fonde la Compagnie 14:20 avec Clément Debailleul en 2000, elle a été à l'initiative du mouvement de la Magie nouvelle qui croise de nombreuses pratiques (danse, théâtre, cirque, marionnette, cuisine, mode, arts numériques...). Le parcours de la compagnie est jalonné de collaborations prestigieuses (Jean-Paul Gaultier, l'écrivain poète Michel Butor, le chorégraphe Philippe Decouflé...). Source sur http://www.1420.fr

⁷⁰ SAGLIO, Etienne, *Les Limbes*, création en novembre 2014, au carré magique, pôle national des arts du cirque de Lannion Trégor.

film plastique traverse le plateau avec l'apport de ventilateurs pour créer l'effet d'une vague. L'autre phénomène à souligner est la mise en suspension de tous les gestes et mouvements dans l'air selon un rythme lent qui repousse les limites de la gravitation. Un mouvement peut aussi bien se décomposer dans une chute que prendre des ampleurs et une vitesse vertigineuse. Tous ces gestes sont réalisés avec la Magie Nouvelle et jouent subtilement avec les mouvements aléatoires de la matière dans l'air. Cette fine bascule entre les deux créée un geste troublant de réalité. L'art de la Magie Nouvelle est justement employé dans la subtilité pour réveiller seulement la part du doute en nous. On se questionne sur les effets produits : est-ce une créature en chute ou en suspension dans l'air ? D'une part, les créatures flottent et se déplacent dans toutes les directions de manière discontinue, d'autre part, le rythme des actions est lent ou rapide produisant une mécanique harmonieuse, spontanée et irrégulière qui ferait penser à une danse de l'espace.





Fig. 20 : SAGLIO, Etienne, *Les Limbes*, 2014. © Etienne Saglio Source : http://www.bonlieu-annecy.com/fiche_spectacle.php?id_spectacle=39

« Nous venons des arts du cirque et notamment du jonglage. Le jongleur travaille avec la gravité et très vite, nous est venue l'envie que les balles ne retombent plus ou que le temps s'élargisse pour donner une plus grande fluidité dans la gestuelle. [...] Dans la magie, les images créées constituent un ordre propre à la réalité. La magie est un art dont le langage est le détournement du réel dans le réel. Elle agit dans le même espace-temps que celui de la perception. » 71

Le spectateur reste ébahi devant ces êtres volatiles empreints de liberté qui nous font voyager dans un autre espace et temps. À la frontière entre le réel et le rêve, il nous semble possible de basculer dans un monde où l'on peut décoller et voler. Nous sommes fascinés devant ces êtres volatiles car ils ne sont pas contrôlables. Phia Ménard analyse cette fascination comme un instant de liberté « dans une société d'hyper-contrôle »⁷². Etienne Saglio joue avec ces images et tente de créer des séquences les plus envoûtantes et troublantes. Cela constitue une différence fondamentale entre le travail d'un magicien et celui de Phia Ménard qui affirme vouloir dans chaque spectacle dévoiler tous ces phénomènes d'envol.

2.2. LE PLASTIQUE GONFLÉ : UN GESTE ARCHITECTURAL

2.2.1. UNE MATIÈRE COMME STRUCTURE

Nous venons de décliner les possibilités de l'air à faire vivre objet ou décor léger au plateau par la soufflerie ainsi que l'importance de considérer l'air comme porteur d'un monde invisible. Dans cette seconde partie, nous nous rattacherons à l'évolution des pensées en architecture en lien avec celle des techniques de construction et des nouveaux matériaux.

Depuis toujours l'architecture est attachée à la notion de pérennité et de construction stable. Cependant, de nouvelles idées architecturales ont émergé grâce à l'évolution des technologies qui ont révolutionné la façon de construire. Pour comprendre nos attentes actuelles pour l'habitat, nous parlerons de l'évolution de l'architecture du XX^e siècle. Le début du siècle dernier est marqué par la Première Guerre mondiale contraignant les pays à reconstruire rapidement des logements. La technique employée dans les conditions de l'époque consiste à réutiliser les gravats, les pierres calcinées des bâtiments détruits pour les mélanger au ciment. Dès 1920, le béton armé fait son apparition et sera présent dans la totalité des projets en France dans les années suivantes. Cette décennie est marquée par cette nouvelle tendance à l'architecture

⁷¹ Entretien avec Raphaël Navarro et Clément Debailleul, propos recueillis par Jean-Christophe Planche en février 2011 pour *les Cahiers du Channel* (scène nationale de Calais).

⁷² Rencontre avec Phia Ménard, le 25 mars 2015 au théâtre Bonlieu scène nationale d'Annecy.

bétonnée, inspirée essentiellement par Le Corbusier. Il créa des logements standardisés prenant une dimension industrielle pour créer des habitations normalisées ou comme il le disait des « machines à habiter »⁷³. Toutes ses « unités d'habitations » sont réalisées dans un même principe de béton armé coulé sur place. Ces blocs de béton deviennent omniprésents sur le territoire sans prise en compte du paysage. Ce type d'architecture est ancré dans cette époque d'après-guerre (ou Trente Glorieuses) où la science et les techniques progressent. Le béton a permis d'innover en matière de construction en libérant le plan d'une maison et en laissant entrer la lumière à l'intérieur des pièces. En 1927, le Corbusier et Pierre Jeanneret mettent en place cinq règles pour inventer une nouvelle architecture⁷⁴ destinée à libérer les espaces, privilégier les circulations et la lumière en remplaçant les murs porteurs par une structure de type poteaux-dalles. Les façades deviennent alors de simples enveloppes. Siècle en reconstruction, le monde est aussi en quête de liberté et de légèreté. De l'autre côté de l'Atlantique, les Américains se sont déjà libérés du poids d'une architecture stable et de ses fondations pour vivre dans des foyers sur roues (le mobilehome).

Dès la fin des années 1950, les traditions architecturales sont élaborées à partir des solutions structurelles qui assurent la pérennité. En raison de cette dynamique relative au bétonnage, Yves Klein et son ami architecte Werner Ruhnau inventent en 1957 le principe de « l'architecture de l'air »75 qui place le vide au centre de leur réflexion et renverse les lois de la gravitation comme principe même de construction. Yves Klein se consacre à l'exploration du « versant immatériel » de l'art : exposition du vide, performance où l'œuvre disparaît, sculpture de feu et d'eau. Klein poursuit ses recherches en architecture pour exprimer le renversement des lois matérielles et de les substituer à celles de « l'immatériel ». Avec l'architecte Claude Parent, ils dessinent ce qui pourrait être un monde abrité sous un toit d'air. L'artiste crée une vision futuriste à l'image d'un « Eden perdu », rêvant de modifier le climat de la terre entière. Il s'agit d'un univers où la transparence du monde physique accompagne celle de la vie sociale. Seule est dissimulée sous terre une formidable machinerie qui assure le fonctionnement de ce paradis climatisé. Klein conçoit des constructions à partir des quatre éléments (eau, terre, feu et air) dans leur forme plus ou moins épurée. Cette habitation immatérielle est construite seulement à l'aide du « matériau air ». Cet air est soufflé en murs ignifugés, étanches à l'eau où la construction prévoit des parois, des toits d'air qui règlent la température. Le contrôle climatique serait réalisé grâce à des

⁷³ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris : Flammarion, 2005, p. 11.

⁷⁴ LE CORBUSIER, *Rencontres avec le Corbusier*, Lièges Bruxelles : P. Mardaga, 1987, p. 54.

⁷⁵ SIMONNET, Cyrille (direction), L'air, Gollion (Suisse): Infolio, 2006.

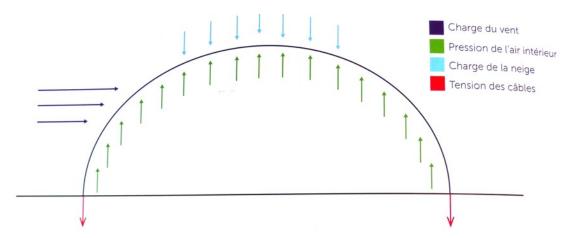


Fig. 21 : KRAUEL, Jacobo, « Principe technique d'une architecture gonflable » in *Structures gonflables* : art, architecture et design [Livre] Barcelone (Espagne) : Links, cop. 2013, p. 44.

fontaines de feu ou d'eau selon les climats ; elles permettraient aux hommes de vivre sans vêtements retrouvant ainsi les conditions du Paradis.

« Mes murs de feu, mes murs d'eau, sont avec les toits d'air, des matériaux pour construire une nouvelle architecture. Avec ces trois éléments classiques feu, air et eau, la ville de demain sera construite, elle sera enfin flexible, spirituelle et immatérielle. »⁷⁶

Face au réchauffement climatique actuel, sa vision artistique d'une architecture immatérielle prend tout son sens : c'est bien de l'atmosphère dont l'homme dépend le plus aujourd'hui. Actuellement, les formes architecturales surgissent comme de nouveaux rapports atmosphériques. L'architecture se conçoit en conséquence du développement durable qui demande « une amplification des techniques climatiques »⁷⁷ pour réduire les gaz à effet de serre.

Le véritable objectif d'Yves Klein est moins celui d'une climatisation de l'espace, que celui de la dématérialisation de tout ce qui sépare de l'environnement. Comment avoir un accès direct au ciel et à l'espace ? Pour répondre à cet objectif, Klein réalise une exposition sur le vide, rien est exposé, il y aura à cette occasion seulement un espace blanc à découvrir. Pierre Restany répondra à cet acte provoquant :

« L'élément structurel de base en est l'air, véhicule de l'énergie dans l'espace et que le créateur peut modeler à sa guise en augmentant la pression dans l'atmosphère. L'air constitue ainsi pour l'artiste l'élément de stabilisation picturale par excellence Vide immatériel. » ⁷⁸

⁷⁶ KLEIN, Yves, *Vers l'immatériel* [Multi-supports] : *le dépassement de la problématique de l'art : la conférence à la Sorbonne*, Paris : Dilecta, 2006.

⁷⁷ RAHM, Philippe, *Architecture météorologique*, Paris : Archibooks + Sautereau éditeur, DL 2009, p. 35.

⁷⁸ RESTANY, Pierre, *Yves Klein, le monochrome*, Paris : Hachette, 1974, p. 186.

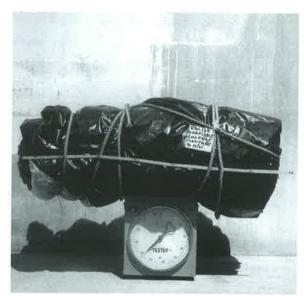


Fig. 22 : Müller, Hans-Walter, église de Montigny-lès-Cormeilles, 1969.

Qu'en est-il aujourd'hui de l'architecture de l'air dans notre société ? Sommes-nous prêts à accepter cette conception de vivre dans la transparence ? Curieusement, elle s'est imposée sans que nous nous en apercevions. À l'entrée des boutiques et des centres commerciaux, on retrouve des rideaux d'air soufflé, nous pourrions analyser ce phénomène comme une extension de la société de consommation qui trouble la frontière entre les espaces intérieurs et extérieurs. N'est-ce pas la qualité de l'air qui différencie un espace intérieur d'un espace extérieur ? Philippe Rahm parle d'une différence fondamentale et discrète entre le climat d'une maison où l'air est normalement immobile et celui de l'extérieur, où « l'air est en mouvement, s'agite irrégulièrement, se déchaîne et se calme, se refroidit ou se chauffe »⁷⁹.

Nous constatons que l'architecture de l'air n'a pas trouvé sa place aujourd'hui, probablement parce qu'elle remet en question l'architecture et le rôle de son architecte quand le concept est fondé sur la dématérialisation. Par conséquent, nous pouvons nous interroger sur la possibilité de mettre en oeuvre la parole utopique et avant-gardiste d'Yves Klein. En d'autres termes, il s'agirait de matérialiser physiquement ce que Klein a tenté de faire disparaître.

Le contexte social et politique des années 1960 fait surgir de nouveaux mouvements de pensées révolutionnaires. Ainsi, la nouvelle génération d'architectes proposait des discours alternatifs et utopiques à la recherche d'une architecture plus humaniste, plus sociale en contact direct avec la nature. En même temps, la société est totalement plongée dans la culture pop, découvrant les plaisirs du divertissement et de la consommation. À ce moment précis, les premières structures gonflables font leur

⁷⁹ RAHM, Philippe, op. cit., p. 38.

apparition et deviennent alors une mode fabuleuse accessible pour tous dans les commerces. Le gonflable a été un succès principalement dans la création d'objet. Ce principe du gonflable ne s'est pas arrêté au design car il a touché de nombreux architectes dans le monde et donne une réponse à l'architecture de l'air imaginée par Yves Klein. Les structures gonflables ont des qualités économiques et constructives capables de remplacer la pierre. Des centaines d'architectes et artistes ont employé le gonflable. Pour illustrer cette dernière remarque, je prendrai l'exemple de l'architecte Hans-Walter Müller qui a réalisé l'oeuvre la plus conséquente et la plus significative de l'époque gonflable.

Hans-Walter Müller⁸⁰ met au point les idées d'Yves Klein en inventant une architecture gonflable qui n'utilise aucun artifice métallique. L'ensemble d'une structure gonflable repose sur la tension de la membrane par l'air propulsé. Il suffit d'une « simple peau » ⁸¹ pour remplacer les murs de pierre par des murs d'air tout aussi infranchissables. Rappelons que Hans-Walter Müller n'est pas l'inventeur de ce procédé d'air soufflé au sein d'une membrane, mais l'ingénieur Frederick William Lanchester qui conçut la première construction à l'air. Déjà en 1917, il décrit avec précision ce mode de construction, alors que l'Europe reconstruit ses fondations.

« Déposer au sol un rectangle de toile utilisée pour les ballons dirigeables, la renforcer de cordes et d'un filet, puis découper les deux largeurs en laies convergentes afin d'obtenir, une fois cousues, des formes à demi sphériques gonflées à l'aide d'une faible énergie produite par un ventilateur pour propulser l'air à l'intérieur de la membrane maintenue en contact avec le sol par de solides amarres ; enfin, ménager les ouvertures nécessaires en forme de sas hermétiques. » 82

Toutes les constructions gonflables sont transitoires, car elles ont été pensées dans un concept de mobilité et de faciliter à être transportées. Tout repose sur l'air qui vient tendre une membrane et donne du volume à la structure. La pression permet de stabiliser la structure et la forme. « Une architecture portée par l'air »⁸³ est fondée sur un renouveau de la mécanique des fluides. Elle nécessite des connaissances dans le contrôle de la distribution de l'air en fonction du vent et des conditions météorologiques. Le plastique, qui crée la simple enveloppe d'un volume, est la seule partie solide de la construction. Traversable et habitable, sans mur ni toit, c'est une simple peau de quelques dixièmes de millimètres permettant de dilater une véritable architecture. Cette membrane est réalisée en fibre de verre, en nylon, en PVC ou

⁸⁰ Ingénieur et architecte allemand, né en 1935 à Words (Allemagne). Il appartient au mouvement d'Art cinétique et est le créateur des architectures gonflables. Depuis 1971, il habite dans une maison gonflable.

⁸¹ CHARRE, Alain, *Hans-Walter Müller et l'architecture de la disparition*, Paris : Archibooks + Sautereau éditeur, 2012.

⁸² Ibid, p. 32.

⁸³ Ibid, p. 44.

encore en polyester. Les membranes de tissus synthétiques réalisées en fibre de verre sont généralement recouvertes elles aussi d'une pellicule de plastique.

Hans-Walter Müller a répondu à de nombreux projets, tels que la conception d'habitations, de dômes pour accueillir des événements (concert, cinéma en plein air) ou encore des lieux publics. Cette membrane plastique permet d'imaginer n'importe quelle grandeur architecturale grâce à sa fluidité et sa souplesse qui se rapprochent de l'architecture bionique*. L'église gonflable de Hans-Walter Müller est une création étonnante dans son potentiel à bouleverser nos conventions. Conçue en 1969, elle ne pèse que 39 kg, se monte rapidement et se trouve être très économe en matière. Les espaces publics de Müller ont un effet de « popularisation » pour plusieurs raison : une membrane gonflée s'installe rapidement, surgit de manière spontanée et dans n'importe quel espace. De plus, une fois la matière tendue, ces architectures émerveillent le public par leurs formes spectaculaires et inattendues. Les bulles gonflables utilisées encore aujourd'hui pour des événements urbains étonnent dans la rapidité du montage face aux dimensions spectaculaires qu'elles peuvent engendrer. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur se confond grâce à la pellicule de plastique transparente, parfois translucide suivant la lumière.

J'ai fait l'expérience de pénétrer dans un espace similaire pendant l'exposition Monumenta⁸⁴ d'Anish Kapoor. L'artiste a installé une sculpture monumentale gonflée en plastique, un PVC rouge. Cette installation visible depuis l'extérieur et pénétrable







Fig. 23 : KAPOOR, Anish, intérieur et extérieure de l'oeuvre *Leviathan*. Plastique PVC au sol une fois dégonflé, 2011, Grand Palais, Paris.

⁸⁴ Exposition annuelle d'art contemporain au Grand Palais à Paris depuis 2007. Anish Kapoor fut l'invité de l'année 2011.

évoquait une forme organique proche du corps, avec ses sphères rondes créant la rupture avec l'architecture élancée du bâtiment. Le spectateur entre dans un corps ressemblant au ventre maternel. Cette oeuvre est sous l'influence de l'intensité de la lumière du jour. En pleine journée, la couleur rouge de la matière laissait transparaître le graphisme élégant de la structure métallique du Grand Palais. Les lignes de cette architecture d'acier devenaient presque immatérielles sous la peau tendue du plastique qui créait soit une vision fantomatique, soit une impression de réseau sanguin, de veines avec l'évocation de la couleur rouge sang. La lumière influençait la totalité de cette architecture et de notre ressenti à l'intérieur : quand la lumière était forte, la couleur rouge de la membrane ressortait créant une impression d'une chair transparente flamboyante alors qu'en fin de journée le rouge devenait sombre, oppressant et transformait cette espace organique en un monde ténébreux. L'effet de cette peau tendue surdimensionnée était troublant, j'étais partagée entre un sentiment d'oppression ou de grandeur infinie par ces voûtes de matière. De telle manière qu'on pouvait ressentir un effet d'enfermement voire de claustrophobie ou au contraire une impression d'intimité et de protection. Quoiqu'il en soit, à l'intérieur la chaleur et la pression étaient palpables, le plastique chauffait à la lumière et créait une ambiance oppressante face à ce monstre dominant.

Nous pouvons comparer l'architecture gonflable au fonctionnement du corps humain, car quelque part, elle fonctionne sur le même principe de la respiration pour vivre. Nous l'avons vu plus haut, notre organisme fonctionne grâce à l'air insufflé par les poumons qui régénère les pulsations du coeur. Dans une structure gonflable, le coeur peut être comparé au système de ventilation qui souffle l'air sur les parois. L'impulsion de l'air dans une structure gonflable est semblable à la propulsion du sang dans notre corps. De plus, une architecture gonflable est constituée d'un ensemble d'axes de transmission entre les organes internes, fonctionnant sur le principe de la mécanique des fluides, et les interactions climatiques extérieures. Sa propriété est de relier de façon continue les forces en présence : énergie, pression, rotation de forces et tension de la membrane. On prend la tension d'un humain comme on peut mesurer celle d'un volume architectural. Cette « architecture membrane » ou « architecture peau » vit au rythme de son environnement et réagit à celui de la vie quotidienne. Elle peut évoluer dans sa forme, sa structure et peut inclure une partie du paysage et même en changer. Dans une maison gonflable, l'individu est au plus proche de la nature. Le film plastique est certainement (avec le verre et le Plexiglas) la matière qui se dématérialise le plus pour vivre intégralement au contact de son environnement. La bulle de plastique bouleverse les conventions en réinventant une manière d'habiter et de construire. Elle offre une nouvelle conception de l'urbanisation.

2.2.2. MATIÈRE ET AIR: L'OBJET GONFLABLE SUR SCÈNE

Les formes gonflables ne se sont pas arrêtées à l'utopie d'un possible habitat et ne se sont également pas réduit à une mode qui a suivi sa découverte dans les années 1960. Cette tendance au gonflable a ouvert des réflexions multiples sur la notion de la nature même du gonflable. Par exemple, le collectif *ParaSITE* aux Etats-Unis, représenté par Michael Rakowitz⁸⁵, s'est interrogé sur la possibilité d'inventer des logements éphémères et temporaires pour les personnes sans-abris. Ce groupe propose alors d'affecter des structures gonflables à des systèmes de ventilations extérieurs. Fabriqués à partir de plastiques recyclés, ces abris peuvent être greffés sur des bâtiments afin de récupérer la chaleur qui s'échappe des bouches d'aération.

Nous pouvons constater avec cet exemple que le gonflable ne s'est pas arrêté à la production d'objets aux formes généreuses, molles et souples liées au nouveau mode de consommation des années 1960. Le gonflable s'est propagé dans différents domaines tels que la protection et le sauvetage, le détournement et le leurre, dans le milieu de la mode et du design. Le gonflable a prouvé qu'il était devenu indispensable mais, de nature fragile, le plastique peut se déchirer et éclater. Il implique toujours la notion de souffle c'est-à-dire un acte irrévocablement éphémère. Ces objets ne peuvent donc prétendre résister au temps, ils sont d'ailleurs conçus dès leur origine comme des produits de consommation à l'obsolescence rapide.

Le gonflable en tant qu'objet nous intéresse maintenant par son impact sur la scène artistique. En effet, au théâtre il est encore très utilisé. Nous allons comprendre pourquoi il rime si bien avec cet espace de jeu. J'illustrerai cette dernière partie avec plusieurs spectacles, dont deux qui se ressemblent seulement dans l'utilisation d'une membrane de très grande taille par rapport à la dimension de leur plateau. En 2002, noBody⁸⁶, spectacle chorégraphié par Sasha Waltz, se pose sur le plateau de la Cour d'Honneur du Palais des Papes avec une immense structure gonflable blanche. Cette structure est une membrane cubique en plastique opaque blanc, comme une pièce de jeu démesurée contrastant avec son environnement. Il est dans son essence même à l'exact contraire de l'espace et du jeu qui l'entoure. Sasha Waltz aime à confronter sa danse avec des espaces monumentaux pour y apporter des réponses plastiques puissantes. Elle travaille le mouvement dans la masse puisque les corps des danseurs deviennent sculpture face à un corps d'air mouvant et vibrant. Dans le titre de l'oeuvre noBody, on peut imaginer que les organismes vivants s'inversent. La forme gonflée

⁸⁵ Artiste né aux Etats-Unis, d'une famille émigrée d'Irak, Michael Rakowitz fait dans les années 2000 un travail entre arts plastiques et design, précisément intitulé *paraSITE*. Tous ses projets sont visibles sur son site internet : http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/ (consulté le 3 juin 2015)

⁸⁶ WALTZ, Sasha (chorégraphe et scénographe), noBody, création en 2002, Berlin.



Fig. 24 : WALTZ, Sasha (chorégraphe et scénographe), noBody, Berlin, 2002. © Bernd Uhlig Source : http://sv.opera.se/press/bilder/nobody-2011-2012/

incarne la vie par ses mouvements aériens alors que ceux des danseurs sont minuscules à côté de ce volume mouvant. Dans ce jeu sûrement très physique, l'objet devient l'acteur et les danseurs les objets de la pièce. Sasha Waltz travaille conjointement avec de multiples formes artistiques qui mènent à expérimenter son espace dans de nouvelles situations. Le volume blanc de *noBody* devient une installation artistique autonome⁸⁷ au ZKM/ Karlsruhe (Allemagne). Perçu comme un avaleur d'espace et un consommateur d'air, *noBody* est à lui seul une performance dansée et l'objet même de sa propre performance.

En comparaison avec le spectacle *noBody* de Sasha Waltz, *Panic*⁸⁸ met en scène un seul élément gonflé recouvrant en partie le plateau du théâtre. Réalisée avec un géotextile incolore et translucide, la structure propose d'elle-même des configurations spatiales et atmosphériques, par des simples variations de pression d'air. Cette membrane est translucide et permet davantage un jeu d'éclairage selon différents angles et gélatines de couleur. Sa présence physique est incontournable malgré une membrane amorphe dans laquelle est insufflé l'air. Les acteurs s'en emparent comme un terrain de jeu formidable ; ils peuvent s'engouffrer à l'intérieur du corps comme marcher sur le

⁸⁷ WALTZ, Sasha, Sasha Waltz, Installations, Objects, Performances (installation autonome), 2013, au ZKM/ Karlsruhe.

⁸⁸ HERRMANN, Andreas (metteur en scène), WEHBERG, BÜRO (scénographe), *Panic,* création en 2008, au théâtre de Lucerne (Suisse).

Ecrit par Rafael Spregelburd, auteur influent de la nouvelle génération argentine, cette pièce porte une réflexion sur les sept pêchés capitaux (colère, orgueil, luxure, paresse, gourmandise, avarice, envie). Produit au théâtre de Lucerne (Suisse) au printemps 2008.

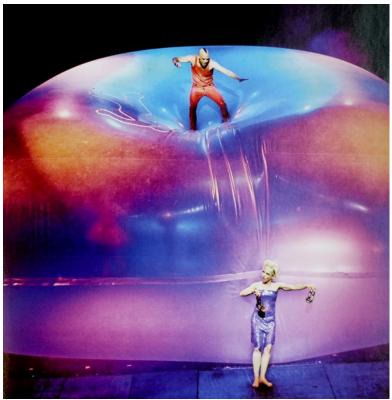


Fig. 25 : HERRMANN, Andreas (mis en scène), WEHBERG, Büro (scénographie), *Panic*, 2008. © T+T Fotografie

dessus. La membrane de *noBody* est si monumentale que les danseurs ne peuvent pas atteindre son sommet. Ce qui stimule sans doute encore la création à l'égard du gonflable c'est probablement la présence de cette membrane, seconde ou première peau créant une porosité entre la scénographie et les acteurs.

Pour continuer avec le gonflable comme objet-accessoire et scénographie, nous nous attarderons sur un spectacle qui utilise d'une manière nouvelle le gonflable pour accomplir la narration mis en scène. Etudions l'espace du spectacle *La Mélancolie des dragons*⁸⁹ mis en scène par Philippe Quesne. L'histoire se déroule dans une clairière, où des personnages arrivent en voiture. Ils tombent en panne au milieu de nulle part. Une femme à vélo leur annonce que leur voiture a besoin d'une dizaine de jours de réparation. Pour occuper le temps, la troupe lui explique le but de leur tournée. Ils ont inventé un parc d'attractions avec du matériel bricolé et récupéré tels que des machines à neige, à bulles ou à fumée, des structures gonflables⁹⁰, des ventilateurs, etc. Ces objets faussement spectaculaires réalisent des saynètes

⁸⁹ QUESNE, Philippe (metteur en scène et scénographe), *La Mélancolie des dragons*, création en mai 2008 aux Wiener Festwochen (Autriche). Joué au théâtre de Nanterre les Amandiers en janvier 2015.

⁹⁰ Film de protection en plastique noir et blanc ignifugé de 6m de haut. Fournisseur: CTN, produits ignifugés pour la décoration éphémère. Des ventilateurs projettent l'air à l'intérieur du plastique, retenu par des fermetures éclairs de chez Keller. Soudure du plastique en gaffeur double face de l'entreprise Rubans de Normandie.

enfantines : un geyser de 20cm de haut, une tempête déclenchée par un ventilateur, une rétroprojection du titre de leur tournée dans différents caractères et couleurs.

L'évolution de ce groupe est appréciable puisque d'une situation banale et absurde, une histoire drôle et poétique se dégage. Aucune action et aucun numéro forain ne fonctionnent, hormis lorsque la matière noire des sacs plastiques se déploie. En quelques secondes, l'espace est transformé en un délire forain absurde. Leur rêve de tournée prend vie et nous emmène dans un monde onirique. Au départ, un seul « totem » blanc opaque est déployé pour décrire le potentiel « magique » du gonflable. Les hommes décrivent de manière scrupuleuse la fabrication de cette gigantesque poche d'air. Elle se balade ensuite de mains en mains sur scène et ressemble à un jouet aquatique démodé. C'est en fin de spectacle qu'apparaissent une « forêt » de totems noirs faisant basculer l'atmosphère du spectacle dans un rêve. J'ai retenu cette volonté à vouloir faire du théâtre sur le spectaculaire avec presque rien et surtout avec une volonté vaine de la part de ce groupe de jeunes rockeurs démunis et sans vraiment de





Fig. 26 : QUESNE, Philippe (mise en scène et scénographie), *La Mélancolie des Dragons*, théâtre de Nanterre les Amandiers, novembre 2014. © Clarisse Delile

détermination. Ils sont simplement las de leur présent. Cet univers est rempli de matériels de tournée faussement technologiques faisant partie d'une époque révolue. Les formes gonflables impressionnent mais ne sont pas une nouveauté. Philippe Quesne les transforme en symbole de notre société reposant sur le besoin de faire du spectaculaire pour être diverti.

Next Day⁹¹, spectacle mis en scène également par Philippe Quesne, investit l'espace par la matière carton. C'est un point de départ intéressant pour cette communauté d'enfants qui ère sur le plateau du théâtre et qu'on analyse en tant que spectateur. Cette communauté semble perdue à la recherche d'activités et devient petit à petit autonome. La compagnie met souvent en place une situation où l'on observe des personnages peu déterminés et qui entrent en action avec la matière. Avec les poches d'air surdimensionnées de La Mélancolie des dragons, nous glissons dans ce fantasme de fête foraine aussi envahissante sur scène qu'au quotidien devenant au théâtre une matière poétique. Ces totems dansent majestueusement et nous rappelle l'instant éphémère où ces objets prennent vie et se dégonflent grossièrement ; les géants disparaissent pour ne laisser que la matière inerte.

L'architecture de l'air est arrivée dans l'histoire comme un ovni. Elle n'a pas été une suite logique dans sa propre histoire, mais nous avons pu établir un lien avec la théorie de l'art immatériel d'Yves Klein. Le gonflable est né dans une société nouvelle, de loisir et de consommation pour acquérir plus de liberté. L'architecture de l'air a été mise en oeuvre concrètement par l'architecture pneumatique permettant de gagner en liberté à l'échelle du corps et de l'espace. L'air a fait rêver artistes, architectes, designers simplement en prenant conscience qu'il est le corps et la matière première à toute réalisation. En même temps, le gonflable est une métaphore de notre corps dans son besoin à respirer et dans son fonctionnement interne. Notre corps est l'enveloppe de notre être comme le plastique est la membrane d'une architecture. Lorsque le théâtre l'emploie, la matière plastique et l'air deviennent le champ de tous les possibles. Dans La Mélancolie des Dragons, les formes gonflables changent plusieurs fois d'identité. En effet, la matière est au départ pliée, gonflée pour doubler de volume, puis se retrouve jonchant le sol à l'état de bâche. Cette matière transforme le plateau, l'ouvre sur plusieurs identités, toujours dans une grande rapidité.

-

⁹¹ QUESNE, Philippe (metteur en scène et scénographe), *Next Day,* création en mai 2014 dans le cadre du festival *Theater Der Welt* à Mannheim (Allemagne). Joué en novembre 2014 au théâtre de Nanterre les Amandiers sous la direction de Philippe Quesne depuis 2013.

Le metteur en scène Vincent Macaigne, dans *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* 92, a imaginé une gigantesque structure gonflable. La bâche blanche recouvrant initialement le plateau se gonfle d'air et se révèle être un château gonflable pour enfant. A peine installé, le château se dégonfle. Macaigne construit par-dessus un plateau de théâtre une véritable aire de jeu et détourne le symbole du château gonflable en terrain funeste. Cette matière offre une grande palette passant instantanément de la forme amorphe à un objet, voire à un terrain de jeu entier. Je discerne une relation intéressante entre le gonflable sur scène, le jeu qui en découle ainsi que le monde de l'enfance, simplement dans l'irruption d'une forme possible, de toute taille capable de nous transporter et de nous faire voyager dans un univers fantastique et ludique.



Fig. 27 : MACAIGNE, Vincent (metteur en scène), HAUTIN, Benjamin et PEISSEL, Julien (scénographes), *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre,* 2011, Festival d'Avignon.

© Christophe Raynaud de Lage

⁹² MACAIGNE, Vincent (metteur en scène), HAUTIN, Benjamin et PEISSEL, Julien (scénographes), *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre,* Adaptation de *Hamlet* de Shakespeare, création en 2011 au Festival d'Avignon.

CHAPITRE 3 : FAIRE THÉÂTRE AVEC LE FILM PLASTIQUE

Nous avons traversé la matière plastique telle que nous la connaissons dans son état de servitude à emballer au quotidien. Sur scène nous l'avons perçue comme matière paradoxale dans sa possibilité à devenir immatérielle suscitant des univers esthétiques, oniriques dès lors qu'elle entre en contact avec l'air, le souffle. J'insiste sur les mouvements aériens qui peuvent être matérialisés par le film plastique et qui, sous l'influence du vent, racontent une histoire et captent l'attention.

A propos de l'air, je citerai le philosophe Gaston Bachelard qui introduit l'idée du rêve et de l'imagination : « Dans le règne de l'imagination, l'épithète le plus proche du substantif "air" est l'épithète "libre". L'air permet de rejoindre et d'associer la dimension du rêve et de la pure imagination. »⁹³ Est-ce que le plastique peut raconter des univers de rêve ? que peut-il représenter de plus profond ?

Transparent, translucide ou opaque, dur ou malléable, présenté sous forme de simples feuilles, films, ou fils, le plastique a attiré le monde de l'art et de la culture de ces dernières décennies pour son caractère factice. Tout est imitable par cette matière, elle a été conçue pour être moulée. Tout peut être produit en série et en quantité avec différentes qualités de plastique. Il peut alors transformer les rapports entre le naturel et l'artificiel. On peut illustrer ce fait par un phénomène amusant : les fleurs artificielles sont très en vogue pour des raisons « pratiques » et esthétiques. Il m'est arrivé aussi de les confondre avec de vraies fleurs ! Regardons à présent sa faculté inédite à transformer objet et espace pour créer une nouvelle identité.

« Plus qu'une substance, le plastique est l'idée même de sa transformation infinie, il est, comme son nom vulgaire l'indique, l'ubiquité rendue visible ; et c'est d'ailleurs en cela qu'il est une matière miraculeuse : le miracle est toujours une conversion brute de la nature. Le plastique reste tout imprégné de cet étonnement : il est moins objet que trace de mouvement. » ⁹⁴

3.1. Dramaturgie du film plastique

3.1.1. VERS UN PAYSAGE INTÉRIEUR

Pour exprimer ce que j'entends par *paysage intérieur*⁹⁵, titre emprunté à Philippe Genty, je vais poursuivre avec les recherches sur le gonflable en rapport à des espaces faits en plastique. Je peux citer une nouvelle manière d'utiliser la matière gonflée, non pas dans l'idée de créer un espace par une membrane de plastique mais

⁹³ BACHELARD, Gaston, L'air et les songes, Corti, 1978, p. 291.

⁹⁴ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 171.

⁹⁵ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, Arles : Actes Sud, 2013.

lorsque la matière est soufflée pour recouvrir une architecture. La Compagnie *Penique Productions* ⁹⁶ conçoit des projets basés aussi sur une technique de membrane comme structure pour remplir des espaces existants. À l'inverse du couple Christo et Jeanne-Claude, le plastique ne recouvre pas pour emballer l'extérieur d'un bâti mais, par la soufflerie, la matière plastique vient tapisser l'intérieur d'une architecture. Ce collectif travaille sur des échelles monumentales, techniquement envisageables par le plastique. Leur esthétique est remarquable. Ces artistes choisissent la radicalité imposée par le matériau, avec le choix d'une seule et unique couleur par projet. Le plastique soufflé et collé par l'air vient mouler chaque forme avec plus ou moins de précision suivant l'épaisseur du matériau. Contrairement à Jeanne-Claude et Christo, l'espace est emballé de l'intérieur, les spectateurs peuvent donc visiter et se perdre



Fig. 28 : Collectif PENIQUE PRODUCTION, *El Claustro*, 2011, au Museo de la Ciudad, Querétaro, México. 10x10x11 m.

© Penique Production





Fig. 29: HEMMERT, Hans, without title, 2007, exposition à la Städtische Galerie Nordhorn, Allemagne. Poche en latex jaune. 900x550x650 cm

© Hans Hemmert, VG Bild Kunst Bonn



⁹⁶ Collectif d'artistes espagnol qui réalisent depuis 2007 des projets basés sur des structures gonflables.

dans un monde aseptisé, transformé par l'unique matière, du sol au plafond. Les espaces existants se transforment et endossent une nouvelle identité, paraissant amplifier par les formes architecturales qui sont mises en exergue selon la tension du film plastique. Toutes les installations de ce groupe d'artistes sont temporaires et interviennent dans le cadre de festivals, commandes de musées ou récemment pour la Maison Martin Margiela lors de la *Fashion Week* de Paris en 2012.

Dans une même lignée artistique, l'artiste Hans Hemmert⁹⁷ est connu pour ses immenses installations constituées de poches en latex jaune citron coincées entre deux murs, contraintes par l'architecture. Ces sculptures gonflables désignent l'espace plus qu'elles ne le décorent, elles le dévorent en laissant apparaître certaines formes et arrêtes par la souplesse du latex. Le travail de cet artiste consiste à redéfinir l'espace réel en un espace abstrait, en utilisant des ballons à air et du caoutchouc gonflé qu'il adapte sur le lieu de l'exposition. Il définit son travail comme un « art doux » pour qualifier son matériau de prédilection face à « l'art dur » qui se réfère à l'architecture elle-même. Empreint d'humour, Hans Hemmert questionne l'espace architectural et le déconstruit d'une certaine manière. Lorsque l'oeuvre est regardée de l'extérieur, on pourrait qualifier son travail de sculptural, la poche ronde et molle contrastant avec l'espace solide dans lequel elle s'inscrit. Le latex s'étend jusqu'aux limites de l'espace formant une image négative de l'emplacement. Cette empreinte est intensifiée par l'unique couleur jaune. La perception est transformée, les surfaces des objets (lit, fenêtre) deviennent des intuitions et apparaissent seulement comme des empreintes. Le lieu connu disparaît et se métamorphose par la présence de ce « moule interne de l'espace d'origine »98. Cet environnement étrange attire et fait horreur à la fois. Elle représente le vide, tel un emballage alimentaire hermétique coupant tout contact avec l'air. L'artiste a expérimenté une poche de latex à sa taille pour s'installer dans des situations de sa vie quotidienne. Une fois à l'intérieur de la membrane, il réalise pendant une quinzaine de minutes maximum (correspond à la quantité d'air respirable) de petites performances dansées ou des séries de photos. La membrane soufflée questionne ici les frontières entre le réel et l'imaginaire, en s'inscrivant dans un espace réel pour le mouler. L'œuvre existe et prend sens lorsqu'elle est regardée. Ces deux types d'installations font l'objet d'une immersion physique et visuelle pour le spectateur comme c'est le cas pour l'installation de brouillard artificiel d'Ann Véronica Janssens. Sans spectateur l'œuvre dans l'espace perd de son sens. Il me semble pouvoir discerner une tendance actuelle à vouloir faire vivre au public intéressé des moments uniques, en proposant des parcours sensitifs au sein d'une œuvre. Le visiteur endosse le rôle de « cobaye » pour être en immersion totale. Je pense par exemple à

 $^{^{\}rm 97}$ Né en 1960 à Hollstadt (Allemagne), vit et travaille à Berlin.

⁹⁸ KRAUEL, Jacobob, Structures gonflables: art, architecture et design, Barcelone: Links, 2013, p. 285.

l'exposition Inside au Palais de Tokyo à Paris. Un collectif d'artistes nommés Numen/For Use⁹⁹ a imaginé une installation monumentale uniquement à partir de scotch transparent. L'installation se déploie au plafond du hall d'entrée du Palais de Tokyo comme un réseau de tunnel organique, se rapprochant sensiblement des formes d'un cocon d'araignée. Cette structure solide mais fine invite les visiteurs à parcourir l'intérieur des différents tunnels de l'œuvre à la recherche de l'entrée de l'exposition se trouvant au fond du hall du musée. Les personnes dans le hall peuvent à leur tour observer le parcours qu'entreprennent celles engagées dans l'œuvre par la translucidité de la matière. Ce grand corps suspendu au bâtiment ressemble à un être organique dont les bras sont soutenus par l'architecture du Palais de Tokyo. Cette œuvre est le premier lien avec l'exposition Inside invitant les spectateurs à « une traversée à l'intérieur de soi » 100 par des œuvres immersives. Cette installation reflète l'ampleur de cette exposition en proposant un labyrinthe de matière à traverser seul, dans la peau de l'œuvre pour l'activer et la rendre vivante. Je n'ai pas eu l'occasion d'entrer dans cette peau étroite de plastique qui me semble être une œuvre performative pour les spectateurs, c'est-à-dire un engagement du corps pour qu'il puisse vivre une expérience unique. Pour Phia Ménard, la performance est l'acte « d'amener le public à un extrême de ses possibles » car elle définit son théâtre comme des pièces de performances, un acte unique mené par la matière et le corps, dicté par une chorégraphie dans le but de faire vivre au public des émotions nouvelles.

À travers ces trois exemples d'espaces construits par le plastique, je trouve qu'il se dégage une esthétique forte et qui nous renvoie à une recherche introspective. Ces œuvres font l'objet de performances capables de nous proposer un retour sur soi, à nos origines comme l'œuvre d'Anish Kapoor où j'avais le sentiment d'être enveloppée, de traverser une masse organique gigantesque. L'effet troublant se trouve dans la sensation d'être à la fois dans une forme organique abstraite et de faire partie d'un monstre vivant.

Revenons à la symbolique des espaces qui utilisent sur scène la présence du plastique. Philippe Genty¹⁰¹ est l'un des rares artistes metteurs en scène à l'utiliser de manière courante dans la plupart de ses créations. Pour lui, la scène doit être un

⁹⁹ NUMEN/FOR USE, collectif composé de Sven Jonke, Christoph Katzler et Nikola Radeljkovic, travaille également dans le domaine de la scénographie et des arts visuels depuis les années 2000.

¹⁰⁰ (de) LOISY, Jean, (de) BEAUVAIS, Daria, JAFFRÈS, Katell (Commissaires), exposition *Inside*, Palais de Tokyo, Paris, octobre 2014 à janvier 2015. source : http://www.palaisdetokyo.com/fr/archives-inside (consulté le 28 mai 2015)

¹⁰¹ Né en 1938, auteur français, créateur de spectacles de théâtre contemporain basés sur les marionnettes dans toutes leurs dimensions. Il fonde en 1968 la Compagnie Philippe Genty.



Fig. 30 : GENTY, Philippe, *Voyageurs Immobiles*, « Le Paradis Artificiel », 2009. Source : *Paysages intérieurs* [Texte imprimé], Arles : Actes Sud, impr. 2013, p. 236. © Pascal François

espace d'investigation du côté du rêve et de manière plus englobante la scène est le lieu de ses rêves. Philippe Genty construit ses spectacles à partir d'images du subconscient et des métaphores qu'il met en scène. Son univers évoque des moments poétiques de la vie et invite le spectateur à glisser dans un espace entre le réel et l'imaginaire, dans l'idée exacte de faire parvenir ses images intérieures qui le hantent. Il offre aux spectateurs un sentiment de découverte de lui-même, de ses conflits et de ses monstres. Il décide de faire une auto-analyse par ses rêves. Il souhaite traiter des peurs, du vertige et des troubles souvent universels par l'interprétation de ses rêves.

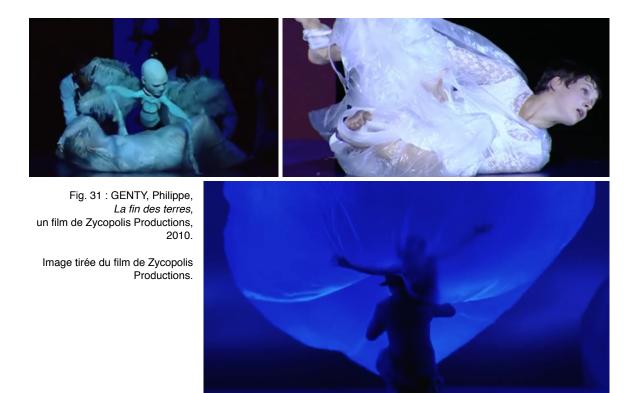
Dans la structure de ses pièces à la frontière entre théâtre, danse et marionnette, il essaie de retrouver la structure du rêve avec des événements qui surgissent, apparaissent ou s'évaporent. Il substitue ses « images-métaphores »¹⁰² à des images plus symboliques, sinon sans intérêt pour le spectateur, à part pour le rêveur qui les produit. Je vais m'attacher à deux pièces de la compagnie *Philippe Genty* qui traitent du plastique comme le matériau idéal pour la fabrication d'images et d'espaces provenant de notre inconscient. Le plastique est utilisé dans de très grandes dimensions, pouvant engloutir une scène entière. Cette matière omniprésente symbolise ses paysages intérieurs, c'est-à-dire les espaces de l'inconscient formés par des images qui surgissent ou se désintègrent tout au long de ses spectacles.

« Qu'est-ce qui peut traduire un *paysage intérieur* ? Un espace où l'homme affronte ses démons dans une confrontation physique avec des matériaux, des objets détournés de leur fonction, des figures prolongements de lui-même, métaphores de ses conflits psychiques... Dans *Passagers clandestins*, une toile de spi vallonnée, recouverte de tissu résille, à la fois océan, désert, stratocumulus, fait ressurgir des mémoires refoulées, des histoires cachées, le corps du père. Ces paysages en constante mutation ouvrent une voie à la multiplicité des interprétations. »103

¹⁰² GENTY, Philippe, op. cit., p. 140.

¹⁰³ Ibid, p. 167.

Le spectacle Voyageurs immobiles 104 est l'un des plus étonnants en matière d'utilisation de plastique. La compagnie a débuté le travail en improvisant des scènes avec du kraft. La matière a été d'une grande aide pour exprimer des sentiments et pour garder un souvenir de cet instant par l'empreinte des corps dans la matière qui accentue l'intensité du rapport. Les matériaux dans ce spectacle incarnent les conflits psychologiques « en évitant le discours parfois aride des mots. » Le plastique ne garde pas en mémoire la trace ou l'empreinte comme le papier qui se plie et se froisse, seulement dans un court instant mais il revient à sa forme d'origine. Philippe Genty l'utilise pour créer l'espace de ce même spectacle à travers une succession de paysages d'emballages. Au départ, l'espace se trouve être un désert de papier kraft et d'un seul geste il devient un océan de plastique. Une longue vague de matière flotte sur scène emportant les personnages qui se retrouvent eux-mêmes emballés dans la matière. Cet amas de lambeaux de plastique translucides surgit de nulle part et transforme la scène en paradis-poubelle. Cette grande matière a priori informe peut prendre l'aspect d'une marionnette surdimensionnée. Cet espace plastique d'emblée inerte, s'anime : la vie semble lui être insufflée par le mouvement de l'air et les jeux de lumière. Il est difficile de concevoir une marionnette sans caractère anthropomorphique mais la compagnie Philippe Genty réussie à attribuer à la matière



¹⁰⁴ *Ibid*, p. 156.

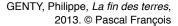
Ce spectacle est une recréation de *Voyageur Immobile* (1994-1995) qui s'enrichit d'un titre au pluriel. Captation du spectacle sur : https://www.youtube.com/watch?v=IXP1_SCoQFo (consulté le 25 mai 2015), scène de la mer de plastique à la 46e minute.

plastique les mêmes aptitudes au jeu qu'à leurs marionnettes. Pour ce spectacle, les matériaux d'emballage, comme le kraft et le film plastique deviennent le ciment de la construction du spectacle.

Parmi les pièces de Philippe Genty, le spectacle *La fin des terres*¹⁰⁵, créé en 2005, met le film plastique au centre de cette création pour évoquer l'univers évanescent d'une jeune femme dans lequel un homme essaie de la retrouver mais s'y perd. Cette pièce raconte le voyage de cet homme qui tente de retrouver cette femme. Ils traversent des paysages où rien ne semble réel. Plus ce couple avance, plus il est attiré et avalé par le film plastique qui constitue l'espace et l'atmosphère de ce voyage. Dans ce périple, cette femme rencontre un insecte à tête d'homme (représenté par une grande marionnette) et tombe dans un piège de séduction et de manipulation de la part de cette créature. Avant que l'homme ne la retrouve, elle est emballée telle une proie par des lambeaux de plastique. Ce geste d'embaumement symbolise le piège de séduction. Au moment où l'homme la retrouve, la jeune femme est sortie de son cocon pour se transformer et s'enfermer dans une bulle, au sens propre et figuré puisqu'il s'agit bien d'une membrane gonflée de plastique semi-transparente. Cet homme tente en vain d'entrer dans son univers mais il est contraint de l'étreindre à travers cette matière. À ce moment précis, la silhouette de la femme s'efface progressivement et la



Fig. 32 : GENTY, Philippe, *La fin des terres*, « Recadrages», 2005. © Pascal François





¹⁰⁵ GENTY, Philippe, La fin des terres, 2005, en tournée nationale et internationale de 2005 à 2008.

bulle se soulève dans les airs. Je pourrais comparer ce corps translucide à la sphère embryonnaire du fœtus. Ces deux images se rapprochent sensiblement par la vision d'un corps qui se développe à l'intérieur d'une membrane. La sphère de l'embryon est une enveloppe protectrice pour l'enfant qui le coupe du monde terrestre pendant les mois de sa gestation. Ainsi, cette femme se retrouve coupée de la terre et s'envole vers un autre monde.

Le déroulement de cette histoire se rapproche sensiblement de celui d'un rêve. Les changements de décors et d'ambiances sont étonnants de vitesse, le spectateur est alors plongé dans son propre « ailleurs » faisant écho à ses propres rêves. Ce conte nous enchante et nous fait voyager aux confins de notre imaginaire et nous nous laissons emporter par cette narration visuelle. Je n'ai jamais eu l'opportunité d'être spectatrice du théâtre de Philippe Genty, mais je souhaite pouvoir un jour découvrir un espace qui nous plonge dans l'inconscient, dans un voyage intime où chacun tisse son propre fil conducteur. Cette écriture de la pensée et de l'image évite, d'après le metteur en scène, de tomber dans le « grand supermarché des clichés ».

C'est un théâtre avec peu de parole, parfois des interjections ou des phrases dans un langage imaginaire. Son, images et matière nous transportent dans un univers inconnu et enchanteur. Le film plastique omniprésent crée des espaces à la fois futuristes et aseptisés comme dans les œuvres de Hans Hemmert. Chez Philippe Genty, le film plastique paraît légèrement sous gonflé pour créer des formes molles et mouvantes, avec lesquelles il est possible de jouer. Je ne connais pas la façon dont ces grandes poches de plastique sont réalisées techniquement mais d'après les visuels, c'est toute une architecture de couture et de soudure qui est mise en place pour laisser des passages libres à la circulation des comédiens. Par exemple, dans le premier spectacle décrit, *Voyageurs immobiles*, les acteurs se meuvent dans des traverses parallèles à la scène. Plusieurs ouvertures sont dispersées dans la mer de plastique pour permettre aux acteurs de s'échapper.

En voyant *Les Limbes* d'Etienne Saglio, j'ai eu cette impression d'entrer dans un rêve et de perdre la notion du temps et de l'espace car son spectacle est écrit à partir d'images qui se répètent mais qu'on retrouve traitées différemment tout au long de la représentation. Cette écriture sans mot composée d'images fortes éveille notre curiosité et fait appel à des souvenirs personnels. Lors de notre rencontre, Etienne Saglio a décrit sa manière de procéder pour écrire ce spectacle :

« C'est un travail de pleine conscience, de méditation, je travaille sur mes images de rêve. Je conçois des images que j'analyse pour savoir ce qu'elles racontent de moi, de mon inconscient. Parce que l'intuition est liée à l'intime, et à l'inconscient. C'est par la suite que je me suis aperçu que ces images parlaient du temps après la mort. »¹⁰⁶

Etienne Saglio affirme réaliser des « spectacles d'images » qui lui permettent de raconter par la métaphore les ressentis de son personnage principal. Il cherche à inscrire un trouble chez les spectateurs et à les perdre réellement dans son univers. Comme Philippe Genty, il structure ses projets à partir d'images mentales et intuitives qu'il analyse en étant conscient de créer un théâtre parfois trop imagé et envoûtant. Le plastique est aussi sa matière de prédilection qui lui permet d'exprimer son monde intérieur, mais comme nous l'avons vu avec Daniel Wurtzel, ces images sur scène peuvent vite « saturer » le sujet. Etienne Saglio travaille beaucoup avec la vidéo ce qui lui permet de sélectionner les effets souhaités et de garder l'essentiel de ses recherches afin de ne pas épuiser mutuellement la beauté du film plastique en mouvement et le propos tenu.

3.1.2. DE LA REPRÉSENTATION À L'ÉVOCATION

Nous avons pu voir que la matière plastique est porteuse d'une théâtralité issue du décalage entre le matériau polluant et sa transformation quasi onirique une fois mis en scène. Je m'attacherai maintenant à sa métamorphose en fluide, que nous avons commencé à évoquer dans le chapitre 2. Le film plastique est capable de raconter l'air dans lequel il se déplace quand il est transporté par les courants aériens. Il peut tout autant décrire le fluide, qui dans sa définition, signifie un corps qui n'a pas de forme propre, coulant facilement et librement. À plusieurs reprises, Etienne Saglio a fait allusion au monde aérien et aquatique que le plastique est capable de représenter. Pour lui, cette matière fait coexister l'eau et l'air simultanément. Dans sa pratique, il utilise un grand plastique de 10 mètres de long pour représenter un grand fleuve, image qui apparaît soudainement pendant le spectacle Les Limbes. Depuis 2012, il aime à travailler cette matière qui se déploie dans l'espace et qu'il surnomme « la Raie Manta » (poisson possédant deux grandes « ailes », d'environ sept mètres d'envergure 107). Pouvant être considéré comme accessoire à condition d'être tenu en main par un comédien ou un technicien, ce grand plastique reste très contraignant pour les normes de sécurité incendie : les projecteurs ne peuvent être allumés, ils sont

¹⁰⁶ SAGLIO, Etienne, propos recueilli en annexe, chapitre B, p. 102.

¹⁰⁷ BEDEL Jean-Pierre, LAMARE Véronique, NOËL Pierre, in : DORIS, 06/06/2014 : Manta birostris (Walbaum, 1792), source : http://doris.ffessm.fr/fiche2.asp?fiche_numero=786 (consulté le 27 mai).

alors remplacés par des lampes à incandescence qui ne produisent aucune chaleur. Un plastique de ce format n'est quasiment plus toléré sur les scènes de certains lieux mais cette matière a pu expérimenter ce monstre tant aquatique qu'aérien en répétition pour créer des ralentis et des batailles avec les petites créatures du monde des limbes. Pour revenir à la figure de la raie Manta, ce poisson a la possibilité de se mouvoir dans l'eau grâce aux battements de ses gigantesques ailes ressemblant à celles d'un oiseau dans l'air. Une raie Manta touche à la même perfection qu'un oiseau en vol. L'ergonomie de la raie Manta lui donne cette aisance dans les mouvements et en fait une véritable acrobate des mers. Par cette comparaison entre l'oiseau et la raie, on peut en effet penser que le film plastique prend une forme très animale dans cette représentation due à son déplacement libre et aléatoire dans l'espace, à ses formes à la fois humanoïdes et monstrueuses. Il est très facile de modeler une image d'un corps avec cette matière, toujours grâce à son caractère malléable. On repense par exemple aux marionnettes enfantines dans le spectacle *L'après-midi d'un foehn* de Phia Ménard.

Lors de notre rencontre, cette artiste m'a conseillé les écrits de Theodor Schwenk notamment *Le chaos sensible* ¹⁰⁸. Cet ingénieur de formation est un spécialiste et le premier à s'intéresser à la cinématique des fluides. Il a établi un rapport entre les mouvements de l'air et ceux de l'eau. L'air imite les mouvements de l'eau et inversement. Une autre comparaison me semble capitale, celle émise entre les mouvements organiques du corps avec ceux des mouvements fluides de l'air et de l'eau. Nous y reviendrons seulement à la fin de ce chapitre pour établir un lien entre corps et plastique.

Comme Etienne Saglio et ses créatures célestes, je me suis intéressée à la figure de la méduse, animal marin se rapprochant le plus des caractéristiques du plastique. La figure de la méduse, créature vaporeuse sans corps véritable et quasiment impalpable, est composée d'eau à 99 %. Cet animal symbolise les lois des mouvements liquides. Pour avancer dans l'eau, elle expulse des jets d'eau pour être propulsée à l'avant. Sans ce mouvement de fluide, la méduse coulerait ; ainsi et dès sa naissance, la méduse doit être en perpétuel mouvement pour vivre. Alors que le plastique a été jusqu'ici « l'élément » de l'air et des songes, il peut être aussi symbole de l'eau et la matérialiser

69

_

¹⁰⁸ Schwenk, Theodor, op. cit.



Fig. 33 : Méduse échouée & étude de son corps

Patchwork de carrés de plastique agrafés. Encre bleue outremer Dimension $\pm 3x3$ m

Annecy, 2011 © DELILE Clarisse sous forme de tourbillon, de vague. L'eau est une énergie visible contrairement aux mouvements de l'air. Le 7^e continent que nous avons évoqué s'est rassemblé par les mouvements des marées. Le plastique qui flotte à la surface de l'eau n'est que le témoin de ces énergies qui sont dirigées par le monde des astres. J'entends par exemple, les flux et reflux des marées dirigés par le rythme de la lune. Les rythmes lunaires influencent aussi les nappes d'eau souterraines. Theodor Schwenk résume ce fait ainsi:

« L'eau mouvante reçoit la force des constellations planétaires et les transmet au sol ainsi qu'à toutes les créatures terrestres. Les animaux marins rendent seulement visibles les forces célestes qui pénètrent leur élément. »¹⁰⁹

Pour comprendre davantage les idées d'Etienne Saglio dans la représentation d'un monde tant aquatique qu'aérien et pour mettre en pratique les idées de Theodor Schwenk sur la cinématique commune des fluides air et eau, j'ai réalisé une expérimentation¹¹⁰ avec Nolwenn Delcamp-Risse (étudiante dans le département Lumière à l'ENSATT) qui a choisi l'eau comme sujet de mémoire de recherche. Notre recherche commune a été de savoir si le film plastique est un moyen intéressant pour représenter l'eau sur un plateau de théâtre. Pour permettre l'expérimentation, j'ai récupéré un grand film plastique à plusieurs soudures.

Notre expérimentation s'est déclinée en plusieurs phases de recherches que je vais expliquer pour analyser notre cheminement. Nous avons commencé par installer le film au sol dans un espace éclairé par plusieurs sources situées à différents endroits de la salle. D'elle-même la matière déployée et sans mouvement ressemblait curieusement à une masse d'eau. Avec le jeu de la couleur et de l'intensité de la lumière, le plastique prenait vie rapidement. Les caractéristiques de l'eau commençaient à être ressenties par un jeu minutieux entre l'installation du plastique au sol et la lumière effectuée sur la matière ; je pouvais moduler la forme de cette masse en la compressant ou en l'étalant le plus possible pour donner la sensation d'un fluide en mouvement. Par cette matière inerte nous arrivions déjà à avoir la sensation d'un courant d'eau et de sa direction, élément simple mais important pour respecter la définition d'un fluide, c'est-à-dire un corps en mouvement ayant la liberté de s'écouler suivant la gravité. L'eau cherche toujours à rejoindre le niveau le plus bas, elle obéit à la pesanteur terrestre.

Ce premier constat nous a poussé à représenter l'eau à travers diverses situations de mouvements telles qu'une rivière, une cascade, une mer, ou d'immobilité telle qu'une

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 11.

¹⁰⁰ *IDIU*, p. 11

¹¹⁰ Expérience réalisée à l'ENSATT le 8 mai 2015.

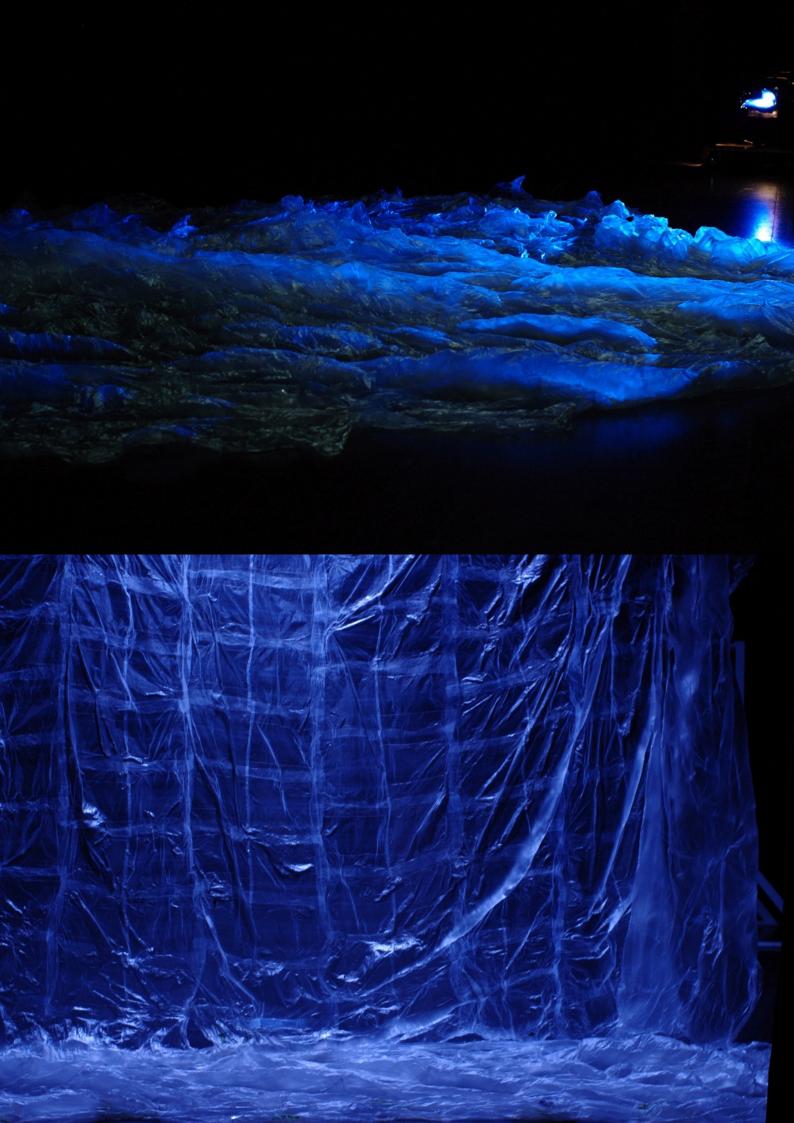


Fig. 34 : *Ruisseau calme et cascade* Expérimentation : représenter l'eau en plastique

Soudure de sachets plastique Dimension ± 4x5 m

ENSATT, Lyon, mai 2015 © DELILE Clarisse flaque d'eau stagnante ou encore une eau glacée. Nous avons poursuivi avec l'idée de représenter une rivière, un cours d'eau. Ce voile de matière plastique endossait dès le départ le rôle d'une eau assez remuée voire une eau tumultueuse. On pouvait s'imaginer des courants prenant des directions différentes à l'intérieur de cette nappe de plastique, avec des zones bouillonnantes et d'autres plus fluides. Le plastique donne du volume, forme une masse visible alors qu'il est seulement modulé par l'air. Suivant l'éclairage émis nous pouvions basculer dans une matière rigide et cassante qui nous rapprochait d'une eau gelée et d'une matière-glace. Si nous avions eu des volumes ou une structure en dessous de la matière, nous aurions pu davantage représenter une image de banquise. Je pense qu'il serait assez plausible d'avoir cette sensation en prenant en compte le potentiel sonore qu'émet la matière lorsque nous marchons dessus. Nous reviendrons en fin de chapitre sur l'importance de la sonorité de cette matière qui a un potentiel évocateur fort. Pour ce cas de figure, le bruissement de ce plastique très fin et cassant se rapprochait de la sensation que nous pouvons avoir en marchant dans la neige lorsque la glace crépite sous nos pieds.

Le passage par une matière physique comme le plastique permet d'imiter particulièrement bien les effets de l'eau. Pour que l'effet soit plausible dans l'imaginaire du spectateur, il faut que la distance entre la scène et le spectateur soit un tant soit peu élevée. Plus le spectateur est loin de la matière sur scène, plus le trouble s'immisce. La matière plastique et ses soudures se discernent moins. Nous étions dans une salle où nous avions très peu de recul, l'effet de l'eau fonctionnait tout de même très bien, sans trop de manipulation d'éclairage. Pour nous rapprocher de l'effet d'une masse d'eau en mouvement avec seulement ce drap de plastique nous avons travaillé avec une lumière rasante et une lumière au dessus de la matière afin de jouer à la fois sur la transparence du plastique et sur sa brillance naturelle. La lumière « rebondissait » sur le plastique et reproduisait le scintillement que l'on peut observer à la surface de l'eau au soleil. La plupart du temps, nous avons projeté une lumière dans les tonalités bleutées pour donner de la profondeur et du contraste avec le sol noir. L'eau obtenue était composée de transparence, de zones plus translucides et d'autres plus brillantes. Les projecteurs latéraux marquaient les ombres dans les creux et les plis de la matière ou au contraire lissait la matière. La pigmentation de cette substance translucide par la lumière donnait à voir un tableau de matière, de brillance et de scintillement, à la façon des Pointillistes¹¹¹.

-

¹¹¹ Technique développée avec les impressionnistes du XIXe siècle, elle est utilisée en peinture par les artistes utilisant de petits points de couleur distincts pour former une image. Source : Art3 Network (rédacteurs) spécialisés dans l'Art, http://www.le-pointillisme.com/sites.html (site consulté le 20 mai 2015)

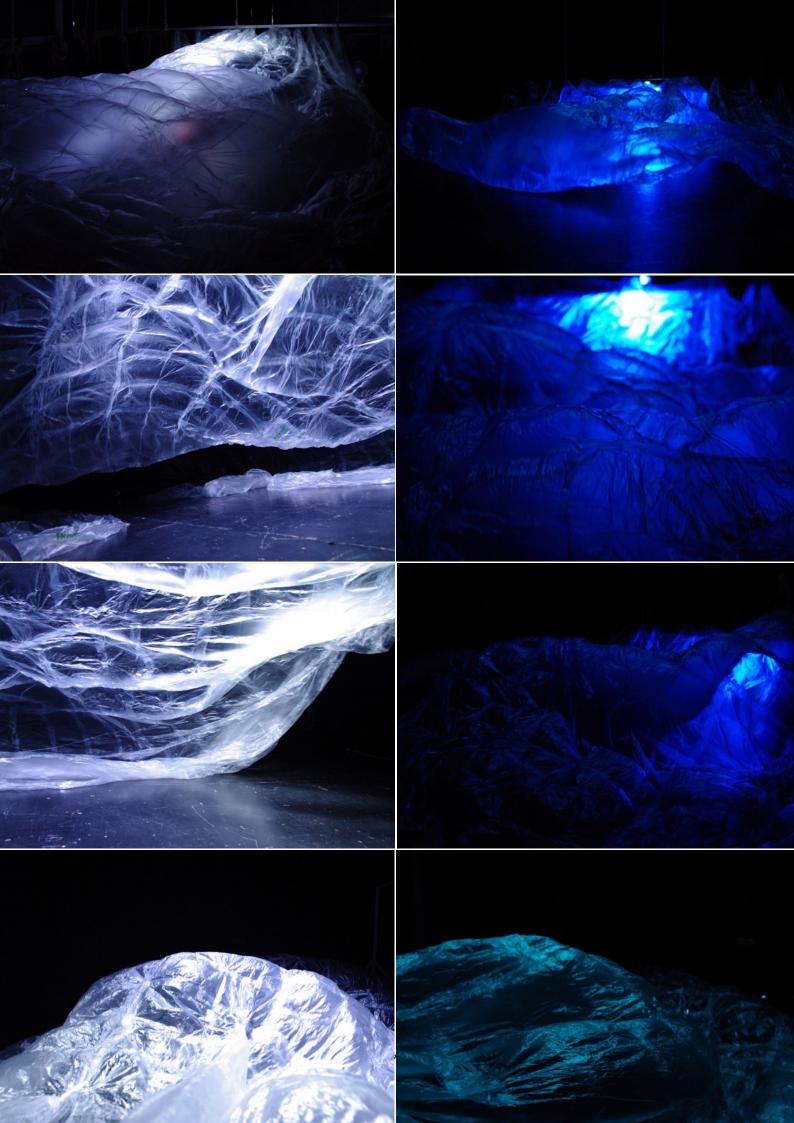


Fig. 35 : *Mouvements aériens et aquatiques* Expérimentation : représenter l'eau en plastique

Soudure de sachets plastique Dimension ± 4x5 m

ENSATT, Lyon, mai 2015 © DELILE Clarisse En parcourant ce film plastique, nous étions troublées de constater à quel point cette matière était « autonome », j'entends qu'elle réussisse si vite à représenter un phénomène comme l'eau en mouvement. Le plastique a encore une fois la facilité d'adopter les formes souhaitées, mais est-ce vraiment possible de le maîtriser totalement ? D'après cette expérience, le plastique sous forme de film fin est très souple et donc peu maîtrisable sans un minimum de moyens techniques.

Par exemple, pour représenter rapidement une cascade d'eau, nous n'avons eu aucun problème d'attache ni de difficulté à atteindre l'effet voulu. En quelques minutes, nous avions fabriqué l'image d'une chute d'eau en attachant ce film à une perche et en jouant sur un éclairage par l'arrière de la matière. La sensation d'une cascade doit s'accompagner d'un mouvement, notre résultat était visuellement réussi mais pas dans l'idée d'une chute continue de liquide. Encore une fois, sa fluidité et sa souplesse étaient bénéfiques à la réalisation de cette image.

Pour continuer cette suite d'expérimentations, nous avons décidé d'introduire le souffle et ainsi le mouvement à l'intérieur du film plastique, afin de représenter une eau très agitée et le mouvement des vagues de la mer. Pour cela, nous avons installé deux ventilateurs aux extrémités du voile en plastique qui était encore suspendu à la perche abaissée à un mètre du sol. L'air pouvait s'engouffrer sous la matière et la soulever. En réglant l'intensité et le flux de l'air, le résultat fut surprenant, nous retrouvions toutes les caractéristiques des vagues déferlant sur une côte. La soufflerie recréait le rythme doux ou saccadé des vagues en donnant des directions variées au plastique. L'air essayait de s'échapper à l'autre bout du plastique. Encore une fois, ce grand patchwork de plastique matérialisait le chemin de l'air sous la matière qui se gonflait au rythme de son passage. Ces soudures de poches carrées de plastique ondulaient comme le rythme de la vague : l'air gonflait chaque carré les uns après les autres.

Devant nous, une masse d'énergie se mettait en mouvement. Une mer s'inventait de toutes pièces et nous nous laissions porter par le rythme infini de ces vagues. Lors de cet essai, nous avons expérimenté la matière également au niveau de sa sonorité, si particulière au plastique. Lorsqu'il est est en mouvement, il bruisse en continu, tonalité très agréable comme le son de la mer ou au contraire très brutal. Suivant la qualité des plastiques, les sensations sont évidemment différentes, ici le plastique fin lorsqu'il est manipulé peut être très violent et agressif à l'écoute. Le son du vent semble ne plus nous quitter. Le rythme répétitif de l'air au contact de la matière recrée le son du vent. Un vent sec du désert, un vent marin, un vent glacial, un vent qui obsède mais semble indispensable pour croire à la fabrication de l'image d'une mer, ou d'une chute d'eau. L'intérêt de mettre en valeur cette sonorité est que le son du vent n'est pas localisable.

En pleine nature ou en ville, nous ne pouvons pas deviner le chemin ni la source de l'air. Le vent au plateau aide à dissimuler les limites d'un espace scénique. Pour avoir vu cet effet sur le spectacle d'Etienne Saglio, j'ai trouvé que le plastique se métamorphose d'autant plus sous une prise sonore. L'artiste explique un système magique pour cacher l'entrée sur scène du film plastique (la Raie Manta) en

« À quelques moments ce bruissement (du film plastique) est rediffusé dans les enceintes. C'est un procédé classique en magie. C'était impossible d'installer le plastique au plateau et pendant le jeu sans faire de bruit, du coup on diffuse en amont le son pour que le bruit de l'installation se confonde à la bande sonore. »¹¹²

amplifiant justement le son de l'installation de ce film :

Le trouble s'opère ici parce que le son de la matière plastique ressemble curieusement à ce qu'il représente, c'est-à-dire à l'univers aquatique. L'air a la possibilité de vibrer et donc d'ouvrir d'immenses possibilités à la conception de sons. Nous sommes aussi créateurs de sonorité grâce au larynx qui permet de faire vibrer l'air et de le transformer en parole. Ce courant d'air rentre dans un système complexe, un chemin à nombreux obstacles (palais, luette, corde vocale etc.). L'air vibre dans une fente étroite entre les cordes vocales et se subdivise en onde rythmique. L'air peut être porteur d'âme grâce à son élasticité, chose que l'eau n'a pas. L'air crée le monde sonore aux possibilités infinies.

Pendant cette expérience, nous avons été fascinées par ce flux d'énergie visible et matérialisé par le film plastique. Cette immense forme mouvante et autonome ressemblait à un corps vivant et monstrueux. Theodor Schwenk a magistralement bien comparé les mouvements fluides de l'air et de l'eau aux mouvements organiques du corps. Un espace sans eau ni air est un espace sans source de vie pour tous les organismes vivants que nous connaissons. Theodor Schwenk dans Le chaos sensible 113 observe le mouvement des fluides et les rapproche de ceux de notre organisme, à son fonctionnement. L'auteur parle de l'eau sans faire la distinction entre l'eau de la nature et l'eau comme liquide interne de nos organismes. Il rappelle que nous avons des courants de liquides circulant dans tout notre corps, à des échelles variées : nous pouvons penser au cheminement de l'eau comme à celui du sang, des molécules ou encore des neurones. Theodor Schwenk fait un rapprochement entre le mouvement des fluides à celui de la pensée. « L'eau comme la pensée est un courant invisible » pouvant créer des formes et des possibilités infinies. L'air et l'eau sont deux éléments qui « défient » par moment la gravitation terrestre : l'eau se déplace très rapidement, ou au contraire, très lentement tout comme l'air qui nous entoure se transforme en tempête ou tornade. Objet et corps vivant dans l'eau vont subir de nouvelles lois

¹¹² Annexe chapitre B. rencontre avec Etienne Saglio, p. 102.

¹¹³ SCHWENK, Theodor, op. cit., p. 13.

différentes de celle de la gravitation terrestre. Le plastique est représentatif de l'eau et de l'air ainsi que de leurs différents états. Il peut être lui aussi soumis à une loi plus grande que celle de la gravité terrestre et peut s'y soustraire, se laissant porter facilement par l'atmosphère ou les courants marins. Est-ce peut-être cette liberté qui nous fascine ? J'ai en tête une très belle image d'un spectacle de danse qui utilise un voile de plastique translucide servant de rideau pour la compagnie Toula Limnaios 114. Au début de la représentation, ce voile forme une séparation translucide entre les six danseurs et le public. Enfermés derrière ce cocon de plastique, les acteurs tentent de respirer à travers la matière. Subitement et discrètement, le voile est arraché et tombe simplement dans un ralenti naturel. Ce corps si léger peut flotter un instant dans l'air et créer une image étonnante.





Fig. 36: LIMNAIOS, Toula, *Anderland*, 2011, Halle Tanzbühne, Berlin. capture écran de la présentation du spectacle. Source: https://vimeo.com/87707823

3.2. UNE MATIÈRE MÉTAMORPHOSANT LE CORPS

3.2.1. AU CONTACT DU CORPS

À travers différents domaines de l'art contemporain et de représentations théâtrales actuelles, le film plastique s'est défini comme créateur d'objet ou d'espace particulier. Je m'interroge à présent sur le rapport qu'il peut entreprendre avec le corps de l'acteur sur scène. Comment envisager le film plastique au contact du corps et que convoque-t-il ? Plastique et corps sont intimement liés ; si l'on entend plastique sous sa forme féminine, « la plastique » d'un corps, nous pouvons le définir comme l'ensemble des formes d'un corps du point de vue de leur harmonie et de leur beauté. Pour répondre à ces critères de beauté, la chirurgie plastique ou la chirurgie esthétique a été inventée au 20e siècle pour réparer et corriger certaines malformations et lésions post-traumatiques. Cette discipline s'est développée considérablement avec la

¹¹⁴ LIMNAIOS, Toula (chorégraphe et nom de la compagnie), *Anderland*, création au Halle Tanzbühne, Berlin, 2011. Source: http://www.toula.de (consulté le 5 juin 2015)

Première Guerre mondiale : les soldats mutilés et défigurés étaient appelés les « queules cassées », ils ont permis d'importants progrès en médecine réparatrice. Rappelons que le plastique « artificiel » a été inventé pour mouler n'importe quelle forme. La matière une fois créée ne peut pas « disparaître » à l'échelle d'une vie, elle nous résiste et traverse le temps. Le film plastique en particulier n'a d'autre utilité que d'emballer et de conserver, n'ayant ni valeur sentimentale ni pécuniaire. Le plastique se définit alors comme la matière faisant trace d'un passage, d'une mémoire, d'une matière témoin de notre société correspondant à notre pollution. Si j'associe le film plastique au corps, nous constaterons qu'il est possible de l'emballer, de le conserver mais c'est d'un corps sans vie qu'il s'agit. Nous emballons un cadavre, nous le couvrons d'un voile de tissu ou de plastique pour cacher la vision de la mort au monde et à ceux qui sont encore en vie. Une nouvelle fois, nous sommes confrontés à un nouveau paradoxe entre ce que le plastique raconte en mouvement, la vie et sa réincarnation sous n'importe quelle forme quand il éveille l'imaginaire, et ici, le plastique convoquant la mort lorsqu'il touche un corps. On ne dit pas emballer mais embaumer un corps, ce geste désigne l'ensemble des techniques visant à conserver les corps des personnes mortes. Dans les premières civilisations chinoises et égyptiennes, la momification était réalisée avec des bandelettes de lin ou de soie pour priver le corps d'oxygène afin d'éviter le développement des bactéries. L'embaumement n'est pas une technique utilisée aujourd'hui pour conserver les corps humains, le froid seulement préserve les cadavres dans une courte durée. Le regard sur un corps défunt a évolué dans le temps, l'embaumement permettait de sauvegarder un corps pendant plusieurs siècles puisque nous conservons des momies presque intactes. Aujourd'hui, la crémation est de plus en plus employée, pour un souci écologique et surtout spirituelle, pour se rapprocher d'une mort « immatérielle ».

Si le plastique associé au corps est une image menaçante rappelant la mort, c'est encore une fois fortement lié à l'air, au souffle qu'il peut emprisonner. Le plastique face au corps soulève un point d'angoisse ultime par la possibilité de s'étouffer simplement avec un film touchant l'immatérialité. Le plastique prend vie par le souffle de l'air et peut aussi nous priver de cet air vital simplement en isolant hermétiquement un corps d'un environnement. La vision est coupée ou troublée ainsi que les odeurs véhiculées par l'air. Le plastique permet d'occulter complètement, exemple simple d'un sac poubelle qui enferme les déchets et l'odeur de la décomposition ou un plastique occultant l'odeur de la putréfaction d'un cadavre.

L'artiste japonais surnommé *Photographer Hal*¹¹⁵ s'est emparé de ces caractéristiques du plastique pour exprimer en photographie un nouveau concept : immortaliser par la

¹¹⁵ PHOTOGRAPHER HAL, information sur le site internet de l'artiste japonais : http://www.photographerhal.com (consulté le 22 mai 2015)





Fig. 37 : PHOTOGRAPHER HAL , série « Fresh Love », #025_Anie&Uesugi, mai 2011. PHOTOGRAPHER HAL, série « Fresh Love », #046_Demo&Natuki, mai 2011. © Photographer Hal

photographie l'instant où le couple est soudé. En 2008, il s'intéresse aux *nights clubbers*, et les photographie dans des espaces très restreints (baignoire) afin de capturer la fusion et l'énergie qu'il peut y avoir entre deux personnes. Il développe ce concept et constitue un studio avec un éclairage uniquement au plafond afin de créer une image plane. Il met en scène ces couples sur des fonds unis et très colorés en fonction de la couleur des vêtements de ses modèles. L'élément du plastique arrive quelques temps après et renforce son idée de départ. Il installe le couple au sol dans une poche plastique, puis il expulse l'air à l'aide d'un aspirateur. Il se donne dix secondes pour saisir ce moment d'immortalité.

« Les êtres humains ne sont pas complets s'ils sont juste tout seuls. C'est quand ils se réunissent et quand ils deviennent très proches, qu'ils sont finalement complets. C'est pourquoi je les emballe tous les deux. Ce sont deux corps qui ne forment plus qu'un. » 116

Dans ce laps de temps, les deux corps se mettent à fusionner. Ils se rapprochent jusqu'à ne former qu'un seul être. Plus les visages et les membres sont déformés, plus l'image devient intéressante. Ces cocons d'amour entre deux personnes peuvent être à la fois très repoussants : le plastique à même la peau rappelle l'asphyxie. Leur emballage fait clairement penser à un produit de consommation sous vide. Le corps devient objet de consommation et simplement objet. Le film plastique est capable de transformer un corps en objet lorsque l'air est pressurisé sous la matière, le corps alors se fige dans une position et se retrouve moulé par la matière. Un film plastique posé à même sur la peau dévoile une nouvelle image de la personne, la matière est

http://www.actuart.org/page-photographer-hal-le-photographe-des-couples-fussionnels-7702595.html

¹¹⁶ SIMON, Éric, blog sur l'art contemporain :

omniprésente et le corps s'y fond. Je repense à la « sphère embryonnaire » de Philippe Genty, ce cocon de plastique qui permit à la comédienne de se volatiliser vers un autre monde. Le corps enserré dans cette matière translucide s'efface progressivement, devient vaporeux, indistinct et se devine seulement par la silhouette. Si l'air met en mouvement le film plastique, le corps se transforme en masse vulnérable.

Pour illustrer cette notion d'absorption par la matière j'ai choisi un exemple qui ne vient pas du spectacle vivant, car il est difficile d'obtenir une image précise où le corps s'efface sous l'emprise du plastique. Francesca Woodman¹¹⁷, photographe des années 1970, utilisa à quelques reprises le film plastique dans ses clichés. Je me suis plongée dans l'univers assez oppressant de ses photographies pour y déceler une notion qui me semble essentielle dans la transformation du corps. L'oeuvre de cette artiste est un questionnement autour de son image et de son identité. Dans la plupart de ses photographies en noir et blanc, elle apparaît comme une énigme, une







photo 1: WOODMAN Francesca, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

photo 2 : WOODMAN Francesca, *Untitled*, Rome, 1977-1978

photo 3: WOODMAN Francesca, *My House*, Providence, Rhode Island, 1976.

© WOODMAN Francesca

¹¹⁷ SOLLERS, Philippe, LEVI STRAUSS, David, JANUS, Elizabeth, *Francesca Woodman*, Actes Sud Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998.

silhouette floue, en mouvement ou statufiée. L'ensemble de ses clichés forme un autoportrait meurtri dans un monde retiré de son époque. Son appartement, lieu utilisé pour la plupart des clichés, est dévasté à l'image de cette jeune fille qui surgit comme une présence fantomatique. Elle photographie son corps ou seulement sa présence éphémère par des temps d'exposition longs provoquant le flou sur certaines images. Francesca Woodman se dissimule, fait une empreinte de son passage, mais il s'agit plus encore d'un effacement de sa personne. Ses conflits intérieurs, ses tourments profonds sont mis en scène et immortalisés par les photos de son théâtre intérieur. Vêtu uniquement de sa nudité, elle se présente toujours morcelée dans l'espace, rarement entière dans le cadre de la photo. Se montrant à peine ou partiellement, elle se recouvre d'objets, de papiers, de plastiques. Son corps mis en scène ne prend jamais le dessus sur les autres présences. Les matières fluides la recouvrent entièrement ou partiellement, sa silhouette s'efface pour ne laisser qu'une mue de son corps. Sous le plastique, on la devine à peine et elle peut se confondre avec un objet, un meuble, un accessoire. L'être disparaît, la matière la dissimule et endosse son identité.

3.2.2. UNE SECONDE PEAU

Le plastique depuis sa création a permis l'évolution d'un nombre considérable de domaines, en particulier l'industrie du textile qui a connu quelques révolutions grâce à l'émergence du plastique et donc la création de nouvelles fibres synthétiques. Les laboratoires de recherche pour le développement de nouvelles fibres synthétiques ont été les premiers à s'intéresser au plastique pour, au départ, imiter les qualités des fibres naturelles. Au fil du temps, les laboratoires se sont focalisés sur notre première enveloppe, la peau. En prenant modèle sur ses caractéristiques, les fibres synthétiques ont permis de développer des mailles extensibles pour imiter la qualité de la peau à s'étirer. Grâce aux besoins techniques de certains sports ainsi que du milieu de la haute couture, ils ont fait évoluer la science des fibres synthétiques pour se rapprocher au plus près de la peau : matière souple, imperméable, élastique, extensible. La recherche en textile d'une seconde peau est illustrée par la grande aventure industrielle des collants dans les années 1970. Ces voiles arachnéens ont connu de multiples transformations, d'abord en soie ils ont été développés en Élasthanne (alias Lycra) : « Le Lycra est un fil qui fonctionne comme les muscles du corps, il donne du dynamisme et de la souplesse aux tissus. »118 Les vêtements de sport ou vêtements « outdoor » actuels respirent, évacuent et préservent la chaleur comme notre peau. Ils sont faits à

¹¹⁸ FAUQUE Claude, BRAMEL Sophie, *Une seconde peau : fibres et textiles d'aujourd'hui* [Livre], Paris : Editions Alternatives, 1999, p. 79.

Citation de la brochure Du Pont, laboratoire de recherche de matière synthétique, spécialisation dans le Lycra.)

partir d'une membrane « imper-respirante » réalisée par une fine pellicule plastique en Teflon, ou en polyuréthane. Cette nouvelle technologie continue d'évoluer dans le but d'être véritablement une seconde peau perfectionnée. Cette technologie est déjà en marche depuis quelques années dans le domaine des hautes performances ; les grands sportifs ont à leur disposition des matériaux qui accompagnent et soutiennent leurs efforts dans le but d'améliorer leurs performances.

Le plastique a atteint un champ de réalisation très vastes poussé à imiter le corps et aussi le sauvegarder. Il se trouve en effet qu'un scientifique a inventé une technique pour préserver un corps intact, grâce à l'évolution des matières plastiques. Le docteur Gunther Von Hagens, spécialisé dans l'anatomie du corps humain, a inventé la « plastination ». Comparable à l'embaumement ou à la momification, ce procédé permet de conserver un cadavre en durcissant ses tissus par imprégnation de polymères*. Il s'agit de retirer sous vide l'eau et la graisse des tissus et de les remplacer par de la silicone ou de la résine époxy. Les corps entiers ou les organes maintiennent leur plasticité, sont inodores et se conservent pour une période encore indéfinie. Dans un sens, la plastination permet à l'être humain de nourrir l'illusion de devenir éternel. L'Institut de Plastination de Heidelberg fondée par Gunther Von Hagens, met en scène des corps « plastinés », écorchés, coupés pour le plus grand plaisir des scientifiques, des étudiants en médecine et pour attiser la curiosité des visiteurs souhaitant enrichir leur connaissance sur le corps humain.

Le plastique nous transforme et maintenant nous sauvegarde, « le frégolisme du plastique est total »¹¹⁹, mais l'est-il au point de signifier la transformation d'un corps ? Sur scène, comment représenter une transformation d'un corps et de quelle transformation parlons-nous ? Ma dernière partie se focalisera sur le travail de Phia Ménard à travers deux spectacles, *P.P.P* ¹²⁰ créé en 2008 aux Subsistances de Lyon et *Vortex* ¹²¹, en tournée depuis 2011. Le travail de sa compagnie s'articule autour du sujet de la transformation d'un être à travers la matière. *P.P.P.* fut le point de départ de cette recherche avec la volonté de questionner le spectateur sur sa propre transformation. La matière ou plutôt les éléments comme la glace, l'eau, la vapeur et l'air permettent à Phia Ménard d'assumer pleinement sa transformation d'identité en femme afin d'en parler librement au public et de faire éprouver cette expérience aux spectateurs par eux-mêmes. Son spectacle *P.P.P.* est une véritable performance où la matière glace se

¹¹⁹ BARTHES Roland, *Mythologies*, op. cit., p. 171.

¹²⁰ MÉNARD, Phia, Compagnie Non Nova, *P.P.P.* (pour *Position Parallèle au Plancher*), création en janvier 2008.

¹²¹ MÉNARD, Phia, Compagnie Non Nova, *Vortex*, création en octobre 2011 à La Comédie de Caen, Centre Dramatique National de Normandie.

métamorphose à l'image de son propre parcours personnel, alors que *Vortex* poursuit la construction d'un territoire personnel avec la matière plastique.

« L'humanité est une longue histoire de la transformation. Chaque jour nous nous transformons, nous nous créons, depuis notre naissance en tentant de contrôler nos vies au gré de nos différents états, de nos humeurs, de la société dans laquelle nous vivons et bien sûr des éléments qui nous environnent. »¹²²

Utiliser la glace dans *P.P.P.* pour exprimer la transformation d'un être est un défi que l'on sait perdu d'avance car cette matière ne se « dompte pas ». La prise de risque est réelle lorsque Phia Ménard jongle avec des boules de glace, celles-ci tombent et s'éclatent au sol. Si elle ne jongle pas, les boules fondent. Le combat semble ne servir à rien mais d'après l'artiste, cette lutte lui permet de toucher l'utopie « d'imaginer une possible victoire de l'homme sur la matière ». Pour Phia Ménard, nous sommes tous des matières à l'image de la glace, une matière en transformation qui évolue en permanence. Lors de notre rencontre, nous avons échangé autour de ce spectacle que j'ai pu voir, ce témoignage révèle son propos et sa manière de travailler :



Fig. 39 : MÉNARD, Phia, *Vortex*, création en octobre 2011 à La Comédie de Caen, Centre Dramatique National de Normandie. © Jean-Luc Beaujault

86

¹²² MENARD, Phia, compagnie Non Nova, Présentation des spectacles *L'Après-midi d'un foehn & Vortex,* disponible sur : http://www.cienonnova.com

« Quand je découvre la glace, c'est pour moi une chose qui tout de suite m'a frappée, j'ai cherché pendant très longtemps quelle était la matière qui allait parler le mieux de la transformation, puisque cette pièce raconte un coming out, donc il était évident pour moi qu'elle incarne cette valeur symbolique. Je voulais mener vraiment de front ce sujet, il n'y a pas de règle absolue, je m'aperçois que des sujets m'intéressent et qu'ils correspondent à une matière, et donc pour parler d'un coming out transsexuel, d'une mise en danger par rapport à la société, il était évident que la glace avait un rapport qui me plaisait. On aime la voir, on est curieux de la voir mais on n'aime pas la toucher. Finalement c'est le même rapport qu'on a avec quelqu'un qui nous est différent, étrange, donc les Transsexuels en général. »123

Cette compagnie n'a pas la prétention de vouloir changer le monde mais elle porte un regard sur celui-ci et questionne la société. « Non Nova, sed nove » est l'expression latine de « nous n'inventons rien, nous voyons différemment ». Ainsi « Non Nova » signifie seulement « rien de nouveau » par provocation afin de trouver un étonnement dans des propos déjà abordés ou d'actualité. La compagnie Non Nova défend les singularités des êtres et de leurs actes par la scène, espace en confrontation directe avec la société. Les actes de performance que Phia Ménard entreprend sont des positions de mise en danger pour témoigner dans une grande justesse : « Pour moi une chose est évidente, je ne joue pas sur scène. Je suis, je vis ce que je fais. C'est extrêmement essentiel, je suis là pour faire vivre des choses aux spectateurs [...] Au moment où l'espace doit se créer il doit être dangereux » 124. Effectivement, dans P.P.P. Phia Ménard jongle avec les boules de glace en chorégraphiant ses déplacements dictés par des centaines de boules de glace suspendues du plafond. Une trentaine chute dans l'espace pendant la représentation de manière aléatoire sur un parcours différent tous les soirs. Cette chorégraphie, dictée par la chute de la matière, est capable de remettre en question les mouvements de l'artiste qui n'a véritablement pas le droit à l'erreur. L'artiste et le public sont surpris par ce danger volontaire. Spectatrice de cet acte, j'ai été traversée par des questionnements nouveaux : est-ce une personne en danger ? Faut-il lui venir en aide ? Comment réagir face à ce spectacle ?

P.P.P. et Vortex sont créés à la suite du changement d'identité de l'artiste en 2008, l'air et ainsi le vent sont à la base de ses créations qu'elle considèrent comme la matière de l'érosion. À présent, Phia Ménard engage une recherche sur l'eau et la vapeur qu'elle considère cette fois comme les pièces de la dissolution. Après P.P.P, elle continue de parler en toute liberté de cet acte de transformation de sexe. Cette quête existentielle est l'objet du spectacle Vortex, qui parle du corps et de ses multiples couches protectrices dont l'homme s'entoure pour former une identité au fil du temps. Ce spectacle est, à l'inverse, l'exposition de sa propre mue pour dévoiler son identité profonde. Dans Vortex, les spectateurs sont installés en cercle, autour d'une créature

¹²³ Rencontre avec Phia Ménard, le 25 mars 2015 au théâtre Bonlieu scène nationale d'Annecy.

¹²⁴ MENARD Phia, op. cit.

agenouillée au sol, occupée à découper du plastique. Le sol est en inox rayé, utilisé habituellement dans les équipements médicaux. Ce choix donne une profondeur et isole l'être de manière absolue. Cette scène est un vortex* en soi, un tourbillon concentrique dont le centre est l'individu en question. Enfermé dans ce cercle de ventilateurs, on s'aperçoit que ce personnage très enveloppé n'arrive pas à se lever du sol alors qu'il crée des êtres en plastique qui s'envolent. Ce spectacle s'éprouve au rythme de l'aventure intérieure de cette créature entre l'homme et le monstre. Phia Ménard matérialise symboliquement les différentes couches de sa vie, de son histoire par des lambeaux en plastique de toutes gammes : sont utilisés des bâches agricoles épaisses rudes et noires, des vinyles pour les boyaux, ou encore des plastiques extrêmement fins (grammage 17 à 11 microns) fabriqués exclusivement pour ce spectacle.

« Le lien avec le plastique, c'est quand il faut retirer des carapaces, ces peaux qui représentent différentes étapes de notre vie, comme l'enfance. Le vêtement n'étant pas une peau, on a pensé au plastique et à toutes ces matières synthétiques : vinyle, latex. On a cherché à accumuler des peaux en plastique pour exprimer l'étouffement. Cela nous intéressait beaucoup de créer une empathie chez le spectateur par rapport à sa situation, de l'amener à s'imaginer dans la peau du personnage. » 125

Dans ce tourbillon de souffle mis en marche par les ventilateurs, une première carapace s'envole, une enveloppe noire libère en partie le corps de ce personnage qui expulse de son ventre des intestins et un placenta en plastique. Cette matière si présente n'évoque plus un matériau banal, ni un matériau-poubelle, signe de consommation ou de pollution. Désentravé de ses images, le plastique réussit à créer un monde fantastique. L'air et le plastique, deux éléments palpables, incontrôlables, transformables et donc vivants qui métamorphosent ses carapaces identitaires en formes autonomes.

« J'ai besoin de passer par le corps, de plus en plus dans cette société j'ai besoin de sentir la chair. Plus la société nous en éloigne, plus je veux que le théâtre soit un endroit de la chair. Dans cette société du plastique, symbole propre du pétrole, on ne fonctionne qu'avec cette matière. Le jour où il n'y aura plus de pétrole, on sera assommé et ce qui va ressortir est la façon dont on fonctionne. La chair est ce qui reste. » 126

Combien de carapaces l'homme s'inflige pour s'intégrer à une société ? À quel moment est-on sûr d'être soi-même ? Voilà ce que Phia Ménard continue d'interroger pour parler des transformations de l'homme. L'identité symbolisée par le plastique et l'air est aussi insaisissable que ces deux éléments en constante mutation.

¹²⁵ MENARD Phia, op. cit.

¹²⁶ MENARD Phia, op. cit.

CONCLUSION

« La hiérarchie des substances est abolie, une seule les remplace toutes : le monde entier peut être plastifié, et la vie elle-même. »127

Par la mise en forme de ce mémoire, j'ai pu cerner davantage les enjeux qui me questionnaient sur le film plastique d'un point de vue artistique, nécessairement et intimement lié à notre société. Il était important de faire un retour permanent avec notre mode de vie qui consomme cette matière à outrance, devenue indispensable. J'ai tenté d'approcher le film plastique en exprimant ses paradoxes qui font sa beauté et sa monstruosité. Matière attirante sur scène et dévastatrice pour nos paysages, d'une esthétique très pure ou au contraire très brute, ses contradictions m'ont captivé.

Dans une première partie, la matière plastique a été pensée pour imiter puis se substituer aux matériaux naturels afin d'inventer de nouvelles formes dans un besoin d'innovation. Le film plastique est connoté aujourd'hui comme un déchet en soi, il est capable de cacher l'informe et il sert à emballer le déchet lui-même. Alors qu'il est symbole d'une société du lisse, du propre, du parfait sur scène, il peut être dévoilé dans sa nature propre. Ou à l'inverse, le théâtre peut le rendre sublime lorsqu'il est associé à des éléments comme la lumière, l'air, le jeu de l'acteur. Un geste métamorphose le plastique en matière artistique et met en évidence toutes ses qualités (souplesse, légèreté, dimension infinie, transparence, pureté). Matériau indispensable au chantier, le plastique a la possibilité de transformer un espace. Le chantier est aussi un endroit de travail où dans l'urgence de créer le plastique donne réponse à des questionnements scénographiques.

Par l'étude de ses qualités, j'ai essayé d'amener un nouveau regard sur le plastique lorsqu'il se meut et s'envole. La découverte d'artistes m'a permis d'analyser la manière dont ils déjouaient la boîte scénique théâtrale pour créer de nouvelles spatialités par cette matière. Avec l'aide d'un acteur, d'un marionnettiste, d'un magicien ou encore par des moyens techniques que la machinerie du théâtre peut mettre en place, le plastique peut se transformer en matière quasi vivante, autonome et libre de se déplacer. Une transformation à ce point captivante voire envoûtante lorsque le plastique prend une place majeure dans certaines créations. Avec l'étude de l'air, nous avons vu comment il transforme le plastique en fluide par le biais de mes expérimentations et installations qui ont établi une ressemblance avec l'eau, cette énergie qui nous compose, tout comme l'air.

¹²⁷ BARTHES, Roland, op. cit., p. 173.

Dans une dernière phase d'exploration que je dois à ma rencontre avec Phia Ménard, j'ai confronté le plastique avec le corps. Le plastique et le vent portent symboliquement cette recherche d'identité aussi insaisissable que ces deux éléments en perpétuelle évolution. Phia Ménard ne fait pas de son identité une question interdite, au contraire, l'artiste permet d'ouvrir le débat sur la question sociale de la transsexualité. Alors que le plastique est dépourvu d'identité, il peut exprimer des univers tant poétiques que tumultueux, dans l'idée d'une introspection.

Lorsque le plastique et le corps sont associés, je pense à la plastique corporelle que l'on modifie de plus en plus pour ressembler à de nouveaux critères ou « canons » de beauté imposés par les images véhiculées par notre société de consommation. Changer d'identité est possible en passant par la chirurgie plastique (esthétique). Notre image nous questionne et cette recherche a été menée par l'artiste Orlan¹²⁸, qui pendant toute sa vie, a utilisé son corps comme espace de création. Elle interroge sa place dans notre société par ses multiples « opérations-chirurgicales-performances ». Son corps est devenu « corps-politique » pour créer une personne aux identités plurielles par l'hybridation entre son « je », l'autre et un troisième corps mutant.

À travers ce mémoire, j'ai pu réfléchir sur mes installations de plastique et proposer un parcours de photos à l'intérieur de ma recherche. Cette matière m'a permis de m'installer dans un paysage pour marquer un changement profond et brutal car le plastique est identifiable et s'installe de manière pérenne dans la nature. Sur scène, cette matière a été un champ d'exploration lié à l'écoute de soi, « à l'instinct » qui reflète une de mes façons de concevoir une scénographie. Les artistes que j'ai abordés tels qu'Etienne Saglio, Phia Ménard, Philippe Genty sont aussi attachés à leurs images rêvées. Ils commencent par un travail sur soi, libérés du texte et de la parole pour parler de notre époque et de nos rêves communs. Par le biais du plastique, ils ont trouvé un moyen d'expression pour faire vivre une expérience aux spectateurs. Sur scène, le plastique fait écho à un théâtre d'image, c'est-à-dire un théâtre évoquant l'imaginaire dans un des rares lieux où l'on peut encore le faire, dans une société où l'image est reine. C'est certainement dans cette ouverture que je proposerai une installation, une aire de jeux où le corps sera engagé dans de multiples expériences sensitives.

¹²⁸ Orlan, née en 1947, artiste plasticienne française. Son œuvre se situe dans divers contextes provocateurs. Dès les années 1960, Orlan interroge le statut du corps, les pressions politiques, religieuses, sociales qui s'y inscrivent. Son travail dénonce la violence faite aux corps et en particulier aux corps des femmes

Fonds régional d'art contemporain, Centre national de la photographie (Auteurs), *Orlan*, Paris : Flammarion, 2004.

DAL MAGRO Fanny (réal.), Orlan et la chair se fait verbe, Mosaïques films, 2012.

ANNEXES

A. HISTOIRE ET CLASSIFICATION DES PLASTIQUES	92
A.1. Qu'est-ce que le plastique ?	
- HISTOIRE COURTE DU PLASTIQUE	
- RÉPERCUSSION DANS L'ENVIRONNEMENT	
- Un plastique écologique dans l'avenir ?	
- ÉCHANGE AVEC H. DELILE, DOCTEUR EN GÉOGRAPHIE, GÉOARCHÉOLOGIE	95
A.2. PLASTIQUE IGNIFUGÉ POUR LA SCÈNE	96
B. RENCONTRE AVEC ETIENNE SAGLIO	102
C. Extrait du Manifeste Emballages	107
D. RENCONTRE AVEC CÉDRIC TOUZÉ	108
E. RENCONTRE AVEC PHIA MÉNARD	109

A. HISTOIRE ET CLASSIFICATION DES PLASTIQUES

A.1. QU'EST-CE QUE LE PLASTIQUE ?

HISTOIRE COURTE DU PLASTIQUE 129

Les Mayas sont vraisemblablement les premiers à avoir utilisé les propriétés du caoutchouc naturel pour mettre en forme des objets simples. Le caoutchouc provient de la sève extraite de plusieurs arbres, principalement de l'hévéa. En 1839, l'inventeur américain Charles Goodyear développe un procédé industriel permettant de transformer le caoutchouc naturel en une matière plus élastique et plus résistante. C'est en cherchant un produit de substitution aux bois exotiques que le chimiste belge Léo Baekeland élabore, en 1907, la première matière plastique totalement synthétique. Elle est fabriquée à partir d'une résine liquide, qui durcit rapidement en prenant la forme de son contenant. Baptisé « bakélite », ce matériau conserve sa forme, mais il ne peut pas être fondu pour être remodelé. Une vingtaine d'années plus tard, l'industrie plastique connaît un formidable essor grâce à la découverte de matières plastiques bon marché et faciles à utiliser, comme le polyéthylène, le polychlorure de vinyle ou le polypropylène. Il existe encore quelques matières plastiques à l'état naturel, telles le caoutchouc ou la cellulose des plantes, mais le terme désigne surtout les produits de synthèse dérivés du pétrole. En ajoutant différentes substances, comme des colorants ou des molécules ignifugeantes, ces produits sont à l'origine d'objets aussi divers que des sacs « plastiques » polyéthylène, des boîtes de CD polystyrène, des bouteilles de shampoing polychlorure de vinyle ou PVC, des colles résines époxy, cyanoacrylate ou Super glu, des peintures acryliques ou des fibres synthétiques Nylon, polyester.

Aujourd'hui, près de cinq millions de tonnes de matières plastiques sont consommées en France chaque année. Le plus grand fabricant de plastique au monde est l'entreprise Boréalis, son P.D.G John Taylor est aussi directeur de Plastic Europe, association des fabricants de plastique européens. Tous les ans, l'Europe produit 60 millions de tonnes de plastique soient 25% de la production mondiale.

RÉPERCUSSION DANS L'ENVIRONNEMENT

Je commencerai par donner plus de détails sur le « 7e continent ». C'est en 1997 que le capitaine Charles Moore a été le premier à découvrir cette zone improbable de l'océan Pacifique où les déchets plastiques s'accumulent. Selon des observations effectuées depuis plus de 15 ans par l'Algalita Marine Research Foundation, sous l'effet des courants marins, les déchets provenant des littoraux et des navires, flottent pendant des années. D'après les estimations, cette soupe océanique pourrait être composée de 750 000 débris par km²; Greenpeace évoquait même fin 2006 près d'un million de déchets par km² dans son rapport sur les débris plastiques et la pollution des océans. Ce « continent» de déchets plastique ressemble

¹²⁹ DE MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain* [Livre] Paris : Larousse In extenso, 2008, p.186.

davantage à une soupe de plastique constituée de macro déchets éparses et surtout de petits éléments invisibles. C'est en filtrant l'eau que l'on découvre une mixture composée de petits morceaux de plastique qui se sont fractionnés mais aussi des granulés de plastique qui sont utilisés comme matière secondaire pour fabriquer les objets en plastique. En certains endroits, la quantité de plastique dans l'eau de mer est jusqu'à 10 fois supérieure à celle du plancton. On parle alors de « plancton plastique ». Ce qui pose problème est l'importance du temps nécessaire à la dégradation de ces plastiques (estimé entre 500 et 1000 ans) et la toxicité des éléments qui les composent.

Avec de telles concentrations de plastique, toute la chaîne alimentaire est affectée puisque les plus petits morceaux sont ingérés par des oiseaux, de petits poissons qui seront à leur tour mangés par de plus gros. Ainsi, Greenpeace estime qu'à l'échelle de la Terre, environ 1 million d'oiseaux et 100 000 mammifères marins meurent chaque année de l'ingestion de plastiques. Selon des scientifiques américains de l'Institut Océanographique Scripps, trois poissons sur dix ont ingéré du plastique dans le Pacifique Nord, soit 24 000 tonnes de plastiques boulottées par les poissons chaque année dans cette zone. Rebecca Asch, chercheuse à l'Institut Océanographique Scripps indique que :

« dans cette zone la plupart des morceaux de plastique sont très petits. Les déchets ont été dégradés par la lumière du soleil et les courants océaniques. Donc ça n'a rien à voir avec une bouteille ou un sac en plastique. Ce sont des tous petits morceaux de plastique de la taille d'un confetti (largeur inférieure à 5 mm). En fait ils ont la même taille que le plancton dont se nourrissent les poissons. C'est pour ça qu'ils mangent le plastique, c'est parce qu'ils le confondent avec du plancton. » 130

François Galgani, responsable à l'Ifremer¹³¹ (Institut français de recherche pour l'exploitation de la mer) précise que « la dégradation des plastiques est très variable selon le type de polymère qui les constitue et selon leur épaisseur. Certains restent en surface (polyéthylène, polypropylène) tandis que d'autres coulent (polycarbonate, polyvinyle). Les microplastiques sont plutôt issus de la dégradation progressive des premiers ». On compterait des centaines de milliards de microplastiques dans les océans, 250 milliards rien qu'en Méditerranée.

Des recherches majeures ont été effectuées à Londres à l'université Brunel sur des poissons devenus hermaphrodites à cause de la présence d'œstrogènes dans les eaux usées. Le bisphénol A* et les Phtalates* modifient le système endocrinien. Ils agissent comme un leurre hormonal. Ces molécules peuvent se retrouver dans un fœtus rapidement et modifier, bouleverser le cerveau en développement.

Actuellement les fabricants d'emballages sont les plus riches aux Etats-Unis, ce sont les sociétés chimiques les plus grandes du monde. Ce sont des groupes tellement puissants (Mitsubishi, Bayer AG, Dow Chemical, Shell) qu'ils ont un pouvoir sur les politiciens. L'Industrie du

131 Source : http://wwz.ifremer.fr

¹³⁰ MAGDELAINE, Christophe, notre-planete.info: *Un gigantesque "continent" de déchets se forme dans le Pacifique Nord*, disponible sur http://www.notre-planete.info/actualites/ actu_1471_continent_dechets_pacifique_nord.php

Conditionnement ne révèle pas la composition de ces produits alors que l'industrie alimentaire est dans l'obligation de le faire en indiquant les ingrédients sur l'emballage. Ces grands groupes industriels refusent de supprimer du marché des produits illégaux, dangereux pour la santé et l'environnement.

UN PLASTIQUE ÉCOLOGIQUE DANS L'AVENIR ?

Depuis 2012, l'Italie est l'un des premiers pays à avoir interdit l'utilisation de sacs en plastique. Une amende s'élève à 1000 euros si une personne ne se restreint pas à l'achat obligatoire d'un sac biodégradable en magasin. Les italiens ont une gestion des déchets bien plus importante qu'en France. Le compost est une poubelle imposée dans toutes les habitations. Ainsi, les ordures compostables sont jetées dans un sac plastique payant lui-même compostable. Cette collecte est mise en place dans toutes les communes. Le bioplastique constitue une étonnante amélioration du plastique classique, toutefois, il n'incarne pas la solution parfaite. Voici pourquoi :

Le Bioplastique est fabriqué la plupart du temps avec du maïs planté à des fins industrielles donc génétiquement modifié, soulevant la question de la contamination potentielle des cultures non OGM. Remplacer une ressource fossile par une matière naturelle et renouvelable est a priori positif pour l'environnement mais il faut s'interroger sur les conditions de production basées sur la surexploitation éventuelle de la nature (déforestation, épuisement des sols ou des réserves hydrauliques, abus des pesticides)

De plus, la fabrication de matériaux Bioplastiques est encore souvent dépendante du pétrole comme source d'énergie et de matériaux. Du pétrole nécessaire aux machineries agricoles mais aussi au transport des végétaux vers les usines de traitement, de transformation de matières premières, et enfin, pour fabriquer le Bioplastique.

D'autre part, les Bioplastiques sont compostables seulement sous certaines conditions. Pour se dégrader dans les 90 jours, cela exige un mécanisme spécial auquel peu de consommateurs ont accès. Si le Bioplastique finit à la décharge, il ne se dégradera pas plus vite qu'un produit à base de pétrole. Enfin, le prix du Bioplastique peut représenter le double des résines polymères conventionnelles.

ÉCHANGE AVEC H. DELILE, DOCTEUR EN GÉOGRAPHIE, GÉOARCHÉOLOGIE

DELILE, Hugo, Signatures des paléo-pollutions et des paléo- environnements dans les archives sédimentaires des ports antiques de Rome et d'Éphèse, Thèse, Docteur en géographie et géoarchéologie, Lyon, septembre 2014.

Clarisse Delile : Le plastique est ancré dans nos paysages, dans les terres et les mers, il est partout et se retrouve condensé en 1 point : le 7^e continent.

Hugo Delile: Ce ne sont pas tous les sacs plastiques qui se retrouvent dans le 7e continent, mais ceux qui arrivent à gagner les côtes. C'est d'autant plus facile d'y arriver que les principales mégalopoles mondiales se trouvent justement sur des façades maritimes (accès aux ressources maritimes, facilités pour les relations commerciales, etc).

C.D : Je voudrais avoir ton avis sur la question de l'impact du plastique dans nos paysages, en tant qu'archéologue et géologue.

H.D: Ce n'est pas très évident pour moi car je travaille sur des périodes plus reculées où les sacs plastiques n'étaient pas encore utilisés (périodes gréco-romaine et médiévale). Par contre chaque période de l'histoire est marquée par des pollutions particulières : Période gréco-romaine et médiévale : pollutions métalliques liées aux activités industrielles, domestiques, minières, etc. Durant ces mêmes périodes, il y a eu également des pollutions organiques (fécales, carcasses d'animaux, etc.) et artisanales dont la gestion spatiale (à l'extérieur des enceintes urbaines par exemple) est désormais attestée.

C.D: De ton côté, as tu déjà trouvé des sédiments de plastique dans tes carottages* et dans quelle couche du sol en trouve-t-on?

H.D: Cela m'est arrivé une fois en Master 1 dans des berges fluviales de l'ouest lyonnais. Ces lambeaux de sacs plastiques étaient piégés dans des niveaux sédimentaires datés du 19^e siècle, c'est-à-dire dans les couches supérieures uniquement (à 75 cm de profondeur depuis le sommet de la berge). Idem sur une petite coupe sédimentaire d'une plage à Rome où des sacs plastiques furent ramenés lors d'une tempête, puis piégés dans les niveaux supérieurs de la plage.

C.D : Qu'est-ce qu'un archéologue va trouver en masse dans dans quelques milliers d'années de notre société actuelle ?

H.D: Des questions intéressantes que je me pose dans mon métier pourront être transposées aux sacs plastiques: que peut nous enseigner leur répartition spatiale, leur densité selon les périodes considérées (quelle est l'évolution de leur production au cours du temps ?), leur nature (composés à partir desquels ils sont produits).

Et peut-on relier l'accroissement de leur volume de production à celle de la consommation d'après-guerre ?

1.2. PLASTIQUE IGNIFUGÉ POUR LA SCÈNE

Je propose une classification technique des plastiques classés non feu et utilisés pour la scène. Je n'aborderai pas les plastiques utilisés pour la conception d'écran de rétroprojection et de cyclo ramas, car ces catégories sont trop vastes et légèrement hors de mon sujet, ce sont des plastiques épais bien plus lourd. Je me suis essentiellement documentée à partir de grands fournisseurs de matériels scéniques qui proposent des produits ignifugés. L'ignifugation désigne l'action qui consiste en l'ajout d'un apprêt chimique de protection qui transforme une matière inflammable en une matière difficilement ou non-inflammable. L'ignifugation permet de retarder, au mieux de stopper la propagation des flammes. Il faut savoir qu'un plastique est difficilement ou impossible à ignifuger après sa fabrication. Il faut que le matériau soit ignifugé dans la masse au moment de sa conception.

Sinthylène¹³² est une entreprise spécialisée dans la fabrication de plastique. Selon les besoins, ils s'occupent aussi de la confection des produits. La confection classique comprend un ourlet renforcé avec des œillets et des anneaux en haut, ainsi qu'un lestage en bas. Il existe de nombreuses variantes (œillets ou boutons pression, ourlet ouvert, bavettes d'étanchéité…). Il est possible d'avoir un produit sur mesure avec des films plastiques souples, transparents, translucides ou opaques ignifugés, armés ou non. Faciles d'emploi et d'entretien, ils sont fournis "prêts à poser".

1e produit de référence chez Sinthylène :

FILM PLASTIQUE PVC, LA RÉFÉRENCE : SM11608

Le plus utilisé par les scénographes pour sa légèreté, robustesse, son ignifugation et sa très bonne réaction à la lumière. Le plus fin de leur gamme : 15 / 100. Le PVC est un plastique qui se soude, il est très facile d'avoir un produit au dimension finie (photo ci-dessous).





¹³² http://www.sinthylene.com/rideaux-et-protections-solaires-interieures/

2^e produit chez Sinthylène correspondant à ma recherche de film fin :

« LES BÂCHES POUR RÉSERVES D'EAU »

Ces produits peuvent être combinés avec SINTHY-SOL, qui est un écran en non-tissé de polypropylène et qui agit en anti-contaminant et anti-poinçonnant. Des panneaux soudés en usine sont confectionnés jusqu'à des surfaces de 600 m2, d'une seule pièce. Confectionnée à plat, la membrane prend sa forme par création de plis aux angles. L'avantage de ces produits est l'étendue des dimensions possibles mais les produits de cette gamme ne sont pas tous ignifugés.

Référence	Matière	Epaisseur	Grammage	Couleur	Alimentarité	Durée de vie
S304	Polyéthylène	28-30/100	260 g/m ²	Noir	Non	2- 3 ans *
NV 61x	Tissu Polyester enduit PVC	50/100	640 g/m²	10	Non	+ de 10 ans
SGUV 125	2 tissus Polyester enduits PVC	100/100	1100 g/m²	Vert/Beige	Non	+ de 10 ans
NV 757	Tissu Polyester enduit PVC	50/100	750 g/m²	Beige/Blanc	Oui	+ de 10 ans
Sinthy-Sol	Polypropylène non tissé	15/100	250 g/m²	Gris	Non	+ de 10 ans

3^e produit chez Sinthylène, les films d'emballage sur mesure :

« BÂCHES, HOUSSES ET GAINES »

Elles sont utilisées avant tout pour protéger de l'humidité, de la poussière, du soleil ou des regards indiscrets. La diversité de leurs films plastiques permet de fabriquer tout type de bâches et de housses sur mesure adaptées à toutes les applications. Elles peuvent être ignifugées, armées, transparentes ou opaques. Toutes les finitions sont possibles.

	EXEMPLES DE PRIX : TOUTE A	UTRE DIMENSION DISPONIBLE SUR DEVIS.			
référence : G39		Prix du mètre linéaire en € Hors Taxes départ			
épaisseur	largeur à plat	Prix du metre inieane en € nois faxes depart			
3/100	90	0,05 €			
3/100	150	0,08 €			
référe	nce : G49	Drive des maltre linéaire en Cillera Tours dénant			
épaisseur	largeur à plat	Prix du mètre linéaire en € Hors Taxes départ			
4/100	200	0,11 €			
4/100	300	0,21 €			
référei	nce : G59				
épaisseur	largeur à plat	Prix du mètre linéaire en € Hors Taxes départ			
5/100	90	0,08 €			
5/100	650	0,55 €			
référe	nce : G89	Prix du mètre linéaire en € Hors Taxes départ			
épaisseur	largeur à plat	Prix du metre imeane en € nors raxes depart			
8/100	1000	1,00 €			
8/100	2300	2,55 €			
référen	ce : G209	Prix du mètre linéaire en € Hors Taxes départ			
épaisseur	largeur à plat	Fils du liletie ililealle ell € Hors laxes depart			
19/100	315	1,10 €			
19/100	1310	4,60 €			

4^e produit chez Sinthylène:

« LA GAMME DES FILMS PVC »

Contrairement au film plastique en Polyéthylène, il est soudable et ignifugé. Il existe tout de même des films en Polyéthylène ignifugés mais leur coût sera bien plus élevé. Voici les différents produits qu'il propose. Ils sont disponibles à la vente sous forme de formats découpés aux dimensions souhaitées (sans soudure pour des dimensions inférieures à la laize de production ou assemblés par soudure pour les dimensions supérieures). Ils sont tous traités anti-UV (donc les UV ne vont pas altérer le produit mais ne protègent pas contre les UV). Ils existent :

3 niveaux de résistance mécanique : films non armés, films armés et toiles haute résistance.

3 niveaux de transparence : Cristal, Translucide et Opaque.

3 niveaux de tenue au feu : non ignifuges, auto-extinguibles M2, auto-extinguibles M1.

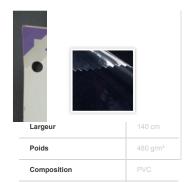
Exemple de films PVC non armés :

Référence	Transparence	Epaisseur	Grammage	Ignifugation	Rouleau		Prix*	
Hotoronoo	Tranoparonoo	Lpaioccai	Grammago	iginiugution	Largeur	Longueur	THA	
SV 210	Cristal	20/100	250 g/m ²	sans	1m40	100 ml	7,30 €/m²	
SV 310	Cristal	30/100	380 g/m²	sans	1m40	50 ml	7,50 €/m²	
SV 410	Cristal	40/100	500 g/m²	sans	1m40	50 ml	9,80 €/m²	
SV 810	Cristal	80/100	1000 g/m²	sans	1m40	20 ml	19,90 €/m²	
SM2 310	Cristal**	30/100	380 g/m²	M2	1m40	50 ml	9,80 €/m²	
SM2 510	Cristal	50/100	625 g/m²	M2	1m40	50 ml	16,00 €/m²	
SM2 810	Cristal	80/100	1000 g/m ²	M2	1m40	20 ml	25,20 €/m²	
SM1 1408	Translucide recyclé	15/100	200 g/m²	M1	2m00	100 ml	1,90 €/m²	
SM1 1608	Translucide	15/100	200 g/m²	M1	1m60	100 ml	4,90 €/m²	
SM1 1614	Noir	15/100	200 g/m²	M1	2m20	100 ml	4,90 €/m²	
SM1 1618	Blanc	15/100	200 g/m ²	M1	1m40	100 ml	4,90 €/m²	

Suivant les fournisseurs, les gammes de produits sont sensiblement les mêmes, je peux noter tout de même chez **TEVILOJ**¹³³, un autre spécialiste de l'équipement scénique, deux produits :

98

¹³³ http://teviloj.fr



Classement au feu

PVC Cristal 30/100 -Au mètre linéaire

Référence 06140-009 Transparent

Condition Nouveau

Un PVC transparent souple, épaisseur 30/100e, classé M2

La quantité commandée s'entend au mètre linéaire. Exemple : si vous commandez quantité = 10, vous serez livrés d'une coupe de 10 m x 1.40 m, soit 14 m². ATTENTION : le minimum de commande est de 3 mètre



Polyane M1 - Au mètre linéaire

Référence 06850-003 Noir

Condition Nouveau

Un polyane classé non-feu M1

La quantité commandée s'entend au mètre linéaire. Exemple : si vous commandez quantité = 10, vous serez livrés d'une coupe de 10 m x 6 m, soit 60 m².

ATTENTION : le minimum de commande est de 5 mètre linéaires.



ENTREPRISE FLDÉCORS:

TOILE EN SPI POUR VOLUMES GONFLABLES

Fldécors ¹³⁴ est une entreprise spécialisée dans la réalisation d'une gamme très large de toile en Spi et PVC. Ils vendent uniquement des produits non feu et étanches. Voici deux tableaux récapitulant leur gamme de produits. On constate que les possibilités sont nombreuses suivants les effets souhaités.

ENSEMBLE DE LA GAMME PVC M1:

APPELLATION	COMPOSITION	Réf.	Poids g/m²	Larg. m	Classe- ment	Long. pièce	Prix H.T. € au ml
Plastique relief 3D	PVC	PR 705	450	2.00	-	60	81.20
Rétro Dépoli	100% PVC	RD 706	450	2,20	M2	60	24,00
Cristal Verre	polyoretdane	CV 707	280	1,50	-	50	24,70
Cristal toiture	80% PVC, 20% polyester	CT 708	300	2,00	-	60	14,60
Tapis de danse noir/blanc	100% PVC	TD 709	1 700	1,50	M2	40	24,20
Plastique noir et blanc	100% PVC	PNB 710	430	2,00	M1	80	26,30
Cristal souple transparent	100% PVC 30/100	CS 711	450	1,40	M2	50	8,80
Crystal souple	100% PVC 80/100	CS 711	700	1,40	M2	40	27,90
Retro gris/blanc	100% PVC	RGB 712	450	2,40	M1	60	26,60
Retro azur/marine	100% PVC	RBA 712	450	1,40	M1	60	15,70
Plastique blanc/face	100% PVC	PBF 713	450	2,40	M1	60	26,30
Cristal armé transparent	100% PVC	CAT 714	300	1,45	M1	50	19,80
Bâche plastique col.	100% PVC	BP 715	420	1,50	M2	50	17,50
Blanc alu	100% PVC	BA 716	350	1,50	M1	50	11,70
Plastique souple	100% PVC	PS 717	135	1,40	M1	100	5,80
Plastique souple armé	100% PVC	PSA 718	300	1,40	M1	50	7,50
Dépoli souple opale	100% PVC	DS 719	200	1,60	M1	50	7,80
Bâche opaque	PVC et polyester	B0 721	510	3,20	M1	50	19,10
Polyane noir	100% PVC	PN 722	150	6,00	M1	58	9,90
Feuillage vert + Filet	100% PVC	FM 730	300	3,00	M2	30	44,00
Feuille découpé col. blanc	100% PVC	FD 731	300	3,00	M1	30	31,50
Feuille découpé col. vert	100% PVC	FD 731	300	1,50	M2	50	9,50
Laque Folie	100% PVC	LAQ 741	200	1,30	M2	30	4,90
Faux cuir col.	85% PVC – 15% coton	FC 750	750	1,40	M2	50	11,80
Plastique nappage blanc	vinyle	PN 752	310	1,40	M1	50	9,30
Plastique Extensible	Trevira + PU	PE 756	200	1,50	M1	70	9,60
Plastique Extensible	Trevira + PU	PE 756	200	2,20	M1	70	13,20

LES TOILES EN SPI:

¹³⁴ www.fldecors.com

APPELLATION	COMPOSITION	Réf.	Poids g/m²	Larg. m	Classe - ment	Long. pièce	Prix H.T. € au ml
SPI tramé col.	100% Polyester	STC 109	80	1,40	M1	50	13,10
SPI tramé blanc	100% Polyester	STNF 110	80	2,80	M1	100	14,00
SPI lisse blanc	100% Trevira	SL 112	70	3,00	M1	100	12,50
SPI impression	100% Polyester	SI 113	90	1,50	-	100	5,20
Taffetas enduit blanc	Polyester/acrilique	TE 114	120	3,00	ignif. M1	50	16,20
SPI satin col.	100% polyester	SS 115	60	1,50	ignif. M1	100	5,70
SPI satin large blanc	100% Trevira C.S.	SGL 116	80	3,00	M1	50	18,70
SPI satin large col.	100% Trevira C.S.	SGL 116	80	3,00	M1	30	22,50
SPI satin large blanc	100% Trevira C.S.	SGL 116	80	5,00	M1	50	30,80
Toile drapeau blanc	100% Polyester ignif.	TD 120	100	1,60	M1	100	6,90
Toile drapeau blanc	100% Polyester ignif.	TD 120	100	3,00	M1	100	12,50
Toile drapeau blanc	100% Polyester ignif.	TD 120	100	5,00	M1	50	25,60
Toile drapeau col.	100% Trevira C.S	TD 120	100	1,50	M1	100	10,20

B. RENCONTRE AVEC ETIENNE SAGLIO

Retranscription de ma rencontre avec Etienne Saglio, le jeudi 5 Mars 2015 à Bonlieu, scène Nationale d'Annecy, autour de son second spectacle *Les Limbes*, en tournée depuis Novembre 2014. J'ai eu l'occasion de discuter de son spectacle et du film plastique, au centre de sa création. J'ai pu voir ce spectacle deux fois, avant et après sa rencontre. Etienne Saglio, « jeune magicien-jongleur-manipulateur¹³⁵ » diplômé du CNAC et au Lido de Toulouse, mêle la Magie Nouvelle à ce conte symbolique et poétique. Un homme tombe dans les Limbes et se transforme en gardien de ces lieux où des créatures magiques vivent.

Etienne Saglio : Connais-tu Daniel Wurtzel ? Parce-que c'est lui qui a commencé à créer avec l'air et le vent. J'ai vu beaucoup d'images de lui avant de commencer notre travail.

Clarisse Delile : Il a fait la scène d'American Beauty. Ensuite il a commencé à faire ces fameuses installations avec des ventilateurs.

E.S.: D'accord, c'est drôle de savoir que c'est lui qui l'a faite!

C.D. : C'est une matière très intéressante dans le jeu, elle offre des possibilités multiples, pour toi qu'est-ce qu'elle a apporté dans votre spectacle ?

E.S.: C'est vrai qu'il y a plusieurs choses à savoir dans le plastique, dans ce que tu appelles le film plastique ou en tout cas le plastique très fin. C'est d'une part un matériau avec des propriétés qu'on ne trouve pas ailleurs. On n'a pas de tissu équivalent, même en cherchant bien, on ne trouve pas de tissu qui ont les mêmes propriétés que ce plastique. Si on voulait faire quelque chose de semblable avec un matériau qui s'abîme moins, il n'y en a pas. J'ai essayé avec de la soie, mais le fait que ce soit un non tissé, c'est complètement opaque, du coup il y a une prise d'air fabuleuse alors qu'il y a un poids ridicule. Il y a vraiment des qualités qu'on ne trouve pas dans les autres matières.

Cette matière plastique porte aussi une théâtralité, un décalage entre un matériau moche, pourri, polluant, qui défigurerait le moindre paysage et entre ce en quoi on peut le transformer. Un bout de plastique défigurerait un beau paysage, il gâche l'image. Alors qu'en le mettant sur scène, en changeant la lumière et le point de vue, on peut en être profondément ému. Il porte vraiment en lui une force de décalage de point de vue. C'est ce que j'aime dans les objets et les matériaux peu nobles ou les matériaux pauvres.

C.D.: Hier pendant la représentation, ce qui m'a surpris c'est à quel point le plastique prenait la lumière, en tout cas dans le dispositif très sombre, c'est impressionnant de voir que la lumière pouvait provenir du matériau.

E.S.: Il fait à la fois réflecteur car c'est un tissu non tissé et il diffuse la lumière. Il raconte de l'eau et de l'air en permanence, dans la façon dont il se déplace, il raconte vraiment quelque chose d'aquatique et en même temps il est très aérien, puisque très léger. C'est cela qui me plait, d'avoir la sensation que l'air entoure l'objet qui peut être lui-même de l'eau. Il raconte aussi le monde aquatique. J'aime travailler avec les matériaux qui sont aléatoires, contraignants et fragiles.

C.D.: Pour toi, était-ce une contrainte que le matériau se déplace de manière aléatoire?

¹³⁵ Le Monde, du 18 Décembre 2014, issu de l'article de Fabienne Darge.

E.S.: C'est une contrainte oui, qu'il soit très léger, donc qu'il puisse se déchirer facilement, il faut faire attention surtout en le manipulant avec une épée. J'ai développé toute une façon de faire pour ne pas le déchirer. C'est aussi un matériau qui peut être étouffant.

C.D.: Au niveau du bruissement sonore qu'il émet en mouvement, ce n'était pas une contrainte?

E.S.: Oui le matériau bruisse, ce qui me plait, parce qu'il est assez doux.

C.D. : Une sonorité que tu as réutilisée à un moment, c'est beau puisque le son qu'il provoque fait référence directement à des vagues, à de l'eau.

E.S.: À quelques moments ce bruissement est rediffusé dans les enceintes. C'est un procédé classique en magie. C'était impossible d'installer le plastique au plateau, en jeu, sans faire de bruit, du coup on diffuse en amont le son pour que le bruit de l'installation se confonde à la bande sonore.

C.D. : C'est la première fois que je vois un spectacle avec cette matière, pourtant cela m'a toujours captivé et que j'ai souvent utilisé au cours de mes études pour ses qualités. Ce qui m'intéressait c'était de faire des installations à grande échelle.

E.S.: Oui mais la contrainte de ce matériau, c'est qu'il n'est pas ignifugé ni ignifugeable. Il est extrêmement inflammable! On a fait le choix malgré tout de l'utiliser comme accessoire. Ou sinon, on faisait des mesures compensatoires avec une personne munie d'un extincteur tout au long du spectacle! C'est une vraie contrainte du matériau.

C.D.: Il y a des plastiques ignifugés pour le théâtre, ils ne fonctionnent pas pour ton travail?

E.S. : Ils sont trop épais et trop lourds. On avait essayé de faire des ombres projetées avec, mais cela ne fonctionnait pas et c'était assez coûteux. Enfin on a continué avec de la soie.

C.D.: Quel type de plastique utilises-tu?

E.S.: En général, je vais dans les magasins de bricolage, je prends le produit le plus bas de gamme, le plus fin, et je le change rarement, sinon j'ai un peu de remord écologique!

C.D.: Quelle taille de plastique utilises-tu?

E.S.: On a un grand plastique de 4 mètres par 10 mètres pour faire la mer ou le grand fleuve. Il est considéré comme accessoire car il est tenu par un comédien et dans toute la scène, c'est une lampe non incandescente, une lampe qui ne chauffe pas. À chaque fois qu'on utilise le plastique, la plupart du temps on n'allume pas les projecteurs. Les techniciens sont très réactifs, s'ils voient que le plastique part trop haut, ils coupent tous les systèmes de ventilations et de lumière. En plus, on a équipé chaque projecteur d'une structure en métal pour mettre à distance la source du projecteur. Ce sont des «caches halos», des boites pour que le plastique ne vienne pas toucher le point le plus chaud du projecteur.

C.D. : Pour ce spectacle, est-ce la matière qui a créé le sujet du spectacle, ou est-ce le sujet du spectacle, les Limbes, qui induisait cette matière ?

E.S.: Je fais un travail intuitif au départ, donc je ne pars pas d'une idée théorique, ce sont vraiment des images intuitives. C'est un travail de pleine conscience, de méditation, je travaille sur mes images de rêve. Je conçois des images que j'analyse pour savoir ce qu'elles racontent

de moi, de mon inconscient, parce-que l'intuition est liée à l'intime et à l'inconscient. C'est par la suite que je me suis aperçu que ces images parlaient du temps après la mort. Mais je ne me suis pas dit que j'allais parler de la mort et comment j'allais la représenter.

C.D. : À quel moment est arrivé le plastique dans la création ?

E.S.: C'est arrivé dès le départ, c'est la première matière du spectacle. C'est un matériau qui vole et de façon aléatoire, c'est ce principe qui est utilisé, et je me suis dis qu'en magie c'est très intéressant d'avoir un effet aléatoire mais guidé.

C'est vraiment ma marque de fabrique, de mélanger des mouvements aléatoires et aussi très contrôlées, ce qui rend l'objet vivant. Dès le départ, j'ai ramené du plastique, le manteau rouge, un crâne en mousse et une épée. Avec, je suis allé dans un théâtre travailler pendant une année.

Nous poursuivons en regardant des vidéos de son travail, je peux constater l'évolution de son spectacle et les différentes étapes de création en résidence.

E.S.: Je te montre toutes les résidences, c'est facile parce que je filme tout ! J'ai commencé en juin 2012. Au départ je travaillais avec des plastiques de grandes tailles, que j'appelais *les Raies Manta*, qui ne sont plus dans le spectacle car c'était très compliqué au niveau de la sécurité. Je faisais des batailles au ralenti avec des formes qui se gonflaient tout doucement. Ce sont des expériences que j'ai faites aussi en extérieur, entre deux immeubles à 7 mètres de haut. Après, mon utilisation du film plastique est devenu plus animale. (...)

C.D.: C'est très beau ce mélange avec la Magie Nouvelle, parce qu'il a des mouvements qui fonctionnent seuls et quand ils sont légèrement contrôlés, cela ne se voit pas, tout en créant des rythmes, des mouvements qui diffèrent.

E.S.: Sur *la Raie Manta,* l'effet magique n'était pas suffisant. C'était pas assez magique à mon goût. (...) Tu vois, j'ai fait des batailles où la petite méduse luttait contre *la Raie Manta* qui fait 4 mètres par 5 mètres. C'est puissant comme image.

C.D. : Cette matière est assez autonome, on peut être vite obnubilé par elle, à en oublier celui qui la manipule.

E.S.: Il y a beaucoup de choses dont je suis content mais qui ne sont pas dans le spectacle au final, parce que je ne veux pas saturer, on ne peut pas contempler pendant une heure et demi. Pour que cela reste agréable à regarder, j'ai été obligé d'enlever des images. Mises bout à bout, les images s'épuisent mutuellement. C'était la difficulté du matériau.

C.D.: Oui, j'ai vu des vidéos de ton travail sur internet, et je m'attendais à voir ce grand voile.

E.S.: Quand on fait de la magie, on ne peut pas apprécier trop de machinerie. C'était très compliqué de faire les bons choix. En plus, je ne voulais pas raconter une soufflerie dans le voile de plastique. C'est particulier parce que cela ramène une contrainte énorme. (...) Il y a plein de moments qu'on a enlevés parce qu'on ne pouvait pas le faire de façon magique. Cela racontait trop un souffle.

On connait ces images de soufflerie, (en me montrant un passage précis de son travail en recherche) ce n'est pas du tout pareil que ces méduses, très zoomorphes sauf que cela raconte trop la soufflerie alors que je voulais faire un spectacle de magie. Au final, le spectateur ne sait pas trop si c'est de l'ordre du hasard ou de la magie, tout se joue au détail, on ne sait pas trop ce qui va évoluer. C'est un matériau aléatoire, il y a des choses qui marchent une fois sur dix!

C.D.: J'avais l'impression d'être dans un temps suspendu, dans un autre temps.

E.S.: Le but de cette écriture est de réveiller sans cesse la curiosité des gens, ils perdent la notion du temps. Le spectacle est écrit de façon répétitive, il y a des images qu'on retrouve mais traitées différemment, en inverse, en miroir, avec des chutes, des rattrapes.

On n'arrive pas à savoir la durée d'une scène avec ces répétitions ni à raconter le spectacle de manière chronologique. On mélange tout, je suis assez content du résultat. C'est pour inciter le spectateur à une introspection, tu as envie de caler des images personnelles sur ce que tu vois. Tu t'émeus d'images qui sont à toi. Le gens me parlent de choses très personnelles après la représentation. C'est une façon de lâcher prise et de perdre les gens dans un vrai noir. D'ailleurs, c'est un noir assez profond, et ce n'est pas si courant au théâtre. (...) Au théâtre on raconterait ce spectacle de façon intellectuelle, par métaphore de ce que ressent le personnage. Ici, le spectateur est vraiment perdu dans les limbes, il n'arrive plus à savoir ce qui est vivant et ce qu'il ne l'est pas, il cherche des repères qui lui échappent. C'est ce que vit le personnage principal, j'essaie de transmettre le trouble qui traverse le personnage dans la tête des gens. Le public « professionnel » nous le reproche souvent, c'est le public le plus réticent car ils ont une une grande distance entre ce qu'ils voient et leurs émotions personnelles. Ils ne sont pas ouverts à l'introspection. C'est un spectacle où il faut se perdre à l'intérieur.

C.D.: Oui c'est juste, j'ai essayé de raconter l'ordre du spectacle, et j'en ai été incapable, surtout qu'il n'y a aucune parole et qu'on se laisse porter autrement!

E.S.: On sait très bien ce qu'on fait, on utilise un storyboard et la vidéo pour retranscrire la musique, les actions, les changements. Après chaque rush je fais une bande annonce pour récupérer vraiment l'essentiel. Cela me sert pour travailler en équipe, pour motiver les professionnels, pour trouver des soutiens et pour moi, pour me rendre compte du champ lexical de mes images, de ce que je raconte. Cela me permet d'éclaircir le propos et d'avoir de la matière. il y a aussi deux personnes extérieures, Raphael Navarro¹³⁶ et Valentine Losseau¹³⁷ qui me posent des questions sur le sens dramaturgique de mes images. Ils m'aident à éclaircir et ensuite j'écris le spectacle. (...) La vidéo est un support idéal, je fais un spectacle d'images,

¹³⁶ Raphael Navarro fonde la Compagnie 14:20 avec Clément Debailleul en 2000, elle a été à l'initiative du mouvement de la Magie nouvelle qui croise de nombreuses pratiques (danse, théâtre, cirque, marionnette, cuisine, mode, arts numériques...). Le parcours de la compagnie est jalonné de collaborations prestigieuses (Jean-Paul Gaultier, l'écrivain poète Michel Butor, le chorégraphe Philippe Decouflé...). Source sur http://www.1420.fr

¹³⁷ Valentine Losseau, est anthropologue, ethnologue et doctorante au Collège de France. Elle donne des cours à l'école nationale du cirque, une des plus grandes spécialistes des rapports homme-nature et de la magie. Elle partage son temps entre l'étude des Mayas Lacandons au Mexique. Depuis la création de la Compagnie 14:20, elle participe à l'écriture dramaturgique, à la recherche technique et au perfectionnement des effets de magie. Source sur http://www.imageshabitables.com/valentine-losseau/

donc c'est plus cohérent de présenter une vidéo que de présenter un beau dossier, par rapport à ma démarche et à ma façon de travailler.

C.D.: Vas-tu continuer à travailler avec ce plastique par la suite?

E.S.: Oui, en installation et en extérieur avec le grand film plastique, *la Baleine*, une forme gigantesque en plastique, que je vais penser sur des très grandes distances, sur des places publiques, ou des grands espaces. Mais au théâtre non, parce que j'ai mis deux ans et demi à créer ce spectacle. *Les Limbes* continuent de tourner pour l'instant.

C.D.: Et pour s'installer dans les théâtres, ce n'est pas trop compliqué au montage?

E.S.: C'est assez long, deux jours de montage très précis. Il y a des salles où on ne va pas parceque techniquement c'est compliqué. C'est un piège auquel il faut faire attention, si on dépasse trois jours de montage et qu'il faut condamner la moitié de la salle, je fais des spectacles pour les montrer! (...)

C. EXTRAIT DU MANIFESTE EMBALLAGES 138

DE TADEUSZ KANTOR

« On pourrait y distinguer

EMBALLAGES... EMBALLAGES...

EMBALLAGES...

des potentialités métaphysiques.

D'autre part cependant

il remplit des fonctions à ce point prosaïques,

utilitaires, banales,

il est si totalement soumis

à son contenu qui, seul, compte,

qu'une fois vidé

inutile, superflu,

lamentable vestige,

d'une splendeur évanouie

et d'une ancienne importance EMBALLAGES... EMBALLAGES...

diffamé et suspect

d'absence de tout sens,

il perd brutalement, de son éclat

et de sa force d'expression.

(...)

Tantôt, en effet, on lui attribue

une importance extrême:

de son « attitude », de son apparence,

de sa force de suggestion,

de son expression, de sa précision,

de son contenu,

de son « étanchéité », on faisait dépendre,

grosso modo

tout le succès de l'entreprise. Tantôt, et c'est le moment d'après,

on le rejette sans pitié,

on le condamne

au ridicule,

au mépris,

à l'oubli

et à la chute.»

« Nous devenons témoin d'une singulière clownerie

qui jongle avec le pathoset le pitoyable

dégringolade.

EMBALLAGES... EMBALLAGES...

EMBALLAGES...

Quels vastes horizons.

Il apparaît dans toutes sortes de

circonstances,

les quotidiennes,

les exceptionnelles,

les petites et les risibles,

comme les grandes et définitives.

EMBALLAGES...

Quand on veut transmettre

quelque chose de très important

et essentiel

et personnel.

EMBALLAGES...

Quand on veut préserver quelque chose,

assurer sa survivance.

Le fixer

pour que cela échappe au temps

EMBALLAGES...

Quand on veut cacher quelque chose

très profondément

EMBALLAGES

L'isoler

le préserver

devant l'ingérence

l'ignorance

et la vulgarité EMBALLAGES...

EMBALLAGES...

EMBALLAGES...»

¹³⁸ KANTOR, Tadeusz, *Métamorphoses*, Paris : Chêne, Hachette : Galerie de France, 1982.

D. RENCONTRE AVEC CÉDRIC TOUZÉ

Cédric Touzé est un artiste que j'ai rencontré en Février 2015 lors de sa sortie de résidence au Centre Culturel le C2 à Torcy . Avec le collectif *Les Enclumés*, il réalise des créations à la croisée entre l'installation plastique et le spectacle vivant. Cédric Touzé crée des sculptures étonnantes, de personnages pris dans un marécage d'ordure. L'oeuvre *L'empêtré* se trouve être le corps d'une femme qui traine derrière elle le poids de déchets qui la constitue dans le même bloc de matière. Voici la retranscription de notre échange de mails.

Clarisse Delile: Comment avez-vous réalisé ces sculptures et avec quels matériaux?

Cédric Touzé: Le grillage est utilisé pour l'armature et les volumes. Nous avons fait un mélange de colle, de ciment et de résine pour la texture et la fixation des tissus. Les Médusés sont issus de modelages tirés de modèle vivants. Ils sont vêtus avec des habits usagers des modèles. Réalisée en 2014, la sculpture Médusé 1.1 / l'Empêtré est issu d'une histoire qu'on s'est inventée. Ce Médusé fut le premier découvert dans les décombres mémoriels de Gogropolitis. L'Empêtré, ainsi nommé par Céline, l'Archéo qui a découvert ce Médusé, représente un personnage debout en train de marcher péniblement, un pied entièrement embourbé dans des déchets ménagers et autres plastiques d'emballage. Il traine un sac plein de ces déchets. Sontils les siens, ceux qu'il tente de contenir, de mener ailleurs, pour les empêcher de se répandre? Malheureusement, le sac trop plein est éventré et se déverse peu à peu dans la marre de déchets qui envahit le sol. D'autres ordures coulent de son bras droit comme si il était en train de muter.

C.D.: Y-a-t-il une suite après cette exposition, des projets futurs avec ces sculptures?

C.T.: La poursuite du projet vise à installer les Médusés dans l'espace public sous des formes divers et insolites, comme par exemple la création d'un jardin romantique, lieu de repos avec verdure, banc et sculpture en plein milieu d'un parking. L'idée d'installation urbaine vient de l'envie de redonner du "beau" à voir dans la cité.

C.D. : Simplement, pouvez-vous m'expliquer d'où est venue cette idée de sculpture « archéologique » ?

C.T.: L'idée d'archéologie est liée à celle de la mythologie. Prendre une chose dans le passé et le rendre au présent. Partant de la légende Grecque de la Méduse, ce monstre à la chevelure de serpents qui transformait ses victimes en pierre d'un simple regard, le projet « Les Médusés de Gorgopolitis » propose une relecture contemporaine du mythe : qu'est-ce qui nous méduse aujourd'hui ? Quelle est la chose que nous ne voulons ou ne pouvons pas regarder dans les yeux sans que cela ne nous transforme en pierre ? Ou quelle est la chose qui nous laisse le plus « sans voix » ? Ce projet s'étend sur trois années, durant lesquelles une histoire mythologique contemporaine sera racontée en plusieurs actes lors de résidences multiples, invitant des artistes d'horizons divers à une expression libre autour d'une esthétique commune.

Le premier acte de ce projet consiste à imaginer un espace composé de sculptures inventées à partir de modèles vivants lors d'ateliers collectifs. Au final, un parcours onirique et politique, à la croisée des chemins entre l'installation plastique et le spectacle vivant, sera proposé au public.

C.D. : J'ai découvert que vous aviez une compagnie de théâtre, est-ce que vous avez exploité *Les Médusés* pour la scène?

C.T. : L'idée est de proposer des performances autour des thématiques variées de chaque *Médusé*. Ces performances proviendront de rencontres éphémères entre des artistes d'horizons différents.

E. RENCONTRE AVEC PHIA MÉNARD

J'ai rencontré Phia Ménard le 25 mars 2015 et j'ai assisté à son spectacle *P.P.P* (*Position Parallèle au Plancher*) au théâtre Bonlieu, scène nationale d'Annecy. Ma rencontre avec Phia Ménard commence par un échange autour de son spectacle qui ne porte pas sur la thématique du vent avec la matière plastique, mais sur la glace pour exprimer la transformation du corps. Cette forme performative est la prise de risque d'un corps face à la société. Le danger encouru est omniprésent durant toute la représentation. Phia Ménard a longuement travaillé avec un maitre glacier auquel elle fait référence dans notre rencontre, il est le concepteur des centaines de sphères de glace pendues au plafond de la scène.

Clarisse Delile : Est-ce à la base de votre travail de vous raconter une histoire en partant d'une matière ?

Phia Ménard : Ce serait tellement simple si on partait d'une matière, on pourrait tout créer. Quand j'arrive à la matière glace, j'ai déjà une longue pratique des objets et du plateau, en tant qu'interprète et jeune créatrice. Des éléments font que lorsque j'arrive à la glace, je suis déjà débarrassée des objets, je suis déjà passée par cette étape. L'objet n'est qu'un décorum. Au départ, je suis jongleuse donc j'utilise des objets pour les manipuler. Je suis passée par une étape que j'ai appelé « l'injonglabilité », je me suis débarrassée totalement des objets répertoriés comme « jonglables » et j'ai ressorti les balles, les quilles, les cerceaux. Je les ai remplacés par des objets dits « injonglables » : des cactus, des pneus de camion, des morceaux de tôle, du verre. Que des choses qui avaient trait au danger. C'était de dire à un moment, je ne veux plus qu'on me regarde pour ma virtuosité et notamment cette virtuosité à manipuler des objets très répertoriés. On attendait de moi quelque chose que je donnais et j'en ai eu assez de donner ce qu'on me demandait de donner! Quand on arrive à un processus comme cela, à un moment on est contraint à dire je me suis débarrassée des objets mais que reste-t-il ? Il reste la matière. Quand je découvre la glace, c'est pour moi une chose qui tout de suite m'a frappée, j'ai cherché pendant très longtemps quelle était la matière qui allait parler le mieux de la transformation, puisque cette pièce raconte aussi un coming -out, donc il était évident pour moi qu'elle incarne cette valeur symbolique. Je voulais mener vraiment de front ce sujet, il n'y a pas de règle absolue, je m'apercois que des sujets m'intéressent et qu'ils correspondent à une matière, et donc pour parler d'un coming-out Transsexuel, d'une mise en danger par rapport à la société, il était évident que la glace avait un beau rapport qui me plaisait. On aime la voir, on est curieux de la voir mais on n'aime pas la toucher. Finalement c'est le même rapport qu'on a avec quelqu'un qui nous est différent, étrange, donc les Transsexuels en général.

C.D.: C'est très impressionnant ces boules de glace qui tombent et chutent du plafond, j'ai entendu que tous les soirs le parcours changeaient donc c'est une prise de risque nouvelle à chaque fois. Est-ce que vous le ressentez ainsi?

P.M. : Il y avait une donnée essentielle, se mettre en porte à faux par rapport à la société, se mettre en danger. Lorsque je traite de ce sujet avec mon dramaturge, il faut qu'on sente la pression, la pression de la société, cette épée de Damoclès autant que celle de la mort mais finalement c'est se mettre en danger. Le danger devait être là, perceptible.

Pour moi une chose est évidente, je ne joue pas sur scène, je suis, je vis ce que je fais. C'est extrêmement essentiel, je suis là pour faire vivre des choses aux spectateurs. C'est pour cela que je dis à la fin, nous sommes là pour vous faire vivre des choses et non pour vous les montrer. Finalement le paraître est une notion absolue dans une société qui est de plus en plus liée à des éléments qui nous mettent dans des interfaces, comme les tablettes, les smartphones. J'ai besoin de rappeler la présence de la chair. Donc au moment où l'espace doit se créer il doit être dangereux. Et en effet, le parcours est tel que tous les soirs, la glace tombe mais je ne sais pas quand. Je vais savoir combien vont tomber mais jamais à quel moment. Le maître glacier connait ma chorégraphie par coeur qui est comptée. Je n'ai pas le droit de changer un temps dans ma chorégraphie. Je suis surprise, happée comme vous par ce danger, je suis attrapée à un endroit ou je ne pouvais pas le savoir. C'est important quand on est dans ce rapport. Le spectateur le sent, cela l'oblige à être dans une position particulière : accepter d'être voyeur, c'est-à-dire de voir une personne qui est en danger. Que faire, comment réagir ? Est-ce qu'on en rit, est-ce qu'on en pleur ou est-ce qu'on vient me sauver ? C'est toutes ces questions qui sont importantes.

C.D.: Je n'étais pas dans les premiers rangs, mais j'ai vraiment eu cette sensation de gêne à cause de ces questionnements : est-ce que je dois rester ici à ne rien faire ? En même temps, c'est du théâtre, on vit quelque chose de réel mais maitrisé. Cela nous met vraiment dans une posture très particulière. Comment ces boules font pour tomber ?

P.M.: Sur le plafond que vous avez vu hier soir, il y a 120 boules dont 30 qui tombent de manière aléatoires, qui sont déterminées par le maître glacier mais je ne sais pas quand elle vont tomber. Certaines sont préparer avec des système de tirer et lâcher, un système de goupille classique au théâtre.

C.D.: On ne voit pas ce système, comment a-t-il fabriqué les moules?

P.M.: Les moules sont faits à partir de boule de Noël en plastique qui sont en deux morceaux. Il faut savoir que pour une représentation, il y a 5 jours de fabrication car la difficulté de cette matière est de savoir à qui s'adresser pour les fabriquer. Fallait-il voir des spécialistes de la glace ou des glaciologues ? Finalement le meilleur spécialiste que nous avons rencontré quand nous étions en résidence aux Subsistances de Lyon, c'était un maître glacier-chocolatier lyonnais qui a la manière de présenter ces chocolats sur de la glace. C'est lui qui nous a transmis les meilleures informations. Quand on a demandé si on pouvait réaliser des boules rondes de glace, on a cherché ensemble. Il faut comprendre que la glace part de l'élément H₂O, que la molécule d'oxygène est la plus contraignante car elle n'est pas compressible. On apprend qu'il faut respecter une certaine taille pour éviter qu'elle se casse, qu'il fallait les travailler en demi boule ressoudée par le froid pour avoir une grande surface d'évacuation de la molécule d'oxygène et pour avoir une boule compact.

C.D. : Et pour avoir ce bel éclatement ?

P.M.: C'est encore un autre travail, une boule de glace compact n'éclate pas il faut lui faire un choc thermique dans la journée. Le maître glacier va tremper les boules dans un bain d'eau chaude qui va provoquer des chocs thermiques à l'intérieur donc elles pourront s'éclater. Ce sont des techniques qui ont été longues, il a fallu chercher, on a eu affaire à l'inconnu et dû faire preuve de patience.

C.D.: Ce givre aussi est très beau, comment avez-vous fait pour qu'il tienne autant de temps?

P.M.: C'est là le côté dramatique du réchauffement climatique. Quand la banquise fond, il faut savoir que c'est lorsque le coeur de la glace est réchauffé que la fonte ne s'arrête plus. La première couche de givre est la relation à l'humidité de l'extérieur. La première couche va devenir translucide puis transparente. Il faudra des heures entières de congélation pour que le processus s'arrête.

C.D.: Le givre commence à fondre lorsque vous l'étaler au plateau?

P.M.: Oui ce que vous appelez givre, c'est le fameux amas de glace devant. C'est de la glace pailletée, la plus commune, on en trouve dans les poissonneries, c'est une fine pellicule de glace avec une matière dessus, une sorte d'huile, qui permet de la maintenir.

C.D. : Vous travaillez toujours en thématique, le vent, puis la glace?

P.M.: Non j'ai fait l'inverse, la glace étant ma matière de transformation, avec *P.P.P.* et *Black Monodie*¹³⁹ commandé par le festival d'Avignon. Ensuite je me suis intéressée au vent, j'y reviendrai peut être. Pour le vent, *Vortex* et les deux versions de *L' Après-midi d'un foehn* ¹⁴⁰, qui sont ce que j'appelle les pièces de l'érosion parce que le vent est la matière de l'érosion. En ce moment, je travaille sur les pièces de l'eau et de la vapeur, qui sont ici les pièces de la dissolution.

C.D. : Il y a toujours une idée de métamorphose et de transformation.

P.M.: Cela vient de ce que nous sommes, ce qui m'intéresse c'est de travailler sur un autre rapport aux éléments, car ils modulent et transforment nos quotidiens. Ce sont des éléments de la permanence qu'on oublie. On oublie en permanence l'air, on s'en souvient quand il y a une odeur, quand il y a quelque chose de flagrant qui nous rappelle à elle, mais on oublie. Chaque spectateur à sa propre perception et sa propre expérience avec cette matière. Dans l'imaginaire du spectateur, il a déjà fait son expérience, c'est quelque chose qui m'intéresse.

¹³⁹ Black Monodie, spectacle de Phia Ménard et Anne-James Chaton, en juillet 2010 au Festival d'Avignon. Performance avec 65 sacs de glace ou l'artiste se livre à une série d'épreuve de force sur des textes portant sur la Vierge Marie et des mythes féminins.

¹⁴⁰ L'Après-midi d'un foehn version 1 est une commande du Muséum d'Histoire Naturelle de Nantes, dans le cadre de la Fête des Sciences, le thème en 2008 était « le mouvement ». Chorégraphie de sacs plastique autour d'un dispositif de ventilation. L'Après-midi d'un foehn et Vortex, « les pièces du vent » créées en 2011 à La Comédie de Caen, centre dramatique national de normandie. Vortex, la transformation du corps d'un homme, au milieu d'un dispositif circulaire de ventilateur.

Le foehn fait référence au vent transalpin, dont les effets, selon certaines études scientifiques menées à l'Université de München (Allemagne), peuvent conduire à un surcroît de meurtres et suicides.

Un Vortex en météorologie, désigne une circulation atmosphérique tourbillonnaire (spécifique d'une dépression) matérialisée par l'enroulement d'une ou plusieurs bandes nuageuses. C'est une zone de basse pression, aussi appelée «œil du cyclone».

C.D.: J'ai apprécié la lumière dans votre spectacle, c'était sobre sans être spectaculaire.

P.M.: Pour moi qui dessine mes scénographies, la lumière est toujours un élément que je conçois aussi en me demandant si elle est nécessaire. Que donne-t-elle à voir ? À-t-elle la capacité de nous projeter dans un endroit ? Ce sont des données très importantes, j'ai horreur de l'esthétisme.

C.D.: N'avez-vous pas cherché à mettre en valeur ces boules de glace?

P.M.: C'est toujours la même question, est-ce qu'on cherche à en mettre plein la vue chez les spectateurs ou est-ce qu'on essaye de l'emmener ?

Quand vous verrez Vortex, c'est encore plus flagrant, la lumière n'est pas visible. Et pourtant elle est omniprésente. Le sol est en inox rayé, utilisé dans les équipements médicaux ce qui lui donne une profondeur, une capacité à isoler l'être d'une manière absolue. C'est pour cela que je travaille toujours en me disant comment faire pour que le spectateur puisse plonger. Tous les sols utilisés sur Belle d'Hier¹⁴¹, c'est du tissu éponge en multi-épaisseur qui étouffe tous les bruits. Cinq actrices devant vous et vous n'entendez pas leur pas. Par contre, vous allez entendre l'eau. Finalement c'est comme ci on était dans un marécage. Vous ne voyez pas le marécage mais vous le sentez, vous savez ce que sait. Soit on fait du grand show pour combler les attentes, soit on surprend. J'aime prendre le spectateur à l'endroit ou il ne s'imagine pas. C'est aussi lui amener l'idée de la transformation du théâtre. Le problème de ce lieu c'est que le public connait les codes, ils sont tous assis dans le même axe et regarde la même chose. Dans Vortex, le spectateur est autour, les regards se croisent quand il est question de la transformation. Il faut rappeler que le théâtre est l'espace de tous les possibles et qu'il ne faut pas se conformer à une boite noire. Le théâtre est un trou noir, l'endroit de tous les imaginaires. Il faut accepter qu'on puisse le transformer en permanence et qu'on puisse le mettre dans n'importe quel sens.

C.D.: Pour revenir à Vortex, le plastique a la capacité à métamorphoser le corps. Soit on est dans une extension du corps soit dans un étouffement. Il y a quelque chose de très beau et très angoissant.

P.M.: Oui, c'est comme dans *P.P.P.* on a la possibilité de rire et de pleurer. Remarquez qu'il y a des gens qui vont éperdument rire. Chaque geste frôle le comique et la tragédie. C'est une dramaturgie qui permet d'amener le spectateur vers ses propres impressions. Sinon on reste dans une forme de didactisme. Il faut accepter, même si c'est terrible, que des gens puissent rire de quelque chose de dramatique. Lorsque dans *P.P.P.* je joue avec le hachoir et que finalement je donne à voir un personne au bord du suicide, certains rient alors que quelque part ce geste nous trouble, on est pris d'effroi. C'est aussi la question de nos propres résistances et de ce qu'on lâche. C'est plus facile de rire que d'accepter une réalité. C'est les modes de représentation qu'on peut avoir, ce sont des choix d'artistes, d'écriture.

¹⁴¹ Création de *Belle d'Hier* en 2015 pour le Festival Montpellier Danse. Après les pièces de Glace: *P.P.P et Black Monodie,* les pièces du Vent avec *L'après-midi d'un foehn Version 1, L'après-midi d'un foehn,* et *Vortex,* Phia Ménard entame un nouveau cycle avec les pièces de l'eau et de la vapeur en s'attaquant à la transformation d'un mythe.

C.D.: Vous avez commencé par la glace et vous en êtes venu au plastique, à l'air.

P.M.: En premier le vent. En 2008, j'ai écrit pour le Muséum d'Histoire Naturelle de Nantes une performance qui s'appelle *L' Après-midi d'un foehn version 1* où je me suis demandée où j'étais, après avoir passé des nuits dans cet endroit. C'est un cimetière où l'être humain à quelque chose de terrible, narquois et sournois. Il montre qu'il est le dominant sur l'échelle animale en conservant tout ce qu'il a dominé. C'est caractéristique des galeries d'évolution des espèces. L'être humain est aussi celui qui a inventé l'outil, donc je me suis positionnée à l'inverse en me demandant qu'est-ce que je fais si je redonnais vie à ces animaux ? J'ai commencé à créer des courants d'air dans ce musée parce qu'il n'y en a pas, pour faire des mouvements dans la crinière d'un lion. Puis j'ai utilisé un zèbre et je l'ai mis dans une position où il était fasciné par un sac plastique qui dansait entre ses jambes. C'est vrai que la connexion avec le plastique était déjà là, j'avais déjà créé une tempête de neige avec des sacs plastiques avec un espace rempli de plastique. cela faisait une magnifique tempête de neige, on oubliait que c'était cette matière, on voyait de la neige.

Dans *Vortex*, j'avais ce souvenir d'avoir tourné dans des pays où le vent est meurtrier¹⁴². Le vent rend fou, le vent peut nous faire basculer. J'ai trouvé des documents à l'université de Munich qui parle du changement de comportement suivant les phénomènes climatiques et notamment sur l'étude du foehn. On a commencé à étudier la recrudescence d'accident, suicide, voir même d'acte meurtrier durant ces phénomènes et ils ont noté une augmentation de 10%.

on m'a aussi raconté que lorsque le vent *Yougo* soufflait sur Dubrovnik, le gouvernement n'avait pas le droit de voter des lois, ce qui est inscrit dans leur constitution. Un meurtrier peut avoir des circonstances atténuantes si le vent Yougo soufflait au même titre qu'au Mexique ou au Santa Ana ¹⁴³. Si le vent nous fait basculer dans l'irrémédiable, je vais raconter l'irrémédiable. Alors qui sommes-nous entre le moment où nous sortons du sexe de notre mère à aujourd'hui? Et si on se posait la question, chose que j'ai pu vivre, par les membres de ma famille au moment de leur mort où ils réalisent qu'ils n'ont pas fait ce qu'ils voulaient. Ces questions je me les suis posées. Ayant fait un acte radical en changeant de sexe, j'ai fait le choix d'être. Je m'assume et je me sens bien dans cette peau.

On parle souvent de crise, des « crises du quadra » par exemple et j'ai voulu les écrire sur scène, cela a été vraiment le lien avec la question du vent et de la transformation. Le lien avec le plastique, c'était au moment où il faut retirer des carapaces, ces peaux qui représentent différentes étapes de notre vie, comme l'enfance. Le vêtement n'étant pas une peau, il fallait qu'on trouve quelque chose qui pouvait s'y assimiler. On a tout de suite pensé au plastique et à toutes ces matières synthétiques : vinyle, latex. On est allé chercher vers une accumulation de

¹⁴² Une étude menée par l'université de Munich portant sur les interactions entre les événements météorologiques du vent le « foehn » et les comportements humains, prouve l'augmentation de 10% du nombre de suicides et d'accidents lors d'épisodes de foehn en Europe. Les vents dits meurtriers sont aussi appelé Sirocco, Mistral, vent d'Autan, vent Yougo, Santa Ana.

¹⁴³ Les vents de Santa Ana (ou vents de Santana) sont des vents chauds et secs qui apparaissent en Californie du Sud. Ils sont à l'origine de nombreux incendies, dont le *Cedar Fire* en octobre 2003 et l'*Esperanza Fire* en octobre 2006.

La mythologie populaire associe également diverses affections allant de la migraine à la psychose avec des vents de ce type dont le Santa Ana qui est appelé le vent du meurtre. Celui qui commet un crime passionnel un jour de foehn en Bavière bénéficiera de circonstances atténuantes.

peau qui n'en sont pas et de rester dans l'idée que le plastique n'est pas une peau mais quelque chose qui peut nous étouffer. Au moment où on avait cette notion là, cela nous intéressait beaucoup de créer une empathie chez le spectateur par rapport à sa situation. On met dans le plastique un cadavre, pas un être humain, c'était extrêmement important de le rappeler. Mais c'est aussi le meilleur vecteur de l'imaginaire.

C.D. : Je suis très intéressée par cette force qu'on peut avoir à imaginer grâce à cette matière qui est avant tout vu comme un déchet.

P.M.: C'est ce côté là aussi que j'aime, qu'on a développé beaucoup plus sur L' Après-midi d'un foehn, où on a travaillé avec des sacs plastiques qui se transforment et qui deviennent si beau. Cette matière est en permanence là, partout, c'est notre meurtrier. Elle nous détruit, nous pollue et on l'oublie. Et si je rendais beau ce meurtrier, est-ce qu'on le regarderait différemment ? Les personnes qui ont vu les pièces du vent me disent à chaque fois qu'ils ne voient plus un sac plastique de la même manière, ils repensent à cette pièce. Peut-être que cela a eu un effet, de créer ce regard, sur quelque chose qu'on avait fait rentrer dans notre quotidien sans se poser la question et de le rendre beaucoup plus visible. C'est une question très humaine, comment ne pas passer à côté ? c'est une question terrible, comment réussir à passer à côté de quelqu'un qui est dans la rue ? Avec la matière plastique, c'était évident pour moi et notamment quand j'ai fait au Muséum d'histoire naturelle de Nantes cette performance¹⁴⁴, c'était fantastique de comprendre que les personnes étaient fascinées par cette petite marionnette qui glissait. Personne ne me regardait. J'avais crée mon propre meurtrier. On m'avait appris la grâce et la présence d'être et de se montrer, tout était gommé par le plastique. C'est pour cela qu'à la fin je finissais par le tuer et je reproduisais le même cycle que le musée, c'est-à-dire pour dominer je détruisais ce que j'avais crée.

C.D.: Dans Les Limbes d'Etienne Saglio, on oublie aussi le magicien et il l'assume aussi. On est happé par cette matière qui vole. Je ne sais pas si c'est dû à l'envol, à l'aléatoire de la matière qui fait notre fascination.

P.M.: Oui bien sûre, ce qui nous semble incontrôlable, nous fascine. Peut-être parce que nous sommes dans une société d'hyper contrôle. C'est comme si on regardait notre liberté perdue. À quel moment avons-nous une réelle liberté ? Qu'est-ce qui fait que nous pouvons rester des heures à observer un animal ? C'est finalement parce qu'on n'arrive pas à déterminer son instinct. c'est une forme d'inée qu'on a plus et qui nous intéresse.

(...)

C.D. : C'est drôle sur P.P.P. vous travaillez davantage la chute et des moments calculés alors que dans vos pièces du vent, vous travaillez sur l'aléatoire.

P.M.: C'est des matières où vous ne pouvez pas contrôler, c'est-à-dire quand on travaille avec du vent, on ne peut pas l'arrêter. La glace par contre se fige. C'est les données propres au matière, après c'est comment on peut comprendre qu'on ne peut pas aller contre la matière. Par

¹⁴⁴ L'Après-midi d'un foehn version 1, au Muséum d'Histoire Naturelle de Nantes, dans le cadre de la Fête des Sciences, en novembre 2008.

exemple, avec *P.P.P.* je m'étais trompée sur l'écriture pendant la recherche parce que je voulais dompter la glace, mais on ne fait que la suivre, c'est notre grand drame d'ailleurs.

C.D. : Et justement il y avait-il des contraintes qui vous intéressaient, qui vous ont inspiré ? Ou des qualités que vous avez exploité tant dans le plastique que dans la glace ?

P.M.: Je ne les mettrais pas ensemble, plastique et glace pour moi ce n'est pas la même chose. J'associerais vent et glace. Après, la manière d'appréhender une matière, c'est toujours de comprendre dans quel sens elle fonctionne. Par exemple, je travaille sur *Belle d'Hier* avec la vapeur, je vais prendre en compte l'évaporation qui monte, c'est le contraire de la gravité. Si on travaille avec du vent, son mouvement est plus horizontal. Si on isole le vent, on crée un cercle ou une spirale, on crée une tornade. Il y a un très beau livre de Theodor Schwenk qui s'appelle Le *chaos sensible*, qui date des années soixante. C'est un spécialiste de la mécanique des fluides, il a écrit tout un travail de comparaison entre les mouvements organiques du corps et les mouvements fluides de l'extérieur, air, eau. Ce livre a cette incroyable magie à vous amener dans la comparaison entre le corps et les matières. Vous comprenez à quel point tout est lié, moi qui a eu des pratiques martiales, on observe tout ce qui peut être lié au transfert d'énergie, au recherche d'énergie qu'on retrouve dans des formes asiatiques, orientales. Comment on préserve son corps.

C.D.: Je reviens sur Etienne Saglio qui pour lui, le plastique évoque des univers tant aquatiques qu'aériens, et c'est vrai qu'on peut trouver un vrai rapport à l'eau, aux fluides. Est-ce que vous l'avez remarqué et exploré dans vos créations ? Ce plastique peut se métamorphoser en liquide.

P.M.: J'ai fais des études de Plasturgie¹⁴⁵ à un moment, oui cela existe! Quand j'ai travaillé en génie mécanique on étudiait la fabrication de la matière plastique et comment on faisait du moulage de matière plastique. J'étudiais pour travailler dans les institutions de fabrication de matériel, instrument de chirurgie. Et c'est vrai que des plastiques il en existe des kilomètres, c'est une molécule dont on en fait ce qu'on veut. En effet, plus c'est souple et plus on va être proche du tissu et suivant comment on le regarde, il peut devenir liquide. C'est là ou je me méfie un peu parce de tout le grand business de Wurtzel, il s'est arrêté sur le fait que ce phénomène provoque une émotion. Alors que moi je passe mon temps à me défaire de cela. Au moment où il est trop présent, je le sors, je l'emmène ailleurs.

C.D.: C'est intéressant, ce phénomène est tellement sublimatoire qu'on peut se lasser.

P.M.: C'est pour cela que dans *Vortex* on me voit au début fabriquer quelque chose, puis on s'aperçoit que ce personnage est en contradiction, il est très gros, très lourd, il n'arrive pas à se soulever et en même temps il crée des choses qui volent. Puis, il les détruit. Soit on maintient dans la sublimation, ce que fait la société telle qu'elle est, elle masque et cache. Quand j'ai crée *Zapptime, remix*¹⁴⁶, j'avais décidé de montrer en première scène des catcheurs qui récupéraient des poubelles qui étaient des sacs poubelles qu'ils éventraient. Et ils se servaient de ce qui avait à l'intérieur, c'était immonde, il y avait que des éléments en plastique à l'intérieur. Aujourd'hui,

¹⁴⁵ La plasturgie est l'industrie de transformation des matières plastiques.

¹⁴⁶ Zapptime, Remix crée en 2005 au Lieu Unique, scène nationale de Nantes.

quand on va dans un supermarché, on peut trouver des sacs poubelles de toutes les couleurs, avec des parfums, c'est-à-dire qu'on a emballé le déchet. Tout doit être masqué même notre propre production de déchet. Cela englobe une forme d'aseptisation, la société est parfaite, elle n'a pas de plaie. Regardez l'époque où on donnait des toiles de tente *Quechua* aux sansabri. Bien sûre sous le bon angle, c'était une manière de dire qu'on leur donnait quelque chose pour s'abriter mais finalement c'est pratique, on cache!

Il faudrait se replonger dans des écrits de Tadeusz Kantor, dans des écrits du théâtre de la mort et dans ce qu'il appelle les objets de second rang, pourquoi on masque et notamment ce qui n'est pas beau. Dans notre capacité à cacher, on va cacher tout ce qui est difforme, hors norme. La matière plastique est dans ce sens là, c'est pour cela que c'est une matière qui m'est si présente, et avec lequel je revient régulièrement. Elle est porteuse de ce symbole du lisse et du parfait, et qu'on peut laisser mais moi très souvent je détruis tout ces phénomènes. Je montre leur côté sublimatoire mais toujours pour passer ailleurs. Je n'ai pas vu le travail d'Etienne Saglio mais je ne suis pas sûre qu'il s'en défasse, c'est le principe de la magie, de ne rien dévoiler. Je suis obligée de dévoiler le phénomène.

C.D.: Il y a-t-il des plastiques que vous utilisez en particulier?

P.M.: Dans *Vortex*, ce sont des gammes de plastique très différents, de la bâche de fraisier en passant par la bâche agricole en sillage parce que très épaisse rude et noire. D'autres sont en Vinyle et pour les boyaux, nous avons demandé la fabrication d'un plastique à grammage 17 microns, 11 microns.

C.D.: Vous n'avez pas eu de soucis concernant les normes de sécurité?

P.M.: Dans un théâtre, on a les mesures compensatoires, vous apprendrez que vous en aurez besoin de plus en plus, à savoir vous en servir, c'est déjouer une forme de puritanisme ou de business. J'ai connu des théâtres ou l'on pouvait rester travailler jours et nuits et maintenant ce n'est plus possible parce qu'aujourd'hui on a crée (...) tous ces systèmes qui font qu'on restreint la création.

Du moment que cela reste des accessoires ! Si vous deviez faire une scénographie M1, ce n'est pas gagné de trouver du plastique M1. Après ce ne sont que des règles, n'oubliez pas que dans le théâtre, on a dû vous l'apprendre M1, M2 (...) Quand j'ai crée *Doggy Bag*¹⁴⁷, j'ai ramené des pneus de camion, je leur ai fait comprendre qu'on mettrait deux pompiers dans les coulisses. Même aujourd'hui, pour *Belle d'hier*, j'ai un sol trempé, mon tissu doit être malgré tout M1. C'est absurde ! On retombe dans *Brazil* de Terry Gilliam, c'est la notice.

C.D.: Je suis venue voir une performance hier soir, est-ce le théâtre de la matière qui l'exige ? Puisque vous jouez vraiment avec ces contraintes et ses qualités. Vous prenez des risques, vous vous mettez en danger, est-ce de cette manière qu'on peut qualifier votre spectacle de performance ?

¹⁴⁷ Crée en novembre 2007, un des premiers spectacles où le sac plastique a eu un impact et un questionnement fort dans la création de Phia Ménard. L'enjeu de ce spectacle était de donner à voir autrement le monde dans lequel nous vivons, à travers le plastique, le pneu, le carton d'emballage, reflet de notre société industriel.

P.M.: Non elle se trouve dans l'engagement du corps. Mais il faut revenir sur la définition d'une performance, est-ce un acte unique ? Oui, les pièces que je crée sont des pièces de performances parce qu'en effet elles ont un caractère unique parce que la matière change à chaque fois. Même si ma chorégraphie ne change pas. Ce qui est évident c'est l'engagement du corps, ce que je dis et écris, je me mets à la place du spectateur. Je lui offre mon corps pour qu'il puisse vivre une expérience qu'il ne vivra pas demain. Quelque part la performance est là, d'amener le public à un extrême de ses possibles. Mais il va le vivre de lui même, je lui offre cet accès quand je m'allonge dans la glace, je lui offre la possibilité d'avoir des émotions, chose qui ne vivrait pas si on avait tricher. Evidement un acte performatif se travaille, c'est une préparation mentale et physique très particulière.

C.D. : je repensais au film Ice Dream¹⁴⁸ de Daniel Larrieu, est-ce que vous vous êtes replongé dans cette expérience ?

P.M.: Non j'ai vu l'autre jour l'installation¹⁴⁹, j'ai regardé ce film avec intérêt, mais ma question est plus dans ce qu'on peut expérimenter soi-même et ce qu'on arrive à retransmette. Dans *Ice Dream*, je vois quelque chose difficile à interpréter, même si je le comprends. J'ai besoin de passer par le corps, de plus en plus dans cette société j'ai besoin de sentir la chair. Plus la société nous en éloigne, plus je veux que le théâtre soit un endroit de la chair qui reprend sa place. Dans cette société du plastique, il ne faut pas oublier que c'est le symbole propre du pétrole, on est une société qui ne fonctionne qu'avec cette matière. Le jour où il n'y aura plus de pétrole, on sera emmerdé et la chose qui va ressortir est la manière dont on fonctionne. La chair est ce qui reste.

C.D.: je pense à La Piel que habito d'Almodovar quand je vous écoute.

P.M.: C'est très drôle parce qu'on finissait la création de Vortex quand on est allé le voir.

C.D. : Vous ne trouvez pas que le plastique permet de nous glisser dans des univers fantastiques ?

P.M.: Cela dépend toujours de ce qu'on en fait, si on utilise du cuir ou du carton. Regardez le très beau solo de Meg Stuart¹⁵⁰, le décor était en carton et d'un seul coup il se mit à pleuvoir. Le carton devenait hideux, Le décor se transformait en une bouillasse de monde et il continuait à danser, c'était très beau.

C.D. : En fait, le plastique peut vraiment représenter des éléments naturels tels que la neige, le vent, la pluie.

¹⁴⁸ ICE DREAM expédition de Daniel Larrieu sur la côte Est du Groenland avec l'association Les Robinsons des glaces, en juin 2010. Tournage sur des plaques de glaces à la dérive.

¹⁴⁹ Mars 2015, installation vidéo autour du film *Ice Dream* dans le cadre du festival *Chaleurs des grands froids*, scène nationale de Chambéry.

¹⁵⁰ Spectacle crée en 2007, Blessed écrit avec Francisco Camacho et inspiré de l'Ouragan Katrina et de ses conséquences. Meg Stuart est une danseuse et chorégraphe américaine née en 1965 à La Nouvelle-Orléans.

P.M.: C'est une matière qu'on peut transformer alors qu'un bloc de béton, c'est impossible, ou alors c'est un faux en polystyrène! C'est toujours la manière dont on l'emmène. Le plastique peut rester un objet posé dans l'espace. Qu'est-ce qu'on donne à voir et comment on la transforme. L'acte de transformation est fort.

C.D.: Surtout avec le film plastique qui a la capacité à la fois de transformer un corps ou encore de créer des espaces de rêve, des espaces très personnels. Quand je vois des installations ou des images dans le spectacle vivant, par exemple avec cette matière, je suis emmenée très vite dans des mondes que je souhaiterai rêvé, c'est un retour à soi. Je trouve cela fort venant d'une matière-déchet. (....)

Nous avons continué d'échanger autour de sa nouvelle création « Belle d'Hier » qui se jouera à Montpellier puis au Théâtre de la Ville à Paris. Phia Ménard met de côté la glace et le vent pour se consacrer à une nouvelle recherche autour de l'eau et de la vapeur. Son prochain spectacle reprend et détruit le mythe du Prince Charmant. Une création qui s'annonce toujours proche du corps et ce qu'il peut raconter. Les répétitions se dérouleront au mois de mai 2015 à l'espace Malraux, scène nationale de Chambéry où Phia Menard est artiste associée.

GLOSSAIRE

Dictionnaire Le Petit Robert, dictionnaire Larousse en ligne

Amorphe : qui n'a pas de forme déterminée ; Sans vivacité, sans énergie.

Anthropomorphisme : l'attribution de caractéristiques comportementales ou morphologiques humaines à d'autres entités comme des animaux, des objets, des phénomènes, voire des idées.

Architecture Bionique : courant du design et une expression constructive architecturale dont la composition et les lignes de force empruntent aux formes naturelles, c'est-à-dire biologiques.

Bisphénol A : composé organique issu de la réaction entre deux équivalents de phénol (molécule) et un équivalent d'acétone.

Carottage : opération consistant à découper dans un terrain un échantillon cylindrique appelé carotte.

Ectoplasme: substance mystérieuse qui se dégagerait du corps de certains médiums pendant la transe et qui, à quelque distance, se matérialiserait pour former des membres, des visages, des organismes complets (fantômes), humains ou animaux, ou encore des objets divers.

Gyre océanique : du grec *guros* « cercle » , est un tourbillon d'eau formé d'un ensemble de courants marins et provoqué par la force de Coriolis. Le gyre subtropical du Pacifique Nord fait environ 22 200 km de circonférence pour une surface approximative de 3,4 millions de km².

Phtalate : groupe de produits chimiques dérivés de l'acide phtalique. Couramment utilisés comme plastifiants des matières plastiques, en particulier du PVC, pour les rendre souples.

Polyamide : (grec *polumerês*, « multiple ») dite d'une substance composée de molécules caractérisées par la répétition, un grand nombre de fois, d'un ou de plusieurs atomes ou groupes d'atomes.

Polymère : (grec *polus* « plusieurs », *meros* « partie ») constituent une classe de matériaux. D'un point de vue chimique, un polymère est une substance composée de macromolécules, les plus connus sont les fibres naturelles, végétales ou animales, les matières plastiques, les caoutchoucs naturels et artificiels, les colles, les peintures, les résines.

Polypropylène : matière plastique résultant de la polymérisation du propylène.

Tributylétain: groupe de substances chimiques, toxiques pour les végétaux et d'autres organismes. Ils ont été utilisés comme pesticides à partir des années 1960 pour la construction navale et de la plaisance. Interdit par la loi, ils se sont avérés être aussi des leurre hormonaux capables à faible doses de masculiniser les femelles de certaines espèces aquatiques, et on peut craindre des effets similaires sur d'autres espèces, dont l'Homme. Comme le plomb, ils sont interdits dans les peintures qui en contenaient 20 % à la fin des années 1980 et qui en Europe n'en contiennent théoriquement plus.

Vortex : en météorologie, désigne une circulation atmosphérique tourbillonnaire (spécifique d'une dépression) matérialisée par l'enroulement d'une ou plusieurs bandes nuageuses. C'est une zone de basse pression, aussi appelée « œil du cyclone ».

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- n° 1 (p. 1) : DELILE Clarisse, Empreinte de plastique, juin 2015, Lyon. © Clarisse Delile
- **n° 2** (p. 14) : GREENPEACE, *Le principe du vortex nord-pacifique et l'accumulation des déchets.* Capture écran d'une animation relative au voyage des déchets. © Greenpeace Source : http://www.greenpeace.org/
- **n° 3** (p.16) : DELILE Clarisse, *Sac plastique de supermarché à l'eau gelée*, 2012, Annecy. © Clarisse Delile
- **n° 4** (p. 19) : SHWITTERS, Kurt, *Merzbild Rossfett*, 1919, assemblage matériaux divers : carton, bois, métal, tissu. 20,4x14,4 cm, collection Privée.
- **n° 5** (p. 19) : ARMAN, *Poubelle organique*, 1972, déchets inclus dans polyester et Plexiglas, 100x50x10 cm, Collection particulière, © M. de Lorenzo
- **n° 6** (p. 20) : TOUZÉ Cédric (artiste et porteur du projet) « Les Médusés de Gorgopolitis », *Médusé 1.1 / l'Empêtré*, octobre 2014. Grillage, colle, ciment et résine, tissus. Modelages tirés de modèle vivants et vêtus des habits des modèles. Taille réelle d'un homme. Photo gauche : © Joss. / photo droite : © Clarisse Delile
- **n° 7** (p. 21): LESCOT David (mise en scène), Alwyne de Dardel (scénographie), *Il Mondo della luna*, juin 2013. © OnP/ Mirco Magliocca
- **n° 8** (p. 23) : STUART Meg et CAMACHO Francisco (chorégraphie), DZIERSK Doris (scénographie), *Blessed*, 2007. Photo gauche : © Chris Van der Burght. Photo droite: © Julieta Cervantes pour The New York Times
- **n° 9** (p. 24) : KANTOR Tadeusz, *Le théâtre de la Mort*, « Emballage humain » avec la collaboration de Maria Stangret, Nüremberg, 1969. © J. Stoklosa KANTOR Tadeusz, *Le théâtre de la Mort*, dessin pour le costume du Dr. Grün dans *Le Fou et la Nonne*, technique à l'encre sur papier.
- **n° 10** (p. 26) : CHRISTO et JEANNE-CLAUDE, *Surrounded Islands,* Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-1983. © Wolfgang Volz 1983. Source : http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands#.VUdDAs5TuQs
- **n° 11** (p. 28) : VONDERHEYDEN, Nadia (mise en scène et scénographie), TIROLE, Christian (scénographie et construction), *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni,* mai 2014, théâtre de Nanterre les Amandiers, Paris. © D.Grappe
- **n° 12** (p. 30): NICOLAS, Romain (porteur de projet, mise en scène), COOKE, Robin et DELILE, Clarisse (scénographie), *Al Verte Gueule*, dans le cadre des Essais à l'ENSATT, Lyon, 2014. Corps de la marionnette: Patchwork de sachets plastique soudés. Masque en carton, papier kraft, tissu, peinture. Dimension ± 8x6 m. © DELCAMP-RISSE Nolwenn et DELILE Clarisse
- **n° 13** (p. 32) : COLLECTIF LUZINTERRUPTUS, *Floating Présences*, 2010. Festival Rizoma, Molinicos, Espagne. Lumière LED, ballons et tissus plastique. © Gustavo Sanabria
- n° 14 (p. 33) : CASTELLUCCI Roméo (mise en scène et scénographie), Le Sacre du Printemps, novembre à décembre 2014, Théâtre les Halles de la Villette, Paris.
 © Raynaud de Lage

- **n° 15** (p. 36) : TANGUY, François et le Théâtre du Radeau (Mise en scène, scénographie, lumière), *Onzième*, 2011. © Didier Grappe
- Source: http://www.lafonderie.fr/Theatre-du-Radeau/Mises-en-scene-de-Francois-Tanguy/onzieme/
- **n° 16** (p. 39) : JANSSENS, Ann Veronica, *Pink and yellow*, 2000-2014. Installation, dimensions variables. Brouillard artificiel, lumière naturelle, filtres colorés. Collection IAC, Rhône-Alpes. © Blaise Adilon
- **n° 17** (p. 40) : LEPAGE, Robert (mise en scène), HAZEL, Jean (scénographe) WURTZEL, Daniel (artiste éolien), *Jeux de cartes 1 : pique,* 2011.

WURTZEL, Daniel, Fog and fire tornadoes, 2011, feu, air et ventilation.

- © 2008-2015 Daniel Wurtzel. Source: http://www.danielwurtzel.com/air.cfm
- n° 18 (p. 41): BLOOM, Seth, GELSONE, Christina, WURTZEL, Daniel et HYLER, Ouest, Air Play Show, 2015. Photo: capture écran d'une vidéo de répétition.
 © 2008-2015 Daniel Wurtzel. Source: http://www.danielwurtzel.com/air.cfm
- **n° 19** (p. 44) : MÉNARD, Phia, *L'Après-midi d'un foehn version 1*, création en octobre 2011 à La Comédie de Caen, Centre Dramatique national de Normandie. © Jean-Luc Beaujault Source : http://www.cienonnova.com
- **n° 20** (p. 46) : SAGLIO, Etienne, *Les Limbes*, 2014. © Etienne Saglio Source : http://www.bonlieu-annecy.com/fiche_spectacle.php?id_spectacle=39
- **n° 21** (p. 49) : KRAUEL, Jacobo, « Principe technique d'une architecture gonflable » in *Structures gonflables* : *art, architecture et design, Barcelone* (Espagne) : Links, cop. 2013, p. 44.
- **n° 22** (p. 50) : MÜLLER, Hans-Walter, église de Montigny-lès-Cormeilles, 1969. Source : CHARRE, Alain, *Hans-Walter Müller et l'architecture de la disparition*, Paris : Archibook + Sautereau éditeur, DL 2012.
- **n° 23** (p. 52) : KAPOOR, Anish, intérieur et extérieure de l'oeuvre *Leviathan. P*lastique PVC au sol une fois dégonflé, 2011, Grand Palais, Paris.

Source: http://fr.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2011/may/31/inside-the-belly-of-the-monster-anish-kapoors-leviathan/?idx=2

- n° 24 (p. 55): WALTZ, Sasha, Cluster, Sasha Waltz, Leipzig (Allemagne): Henschel, 2007.
- **n° 25** (p. 56) : HERRMANN, Andreas (mise en scène), WEHBERG, BÜRO (scénographie), *Panic*, 2008. © T+T Fotografie.

Source: KRAUEL, Jacobob, *Structures gonflables: art, architecture et design*, Barcelone: Links, 2013.

- **n° 26** (p. 57) : QUESNE, Philippe (mise en scène et scénographie), *La Mélancolie des Dragons,* théâtre de Nanterre les Amandiers, novembre 2014. © Clarisse Delile
- **n° 27** (p. 59) : Macaigne, Vincent (metteur en scène), Benjamin Hautin et Julien Peissel (scénographes), *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, 2011, Festival d'Avignon. © Christophe Raynaud de Lage
- **n° 28** (p. 61) : Collectif espagnol PENIQUE PRODUCTION, *El Claustro*, au Museo de la Ciudad, Querétaro, México, 2011. Dimension : 10 x 10 x 11 m. © Penique Production Source : http://www.peniqueproductions.com
- **n° 29** (p. 61): HEMMERT, Hans, titre ? 2007, exposition à la Städtische Galerie Nordhorn, Allemagne.Poches en latex jaune citron. © Hans Hemmert, VG Bild Kunst Bonn Source: KRAUEL, Jacobob, *Structures gonflables: art, architecture et design*, Barcelone: Links, 2013, p. 285.

- **n° 30** (p. 64) : GENTY, Philippe, *Voyageurs Immobiles*, « Le Paradis Artificiel », 2009. © Pascal François. Source : *Paysages intérieurs*, Arles : Actes Sud, 2013, p. 236.
- **n° 31** (p. 65) : GENTY, Philippe, *La fin des terres*, 2005-2007. Photo capture écran du film de Zycopolis Productions, 2010. Image tirée du film de Zycopolis Productions. Source : https://www.youtube.com/watch?v=FkhFTDMA_cl
- **n° 32** (p. 66) : GENTY, Philippe, *La fin des terres*, « Recadrages», 2005. Source : *Paysages intérieurs*, Arles : Actes Sud, 2013, p. 2 et p. 214. © Pascal François
- n°33 (p.70) : DELILE, Clarisse, Méduse échouée & étude de son corps. Annecy, 2011.
 Patchwork de carrés de plastique agrafés. Encre bleue outremer. Dimension ± 3x3 m
 © Clarisse Delile
- **n° 34** (p. 73) : DELILE, Clarisse, *Ruisseau calme et cascade, e*xpérimentation : représenter l'eau en plastique, mai 2015, ENSATT, Lyon. Soudure de sachets plastique. Dimension ± 4x5 m. © Clarisse Delile
- **n° 35** (p. 76) : DELILE, Clarisse, *Mouvements aériens et aquatiques, e*xpérimentation : représenter l'eau en plastique, mai 2015, ENSATT, Lyon. Soudure de sachets plastique. Dimension ± 4x5 m. © Clarisse Delile
- **n° 36** (p. 80) : LIMNAIOS, Toula, *Anderland*, 2011, Halle Tanzbühne, Berlin. Capture écran de la présentation du spectacle. Source : https://vimeo.com/87707823
- **n° 37** (p. 82) : PHOTOGRAPHER HAL , série « Fresh Love », #025_Anie&Uesugi, et #046_Demo&Natuki. mai 2011. © Photographer Hal
- **n° 38** (p. 83) : WOODMAN Francesca, photo 1 : *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Photo 2 : *Untitled*, Rome, 1977-1978 ; Photo 3 : *My House*, Providence, Rhode Island, 1976. © WOODMAN Francesca
- Source: TOWNSEND Chris, Francesca Woodman, Paris: Phaidon, 2006.
- **n° 39** (p. 86) : MÉNARD, Phia, *Vortex*, création en octobre 2011, Comédie de Caen, Centre Dramatique National de Normandie. © Jean-Luc Beaujault

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES LITTERAIRES, DRAMATIQUES ET THÉORIQUES

BAAL-TESHUVA, Jacob, Christo & Jeanne-Claude, Paris: B. Taschen, 1995.

BAILLY, Jean-Christophe, Kurt Schwitters, Paris: Hazan, 1993.

BACHELARD, Gaston, L'air et les songes, Corti, 1978.

BARTHES, Roland, Mythologies, Paris, Editions du Seuil, 1957.

BRESSON Sabrina, DENÈFLE Sylvette, DUSSUET Annie, ROUX Nicole (auteures), *Habiter Le Corbusier, pratiques sociales et théorie architecturale*, Rennes : PUR, DL 2006.

(DE) BYSANCE, Philon, *Le Livre des appareils pneumatiques et des machines hydrauliques*, texte en ligne et traduit par le baron Carroa de Vaux, Paris, Imprimerie nationale, 1902.

CHARRE, Alain, *Hans-Walter Müller et l'architecture de la disparition*, Paris : Archibooks + Sautereau, DL 2012.

CLÉMENT, Gilles, Traité succinct de l'art involontaire, Paris : Sens & Tonka, 2014.

DOSWALD Christoph, FALZON Laurence, MANIAQUE Caroline : 27^e stratagème & Inflate-unit-research (auteurs), *Air-air : Celebrating inflatables*, Dijon : les Presses du réel, 2000.

ENGELSMANN, Stephan, *Plastiques en architecture et constructio*n, Bâle (Suisse) : Birkhäuser, 2010.

FAUPIN Savine (Commissaire), BARBANT Corinne, BOISSIÈRE Anne, CARPENTIER Régine (auteures), *L'autre de l'art* [Livre d'exposition], Villeneuve-d'Ascq, Lille, octobre 2014 à janvier 2015 / Villeneuve-d'Ascq : Musée d'art moderne de Lille Métropole, 2014.

FAUQUE, Claude, *Une seconde peau*: fibres et textiles d'aujourd'hui, Paris: Editions Alternatives, 1999.

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN, CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE (Auteurs), *Orlan*, Paris : Flammarion, 2004.

GENTY, Philippe, Paysages intérieurs, Arles : Actes Sud, 2013.

HAMMOND, Ray, *Le monde en 2030*, Editions Numériques Yago, 2008, disponible sur: www.editions-yago.com

JACOB, Laurent (réalisateur), Bal, Mieke (texte), *Ann Veronica Janssens : une image différente dans chaque oeil*, Bruxelles : La Lettre volée Liège : Espace 251 Nord, 1999.

JOPPOLO, Giovanni, *L'arte povera : les années fondatrices*, Paris : Fall éd., 1996 42-Saint-Etienne: Impr. Dumas, 1996.

KANTOR, Tadeusz, « Du collage à l'emballage », *Métamorphoses*, Paris, Chêne : Hachette : Galerie de France, 1982.

KANTOR, Tadeusz, Théâtre de la mort, Lausanne : L'Age d'homme, 1977.

KANTOR, Tadeusz, Leçons de Milan, Paris : Actes sud : Papiers, 1990.

KRAUEL, Jacobob, Structures gonflables: art, architecture et design, Barcelone: Links, 2013.

LE CORBUSIER, Rencontres avec le Corbusier, Lièges Bruxelles : P. Mardaga, 1987.

LE CORBUSIER, Vers une architecture, Paris: Flammarion, 2005.

MANGANARO, Jean-Paul, François Tanguy et Le Radeau, Paris : POL, 2008.

MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain,* Paris : Larousse In extenso, 2008.

MORINEAU, Camille (commissaire d'exposition), *Yves Klein : corps, couleur, immatériel* : exposition présentée à Paris, Centre Pompidou, octobre 2006 à février 2007.

MOSSMAN, Susan, Fantastic plastic: product design + consumer culture, Londres: Black Dog, 2008.

RAHM, Philippe, Architecture météorologique, Paris: Archibooks + Sautereau éditeur, DL 2009.

RESTANY, Pierre, Yves Klein, le monochrome, Paris; Hachette, 1974.

REUT, Tita, *Arman : la traversée des objets*, Hazan : Réunion des musées nationaux : Château de Villeneuve, 2000.

SBRIGLIO, Jacques, Le Corbusier : habiter, de la villa Savoye à l'Unité d'habitation de Marseille, Arles : Actes Sud : Cité de l'architecture et du patrimoine, 2009.

SOLLERS, Philippe, LEVI STRAUSS, David, JANUS, Elizabeth, *Francesca Woodman*, Actes Sud Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998.

STUART, Meg, DAMAGED GOODS, On va où, là ?, Dijon: Les presses du réel, 2010.

SCHWENK, Theodor, Le Chaos sensible, Paris: Triades, 2005.

TACKELS, Bruno, François Tanguy et le Théâtre du Radeau, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2005.

TOWNSEND, Chris, Francesca Woodman, Paris: Phaidon, 2006.

WALTZ, Sasha, Cluster, Sasha Waltz, Leipzig (Allemagne): Henschel, 2007.

WITTIG, Monique, La pensée straight, Paris: Amsterdam, 2007.

REVUE ET THESE

FOTTORINO, Eric, *Alerte le plastique serial Killer des océans*, Magazine *Le 1*, journal n°13, juillet 2014.

43º édition Magazine Portrait 2014-2015, *Roméo Castellucci*, Festival d'automne à Paris du 4 novembre au 14 décembre 2014.

DELILE, Hugo, Signatures des paléo-pollutions et des paléo- environnements dans les archives sédimentaires des ports antiques de Rome et d'Éphèse, Thèse, Docteur en géographie et géoarchéologie, Lyon, septembre 2014.

SIMONNET, Cyrille (direction), L'air, Gollion (Suisse): Infolio, 2006.

FILMS, VIDÉOS, CD-ROM

BABLET, Denis (réal.), Le théâtre de Tadeusz Kantor, Paris : CNC - Images de la culture, 1988.

BOOTE, Werner (réal.), Plastic Planet, collection Docs citoyens, Éditions Montparnasse, 2011.

SCOLA, Ettore (réal.), *Brutti, sporchi e cattivi = Affreux, sales et méchants*, Paris : TVOR/Surf Film, 2004.

DAL MAGRO Fanny (réal.), Orlan et la chair se fait verbe, Mosaïques films, 2012.

DONADA, Julien (réal.), La bulle et l'architecte, Doc Net Films, 2003.

ELMER FOOD BEAT (groupe), « Le Plastique c'est fantastique » du CD *30 cm*, Off the track, 1990.

FASSBINDER, Rainer Werner (réal.), L'année des 13 lunes, Carlotta films, 2005.

FEYDEL, Sandrine (réal.), *Océans de plastiques*, Paris : Adavision, Via Découvertes Production, 2009.

MENDES, Sam (réal.), *American Beauty*, Etats-Unis, Dreamworks home entertainment [distrib.], 1999.

SITES WEB

Art3 Network (rédacteurs), articles spécialisés dans l'Art : http://www.le-pointillisme.com/sites.html

BAZOU Sébastien et l'Association ARTEFAKE, *La Magie Nouvelle*, entretien avec R. Navarro et C. Debailleul, propos recueillis par Jean-Christophe Planche en février 2011 pour *les Cahiers du Channel* (scène nationale de Calais) :

http://www.artefake.com/LA-MAGIE-NOUVELLE.html

BEDEL Jean-Pierre, LAMARE Véronique, NOËL Pierre, juin 2014 : http://doris.ffessm.fr/fiche2.asp?fiche numero=786

BONLIEU, Scène Nationale d'Annecy:

http://www.bonlieu-annecy.com/fiche spectacle.php?id spectacle=39

LIMNAIOS, Toula, site internet de la compagnie : http://www.toula.de

LORET, Eric, Article Libération, du 10 décembre 2014 :

http://www.liberation.fr/culture/2014/12/10/romeo-castellucci-un-sacre-a-l-os_1160631

MENARD, Phia, compagnie Non Nova, site internet :

http://www.cienonnova.com

MOMPIOU, Frédéric, GONDARD, Christian, *Les matières plastiques*, disponible sur : http://www.larecherche.fr/idees/back-to-basic/matieres-plastiques-01-10-2006-88708

MAGDELAINE, Christophe, notre-planete.info: *Un gigantesque "continent" de déchets se forme dans le Pacifique Nord*, disponible sur :

http://www.notre-planete.info/actualites/actu 1471 continent dechets pacifique nord.php

PENIQUE PRODUCTIONS, Collectif, site internet : http://www.peniqueproductions.com

PHOTOGRAPHER HALL, site internet de l'artiste japonais : http://www.photographerhal.com

RADEAU, le Théâtre, site internet de la compagnie : http://www.lafonderie.fr/Theatre-du-Radeau SIMON, Éric, blog sur l'art contemporain : http://www.actuart.org/page-photographer-hal-le-photographe-des-couples-fussionnels-7702595.html

WURTZEL, Daniel, « Artist statement », site internet de l'artiste : http://www.danielwurtzel.com/sculpture-artist-statement-new-york.cfm

RENCONTRES

Phia MÉNARD
Raphaël NAVARRO
Philippe QUESNE
Etienne SAGLIO
Cédric TOUZÉ

REMERCIEMENT

Je tiens à remercier Alwyne de Dardel pour son suivi et ses connaissances précieuses. Elle m'a permis de faire une rencontre fondamentale dans mon cheminement, celle de Phia Ménard que je remercie vivement.

Merci à Mathieu Lorry-Dupuis, Christian Tirole, Cédric Touzé, Martin Poncet et Guillaume Cayet avec qui j'ai pu m'enrichir sur le sujet. Je remercie particulièrement Raphaël Navarro et Etienne Saglio pour leur temps qu'ils ont su partager.

Merci à toi Hugo pour ta précieuse relecture, ton immense exigence restera une des plus belles leçons de travail. Merci à Valérie Grange pour son bel oeil expert, sans qui ce mémoire n'aurait jamais pris cette forme!

Enfin, merci aux magasins de grandes surfaces qui m'ont alimenté en rouleaux de film plastique!