

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le CENTQUATRE. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.



Phia Ménard,
compagnie Non Nova



Vortex

au CENTQUATRE,
du 11 au 15 juin 2013

L'après-midi d'un fœhn

© JEAN-LUC BEAUJALUT

Édito

L'Après-midi d'un fœhn et *Vortex*, deux spectacles de la série des Pièces du vent, s'inscrivent dans un projet artistique commun : travailler à partir de « l'ingonjabilité complémentaire des éléments », en l'occurrence l'air. Deux spectacles qui partent du défi de jongler avec le vent, en s'appuyant sur un thème musical déclencheur commun, *L'Après-midi d'un faune* de Debussy. Ils s'inscrivent aussi dans un dispositif scénique similaire et débutent par la transformation d'un objet identique, un simple sac de plastique.

Ces deux « installations-performances », pour reprendre les termes de la compagnie qui les a conçues, sont inclassables. Deux pièces sans paroles, mais non sans point d'ancrage pour éveiller l'imaginaire. Deux pièces sensibles qui sollicitent particulièrement les sens, soit directement, comme la vue et l'ouïe, soit plus indirectement, comme le toucher.

L'une, *L'Après-midi d'un fœhn*, plutôt destinée à un jeune public, l'entraîne dans un ballet plein de poésie et de magie. L'autre, *Vortex*, s'adresse, à partir de l'adolescence, à un âge plus susceptible de s'ouvrir à d'autres interrogations au cœur desquelles la question de l'identité.

Ainsi, l'approche « Avant de voir la représentation » de ces deux propositions artistiques partage des éléments communs. En revanche, les pistes de travail « Après la représentation » sont plus spécifiques.

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Les défis du vent

[page 2]

**Les défis de Phia Ménard
et de la compagnie Non Nova**

[page 5]

Après la représentation :
pistes

**L'identité artistique
des Pièces du vent**

[page 7]

***L'Après-midi d'un fœhn* ou
l'ambiguïté des relations entre
le créateur et ses créatures**

[page 10]

***Vortex* ou la question de
l'identité au cœur du spectacle**

[page 11]

Annexes

Extrait du chant X de l'*Odyssee*

[page 16]

**Ouvrages jeunesse en écho à
*L'Après-midi d'un fœhn***

[page 17]

**Les Pièces de glace-
Les Pièces de l'eau
et de la vapeur**

[page 18]

**Trois articles sur
les Pièces du vent**

[page 20]

***L'Apprenti sorcier* de Goethe**

[page 21]

Une femme en devenir

[page 22]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit!

LES DÉFIS DU VENT

| n°164 | mai 2013 |

L'ouverture à tous les possibles

→ Suite à la référence au vent dans les titres des deux spectacles, demander aux élèves de faire une recherche sur les vents en général, sur la rose des vents, sur le fœhn et sur ce qu'est un vortex en particulier.

Par une recherche simple, les élèves trouveront facilement une liste très longue de noms de vents. Chaque territoire, chaque culture est marquée par des vents auxquels on a donné des noms singuliers, mais aussi auxquels on attribue souvent des vertus ou des effets délétères, que ce soit comme précurseurs de phénomènes météorologiques ou comme porteurs d'effets sur les hommes et leurs âmes. Ainsi la page consacrée à la «liste des vents de France» sur Wikipédia ne propose pas moins de 94 vents différents, sans compter les multiples noms parfois utilisés pour désigner un même vent¹. Une recherche complémentaire sur la rose des vents leur permettra de réaliser combien la sensibilité aux vents a été importante dans l'histoire, et en particulier pour tous les peuples de la mer, les Phéniciens, premiers à en faire usage, mais aussi les Grecs, les Romains, puis les Italiens, etc. Les vents y sont en effet associés aux points cardinaux, dans une forme circulaire dont les élèves trouveront un écho évident dans le spectacle, que ce soit dans la forme de la scène ou dont la façon dont sont disposés les ventilateurs tout autour de ce plateau.

Pour *L'Après-midi d'un fœhn*, on fera remarquer le jeu de mots qui remplace le faune par le nom de ce vent, fœhn (ou föhn), vent chaud et sec dû à l'affaissement de l'air après le passage d'un relief, qui souffle notamment sur les vallées autrichiennes et suisses et dont on dit qu'il rend fou². Quant au vortex, le terme désigne, dans les tornades et les cyclones, une sorte de tourbillon qui s'enroule en spirale, aussi appelé «œil du cyclone». Plusieurs éléments sont à souligner : le vortex est au centre du cercle formé par les vents tournants, ces derniers sont particulièrement violents, au point d'avoir le pouvoir d'arracher et de soulever du sol les éléments qu'ils trouvent sur leur passage, et si au centre de cet œil du cyclone existe une zone de calme relatif, en revanche cette violence des vents qui tourbillonnent autour en rend toute sortie impossible.

→ Partir de textes littéraires ou de documents iconographiques pour en déduire des contradictions possibles : le vent porteur de froid ou de chaleur, de vie ou de mort, porteur d'espoir, symbole de mouvement et de voyages, ou porteur de destruction, de désolation.

Le vent est porteur de toutes les oppositions et les contradictions, à la fois inspirateur de rêves de maîtrise du monde, de liberté de mouvement des hommes, par la navigation à voile, puis le vol aérien, et aussi principal obstacle à la réalisation de ces rêves, quand il devient tempête, ouragan ou cyclone.

On pourra s'appuyer, par exemple, sur le début du chant X de *l'Odyssee* pour l'opposition vent libérateur/tempête destructrice de tous les espoirs (annexe 1), ou encore sur des extraits du *Quart Livre* de Rabelais³, que ce soit les chapitres consacrés à la tempête (XVIII à XXII) complétés par la description de la vie sur l'île des Ruachites qui «ne vivent que du vent», qui «rien ne beuvent, rien ne mangent, si non vent».

Il ne s'agit pas, pour Rabelais, d'une critique de la vacuité de ce monde singulier que constitue l'île de Ruach, mais plutôt d'une évocation du souffle créateur, du souffle source de vie, *ruach* désignant, en hébreu, le «souffle divin de la création».



Image vectorielle d'une rose des vents figurant sur une carte marine de Jorge de Aguiar datée de 1492.

SOURCE [HTTP://FR.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/ROSE_DES_VENTS](http://fr.wikipedia.org/wiki/Rose_des_Vents)

1. http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_vents_de_France

2. Sur l'effet de ce vent sur les individus, voir «Introduction à la Bioclimatologie. Sensibilités aux changements de temps et au fœhn.», www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rga_0035-1121_1979_num_67_3_4206

3. Rabelais, *Quart Livre*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1994.

On pourra rappeler que par son étymologie, l'âme, *anima* en latin, s'apparente au grec *anemos*, l'air ou le vent.

Quand le vent souffle sur le monde, il peut être porteur de beau temps ou d'intempéries, de froid ou de chaleur, d'espoir de récoltes ou de mort, comme on le voit sur certaines planches de la *Cosmographie universelle selon les navigateurs tant anciens que modernes* de Guillaume Le Testu⁴. Le vent est rattaché au monde de l'instable, du fragile, de l'éphémère. On pense évidemment aux

dunes qu'il façonne et redessine sans cesse, mais plus largement à l'érosion qui l'accompagne, ou encore à ce et ceux qu'il emporte, image associée à la fragilité de la condition humaine. On pourra s'appuyer sur les célèbres vers de l'épigramme de François Villon :

« Les princes même sont mortels
Tout comme les autres vivants,
Qu'ils en souffrent ou se querellent,
Autant en emporte le vent. »



Cosmographie universelle selon les navigateurs tant anciens que modernes, 1555. Guillaume Le Testu. Quatrième projection.
SOURCE GALLICA.BNF.FR/SERVICE HISTORIQUE DE LA DEFENSE

Représenter l'invisible

→ Interroger les élèves sur la question de la représentation du vent: comment représenter l'invisible ?

Le vent est une aporie, dans son essence, pour les artistes qui en font le cœur d'un projet artistique: à la fois invisible et instable, perpétuellement changeant, perceptible qu'indirectement, par ses effets sonores – si l'on pense à ce qu'il fait claquer, drapeaux et autres étendards –, visuels – par les creux et les cavités qu'il remplit, par ce qu'il gonfle, et parfois déplace, en particulier montgolfières, voiles, ballons, outres, sacs –, ou encore tactiles – si l'on songe à ces frissons qu'il peut faire courir sur notre peau. À la Renaissance, la question de la figurabilité des éléments déchaînés est un thème récurrent des traités artistiques, et c'est bien sur les effets que l'on insiste, comme dans le *Traité de l'art de la peinture* de Gian Paolo Lomazzo, paru en 1584: « Quant à l'atmosphère, on la représentera d'un

côté troublée et encombrée de nuages obscurs [...] de telle sorte que le vent croissant fasse gonfler les drapés, courber les arbres et claquer les drapeaux⁵. »

Ce souci de la représentation du vent revient de façon répétée dans certains des tableaux de Vincent Van Gogh, quand il est encore en Arles au pays du mistral, ou encore chez Paul Gauguin quand il lui rend visite en 1888. Ainsi on pourra demander aux élèves d'analyser comment l'un et l'autre évoquent le vent, dans des œuvres comme *Les Blés jaunes* ou *Champ de blé avec cyprès* de Van Gogh et *Arlésiennes* de Gauguin. Tandis que Van Gogh recourt aux effets du vent sur la végétation, les blés et les feuilles des arbres balayés en tous sens, les nuages, Gauguin met en avant deux femmes qui se protègent du froid porté par le vent en s'emmitouflant dans des capes qu'elles font glisser jusque sur leur tête ou le bas de leur visage.

4. Arthaud, 2012, voir en particulier les planches correspondant à la deuxième et à la quatrième projection, consultables également sur le site Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447838j/f14.item>
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447838j/f18.item>

5. Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584, Livre VI, chap. xxxvi, p. 370.



Champ de blé avec cyprès, Vincent Van Gogh, 1889, National Gallery, Londres.
© THE NATIONAL GALLERY, LONDRES, DIST. RMN-GRAND PALAIS/NATIONAL GALLERY PHOTOGRAPHIC DEPARTMENT

Enfin, on pourra analyser les premières minutes du film de Joris Ivens, *Une histoire de vent*⁶, réalisé en 1988, dont le projet est défini par le réalisateur lui-même comme celui de « capturer l'image invisible du vent ». Le vent y est évoqué tant par les ailes d'un moulin qu'il fait tourner que par le linge qu'il soulève sur la corde, par les herbes qu'il couche comme par la fumée qu'il emporte, par les cerfs-volants qu'il fait tourner et le sable qu'il entraîne.

Pour les plus petits qui iront voir *L'Après-midi d'un fœhn*, on pourra utiliser des ouvrages jeunesse (annexe 2), où la question de la représentation du vent est évoquée, en particulier dans *Le Nuage* et *La Tempête*, de Claude Ponti. On pourra aussi suivre une approche plus pratique et expérimentale sur l'air en mouvement en s'appuyant sur des ouvrages comme *Expériences magiques pour les enfants* et *40 expériences et défis scientifiques pour les petits débrouillards*.



Arlésiennes (Mistral), Paul Gauguin, 1888, Art institute of Chicago. © AKG-IMAGES

6. À voir sur www.youtube.com/watch?v=jxu6o0Nnjhg

LES DÉFIS DE PHIA MÉNARD ET DE LA COMPAGNIE NON NOVA

Faire comprendre aux élèves la démarche et le projet artistique de Phia Ménard et de sa compagnie en partant de son parcours, du nom même de sa compagnie et de ses notes d'intention.

n°164 | mai 2013 |

Une formation de jongleur

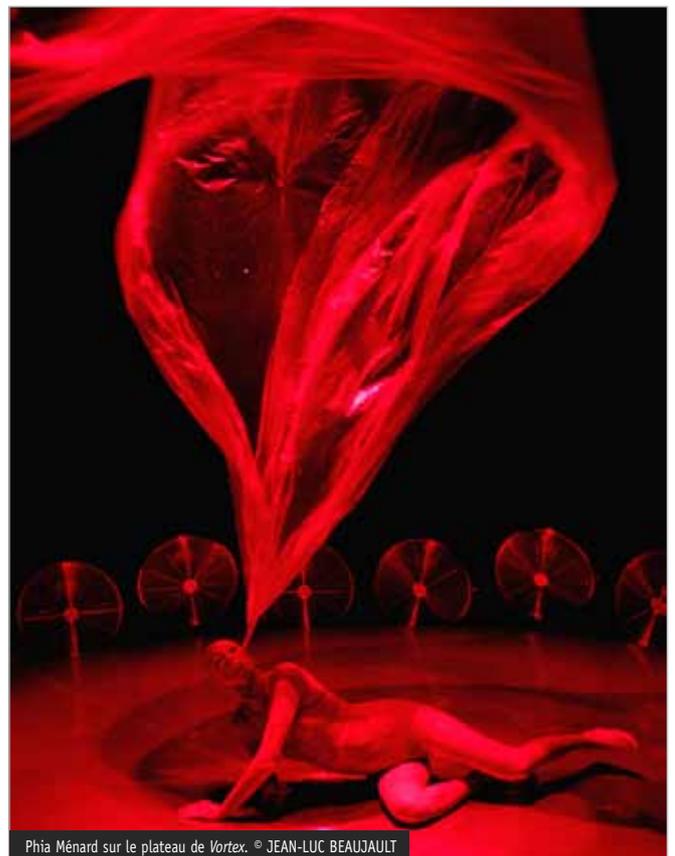
→ Demander aux élèves de définir le jonglage par une liste de mots, d'essayer d'établir ce qu'ils attendraient d'un spectacle de jongleurs et comparer avec les mots proposés par Phia Ménard.

Depuis le début des années 1990, l'art du jonglage a connu une mutation profonde. Les balles, cerceaux, massues, sabres, diabolos ou chapeaux ont été rejoints par des objets aussi variés que des boules de pétanque et des plumes, et même des sacs en plastique utilisés par Jérôme Thomas⁷. Ce n'est pas de la déclinaison des objets, mais de la conception de dramaturgie créée par celle-ci que découle le renouveau de cet art. Les spectacles ne sont plus des numéros, mais des pièces de jonglerie longues et qui se jouent sur des plateaux de théâtre. Les formes qu'ils proposent sont innovantes, alliant jonglage, danse, cinétique, magie, humour et musique.

C'est de l'enseignement qu'ils recevront de Jérôme Thomas que de nombreux jongleurs et jongleuses développeront leur singularité, tel Ezech Le Floc'h et ses bilboquets, la compagnie Kabbal et ses cartons d'emballage, ou bien Jeanne Mordoj avec des prothèses mammaires ou des jaunes d'œufs manipulés. Au milieu des années 2000, l'informatique maîtrisée d'Adrien M vient nourrir le jonglage et l'illusion. Avec la compagnie 14:20 de Raphael Navarro et Clément Debailleul, le jonglage rejoint même la magie nouvelle, pour un défi à toutes les lois de la pesanteur⁸.

Phia Ménard a participé directement de cette évolution en travaillant d'abord avec Jérôme Thomas, dont elle a découvert le travail en 1991 et auprès de qui elle a étudié à partir de 1994, soit un an à peine après que ce dernier ait fondé Armo, l'Atelier de recherche en manipulation d'objets, avant d'intégrer sa compagnie comme interprète pour la création *Hic Hoc* et d'autres créations jusqu'en 2002. Elle développera avec lui la mise en forme du jonglage cubique.

On comprend alors pourquoi, pour Phia Ménard, les quelques mots clés caractérisant la jonglerie sont: objet, trajectoire, gravité, vélocité, escamotage, empannage, rythme, contrôle, maîtrise, virtuosité, exploit spectaculaire, magie et illusion. Toutefois, à un moment de sa vie, ces caractéristiques de la jonglerie sont aussi devenues source d'insatisfaction: en allant voir un spectacle de jonglage, le spectateur s'attache plus à la virtuosité qu'à l'homme jongleur ou à la femme jongleuse, ce qui d'ailleurs attirait Phia Ménard auparavant, «Pour l'abstraction au monde, jongler est la drogue parfaite⁹.»



Phia Ménard sur le plateau de *Vortex*. © JEAN-LUC BEAUJALUT

Ce même spectateur croit que la lutte contre les lois de la gravité est perdue d'avance et pourtant, pour Phia Ménard, dans le jonglage avec des objets, «tout peut se contrôler, y compris le ratage, cet échec que les temps contemporains ont appris à théâtraliser¹⁰». Mais si tout peut se contrôler, c'est aussi parce que la jonglerie a recours au faux, à la magie pour tromper le spectateur. C'est aussi contre cela que l'artiste s'est positionnée en cherchant à se confronter aux limites bien réelles des éléments.

7. Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, Jérôme Thomas, Actes Sud-Papiers/CNAC, coll. «Quel cirque?», 2010.

8. Le dossier «Pièce (dé)montée» n°116 de novembre 2010, consacré au spectacle *Cinématique* de la compagnie Adrien M, propose également une brève histoire de la jonglerie.

9. Note d'intention de *Vortex* www.cienonnova.com

10. *Idem*.

Jongler avec l'injonglable

→ **Faire partager aux élèves les enjeux de l'approche de la compagnie Non Nova: comment aborder la jonglerie autrement.**

Phia Ménard crée sa compagnie, Non Nova, en 1998, et ce nom est déjà un programme artistique. Il vient d'une locution latine, *non nova sed nove* – dont l'auteur est un moine du ^ve siècle, Vincent de Lérins –, que l'on peut traduire ainsi: «la manière est nouvelle, non la matière» ou encore, pour l'appliquer au champ artistique et pour reprendre les mots même de la compagnie: «Nous n'inventons rien, nous le voyons différemment.»

Depuis 2005, l'artiste travaille autour de la notion d'injonglabilité. *L'Après-midi d'un fœhn* et *Vortex* s'inscrivent dans un projet plus global de la compagnie, le projet I.C.E. pour «Injonglabilité complémentaire des éléments». Le projet est défini ainsi par Phia Ménard: «La base fondamentale est de tenter d'amener à ressentir et vivre un imaginaire en interrogeant les notions générales de transformations, d'érosions, d'équilibres vitaux, qu'elles soient corporelles ou mentales au travers d'un répertoire de formes, performances, installations, films, écrits.

Afin de développer cette relation et d'extraire les spectateurs de la contemplation, ma recherche artistique s'articule autour du lien commun à l'être humain que sont les composantes de la vie, telles que l'eau, l'air, la lumière, etc. [...]. Dans une société où le virtuel tend à s'imposer dans l'imaginaire, la performance physique avec des matériaux naturels communs à tous et à toutes, de surcroît indomptables, est un moyen d'interpeller nos sens¹¹.»

Il s'agit ainsi de se débarrasser de l'objet pour la matière qui se transforme, qu'on n'arrive pas à dompter, tout en revenant à ce qui touche au plus fondamental de notre relation au monde, à savoir les éléments que sont l'air, l'eau, le feu et la terre. Mais il s'agit aussi de se rapporter au caractère instable de leur état physique, comme la glace qui devient eau qui devient vapeur, à rapprocher de ce que nous sommes en tant qu'être humain, à savoir des êtres dont le corps et l'esprit sont en perpétuelle évolution et transformation. Le projet se décline ainsi en une série de Pièces de glace, Pièces du vent dont font partie *L'Après-midi d'un fœhn* et *Vortex*, Pièces de l'eau et de la vapeur (annexe 3).

Une autre relation au spectateur

→ **S'appuyer sur des spectacles précédents de Phia Ménard pour mieux faire comprendre ce qui est engagé dans la relation avec le spectateur.**

On pourra se référer à ces deux propos de Phia Ménard: «J'invite le public à vivre des combats qu'il sait perdus d'avance, plutôt qu'à seulement les voir» et «Chaque forme se doit d'avoir un impact sur le spectateur:

au-delà de son intellect, c'est dans sa chair, son derme, sa fondation que ces formes doivent interpeller. Comment en voyant un corps allongé sur un tapis de glace, ne pas y projeter son propre corps?». Elle évoque ici un spectacle précédent, parmi les Pièces de glace, intitulé *P.P.P.*, défini comme «pièce pour une interprète dans un milieu hostile» dont on trouvera une plus ample présentation en annexe 3.



Phia Ménard dans *P.P.P.* © JEAN-LUC BEAUJAUULT

Après la représentation

Pistes de travail

L'IDENTITÉ ARTISTIQUE DES PIÈCES DU VENT

| n°164 | mai 2013 |

Cirque ? Marionnettes ? Danse ?

→ Demander aux élèves de définir à quel art associer le spectacle qu'ils ont vu. Leur faire relever les éléments qui pourraient le rattacher à un des arts du spectacle en particulier.

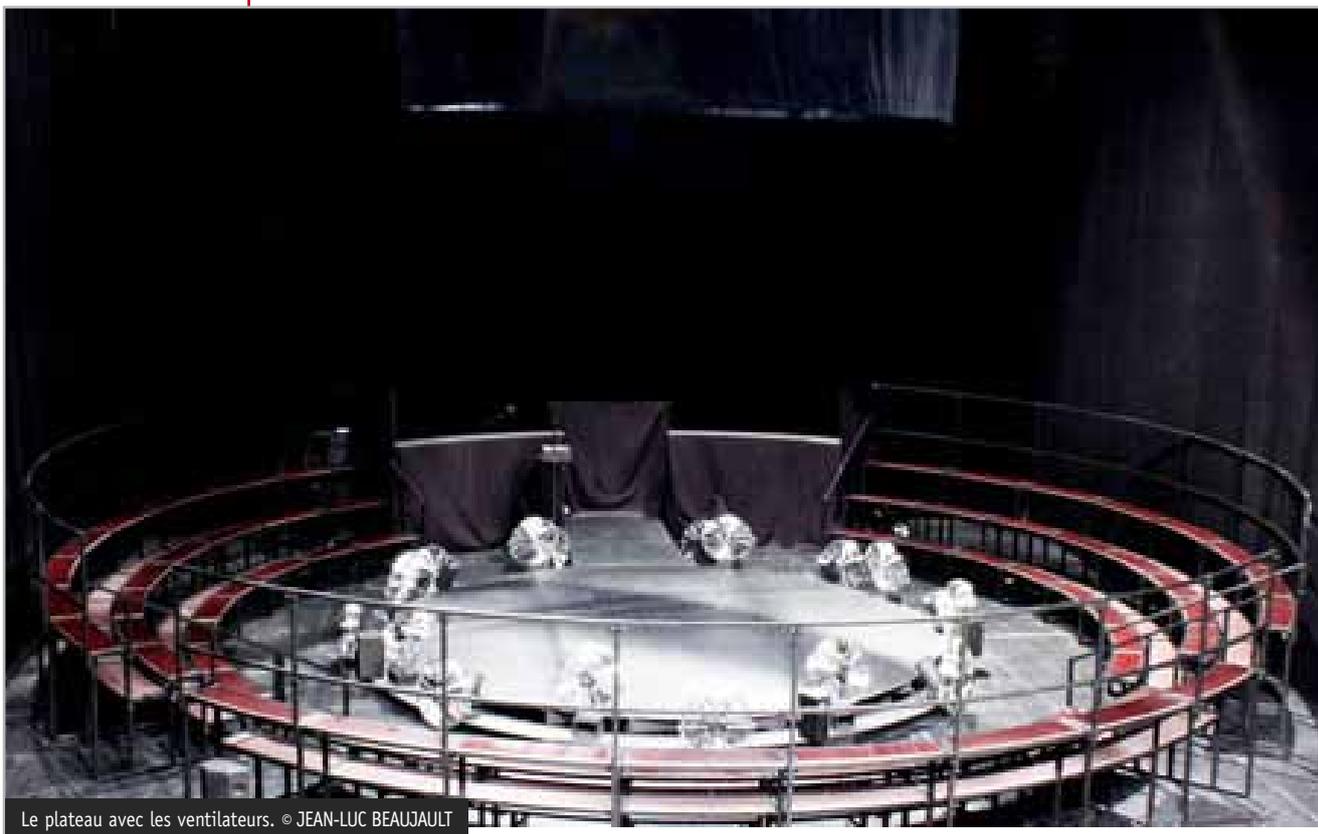
Est-ce du cirque? Certes la scénographie n'est pas sans rappeler certains codes du cirque: la scène est circulaire, les spectateurs sont disposés autour. Toutefois, les dimensions ne sont pas celles d'une piste de cirque, établies depuis la fin du XVIII^e siècle à 13 mètres de diamètre, et le sol n'est ni de terre ni de sable. Est-ce plus particulièrement du jonglage? On peut remarquer que, mis à part le premier personnage de plastique, les autres, à peine sortis des poches, sont jetés en l'air et connaissent alors une succession de mouvements ascendants et descendants qui, à l'instar du jonglage, inscrivent le spectacle dans une verticalité soulignée par la lumière. Mais seul le vent est à l'origine de l'essentiel de ces déplacements.

Est-ce de la marionnette, du théâtre d'objets? Certes, les personnages de plastique peuvent

être ici considérés comme des marionnettes. Mais ils ne sont lancés que pour prendre leur envol, leurs mouvements dès lors ne résultent pas d'une manipulation directe. Ces personnages semblent s'émanciper de celui qui les a conçus, leurs déplacements, leurs actions ne sont plus ceux d'une marionnette manipulée ou contrôlée par un fil.

Est-ce alors de la magie, de l'illusion? Si l'on pense au costume que porte l'interprète dans *L'Après-midi d'un fœhn*, plusieurs éléments ne sont pas sans rappeler le magicien: la longue cape à capuche et larges pans, et bien entendu la canne sur laquelle se pose le personnage de plastique rose.

Toutefois, ce serait un magicien bien singulier puisqu'il ne cache rien de ses secrets. Tout est à vue: ce qui est utilisé pour faire évoluer les créatures de plastique est directement sous les yeux du public; les ventilateurs qui produisent le vent sont aux pieds même des spectateurs, qui ont tout loisir de les compter, d'en suivre les mouvements et leurs effets.



Le plateau avec les ventilateurs. © JEAN-LUC BEAUJALOT



Cécile Briand, interprète de *L'Après-midi d'un fœhn*. © JEAN-LUC BEAUJALUT

→ Demander aux élèves si le titre *L'Après-midi d'un fœhn* leur évoque une autre œuvre, ou si l'un d'entre eux a reconnu le thème musical initial dans *Vortex*. Les inviter à faire une recherche sur *L'Après-midi d'un faune*, sur le vocabulaire des pas et mouvements de la danse classique et voir lesquels peuvent s'appliquer au ballet des personnages de plastique.

Est-ce de la danse ? Le ballet aérien des personnages de plastique n'est pas sans l'évoquer, de même que la référence, explicite par le titre dans *L'Après-midi d'un fœhn* et musicale dans *Vortex*, au ballet créé en 1912 par Vaslav Nijinsky sur la musique de Claude Debussy¹².

On peut retrouver différents types de mouvements et de sauts, balancés, assemblés, ballotés, pirouettes, des soubresauts variés, des tours en l'air, des pas de deux, etc., tout en faisant prendre conscience aux élèves de la part d'aléatoire, provoqué par les mouvements incontrôlables du vent, qu'il y a dans la réalisation de ce ballet.

Le caractère hybride apparaît d'ailleurs explicitement dès la première phrase de la note d'intention rédigée par la compagnie pour présenter *L'Après-midi d'un fœhn* : « Cette forme est une chorégraphie pour une marionnettiste et des marionnettes. »

→ Proposer aux élèves trois articles consacrés aux Pièces du vent (annexe 4) et leur faire relever les termes utilisés pour qualifier l'art du spectacle auquel se rattachent *L'Après-midi d'un fœhn* et *Vortex*.

Ces trois articles témoignent indirectement de la volonté de classer – mais aussi de la difficulté de le faire – les Pièces du vent. On peut faire repérer que les trois journaux mettent en exergue une classification artistique dès l'intitulé des articles, mais que chacun en propose une différente des deux autres : si *Télérama* indique « Marionnette » sous le titre des deux Pièces du vent, *La Nouvelle République* ouvre son article par le mot « Danse », et *La Scène* par celui de « Cirque ». Au cœur des articles, *Télérama* a recours aux termes « danse » et « ballet », évoque le passé de Phia Ménard comme « ex-jongleur », mais introduit aussi le mot « performeuse ». On trouve dans *La Nouvelle République* les termes « cirque », « piste », « féeries », « pas de deux » et une référence au ballet *Giselle*, ainsi que la présentation de l'interprète de *L'Après-midi d'un fœhn* comme « marionnettiste » (si Cécile Briand est en effet issue d'une famille de marionnettistes, elle s'est également formée à la danse et au théâtre, et a collaboré avec le circassien Johann Le Guillerm pour le spectacle *Secrets*). Enfin, *La Scène* parle de « marionnette ».

12. Ballet repris en 1953 par le chorégraphe Jerome Robbins et présenté en mai 2013 à l'Opéra de Paris.

Un art du pauvre...

→ Demander aux élèves de se remémorer les objets et matériaux utilisés pour le spectacle, ce qui les caractérise, et par quelle scène précisément débute *L'Après-midi d'un fœhn* et *Vortex*. À quoi associent-ils la matière plastique ? Un groupe d'élèves pourra réaliser un exposé consacré à l'Arte Povera et voir de quelle façon les Pièces du vent répondent à certains critères de définition de ce mouvement.

| n° 164 | mai 2013 |



L'Après-midi d'un fœhn. © JEAN-LUC BEAUJAUULT

La liste des objets et des matériaux – souvent communs aux deux spectacles – apparaissant dans les Pièces du vent, se réduit à peu de choses : des sacs plastique, une paire de ciseaux, un rouleau de scotch, un parapluie sans attrait particulier, quelques ventilateurs, auxquels s'ajoute une grande poubelle pour *Vortex*.

Le spectacle commence, tant dans *L'Après-midi d'un fœhn* que dans *Vortex*, par la confection complète, minutieuse et sans précipitation pour ne rien cacher de la technique, d'un personnage de plastique, avec une présentation ostensible des éléments simples, sans valeur particulière, accessibles à tout un chacun, nécessaires à cette élaboration : le sac bien sûr, mais aussi la paire de ciseaux et le scotch lentement dévidé. Une économie de moyens manifeste, dans laquelle ce matériau pauvre qu'est le plastique, joue un rôle central.

D'un sac plastique, on ne retient en général que deux caractéristiques : celle d'un objet fonctionnel, important pour ce qu'il peut contenir et non pour ce qu'il est, symbole même de la société de consommation, ne serait-ce que comme support très fréquent de publicité, mais aussi celle d'un déchet polluant, d'autant plus envahissant qu'il ne se dégrade que très lentement.

Les Pièces du vent peuvent ainsi être rapprochées de l'Arte Povera¹³, mouvement artistique né en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle, qui se définit par une activité privilégiant le processus, autrement dit le geste créateur au détriment de l'objet fini. Processus qui consiste principalement à rendre signifiants des objets insignifiants. L'Arte Povera utilise des « produits pauvres » (d'où son nom) : du sable, des chiffons, de la terre, du bois, du goudron, de la corde, de la toile de jute, des vêtements usés, mais aussi parfois des sacs plastique¹⁴, et les positionne comme des éléments artistiques de composition.

Toutefois, ce qui distingue les Pièces du vent, c'est qu'ici il ne s'agit pas seulement de rendre signifiant le sac en plastique. Il s'agit littéralement de lui insuffler la vie, et l'on retrouve le vent en tant que « souffle divin de la création » (voir « Avant la représentation »).



L'Après-midi d'un fœhn. © JEAN-LUC BEAUJAUULT

13. Pour aller plus loin, on pourra s'appuyer sur le dossier pédagogique consacré à l'Arte Povera, réalisé par le Centre Georges-Pompidou <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm>

14. On peut citer l'œuvre de Mario Merz, *Igloo de Giap*, dont une photo figure dans le dossier pédagogique cité ci-dessus.

Des spectacles comme des installations-performances

Lors d'un entretien avec Anne Quentin¹⁵, Phia Ménard évoque l'appellation « installation-performance » donnée aux Pièces du vent et revendique le caractère hybride de ses spectacles : « L'installation renvoie aux arts plastiques, à l'inerte. La performance, à la mise en jeu d'un être humain, aléatoire, irréproducible. Cette dualité m'intéresse. Elle ouvre des horizons que les catégories danse, cirque, théâtre n'autorisent pas. Le champ artistique auquel j'appartiens est ouvert à l'imaginaire, pas aux cadres. [...] Pourquoi classer alors que la société nous contraint déjà à tant de catégories figées, comme indépassables ? »

Il s'agit pour elle de déjouer sans arrêt la comparaison, d'aller en terre inconnue en laissant le sens le plus ouvert. On retrouve ici le rôle de certaines caractéristiques du vent soulignées dans la partie « Avant le spectacle » : quel que soit le travail préparatoire, quelle que soit l'étude préalable des courants d'air créés par les ventilateurs et la perturbation possible de ces derniers par les déplacements sur le plateau, ou encore par l'ouverture du parapluie, il reste une part d'instable et d'imprévu, en particulier dans la retombée des éléments, qui rend chaque représentation unique et non reproductible.

L'APRÈS-MIDI D'UN FÆHN OU L'AMBIGUÏTÉ DES RELATIONS ENTRE LE CRÉATEUR ET SES CRÉATURES

Pièce accessible à un jeune public.

Sur le thème de l'apprenti sorcier

→ Demander aux élèves de recenser les différentes méthodes qu'utilise la marionnettiste pour influencer sur le mouvement des personnages de plastique.

Sans parler des courants créés par les ventilateurs, on peut remarquer que chaque déplacement de l'artiste sur la scène a une incidence sur ceux de l'air et par conséquent sur le vol des personnages. La marionnettiste a aussi recours à deux moyens d'intervenir de façon plus précise

sur ce vol : les pans de sa cape qui, lorsqu'elle les ouvre en étant dos aux ventilateurs, coupent le mouvement de l'air entre ces derniers et les personnages, et le parapluie qui, ouvert et posé au sol, crée comme un trou d'air entraînant la chute des personnages volants et leur retombée dans ce parapluie.

→ Demander aux élèves de se remémorer la fin du spectacle : comment évolue la relation entre la marionnettiste et les personnages de plastique ?

Progressivement, la relation du créateur à ses créations, devenues créatures, évolue : l'artiste, le mage, le sorcier semble de moins en moins contrôler leur mouvement, comme s'il se retrouvait dépassé et finalement agressé par ces personnages de plastique. Sa seule issue est alors de les détruire.

On pourra faire le parallèle avec le thème de l'apprenti sorcier, en se référant au poème de Goethe, *Der Zauberlehrling* (voir annexe 5), au poème symphonique de Paul Dukas, à l'album de Tomi Ungerer, *Guillaume l'apprenti sorcier*, ou encore à la quatrième séquence de *Fantasia*, long métrage d'animation de Walt Disney sorti en 1940.

Le spectacle pose ainsi la question de la place de l'artiste : ces personnages et ce dragon qu'il a façonnés exercent dans le spectacle une fascination sur les spectateurs bien supérieure à la sienne ; l'artiste doit céder la place, jusqu'à ce qu'il reprenne possession de la scène en détruisant ce que, comme artiste même, il avait créé.



L'Après-midi d'un fæhn. © JEAN-LUC BEAUJALOT

15. Présentation de *L'Après-midi d'un fæhn* et *Vortex*, p. 7, www.cienonnova.com

VORTEX OU LA QUESTION DE L'IDENTITÉ AU CŒUR DU SPECTACLE

Spectacle destiné à un public adolescent et adulte.

| n° 164 | mai 2013 |

Oppositions et contraires

→ Demander aux élèves de caractériser le spectacle par une liste de contraires.

Toute une série d'oppositions peuvent en effet caractériser *Vortex* et servir de fil à des lectures possibles, sans pour autant fermer l'imaginaire :

- blanc/noir (tenues du personnages principal) ;
- inanimé/vivant (pour les sacs plastique) ;
- couleurs/noir et blanc (opposition entre les personnages de plastique et l'homme en costume) ;
- souffle/suffocation (contraste entre le vent créé par les ventilateurs et l'état que l'on devine de l'homme en costume) ;

- légèreté/lourdeur (ou pesanteur) (opposition entre le ballet aérien des personnages de plastique et les déplacements de l'homme en costume) ;

- création/destruction (les deux se succèdent : l'homme en costume crée les personnages de plastique avant de les détruire) ;

- disparition (ou mort)/naissance (succession de passages de l'un à l'autre dans le spectacle) ;

- homme/femme (la première apparition du personnage est dans un costume d'homme, la dernière est celle d'une femme).



Vortex. © JEAN-LUC BEAUJALUT

Des costumes-carapaces

→ Demander aux élèves de décrire avec précision le premier costume porté par le personnage de *Vortex*.

Le premier état dans lequel le personnage apparaît est celui d'un homme en costume et lunettes noires qui fait penser à l'homme invisible du film éponyme de James Whale de 1933.

Nulle trace visible de sa peau, que l'on devine recouverte non plus de bandes comme dans le film, mais de plastique blanc. Autre différence : dans *Vortex*, il paraît énorme, engoncé dans ce costume, au point que chacun de ses déplacements semble compliqué et pénible.

→ **Demander aux élèves de repenser à la fin du premier tableau, à savoir le ballet des personnages de plastique: comment évolue la relation entre l'homme en costume et ces personnages?**

Comme dans *L'Après-midi d'un fœhn*, la relation du créateur à ses créations évolue peu à peu. L'homme invisible, qui a confectionné devant nous le premier personnage, et lui a permis de s'animer en l'exposant au souffle que l'on peut évidemment qualifier de vie, a de plus en plus de mal à maîtriser le mouvement de ces êtres qu'il fait s'élever l'un après l'autre autour de lui. Sa seule solution est alors de les anéantir.

Ce spectacle interroge donc également la place de l'artiste: ces créatures à qui il a donné vie exercent sur le public un pouvoir d'attraction avec lequel il ne peut rivaliser. L'opposition entre la légèreté de ces personnages et la lourdeur de «l'homme invisible» soumis à une pesanteur manifeste s'exacerbe à mesure que le vol des premiers s'élève, attirant inexorablement les regards du public vers le haut. Phia Ménard a d'ailleurs désigné ce moment par le terme d'«anesthésie», qui l'efface aux yeux des spectateurs et renforce encore son statut d'homme invisible jusqu'à ce que cela lui soit intolérable.

Dès lors, il détruit ces êtres qu'il a créés pour, à la différence de *L'Après-midi d'un fœhn*, pouvoir entamer le processus qui lui permettra de naître aux yeux du monde, de (re)devenir visible en tant qu'être humain.

→ **Partir des fonctions habituellement reconnues au costume de théâtre pour faire percevoir aux élèves comment *Vortex* s'en distingue.**

On pourra partir d'un extrait de l'article de Roland Barthes consacré aux «maladies du costume de théâtre¹⁶», dans lequel il souligne la «fonction positive» du costume, à savoir «rendre la corporéité [du comédien] sensible» et «faire sa silhouette naturelle».

Dans *Vortex*, rien de tel, du moins dans les premiers états de costume dans lesquels le personnage apparaît: au contraire, tout semble fait pour qu'il soit impossible de reconnaître la «corporéité sensible de l'acteur», pour nous faire comprendre que l'être est caché sous le costume, rendu ainsi invisible. Le costume peut alors être assimilé à une carapace, empêchant de connaître l'être qu'elle recouvre.

La matière plastique est aussi un choix de matériau non noble, froid, plutôt désagréable au contact de la peau, sans parler de la question de la respiration sous ces couches de plastique.

16. Numéro de mars-avril de la revue *Théâtre populaire en 1955*, repris dans *Essais critiques*, Seuil, 1964, p.56-65.



Vortex. © JEAN-LUC BEAUJULT

La mise en scène d'une transformation violente

→ Demander aux élèves de reproduire, par groupes de deux ou trois, les déplacements du personnage tel qu'il apparaît dans ses deux premiers états, après avoir pris soin de délimiter un espace circulaire au sol, pour leur faire percevoir, de façon sensible, la notion d'enfermement.

Le personnage se déplace essentiellement en faisant le tour de la scène dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, comme si, prisonnier d'un vortex, il ne pouvait s'en échapper, comme si les ventilateurs étaient les grilles d'une cage qui l'emprisonne, dans laquelle, tel un fauve au zoo, il tourne au point de devenir fou. Si la piste devient dès lors arène, si l'espace ainsi se ferme, c'est aussi du fait de celui qui en est au centre: on construit les propres grilles de la cage qui nous enclôt, on suscite une barrière qui n'est que de vent – mais de vents déchaînés – en endossant le costume d'un personnage qui devient une carapace dont on ne peut plus se débarrasser qu'avec violence.

→ Faire décrire aux élèves les autres aspects successifs dans lesquels apparaît le personnage, les modalités du passage de l'un à l'autre et ce à quoi cela les fait songer.

Les autres aspects successifs du personnage peuvent également être qualifiés de costume, si l'on en retient la définition proposée par Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*¹⁷ au début de l'article qu'il lui consacre: «Ensemble des éléments visuels de la composition scénique qui se rapportent au corps de l'acteur, permettant à des degrés divers sa métamorphose».

La métamorphose est en effet au cœur du processus proposé par *Vortex*. Au total, le personnage se débarasse de cinq couches successives. On peut songer en particulier à des larves de grillon ou de cigale, voire à un "alien" qui connaît des mues successives, jusqu'au dévoilement de l'être final.

On pourra s'appuyer sur un autre extrait de l'article de Roland Barthes déjà évoqué dans lequel il définit les deux conditions nécessaires au «bon costume de théâtre», à savoir «être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites».

On pourra souligner l'alternance des apparitions en noir et en blanc et préciser que les choix de noir ou de blanc selon l'aspect ne sont pas fortuits. Ainsi le troisième aspect du personnage est en blanc, pour éviter toute lecture qui pourrait évoquer une Vénus hottentote.

Même si elle apparaît comme le fruit d'une démarche volontaire, cette transformation progressive, cette naissance n'est pas sans douleur: il s'agit littéralement de se déshabiller, de se vider les tripes, d'accoucher, de s'arracher la peau pour la dernière mue, le tout dans une atmosphère froide que suggère le sol en inox, voire quasi médicale. Se débarasser de ses carapaces, de ses peaux successives pour apparaître tel que l'on est n'est pas chose aisée. Et le souffle du vent créé par les ventilateurs accompagne ce processus, apportant tour à tour aide et danger, libération et oppression.

Un spectacle voulu comme une performance

→ Demander à un groupe d'élèves de faire une recherche sur la «performance» dans l'art contemporain, et de comparer à certaines déclarations de Phia Ménard: quels éléments peuvent permettre de qualifier *Vortex* de «performance»?

Les élèves trouveront dans l'article «performance (art)» de Wikipédia les propositions suivantes: «La performance est, par essence, un art éphémère qui laisse peu d'objets derrière lui. Certains historiens de l'art situent l'origine de la performance dans la pratique des rituels ou rites de passage observés depuis l'origine de l'Homme. [...] le corps, le temps et l'espace constituent généralement les matériaux de base d'une performance; [...] l'"art corporel" ou

body-art des années 1960 et 1970 définit une pratique où les limites du corps sont mises à l'épreuve dans un cadre artistique et où l'artiste vise à expérimenter et à faire partager une œuvre dans laquelle le corps est mis en état de déstabilisation cognitive ou expérientielle¹⁸.»

On pourra également les renvoyer à la définition du dictionnaire déjà cité de Michel Corvin, où ils liront «[...] la performance se veut aventureuse, réclamant avant tout l'implication de l'artiste et des spectateurs [...]. L'authenticité de l'implication peut passer par la confession autobiographique¹⁹.»

Ces textes sont à comparer à certains propos de Phia Ménard pour présenter le projet I.C.E. ou *Vortex* en particulier:

17. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Michel Corvin, Bordas, 2008, p. 361.

18. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Performance_\(art\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Performance_(art))

19. *Op. cit.*, p. 1056.

«J'ai fait le choix d'être en relation avec l'art d'une façon vitale, cela implique donc que les limites de mes actes ne sont définies que par les limites vitales du corps. Lorsque je suis sur scène, je prête mon corps au spectateur pour essayer de lui faire vivre une expérience qu'il ne ferait pas de lui-même. J'aimerais que le spectateur vienne voir nos formes par l'envie d'être troublé. C'est dans ce champ d'investigation artistique que je m'évertue à rendre nécessaire ma relation au spectateur, afin d'évacuer toute forme de complaisance et de didactisme avec lui. J'essaie de faire de chaque rendez-vous non une monstration artistique, mais une rencontre singulière avec nos sensations d'être au monde [...]»²⁰.
«Je me confronte aux limites, corporelles et émotionnelles, pour espérer des réactions. J'aime éprouver le public»²¹.

On retrouve en effet dans ces textes les notions d'engagement et de prise de risques de l'artiste, à travers son corps même qu'il soumet à des situations limites – à rapprocher de la photo du spectacle *P.P.P.* dans «Avant la représentation». Le rapport aux spectateurs résulte aussi du choix de la jauge pour ce spectacle: il y a volonté manifeste de la part de Phia Ménard de mettre chacun des spectateurs dans une très grande proximité avec la performance: même celui qui est au dernier rang n'est qu'à quelques mètres à peine de la scène. Le spectateur est ainsi maintenu dans une tension, dans une forme d'inconfort physique durant tout le spectacle. On pourra enfin évoquer le travail de la plasticienne et performeuse Orlan et, en particulier, ses performances de chirurgie esthétique qui avaient lieu dans une salle d'opération sous les yeux même du public.



Vortex. © JEAN-LUC BEAUJALUT

Pour aller plus loin : la question de l'identité

«Sous combien de couches nous recouvrons-nous pour paraître au monde? [...] Qui de la surface ou de la profondeur de l'Être sommeille en nous? Comment échapper à l'emprise des artifices pour laisser paraître ce que nous sommes? J'ai envie de briser les carcans, affronter des «mues» pour tenter d'effleurer la liberté d'être»²².

Si *Vortex* engage autant son auteure, c'est aussi parce qu'elle y évoque, en s'appuyant sur son corps même, la question de la relation entre sexe et identité, l'approche de l'identité comme processus – dont l'élaboration n'est pas sans contrainte ni souffrance – et la mise au jour d'une identité de femme, à laquelle nous assistons.

20. Présentation du projet I.C.E., p.2, www.cienonnova.com

21. Présentation de *L'Après-midi d'un foehn* et *Vortex*, p.2, www.cienonnova.com

22. *Idem*, p.4.

Une enfant du Théâtre de la mort

Le travail de Phia Ménard entre en résonance avec ceux du Polonais Tadeusz Kantor et de l'Italien Pippo Delbono.

Le Théâtre de la mort est le titre d'un recueil d'articles et de réflexions de Tadeusz Kantor, et plus particulièrement celui d'un essai à lire avec d'autant plus d'intérêt que Kantor y revient longuement sur la fascination trouble qu'exercent mannequins et marionnettes sur une scène. Dans cet essai, le metteur en scène polonais s'interroge sur la présentation de la réalité au théâtre en partant de certaines positions de Gordon Craig sur la marionnette pour mieux définir sa propre approche du théâtre. Ainsi, il est convaincu de «la localisation de l'œuvre d'art sur l'étroite frontière entre réalité de la vie et fiction artistique²³». Comme Tadeusz Kantor dans *Wielopole-Wielopole*, ou mieux encore dans *Je ne reviendrai jamais*, où il est l'acteur principal d'une pièce où il joue son propre rôle, comme Pippo Delbono dans beaucoup de ses créations, Phia Ménard, avec *Vortex*, se met elle-même en scène, dans un spectacle où parler de soi prend la forme d'un sacrifice. Comme eux, elle propose une sorte de cérémonie qui met en jeu la mort. Comme eux, elle estime que le plateau peut accueillir son expérience personnelle, peut, comme le dit Pippo Delbono, «toucher des lieux profonds, intimes²⁴», peut interroger la barrière entre illusion et réalité.

«Lutter contre une morale de la peur et de la stigmatisation. Penser l'anormal comme autre chose que douleur et souffrance. Dans l'arène de *Vortex*, les normes n'existent pas ou bien elles sont volontairement fausses pour ouvrir notre perception au besoin de s'extraire des tabous, avec le vent comme matière oscillante pour échapper à l'apesanteur et réveiller l'"alien" dormant, terré sous un uniforme d'emprunt²⁵.» À l'instar de Pippo Delbono et de ses comédiens, en se mettant elle-même au plateau, elle interroge la question de la normalité et de l'anormalité, elle qui se prénomma Philippe avant de devenir Phia. Elle construit l'irruption de l'individuel dans l'espace public, se met en danger en paraissant s'exhiber, même si, à la différence de Pippo Delbono dans *La Menzogna*, elle ne se met pas totalement à nu dans *Vortex*²⁶. Mais parce qu'elle ne va pas jusqu'au bout du dénudement, elle pose aussi la question de son identité évolutive, s'inscrivant dans un processus dont nous découvrons avec *Vortex* une étape, qui n'est pas forcément la dernière. Elle qui, dans la présentation du projet I.C.E, affirme «Je suis une femme en devenir» (annexe 6) rejoint ainsi une réflexion de la philosophe américaine Judith Butler: « Mais alors de quoi parle-t-on lorsqu'on parle d'"identité"? Et qu'est-ce qui nous fait croire que les identités sont identiques à elles-mêmes, qu'elles le restent dans le temps, dans leur unité et leur cohérence interne²⁷? »

Nos chaleureux remerciements à Phia Ménard, Claire Massonet, Clarisse Mérot de la compagnie Non Nova, ainsi qu'à Sonia Khiter du CENTQUATRE, qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, pôle Arts et Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission Lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, pôle Arts et Culture, CNDP

Auteur de ce dossier

Philippe GUYARD, professeur d'Histoire-Géographie et d'option Théâtre

Directeur de la publication

Corinne ROBINO, directrice du CRDP de l'académie de Créteil

Responsabilité éditoriale

Gilles GONY, CRDP de l'académie de Créteil

Suivi éditorial

Isabelle SÉBERT, secrétariat d'édition
Mathilde PEYROCHE, correction
CRDP de l'académie de Créteil

Mise en pages

Anne Dupin, CRDP de l'académie de Créteil

Maquette

© Tous droits réservés
D'après une création d'Éric GUERRIER

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86918-248-6

© CRDP de l'académie de Créteil, mai 2013

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé) montée »

23. *Le Théâtre de la mort*, textes de Tadeusz Kantor, réunis et présentés par Denis Bablet.

24. Pippo Delbono, *Mon théâtre*, Actes Sud, 2004, p. 23.

25. Présentation de *L'Après-midi d'un faehn* et *Vortex*, p. 4, www.cienonova.com

26. Pour aller plus loin dans l'univers de Pippo Delbono, voir le dossier Pièce (dé)montée n° 38 *Questo buio feroce*, http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/cette-obscurite-feroce_total.pdf

27. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, La Découverte/Poche, 2006, p. 83 et suiv.

Annexes

ANNEXE 1 : EXTRAIT DU CHANT X DE L'ODYSSÉE

| n°164 | mai 2013 |

« [...] Et tout un mois Aiolos m'accueillit, et il m'interrogeait sur Ilios, sur les nefes des Argiens et sur le retour des Akhaiens. Et je lui racontai toutes ces choses comme il convenait. Et quand je lui demandai de me laisser partir et de me renvoyer, il ne me refusa point et il prépara mon retour. Et il me donna une outre, faite de la peau d'un bœuf de neuf ans, dans laquelle il enferma le souffle des Vents tempétueux ; car le Kroniôn l'avait fait le maître des Vents, et lui avait donné de les soulever ou de les apaiser, selon sa volonté. Et, avec un splendide câble d'argent, il l'attacha dans ma nef creuse, afin qu'il n'en sortît aucun souffle. Puis il envoya le seul Zéphyros pour nous emporter, les nefes et nous. Mais ceci ne devait point s'accomplir, car nous devons périr par notre démente. Et, sans relâche, nous naviguâmes pendant neuf jours et neuf nuits, et au dixième jour la terre de la patrie apparaissait déjà, et nous apercevions les feux des habitants. Et, dans ma fatigue, le doux sommeil me saisit. Et j'avais toujours tenu le gouvernail de la nef, ne l'ayant cédé à aucun de mes compagnons, afin d'arriver promptement dans la terre de la patrie. Et mes compagnons parlèrent entre eux, me soupçonnant d'emporter dans ma demeure de l'or et de l'argent, présents du magnanime Aiolos Hippiotade. Et ils se disaient entre eux :

– Ô Dieux ! Combien Odysseus est aimé de tous les hommes et très honoré de tous ceux dont il aborde la ville et la terre ! Il a emporté de Troiè, pour sa part du butin, beaucoup de choses belles et précieuses, et nous rentrons dans nos demeures, les mains vides, après avoir fait tout ce qu'il a fait. Et voici que, par amitié, Aiolos l'a comblé de présents ! Mais voyons à la hâte ce qu'il y a dans cette outre, et combien d'or et d'argent on y a renfermé.

Ils parlaient ainsi, et leur mauvais dessein l'emporta. Ils ouvrirent l'outre, et tous les Vents en jaillirent. Et aussitôt la tempête furieuse nous emporta sur la mer, pleurants, loin de la terre de la patrie. Et, m'étant réveillé, je délibérai dans mon cœur irréprochable si je devais périr en me jetant de ma nef dans la mer, ou si, restant parmi les vivants, je souffrirais en silence. Je restai et supportai mes maux. Et je gisais caché dans le fond de ma nef, tandis que tous étaient de nouveau emportés par les tourbillons du vent vers l'île Aioliè. Et mes compagnons gémissaient. »

Homère, *Odyssée*, traduction de Leconte de Lisle, Paris, Lemerre, 1877. © BnF

ANNEXE 2 : OUVRAGES JEUNESSE PROPOSÉS PAR LA COMPAGNIE EN ÉCHO À L'APRÈS-MIDI D'UN FÆHN

| n°164 | mai 2013 |

- Hope Buttitta, *Expériences magiques pour les enfants*, Chantecler, 2006.
- Anne Lesterlin, *Les Grandes Pollutions*, Milan Jeunesse, 2007.
- Antonin Louchard, *La Promenade de Flaubert*, Thierry Magnier, «Tête de lard», 1998.
- Iela Mari, *Les Aventures d'une petite bulle rouge*, L'école des loisirs, «Lutin poche», 1968.
- Claude Ponti, Tromboline et Foulbazar ; *Le Nuage*, L'école des loisirs, 1998.
- Florence Seyvos, Claude Ponti, *La Tempête*, L'école des loisirs, 1993.
- Anne Tison, Talus Taylor, *L'Arche de Barbapapa*, Les livres du dragon d'or, 2003.
- Caroline Toutain, *L'Air et sa pollution*, Milan Jeunesse, 2005.
- *40 expériences et défis scientifiques pour les petits débrouillards*, Albin Michel Jeunesse, 2004. Et d'une façon générale, les ouvrages de Kveta Pacovska.

ANNEXE 3 = PIÈCES DE GLACE - PIÈCES DE L'EAU ET DE LA VAPEUR

| n°164 | mai 2013 |

Pièces de glace

P.P.P., pièce pour une interprète dans un milieu hostile

Cette première pièce du cycle des glaces est une aventure humaine et technique qui se poursuit depuis 2008. Conditionner les salles de spectacle et leur équipe au rythme imposé par la technique de congélation, refroidir les lieux, gérer les dangers imputables à cette pratique.

Façonner des jours durant dans le froid des centaines de boules de glace pour chaque représentation, travailler au chronomètre et au thermomètre pour maîtriser leur chute, autant de données qui furent formatrices pour l'équipe de Non Nova dans la relation avec un élément vivant. Cette création avec de la glace a permis de familiariser l'équipe et le public avec de nombreux phénomènes. Faute de temps et de rapport avec le sujet, certaines de ces «trouvailles» n'ont pas été exploitées dans P.P.P. Mais elles ont amené à envisager qu'une autre démarche devait se poursuivre au-delà du spectacle, comme l'étude des vêtements congelés qui, de la simple action du dégel, proposaient une histoire très spectaculaire autour du thème du vieillissement.

Un point de départ pour cette recherche fut le parallèle entre la transformation d'une glace brute, opaque, vers la fonte, sa transparence et la transformation d'un corps d'homme en celui d'une femme. Expression de l'attraction et de la répulsion, de la transsexualité et son parallèle avec notre approche de la glace.

«Iceman», projet coréalisé avec le collectif La valise, pour son film Coyotte Pizza

Une performance pour une interprète habillée en tenue de samouraï avec une armure entièrement réalisée en glace translucide pendant un concours hippique, sur l'hippodrome de Nantes en novembre 2008 et écrite autour d'une déambulation linéaire calée sur les horaires précis des courses hippiques. Ce sont les correspondances entre la performance et les réactions du public assistant aux courses, et la disparition progressive de l'armure devenant fantomatique, qui créent l'imaginaire par le contraste des enjeux. Les spectateurs crient pour soutenir les chevaux et leurs paris tandis que l'image montre la disparition inexorable du samouraï de glace sous le soleil...

«Sacrifice»: performance pour un acteur, 100 kg de glace pailletée, une pelle, une raclette, un seau et quelques micros

Cette performance, réalisée au cours des recherches de P.P.P., dure entre 25 et 40 min suivant la température des lieux. [Elle vient] d'un souvenir d'enfance, celui de fabriquer un château de sable que la mer remontant grignote à chaque vague. Cette forme se réfère au même jeu, construire avec de la glace pailletée un château de glace en luttant contre sa fonte inexorable. L'eau naissante devient les vagues qui désagrègent les remparts, emportant les écailles qui produisent le son de l'eau sur des galets jusqu'à devenir une flaque que l'acteur essaie de contenir sans fin.

Pièces de l'eau et de la vapeur (projets à venir)

«Belle d'hier», pour une interprète dans un milieu hostile

Forme pour la scène frontale, pour une chambre froide, une trentaine de robes congelées et cinq interprètes «lavandières». Sur la scène, un bal figé d'une trentaine de robes congelées en formes humaines. Robes de princesses, de mariées, de saintes, icônes, images sacrées, regardant dans une seule et même direction, comme guettant l'arrivée imminente du prétendant, du sauveur.

Sous l'effet de la chaleur et du temps apparaît une chorégraphie de la décomposition de ces robes glacées qui deviennent lentement serpillières gorgées d'eau, perdant toute leur grâce pour laisser apparaître un chaos. Elles ont attendu celui qui n'est pas venu!

Arrivent, dans cet espace sans forme d'une eau suintante et de lambeaux de robes, cinq femmes, cinq «rageuses» venues pour en finir avec le mythe et le battre à la manière des lavandières.

Je m'attaque à la transformation d'un mythe. Je pose mon regard sur cette phrase transmise de génération en génération: «Un jour, ma fille, tu seras une princesse et tu rencontreras le prince charmant.» Aussi anodine que puisse paraître cette petite phrase, elle n'en est pas moins l'ébauche du mythe hétéro-patriarcal qui voudrait que la femme soit sauvée de ce monde par l'arrivée de l'homme!

Ne voyez-vous pas là quelque chose de désuet se construire sur un mythe? Je suis d'une génération issue des révolutions que je pense inachevées. Celle d'une libération de l'être plus que d'une revendication de son égalité. Je suis une femme toujours en devenir et je pense l'être jusqu'à la fin. Je m'approprie chaque jour de nouveaux codes pour les tester, les digérer et les reproduire pour faire disparaître les doutes quant à mon identité. Je joue le jeu pour comprendre et sûrement y trouver l'apaisement d'une place.

Peut-on avoir pour volonté de devenir dupe? Je ne le pense pas, peut-être acceptons-nous d'être dupés par romantisme? Comment le savoir? Faut-il se soigner ou continuer à croire que prince viendra, que l' élu nous sauvera, que l'amour et tout le packaging feront de nous des êtres enfin accomplis? Le prince, la princesse, l'amour éternel et son mythe?

Le mythe? Et si sa destruction nous était salvatrice? Attaquons la détresse qu'il provoque. Intéressons-nous à sa transformation, au moment où celui-ci s'effondre et qu'il provoque le rejet et l'envie d'exploser. Passé le moment de la désillusion, de la violence, jouissons du souffle de vie que celui-ci crée. Fêtons la crise qui engendre un sursaut d'envies. Je m'intéresse à une utopie qui serait d'échapper au mythe. Je m'intéresse à «l'après mythe»!

« Sue » (titre provisoire)

C'est un projet autour de la chaleur humide. La vapeur et toute son implication sur le corps et notamment, la sueur, ce qui sort du corps, toxines, gouttes... avec une première piste de réflexion: et si ce qui s'extrait de notre corps était le meilleur de notre corps...

Tous ces textes de Phia Ménard sont extraits de la présentation du processus I.C.E., disponible sur le site de la compagnie www.cienonova.com

LA SCÈNE

01/12/2011

CIRQUE

Vortex

Compagnie Non Nova

Phia Ménard



Le vortex est une circulation tourbillonnaire aussi appelée « œil du cyclone »... Phia Ménard vient d'y entrer de plain-pied, au cœur d'une arène cernée de ventilateurs, camouflée dans un costard gris, la tête couverte de bandelettes, tel l'Homme invisible.

Comme lui, ira-t-elle où elle ne doit pas aller ? De ses mains de démiurge surgit une marionnette, mais la beauté du geste s'évanouit vite. Engloutie sous des plastiques qui l'étouffent, l'artiste se défait, scène après scène, espérant renaître à nouveau de chaque combat qu'elle engage. Un corps-à-corps trouble, ambigu avec une matière qui la dénude, la dévore autant que l'artiste se joue d'elle. *Vortex* est une succession de mues qui s'opèrent dans la lutte, le dégoût, la fascination, la domination.

Le jeu questionne. Que fait-on de tout ce qui nous enserre et nous pollue ? Faut-il muer pour s'accepter, se vider pour exister vraiment ? Son art est tel un manifeste performatif pour défendre son droit à l'anormalité en femme libre qu'elle aimerait être devenue.

■ ANNE QUENTIN

- *Télérama*, le 22 février 2012.
www.telerama.fr/art/vortex-l-apres-midi-d-un-foehn,78127.php
- *La Nouvelle République*, le 25 janvier 2012.
www.lanouvellerepublique.fr/Toute-zone/n/Contenus/Articles/2012/01/25/Feeries-volantes-pour-ventilos-et-poupees
- *La Scène*, le 1^{er} décembre 2011.

ANNEXE 5 : L'APPRENTI SORCIER (DER ZAUBERLEHRLING)

| n° 164 | mai 2013 |

«Le vieux maître sorcier s'est donc une fois absenté! Et maintenant ses esprits vivront aussi à ma guise; ses paroles, ses actions et ses pratiques, j'ai tout observé, et, avec la puissance de l'esprit, je ferai aussi des miracles. Allez, allez, cheminez; que pour mon service l'eau coule, et, à flots larges, abondants, qu'elle s'épanche pour le bain!

Et viens maintenant, vieux balai, prends ces méchantes guenilles. Tu as été longtemps valet: accomplis ma volonté. Pose-toi sur deux jambes, une tête par-dessus, et vite, vite, cours, avec le pot à eau.

Allez, allez, cheminez; que pour mon service l'eau coule, et, à flots larges, abondants, qu'elle s'épanche pour le bain!

Voyez, il court, il descend sur la grève. Vraiment, il est déjà à la rivière, et, aussi prompt que l'éclair, le voici avec une cruche pleine. Déjà pour la seconde fois! Comme l'eau monte dans la cuve! Comme chaque vase se remplit!

Arrête, arrête, nous avons de tes dons pleine mesure... Ah! j'y songe... malheur! Malheur!... Le mot, je l'ai oublié.

Ah! Le mot par lequel enfin il devient ce qu'il était! Ciel, il court et se hâte de porter! Que n'es-tu le vieux balai! Toujours il apporte nouvelle potée. Hélas! Et cent fleuves s'élancent sur moi!

Non, je ne puis le souffrir plus longtemps, je vais le saisir: c'est de la malice. Ah! Toujours

mon angoisse augmente. Quelle mine! Quels regards!

Ô rejeton de l'enfer! Veut-il noyer toute la maison! Je vois déjà par chaque porte courir des torrents. Un maudit balai, qui ne veut pas entendre! Souche que tu étais, reste donc tranquille! Ne veux-tu pas cesser enfin? Je te prendrai, je te saisirai, et, le vieux bois, avec la hache tranchante, vite je le couperai.

Fort bien! Voilà le traîneur qui revient! Que seulement sur toi je tombe, Ô lutin, tu seras terrassé! Le tranchant poli à grand bruit le frappe. Vraiment, c'est bien ajusté! Le voilà en deux morceaux! Maintenant je puis espérer, et je respire librement.

Malheur! Malheur! Les deux parts déjà se dressent, comme des serviteurs tout prêts. À mon secours, puissances supérieures!

Et ils courent! L'eau gagne de plus en plus dans la salle et l'escalier. Quel effroyable déluge! Seigneur et maître, entends mes cris!... Ah! Voici le maître! Seigneur, la détresse est grande. Les esprits que j'évoquai, je ne puis m'en défaire.

LE MAÎTRE. Dans le coin, balai, balai! Que cela finisse! Car lui seul, pour son service, comme esprits, le vieux maître vous appelle.»

Johann Wolfgang von Goethe, 1797, traduction Jacques Porchat, 1861.

ANNEXE G : UNE FEMME EN DEVENIR

«Je n'ai pas choisi de naître! J'ai fait le choix de continuer à vivre. J'essaie d'être sincère pour autant que je le puisse. J'ai prouvé l'incompatibilité entre mon sexe biologique et mon identité. Je suis une femme en devenir que l'on a éduquée pour devenir un homme.

Je tente le plus possible de questionner mes certitudes sur ce que l'on nomme «être humain» et si possible d'en témoigner au travers de l'art. Je vis dans un monde qu'il me faut rendre chaque jour plus humain pour avoir envie de le fréquenter...

Mon point de départ de réflexion fut la chance de naître avec la sensation d'être étrangère à un corps. Je sais que cela peu paraître «anormal» pour certains, lorsque ce n'est que singulier.

C'est de cette situation que s'est nouée mon envie de m'extraire de la réalité. Le premier chemin utopique fut donc celui d'échapper à la réalité d'un corps. Se réapproprier ce dont on ne peut se défaire est le paradoxe de cette situation qui m'a amenée à questionner les failles et trouver les transformations, fussent-elles minuscules.» [...]

Phia Ménard, extrait de la présentation de I.C.E., p. 2, www.cienonnova.com