

PLASTICITÉ

Diane Arnaud

Dans le célèbre article de 1920 « *De la Cinéplastique* », Élie Faure, ce médecin devenu historien de l'art, défend le *credo* selon lequel le « *cinéma est plastique d'abord*¹ ». Faure affirme que la mouvance plastique est première par rapport au *sujet* qui n'est qu'un prétexte pour la vraisemblance de l'action. Le *plastique*, qui recouvre la *trame sentimentale*, a un rôle moteur, vivant et primordial. La primauté des procédés plastiques sur la narration se révèle à lui après la *commotion* éprouvée devant la *magnificence* d'un rapport de tons dans un film muet vu au début des années 1910. La composition mobile, « *sans cesse renouvelée, sans cesse rompue* », transforme l'œuvre cinématographique en une brusque animation des toiles du Greco, de Velázquez ou de Manet. Par la suite, les *impressions plastiques* éprouvées au cours des années deviennent *neuves* car elles ne font plus appel à sa mémoire de *peintures familières* ; elles émanent de la part d'imprévisibilité de cet art nouveau. D'où l'intérêt pour ce qui provoque la précipitation des formes spatiales dans le temps : les vitesses de défilement variables, les modulations de tons et les changements de volumes. Point essentiel, la plastique, l'« *art d'exprimer la forme au repos ou en mouvement, par tous les moyens au pouvoir*

P1

1. Élie Faure, « *De la Cinéplastique* » (1920) in *Cinéma*, Houilles, Manucius, 2010, p. 21.

de l'homme », inclut une dimension rythmique. Il y a moins de plastique pour Faure dans une peinture d'histoire de l'École de David que dans les mouvements rythmés d'un *défilé processionnel*. Voilà pourquoi cet humaniste défend le cinéma, cette sorte d'*architecture en mouvement*, comme un art de l'avenir ; il croit en la vocation collective de rassemblement et de communion ayant existé auparavant dans les spectacles vivants à *caractère plastique*.

La conception cinéplastique de Faure me semble éclairante pour comprendre en quoi l'art vidéo de Laurent Fiévet est éminemment plastique. La plasticité mise en œuvre n'est pas fixée d'avance, elle se donne à penser comme un mouvement de création, un geste et une démarche en constant renouvellement. Dans un premier temps, j'aimerais caractériser comment ce plasticien vidéaste que je connais bien filme la confrontation entre un ou plusieurs passages d'une œuvre filmique et une toile de maître – tantôt en montrant les références picturales intégralement ou par fragments, tantôt en les rendant imaginables. L'enjeu est de souligner que les extraits de film sont triturés et remodelés par un geste plastique. Conformément à ce que Faure a perçu, les variations de rythme jouent un rôle fondamental. Je prêterai volontiers attention aux effets de boucle et de va-et-vient mais aussi aux choix d'accélération ou de ralenti à même de recomposer les mouvements représentés et de trahir une possible origine cachée dans cette nouvelle vie des formes. En dernier lieu, j'étendrai le champ de la plasticité à l'expérience esthétique pour cerner, à partir de mes propres souvenirs, ce que les montages et installations vidéo mettent en marche, font défiler en quelque sorte dans l'esprit des spectateurs-visiteurs.

Ressort vidéoplastique : entre cinéma et peinture

J'aimerais partir de l'idée originale qu'a eue Laurent Fiévet pour le diptyque de montages vidéo *Carlotta's*

Way et *Returning Carlotta's Way* (2014). Le titre désigne à la fois un des fantômes de *Vertigo*, Carlotta Valdes, et le film *Carlito's Way*, *L'Impasse* en version française, ce qui remet en tête les hommages rendus par Brian De Palma à l'œuvre d'Alfred Hitchcock. Laurent Fiévet fait partie des vidéastes qui ont opéré un retour à l'œuvre d'Hitchcock pour la retourner, la distordre, voire la démonter. Pierre Huyghe a tourné un *Remake* anti-glamour de *Fenêtre sur cour* avec des acteurs français non professionnels. Douglas Gordon a étiré la durée du film *Psychose* à 24 heures, pour s'approcher de celle de la fiction. Matthias Müller et Christoph Girardet ont compilé et raccordé les clichés et tropes hitchcockiens dans *Phoenix Tapes*. L'originalité des montages vidéo de notre artiste plasticien consiste à rapprocher *cinéma et peinture*. Ainsi, un extrait de quelques minutes de *Vertigo* est associé à la toile des *Ménines* de Diego Velázquez.

Ce sont deux œuvres de référence connues du grand public, deux œuvres réflexives, qui exposent les conditions-limites de la représentation dite *classique*, respectivement pour la peinture occidentale et le cinéma hollywoodien. La mise en abyme de l'acte de création, en plaçant le rapport de l'artiste et du modèle dans un jeu de miroirs et de faux-semblants, n'y est pas étrangère. On pourrait dire que les remontages de Laurent Fiévet reposent sur un geste critique et un geste analytique. Et d'ailleurs, cet artiste a eu une formation de chercheur en études cinématographiques jusqu'à l'obtention d'un doctorat de recherche sur les liens entre le cinéma d'Hitchcock et la peinture, il y a plus de vingt ans. J'ai rencontré Laurent à ce moment-là, alors que je préparais ma thèse en esthétique filmique. Loin de moi, cependant, l'envie de limiter son travail artistique à un propos théorique. Car l'esthétique de ses montages et installations vidéo ne saurait être assimilée à la mise en œuvre d'un discours *a priori*. Le diptyque *Carlotta's Way* déclenche de fait trois mouvements

successifs. Le premier mouvement qui se met en place est celui de la reconnaissance, plus ou moins précise selon le spectateur, par rapport au contexte culturel ; le deuxième serait davantage un mouvement de déprise concernant cet éventuel savoir préalable, parce que l'interaction des deux œuvres les rend en partie méconnaissables ; et le troisième aboutit à une renaissance imaginaire : une nouvelle façon de considérer *Vertigo* d'après *Les Ménines*, voire *Les Ménines* d'après *Vertigo*, parce qu'on a été amené à identifier de façon multiple l'incarnation des rôles et les rapports de forces.

Ce n'est pas une logique intellectuelle qui mobilise l'intérêt et la réflexion mais un ressort plastique. Une forme-texture en mouvement est ainsi forgée par la confrontation entre un passage du film et des détails de grosseurs variables prélevés au chef-d'œuvre pictural. Le geste plastique recourt à la technique de la surimpression et du ralenti de sorte à créer frictions figuratives et interactions imaginaires. C'est pourquoi ces montages vidéo entretiennent la possibilité d'un détournement dans la représentation figurative. Cette mise en crise des images du film agence une tension entre la fascination et l'interrogation. Le frôlement entre des éléments de la toile et les extraits manipulés agite l'imaginaire, fait s'interroger sur ce qui conditionne la formation des icônes et l'incarnation des clichés surtout féminins. En même temps, les procédés de reprise, d'association et de réappropriation aménagent une sorte d'envoûtement. Aussi, la beauté de ces montages vidéo s'avère-t-elle à la fois hypnotique et convulsive. Ce qui frappe et fascine de prime abord, c'est la façon dont la superposition au ralenti donne l'impression d'assister à la naissance de nouveaux motifs, à la révélation de motivations cachées.

Le miroitement entre les deux images filmique et picturale a pour incidence d'élargir le *spectre d'identification*. D'un côté du spectre, se placent des points de jonction ;

de l'autre, des points de disjonction. Les points de jonction sont identifiés quand un visage du film rencontre un visage de la peinture et épouse son rôle en douceur. Face à *Carlotta's Way* et *Returning Carlotta's Way*, la pléthore de personnages sur la toile de Velázquez s'y prête à merveille : le peintre, le chambellan, les souverains dans le miroir qui sont supposés être les modèles ; l'infante, la suivante, la naine, autant de sujets de domination. Mais la structure règne. La jonction est également instaurée quand des lignes de force dans la composition du tableau coïncident avec des axes de séparation dans la construction du plan. Par opposition, les points de disjonction s'approchent de la notion de *punctum* développée par Roland Barthes dans *La Chambre claire* : cet intérêt pour ce qui point, poigne, meurtrit dans l'image photographique. Place aux effets de métamorphoses, de changements de tête et de sexe des personnages qui créent un trouble très particulier, une incongruité signifiante. James Stewart est déjà maquillé pour jouer Scottie mais, sous la houlette de la surimpression, il devient régulièrement une suivante et se voit affublé de froufrous. On pourrait aussi évoquer les différences d'échelles, quand Velázquez se retrouve sous les jupes de Judy (Kim Novak en brune), ce qui constitue un grand moment d'intrusion et d'inversion. Sans oublier le motif fétichiste des talons aiguilles en gros plan, *pointant* un mystère qui se trame entre la toile et l'écran. On perçoit les films projetés comme on ne les a jamais vus en envisageant les dessous du récit et les modèles fantasmatiques qui tissent la trame secrète de la poétique de l'œuvre.

Ce spectre d'identification élargi se retrouve dans les autres installations vidéo qui rendent visible l'interaction entre cinéma et peinture, depuis la série *Suites hitchcockiennes* (2003) jusqu'à *Teorema* (2020). Difficile de ne pas continuer sur la lancée hitchcockienne avec la série *States of Grace* (2015) qui comprend plusieurs montages et installations vidéo associant un court extrait au ralenti

de *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*) avec des peintures religieuses de Léonard de Vinci, telles sa *Vierge à l'Enfant* et son *Annonciation*. Le titre met l'accent sur l'identification multiple de la femme blonde : elle est à la fois la princesse Grace Kelly, la sublime interprète du rôle de Lisa, mais aussi une figure maternelle à la sensualité variable qui accueille des humeurs changeantes.

Des surimpressions plastiques, quand la toile est cachée

Le travail de Laurent Fiévet vient révéler dans les films de renom, qu'ils soient d'Hitchcock ou de Pasolini, la présence de *plans-tableaux*. Non pas au sens strict de la reprise d'une composition par la mise en scène d'un tableau vivant, mais dans un sens plus large : les références picturales mobilisent les choix filmiques de manière à la fois discrète et étendue, en allant de l'incidence ponctuelle à la diffusion d'un modèle. Devant une telle labilité, la question de l'*intentionnalité de l'auteur* peut être soulevée. Plutôt que d'y répondre catégoriquement, je préfère donner un commentaire en image. L'esprit facétieux de notre artiste fait remarquer dans *Plaster Cocoon* (2015), le troisième montage de ses *Nouvelles suites*, un rébus glissé par Hitchcock. Avec la mise en avant du fessier de *Miss Torso* pour ouvrir son réfrigérateur en plein été, voici désignée, de manière allusive, une citation de *L.H.O.O.Q.*, l'œuvre de Marcel Duchamp où la femme qui a ses vapeurs n'est autre qu'une *Joconde* barbue et moustachue. Ces montages et installations vidéo font apparaître quelque chose d'un fonctionnement poétique relevant de l'intention du cinéaste et, en même temps, s'inspirent d'une modalité esthétique liée à la sensibilité imaginaire des spectateurs. Le travail plastique de Laurent Fiévet fait écho au phénomène ayant lieu parallèlement au défilement quand, sur notre écran intérieur, se projettent une ou plusieurs œuvres artistiques ; si bien que la façon qui nous est

proposée de suivre la fiction passe à travers la sensation ou l'intuition de voir un tableau surimpressionné sur, sous, ou à côté des figures du plan. Ce phénomène de l'*entoilement* est approché de deux façons par notre artiste : soit il rend visible le lien, à travers la projection en transparence, d'une série de détails issus de la référence picturale, soit il tient invisible, mais néanmoins palpable, cette connexion secrète. Le rapport entre cinéma et peinture s'avère encore plus expressif quand les tableaux deviennent imaginaires présents, sans être visibles, entre les images surimpressionnées. Dans la série *Les Larmes de Lora* (2007-2014), certains montages provoquent la sensation qu'un portrait peint naît de l'écran. Par ses effets de matière et de décomposition, *Rain/Pain* (2009) convoque un portrait de Dora Maar par Picasso, *La Femme qui pleure*. Le geste est d'abuser du ralenti et de la surimpression, autour du visage de l'actrice Gene Tierney et de ses partenaires dans *Laura* d'Otto Preminger. Quelque chose de tranchant, de déchirant advient. On assiste à la formation/déformation d'un portrait de femme affligée et bestialisée. Ces *portraits cinématographiques* cubistes font planer la menace d'un abîme de la face en transformation. Dans la pensée si revigorante de la philosophe Catherine Malabou, la plasticité n'est pas seulement conçue comme dotation de forme : une autre tendance consiste à créer une nouvelle vie identitaire en encourageant le risque d'une destruction.

De la même série, *Lucy's Dream* (2009) expose un jeu de surimpressions entre deux séquences de *L'Aventure de Mme Muir* de Joseph L. Mankiewicz. Le montage plastique met l'accent sur les échos et les écarts entre les deux scènes de Lucy endormie sur sa chaise, face à la baie vitrée. Ces deux passages, bercés par l'écume des vagues, finissent par se confondre. *Lucy's Dream* vient informer un processus dont les spectateurs ont fait l'expérience semi-consciente devant le film. Sur notre écran intérieur se déposent les réminiscences – ces motifs saillants dont on

se souvient en entremêlant les fils du récit, pourquoi pas en se racontant d'autres histoires que ce qui a défilé. Si les œuvres de Laurent Fiévet ont une texture psychique, c'est que quelque chose venu de la profondeur effleure à la surface. L'emploi plastique de la surimpression des images, associé au ralenti, vient stimuler l'inconscient, car il convoque la façon dont la mémoire des œuvres fonctionne. J'y vois un équivalent poétique du Bloc Magique, du *Wunderblock* que Sigmund Freud a décrit pour réfléchir aux modalités d'inscription, d'effacement et de retour, sous une forme altérée, des traces mnésiques. Ces remontages vidéo aiguïssent le regard porté sur une œuvre artistique en révélant une sorte de palimpseste mémoriel : l'arrière-fond, la toile cachée sur laquelle nous projetons la mémoire d'autres images flottantes.

Plastique du va-et-vient : rythme et répétition

Aussi, la conception formelle des montages vidéo réalisés par Laurent Fiévet ne repose-t-elle pas uniquement sur un jeu de surimpressions entre le visible et l'invisible de la figuration. La dimension plastique trouve sa force dans une série de *manipulations du défilement* et de l'enchaînement, sur fond de répétition. Notre artiste se plaît à inverser le bon déroulement du plan, encore davantage à le retourner, pour faire miroiter plusieurs devenirs des corps de l'écran. Exemplairement, au sein du diptyque *Carlotta's Way* et *Returning Carlotta's Way*, le principe de répétition intervient à grande et à petite échelles : le même montage est repris, mais avec un biais, pour former un miroir brisé ou une boucle ; chaque montage vidéo comporte quatorze chapitres, quatorze versions du même extrait avec un détail différent ; à l'intérieur de chaque chapitre, un extrait du film est retravaillé en répétant un ou plusieurs des quatre plans qui le composent.

Le mouvement pénétrant du va-et-vient constitue une marque de signature encore plus saillante, dès lors que la

répétition se limite à un court montage vidéo triturant un seul extrait jusqu'à l'extase. On peut donner à cette mise en œuvre plastique une connotation vaguement sexuelle en lien avec l'acte de pénétration – une façon de faire du rentre-dedans à l'œuvre. Plus fondamentalement, les tâtonnements du va-et-vient réactivent le ressort inconscient de la *plasticité psychique* – ce mouvement d'attachement et de détachement à l'égard de l'objet d'amour primordial. Dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Freud s'y réfère en décrivant le jeu de la bobine, *das Fort-Da-Spiel*, le moyen trouvé par le petit enfant d'un an et demi pour appréhender la séparation si douloureuse avec sa mère. Sans vouloir imposer ce modèle psychanalytique au domaine réservé de l'expression artistique, il s'avère tentant de relier l'usage poétique de la répétition et la tentative d'établissement d'un rapport avec l'œuvre-mère, à l'origine de la forme engendrée. La recherche de la bonne distance, calée tantôt tout près, tantôt de loin, impose un goût du jeu et de l'essai.

Pareil mouvement de balancier du montage vidéo a été travaillé en relation avec un motif visuel et sonore évocateur dont s'est emparé le grand ensemble *Swing High, Swing Low* (2012-2014). Le vidéaste a revisité, tel un monteur magicien, les films de balançoire qui ont jalonné l'histoire du cinéma, de Max Ophuls à Steven Spielberg, pour en faire des recreations obsédantes et fascinantes. L'artiste provoque, jusqu'à l'épuisement, et donc jusqu'au ravissement, des effets de *va-et-vient* sur ce qui, au cinéma, inexorablement défile. Au gré des manipulations malicieuses, les personnages des *Dents de la mer* se transforment sous nos yeux en pantins, en automates actionnés par la mécanique d'un battement de porte. Dans l'installation vidéo *Socializing with Neighbors* (2014), la scénographie des jeux d'enfants de *Peter Ibbetson* de Henry Hathaway inscrit le mouvement de balançoire dans une topologie de la séparation, de part et d'autre d'une grille qui disjoint

et relie espaces féminin et masculin. Tous ces corps ainsi balancés, tantôt sous le joug d'une emprise relationnelle, tantôt en voie d'émancipation, ne cessent de fluctuer entre deux directions : le mouvement de retranchement derrière une limite imposée et, à l'inverse, le désir de passer outre, de transgresser barrières et identités sociales.

Les montages vidéo des séries *They Shoot Horses, Don't They?* (2010-2011) et *Dislocated* (2014) ont introduit une rupture qui renouvelle l'engagement plastique du montage. Nous voici très loin des surimpressions et/ou des ralentis languissants. La cadence est bel et bien accélérée dans la première série, qui monte un son différent de l'original sur les images trafiquées. Dans la série plus récente, où le principe de la synchronisation entre son et image est respecté, ce sont les effets d'interruption et d'inversion assurés par le montage *cut* qui forgent l'illusion d'une *accélération*. En outre, il s'agit de remonter des mouvements déjà chorégraphiés dans des films musicaux et dansés hauts en couleur : de *Singin' in the Rain* à *La Fièvre du samedi soir*, en passant par *West Side Story*. Ce qu'on présente comme des numéros de danse deviennent des moments d'exhibition d'un travail à la chaîne ou d'une division des tâches infligée par l'industrie du rêve. La performance est répétée parfois jusqu'à l'abattement... voire l'abattage des chevaux, juments et poneys d'Hollywood ; parfois jusqu'à la communion d'une parade débridée de joie et d'énergie. Ce que j'ai préféré : quand l'enchantement collectif de la comédie musicale en Technicolor s'estompe et que l'action heurtée du rembobinage laisse entrapercevoir l'exploitation critique des corps dans la fabrique de l'imaginaire. La décomposition et la recomposition des mouvements dansés – dérouler un bas, déboîter une jambe – permettent d'approfondir les enjeux politiques d'automatisation et de libération qui sous-tendent la mécanique spectaculaire.

plasticité de l'expérience, l'espace-temps d'une exposition

Les propos tenus jusqu'à présent comportent un ou deux biais qu'il est temps de corriger.

En explorant la vidéoplastique de Laurent Fiévet, je me suis sentie libre d'évoquer le sens de ses œuvres sans mettre suffisamment en avant la *singularité de mon expérience*. Chemin faisant, j'ai peut-être donné l'impression de vouloir imposer une interprétation, de la rendre catégorique ou exemplaire. Mais je suis bien consciente qu'il y a plusieurs sons de cloches possibles, notamment selon que l'on ait vu ou non le film remodelé, que l'on connaisse ou non les tableaux reproduits en surimpression. En choisissant des œuvres filmiques et picturales célèbres, notre artiste s'adresse de fait à un large public, si ce n'est au grand public. Quoi qu'il en soit, son travail ne saurait être circonscrit par l'érudition dont il fait montre. Grâce aux modulations plastiques et rythmiques dont j'ai tâché de souligner la cohérence, la force et l'évolution, ses montages invitent tous les regards à s'engager dans une aventure sensorielle. Les frôlements ou les confrontations révèlent des formes de vie nouvelle pour les personnages et les lieux de l'écran que les destinataires de l'œuvre, au départ, moins informés sont à même d'apprécier de manière directe.

On peut se demander toutefois si Laurent Fiévet ne rêve pas de spectateurs idéaux et à quelle sorte d'expérience se réfère cet idéal. De fait, il n'est pas anodin que les extraits choisis soient souvent des moments de forte sollicitation pour les spectateurs du film-source, tel le plongeon de Scottie pour sauver (Judy en) Madeleine mis en lumière par plusieurs montages de la série *Drowning Figures* (2018-2019). Cet événement a pu être compris, par les cinéphiles de tous temps, comme passage à l'acte du personnage : de spectateur frustré, l'ancien détective

devient acteur amoureux. Ce mouvement est prolongé par le spectateur du film et aussi, désormais, par le spectateur-visiteur de l'installation vidéo. Aussi le va-et-vient manié par le remontage affecte la manière d'appréhender l'œuvre. Notre posture oscille entre *immersion et distraction*. Les spectateurs-visiteurs idéaux seraient des plongeurs intermittents désireux de s'immerger dans la texture des images-sons par à-coups, ou par plages de temps plus longues, puis de s'aérer les yeux et de faire un tour avant de replonger de nouveau.

Un autre biais intervient dans la caractérisation du dispositif esthétique, autrement dit du cadre spatio-temporel où les œuvres de notre artiste plasticien ont été exposées. Pour mieux comprendre le contexte de réception, il faut insister sur l'importance que revêt l'investissement des différents lieux. Ainsi, les premiers montages vidéo que j'ai pris pour exemple, *Carlotta's Way* et *Returning Carlotta's Way*, ont été vus lors de séances spéciales ; ces deux œuvres, au format de long métrage, ont été projetées dans la programmation *Vertigo Replay* de l'automne 2018 du Forum des images dans une salle obscure, transformée pour la cause en alcôve d'art contemporain. Bien que le dispositif conçu par l'artiste – une présentation dos à dos, sur les deux pans d'une paroi séparant deux espaces de projection – n'ait pu être réalisé dans ce contexte, l'entrée libre autorisait néanmoins les spectateurs d'aller et venir, de sortir à leur guise et d'y retourner allègrement pour saisir l'expérience dans sa plasticité essentielle. À part cet exemple quelque peu faussé, les œuvres de l'artiste plasticien s'exposent par définition *hors de la salle de cinéma*. Elles sont installées dans des musées, des galeries d'art ou des espaces publics reconvertis en lieux de culte (et vice versa).

J'aimerais livrer des souvenirs encore prégnants dans le désordre émotionnel qu'impose la réminiscence. En commençant par les souvenirs éclos dans des cubes blancs, aménagés pour abriter une pénombre suffisante

à la visibilité des installations vidéo. Je repense notamment aux dizaines de minutes passées devant les murs-écrans de *Lucy's Dream* ou de *State of Grace*, respectivement à la galerie La Ferrière et à la galerie Dohyang Lee. En dépit de l'agitation humaine, la force plastique de l'œuvre et l'ingéniosité de la scénographie créent des possibilités de *mises en retrait*. Le choix, pour le Salon H, d'isoler un montage dans la petite pièce du fond a permis une réflexion en tête-à-tête. Je me demande si la torsion infinie des deux cordes, nouées en ruban de Möbius par le montage, consacre l'émancipation auto-érotique de Keira Knightley ou si elle tourne en rond dans *Pride and Prejudice* (*Swing 16*) ? Mais l'effet de coupure, fort heureusement, n'est jamais parfait, car la contemplation reste poreuse aux bruits ambiants des autres spectateurs-visiteurs et aux sons déformés venant des œuvres voisines.

L'expérience esthétique est encore plus stimulante quand les montages vidéo sont installés au sein de grands espaces, du musée d'art contemporain de Helsinki au Grands Palais à Paris, en laissant tout un chacun créer ses associations libres, en redirigeant son regard et son écoute au gré de déambulations. Je replonge dans des contextes où la lumière a été baissée : la pénombre des cellules en vieilles pierres, percées par des lucarnes ou des puits de lumière, dans la galerie Solar de Vila do Conde, accueillant, en 2007, l'exposition *Under Hitchcock*, entre terre et mer ; le noir profond pour contempler les effets de synchronisation dans le parcours labyrinthique de *Dislocated* à la galerie Mathias Coullaud, dix ans après ; en 2012, la quasi-obscurité de mise dans l'espace d'art contemporain de la compagnie à Marseille pour *Swing High, Swing Low*. Si l'envoûtement têtue de l'imaginaire a agi à merveille, c'est que les installations exposées réveillent l'inconscient des images-sons, rendent perceptibles les forces invisibles qui sous-tendent le balancement des êtres. Attirée par les bruits de crissement, les lueurs alentour, les ombres des

autres spectateurs-visiteurs, je tourne avec eux autour du motif de la balançoire et nous nous mettons à penser à des questions fondamentales. Quelle étrange force redonne de l'élan à nos vies ? Quel est le lien qui nous attire vers l'inconnu ? Qui tire les ficelles de nos existences ? Alors, la force d'expansion de la plasticité devient universelle.