Welcome to lescahiersdelespace!

[localhost:~] lespace% ls -l | colrm 1 47

01 couvBook
03 Sommaire
04 Généralités
05 Jean Lambert-wild
08 Éclaircissement, Jean Lambert-wild
11 La calenture, Christophe Blangero
21 ?????, Jean-Damien Collin
23 Regards croisés sur une collaboration
33 Le champ des possibles, Emmanuel Mââ Berriet
37 Entretien avec Henri Taquet
41 Le choc et l'effroi, Otto Stolt
47 Sur Orgia, Yann Beauvais
51 Du nouveau pour les organismes désirants, Bernard Stiegler

[localhost:~] lespace% cat Sommaire/questcequecestlescahiersdelespace?.txt
Le cahier est souvent un objet de note, de recherche, d'exercice en même temps qu'un objet personnel. Cahier de laboratoire pour un scientifique, cahier de notes et d'essais pour un artiste, il conserve des pistes, des expériences et peut, dans certains cas, servir de preuve et aider à l'explication.
L'espace multimédia gantner accompagne ses activités par la publication des « Cahiers de l'espace» afin de prolonger et instituer l'exploration. Il s'agit d'une collection construite sur les constats éditoriaux du catalogue et du livre d'artiste. Ils apportent éléments critiques, pistes à approfondir, documents et clés de compréhension.
Cette collection, loin des poncifs du tout numérique, se décline sous forme éditée et sous forme éditable par téléchargement.

[localhost:~] lespace% print lescahiersdelespace#2

[localhost:~] lespace% open lescahiersdelespace#2book

Christian Proust > Président
Yves Ackermann > Vice-président en charge des finances, du patrimoine, de la culture et de la coopération internationale

L'espace multimédia gantner >
Jean-Damien Collin
Marie-Pierre Henon
Vincent Marguet
Stéphanie Liebing
Fabien Velasquez
Serge Cayla

L'espace multimédia gantner est un service de la Médiathèque départementale, Conseil général du Territoire de Belfort. Il est labellisé Espace Culture Multimédia.

Remerciements :

Jean Liborio - Maire de Bourogne / Marie-Pierre Chenel _ Emmanuelle Herry _ Philippe Gille _ Marina Albrecht _ l'ensemble de la Médiathèque départementale - Conseil général du Territoire de Belfort / Philippe Lablanche _ Laetitia Bouvier - Direction régionale des affaires culturelles de Franche-Comté / Elise Ruysschaert / Christophe Farion / Jean-François Philippe / Bernard Stiegler / Jean-Michel Lejeune / Henri Taquet / Abder Rafiaa Koukam / Vincent Hilaire / Stéphane Pellicia / Aurélia Marin / Léopold Frey / Emmanuel Mââ Berriet / Otto Stolt / yann beauvais / Corinne Pencenat / Jean-Luc Therminarias / Isa Kiziak / Isabelle Crouzette / Muriel Hasse _ Léontine, Aglaée et Isidore Collin

---

L'espace multimédia gantner, 1 rue de la varonne, 90140 Bourogne
Télephone 03 89 23 59 72 E-mail lespace@espacegantner.net

Les cahiers de l'espace
#2, novembre 2003
Direction de l'ouvrage : Christophe Blangero & Jean-Damien Collin

Achevé d'imprimer en novembre 2003
isbn 2-915151-02-4
Dépôt légal : décembre 2003

Polices de caractères : Code39, DigitalReadOut, Monaco, Verdana.
Papiers : couverture_Poussières de lune 250g/m^2, interieur_Offset blanc 135g/m^2
Image de couverture : Motif japonais

Photographies et illustrations : Brigitte Enguerand_pages 6, 16, 26, 42 et 46, Jean Lambert-wild_page 8, Berriet/Babiole, AAAseed_pages 10, 20, 30, 34, 38, 44, 48, Jean-Luc Therminarias_pages 50, 51, autres_326.

Crédits photographiques et droits de reproduction : pages 6, 26, 42 et 46_Brigitte Enguerand, page 16_Théâtre Granit, autres_326.

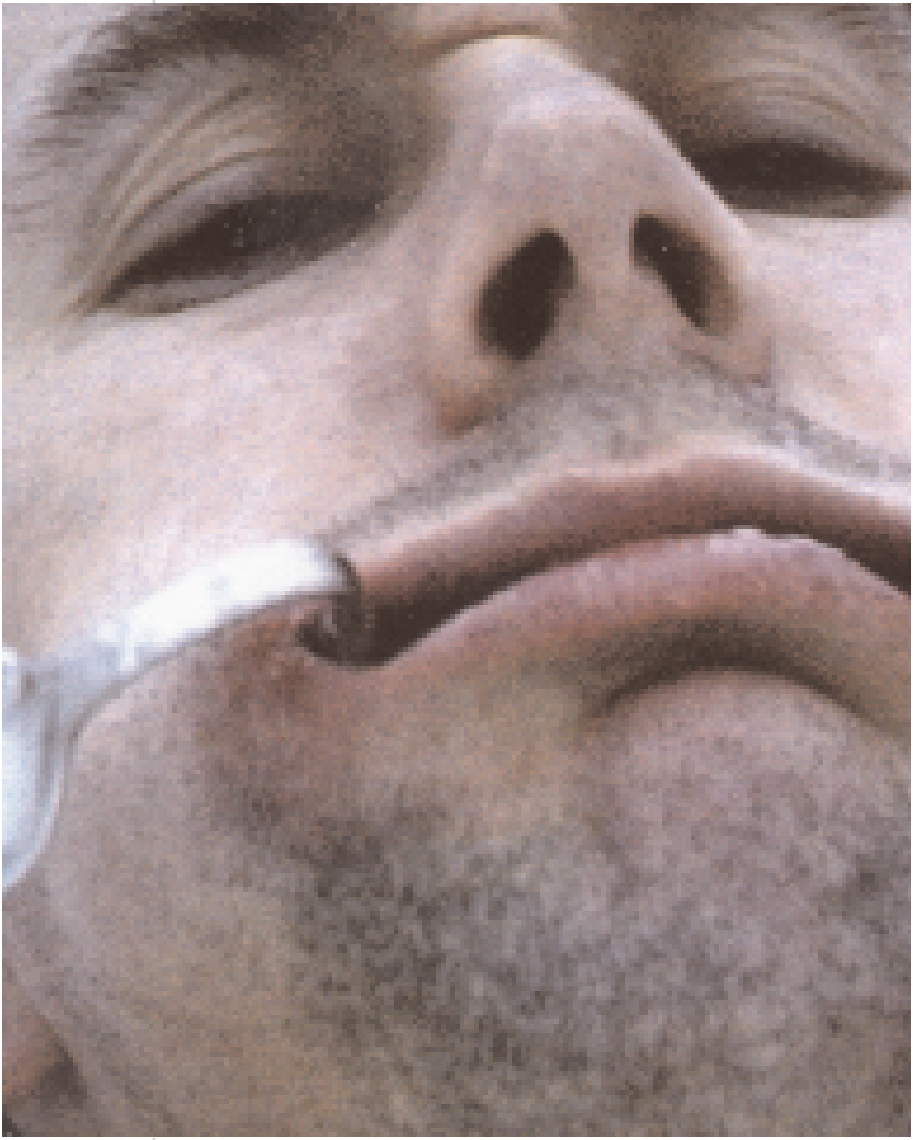
JEAN LAMBERT-WILD

PHENOMENA

Né en 1972 à l'île de la Réunion.
Écrivain, metteur en scène et scénographe.
Depuis 1998, il est le directeur artistique de la Coopérative 326, coopérative artistique qui réunit en son sein des artistes de différentes disciplines et dont les enjeux communs sont d'interroger et d'expérimenter ensemble de nouvelles associations esthétiques, de bouleverser le cadre des conventions de narration propre à chaque discipline. Depuis 2001, dans le cadre de cette coopérative, Jean Lambert-wild et le musicien Jean-Luc Therminarias ont décidé d'approfondir leur collaboration artistique et signent *Orgia* de Pier Paolo Pasolini en 2001, *Spaghetti's Club* en 2002, *Crise de Nerfs-Parlez-moi d'amour* en 2003.
Depuis 2000 il est artiste associé au Granit – Scène Nationale de Belfort – dirigée par Henri Taquet. Par ailleurs, il collabore régulièrement avec le laboratoire SeT (Université Technologie de Belfort-Montbéliard) en vue de développer des outils pour ses mises en scène.

Livres

Splendeur et Lassitude du Capitaine Marion Déperrier (Editions les Solitaires Intempestifs, 1998)
Crise de Nerfs – Parlez-moi d'amour (Editions les Solitaires Intempestifs, 2003)
Aegri Somnia (Editions les Solitaires Intempestifs, 2003)



Disques

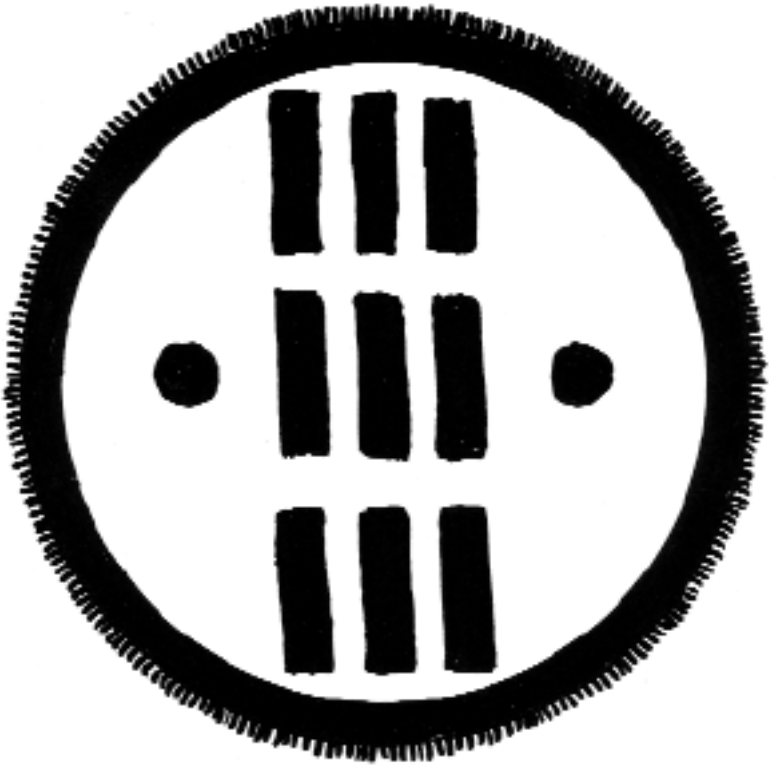
Drumlike (326Music)
Spaghetti's Club – « Le point de vue de Lewis Carroll » (326Music)
Spaghetti's Club – « La Conclusion » (326Music)

Mises en scène

Grande Lessive de printemps, 1ere confession, Jean Lambert-wild, 1990.
Les Troyennes, Sénèque, 1993.
Yvonne, princesse de Bourgogne, Witold Gombrowicz, 1995.
Aquarium d'après *Maison d'arrêt*, Edward Bond, 1997.
V versus W, Jean Lambert-wild, 1997.
Splendeur et Lassitude du Capitaine Marion Déperrier - 1ere Epopée, Jean Lambert-wild, 1999.
Le Terrier, Franz Kafka, 2000.
Orgia, Pier Paolo Pasolini, 2001.
Spaghetti's Club, Jean Lambert-wild, 2002
L'appariteur, Christophe Blangero, 2002.
Crise de Nerfs-Parlez-moi d'amour, 2eme confession, Jean Lambert-wild, 2003.

Performances

Paradis, 1998,
Noyades, 1999
Cent empreintes pour cent portraits, 1999
Walk-Don't Walk, 2000
L'immensité mobile du rien, 2000
Aphtes, 2000.
Aegri Somnia, 2002
Dédicace, 2002
Le Mur, 2002.



J’ai tracé ce dessin tracé, à la Saint Léger, avec des débris de charbon de bois, au centre du Wara Xavante de Pimentel Barbossa.
Ce délinéament de mon projet poétique, retenu depuis de nombreuses années, contient tout mon sujet :
3 Épopées,
3 Confessions,
3 Mélopées,
2 Exclusions,
1 Dithyrambe
326 Calentures.

Voilà qui me clarifie !

LA CALENTURE

CHRISTOPHE BLANGERO

La calenture : Délire furieux auquel les marins sont sujets lors de la traversée de la zone tropicale et qui est caractérisé par des hallucinations et le désir irrésistible de se jeter à la mer.

Pour en finir avec le corps, la pathologie a inventé mille termes, des plus anodins aux plus définitifs. Parmi la kyrielle en usage, le vieux terme de calenture m'est apparu le plus approprié pour illustrer d'un mot ce livret consacré à Jean Lambert-wild. La calenture me paraît résumer totalement le climat de fureur, d'exploration maritime, d'expériences limites qui traversent aussi bien son théâtre que ses performances. Qu'il soit fasciné par les fonds marins n'est pas surprenant pour un insulaire. Tout comme l'eau, son théâtre est un milieu globalisant, toutes formes d'expressions artistiques semblent s'y brasser par le jeu d'interfaces sans que jamais les nouvelles technologies viennent occulter la matrice initiale du théâtre : le corps et l'effet d'électrochoc qu'il entraîne.

C'est à Lyon, il y a dix ans, que j'ai connu Jean. Nous étions camarades, étudiants en philosophie. De son côté, il se sentait déjà des filiations avec Kafka, Céline, Sénèque, Gombrowicz et Bond. Stoïcien de longue date, ce monde des idées et des concepts l'ennuyait à mourir, les apprentis manquaient passablement de vigueur. Il était si remuant, qu'avec quelques amis, nous soupçonnions en lui une suractivité délirante et nous devinions déjà dans ses yeux l'acuité perçante du chasseur. Son corps semblait taillé pour la lutte. C'était quelqu'un qui nous paraissait avoir en permanence des désirs, il foisonnait d'images, il ne les cherchait jamais, elles surgissaient. Avec son écharpe rouge, je le vois encore trimbaler des tables dans les sous-sols de Lyon 3, pour les besoins du décor de *Princesse de Bourgogne*, je le vois encore

Apharia, *Orgia*.

en bon évangéliste convertir des étudiants à la langue des *Troyennes* de Sénèque, son enthousiasme était contagieux. Au cours de ces quatre années en philosophie, je crois que seule la *Dioptrique* de Descartes avait ouvert devant lui un fabuleux univers optique mêlant simulacres et esprits animaux, sans oublier le vitalisme, courant qui s'attaqua de façon directe aux paradigmes rigides du normal et du pathologique. Voilà deux axes de recherche qui se sont cristallisés pour aboutir dix ans plus tard à *Orgia*.

Alors que Jean étouffait sous la serre de la vie universitaire, il rencontra Benoît Monneret, peut-être sa rencontre théâtrale la plus cruciale, la plus stimulante. Benoît et Jean avaient besoin de casser la coquille protectrice qui les gardait idéalement à l'abri du monde, ils jettèrent Architecture et Philosophie aux orties, et c'est nus qu'ils se donnèrent au théâtre. Benoît, ce fou de Faulkner derrière sa tête de chérubin, avait le don de manier les verbes comme un couteau, il pouvait passer de la joie virulente à la haine lugubre en un seul mouvement de visage. Il possédait ce don magique qu'ont certains comédiens de faire passer le spectateur de la soudaineté des larmes aux rires hystériques, grâce aux différentes temporalités qu'en chercheur de vérité il savait donner à son jeu. Jean a su tout de suite qu'il avait croisé là son premier monstre. Et ce fut ce monstre-là qui inocula à Jean le virus expérimental et stimulant de la scène. Je crois que s'il a choisi le théâtre, si sa vocation lui a conseillé l'arène, c'était pour faire éclater les catégories, et au lieu de séparer les expressions, tenter de réunir dans un même océan : imageries, démons, corps, poésie, arène, musique. Sa familiarité avec la langue des planches qu'il a acquise depuis, lui ont fourni un vocabulaire direct capable de vivifier tout ce qui entoure la scène.

Au temps des mises en scène d'*Aquarium* d'après *Maison d'arrêt* d'Edward Bond et de *V versus W*, il m'avoua déjà vouloir trouver un médium qui n'eût rien à voir avec le théâtre, du moins ce qu'il en connaissait, qui ne ressemblerait à rien d'imaginable, plus proche du cinéma, de la bande dessinée que du théâtre classique. Il cherchait déjà à voir en quoi le théâtre pouvait encore nous déranger, nous faire rêver et en quoi il pouvait devenir une poésie réalisée.

Sa rencontre avec le compositeur Jean-Luc Therminarias lors de *Splendeur et Lassitude du Capitaine Marion Déperrier* fut à ce titre décisive. La musique possède l'avantage de contraindre l'organisme avec des moyens précis et de prolonger l'univers

scénique avec des signes non-verbaux.
Sa rencontre avec Jean-Luc lui a permis d'aborder un théâtre à la limite de n'être plus du théâtre, un saut poétique dans le bain sonore et onirique de l'arène.
Utilisant toutes les ressources du langage musical, Jean-Luc Therminarias à permis à Jean d'explorer les paramètres d'un nouvel onirisme, et grâce à la magie des interfaces développées avec l'UTBM de redécouvrir avec le corps, ce lieu de prophétie et de résonance, ce lieu d'innervation.

Une poétique de la confession

Dans toutes pièces de Jean, je ne peux m'empêcher de voir toujours un homme prisonnier de sa chair, un homme captif de ses murs, esclave du ciel de son lit, je vois un homme portant son regard vers les lointains, dernier périmètre onirique dans ce monde asilaire. Soit l'homme est un aliéné définitif, un supplicié comme Tantale, un torturé, soit celui que la société récuse, écarte, bannit, questionne comme Richard R, soit un furieux exorbité dans le mur, un frénétique de la persévérance.

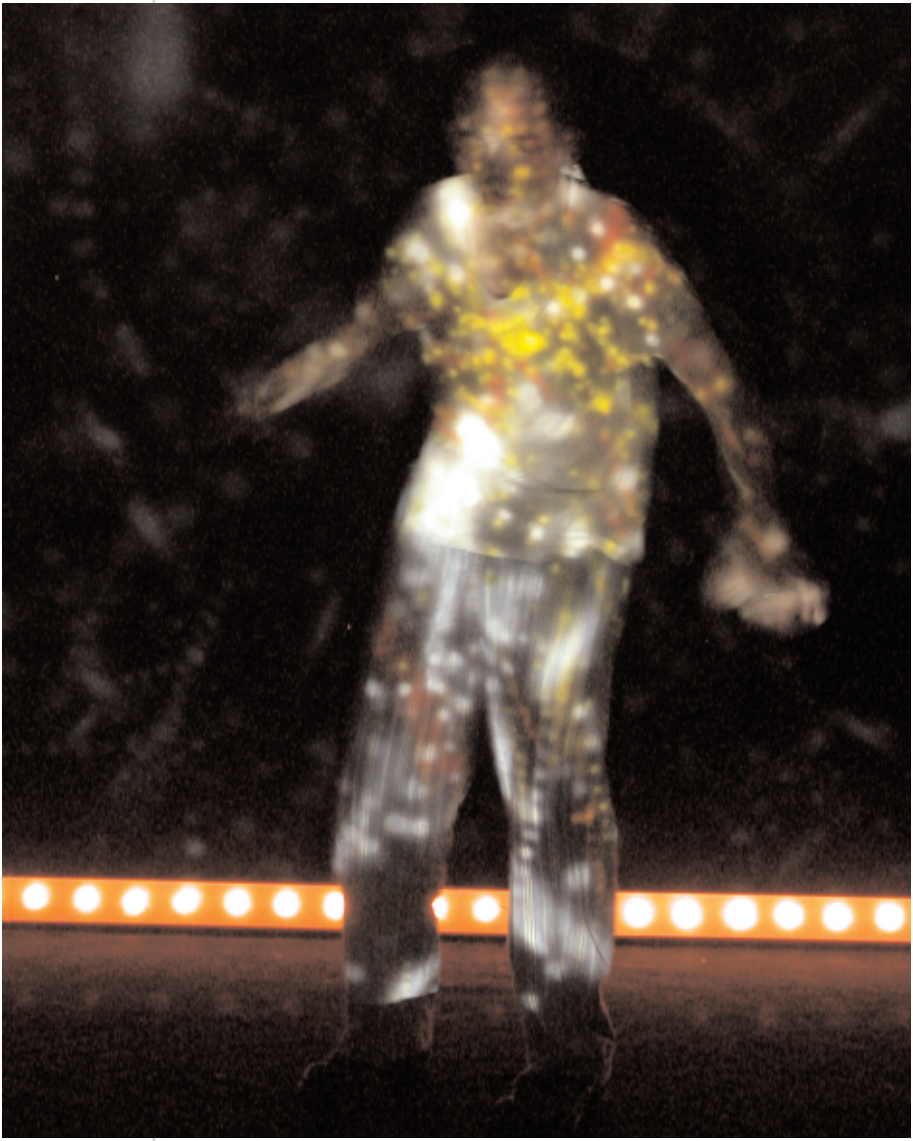
Ce monde de l'internement, du mal absolu, ce monde sans mensonge, appelle ce climat de libération, de confession et d'aveu. La parole de l'aliéné, du criminel, de l'esseulé violente le réel des adultes.
Violence établie à deux niveaux. Violence qu'on inflige au corps, qu'on endure dans sa chair. Violence qui est comme une transe de la mort incarnée. Violence d'un écartèlement mise à jour. Violence liée également à la difficulté de se piloter. Violence, adresse et précision de l'équarisseur.
La violence sourde d'une implosion contenue que la musique de Jean-Luc parvient à spatialiser de façon quasi corporelle dans *Orgia*, musique émolliente et immersive qui renforce ce sentiment de plongée au-delà, musique à l'unisson du grincement abyssal de la vie. Il n'y a pas explosion dans la musique de Jean-Luc Therminarias, mais implosion diffuse, pas décharge, mais exacerbation des tensions, concentration vers le dedans, d'où cette atmosphère imparable de plongée mêlant le « supra-terrestre à l'infra-humain. »

Spaghetti's Club. répétition. Jean Lambert-wild et David Moss

La conception très géométrique et volontiers épurée du décor, son amour du velours noir pour absorber tout débordement de lumière, son usage des tulles interposés entre la scène et le public pour rendre flou le regard, toute cette architecture nous fait penser à la chambre noire du confessionnal.
C'est à l'instant de disparaître que le vivant se confesse, se débat. Il y a toujours un drame primitif, une blessure interne à laquelle s'ajoute le tourment de la faute, le néant du pardon. Là comme ailleurs, la mort ne rôde jamais loin. A l'image des méduses dans *Orgia* qui enveloppent les acteurs de leur firmament, la mort finit par nous rejoindre. La mort ici comme point lumineux vers lequel l'acteur doit tendre de toutes ses fibres.
Si Jean choisit de représenter la mort de façon obsessionnelle, il y a au fond cette hantise d'une unité qui a fui et qui œuvre à sa réconciliation. Son théâtre est l'histoire de cette lente ascèse à laquelle sont confrontés les âmes humaines à l'instant du trépas. Creuser en soi pour faire venir au jour ce qui est enfoui, se délester de tout bagage et regarder les choses comme elles sont, en bien et en mal, paradoxales, contradictoires.

Peut-être à cause de ses origines réunionnaises, sa culture a des racines plus profondes qui plongent dans un passé infiniment plus reculé que l'époque chrétienne. Religion du corps sacré, de l'invocation, du sacrifice et de l'exorcisme : témoin fossilisé du premier théâtre humain. C'est sur ce fond de primitivisme magique qu'il faut peut-être décoder son rapport violent et antagoniste à la psychologie occidentale. En nous montrant le mal, en transgressant le tabou des politesses admises, en évitant tout mensonge, le spectateur n'est plus le voyeur qui se délecte, mais placé comme devant le miroir de l'homme éternel, archaïque, ancestral.
Tout ce qui nous appartient, notre éducation psychologique, notre héritage moral est ici déconstruit. A ce titre, son théâtre est toujours une réaction contre la normalité, une réaction contre tout ce qui mène à la mort physique, poétique et émotionnelle, contre tout ce qui est contraire au sens inaliénable et poétique de la vie. La guerre qu'il veut faire à la normalité, il faut l'entendre dans l'écho de cette citation tiré du journal de Baudelaire : « Posséder une force d'attaque plus grande que la force de résistance développée par des millions d'individus. »

Crise de nerfs Parlez-moi d'amour. Répétition. Laure Thiéry



La calenture : un exorcisme par la performance

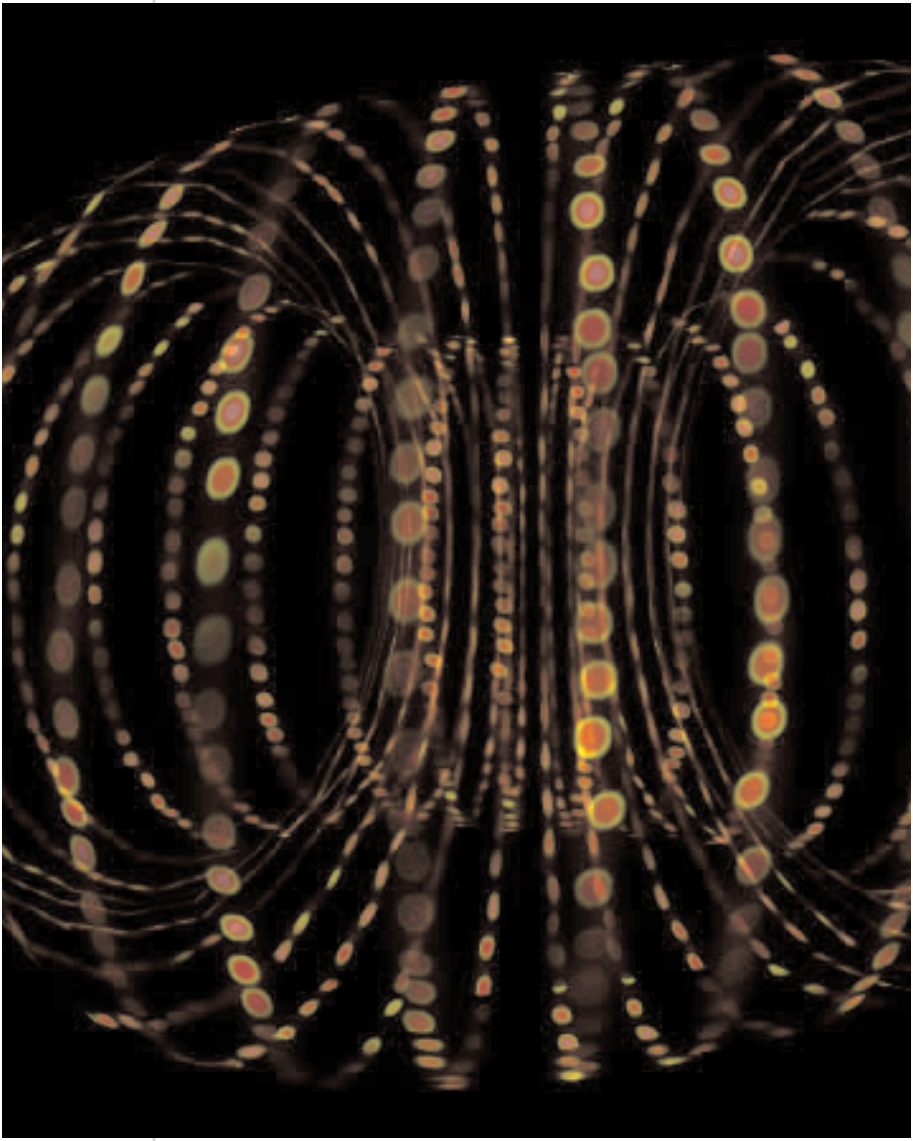
Dans chacune de ses performances (*Aphtes*, *Aegri somnia*, *Le mur*), même clotûre, même rupture sans appel avec la société des hommes.
C'est que la performance est presque toujours chez lui un essai de confession, une confession inaboutie, constamment à recommencer. La confession n'est pas distincte de la vie, elle est partie intégrante de la performance. Pour ma part, je n'ai jamais vu personne qui fait autant abstraction de sa carcasse. Plus le déchaînement est actif, plus les limites vitales sont repoussées, plus la performance devient une sorte de théâtre total, et plus qu'une violation du corps, un chatîment, les prémisses d'un exorcisme annoncé. Le performance est chez lui le moyen de faire passer directement sur la scène la fureur qui l'anime, de la projeter hors de lui.

« L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier » Henri Michaux, *Épreuves et exorcismes, 1940-1944*, Gallimard, Paris.

Dans ce combat, le corps ne va jamais assez loin. Le risque encouru à chacune de ses performances est toujours un palier, un tremplin pour vaincre le corps agonisant.
Dans la performance *Aphtes*, il est enfermé dans une boîte blanche et doit répondre aux flots de questions qu'une voix marmoréenne scande au rythme saccadé d'une musique de corrida.
Incapable de répondre correctement, il se soumet lui-même à la « Question », la torture qu'il s'inflige, en s'arrachant la bouche avec des petites cuillères, et cela jusqu'à ce que mort s'en suive.

Cette lutte acharnée de celui qui ne se résigne pas à son sort, l'héroïsme de celui qui non content de résister pied-à-pied, contre-attaque. Dans *Le Mur*, par une volonté inébranlable, le protagoniste revient vingt fois à la charge, trouve sans arrêt de nouvelles raisons de se relever. Volonté de Sisyphe. Lutte contre les cloisons rebelles, se martelant lui-même pour faire surgir le clou, Etat de Lutte qui n'est pas sans nous rappeler cette croyance d'Antonin Artaud tirée de son *Journal de Rodez* « Je crois qu'il y a un état où le guerrier, la gueule trouée à mort reste là, il continue à se battre et à avancer. il n'est pas mort, il avance pour l'éternité. »

Le Mur.
Jean Lambert-wild



Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam : Abder Rafiaa Koukam :

Longtemps j’ai dérivé

Pièce de chair flottant entre deux eaux

REGARDS CROISES SUR UNE COLLABORATION

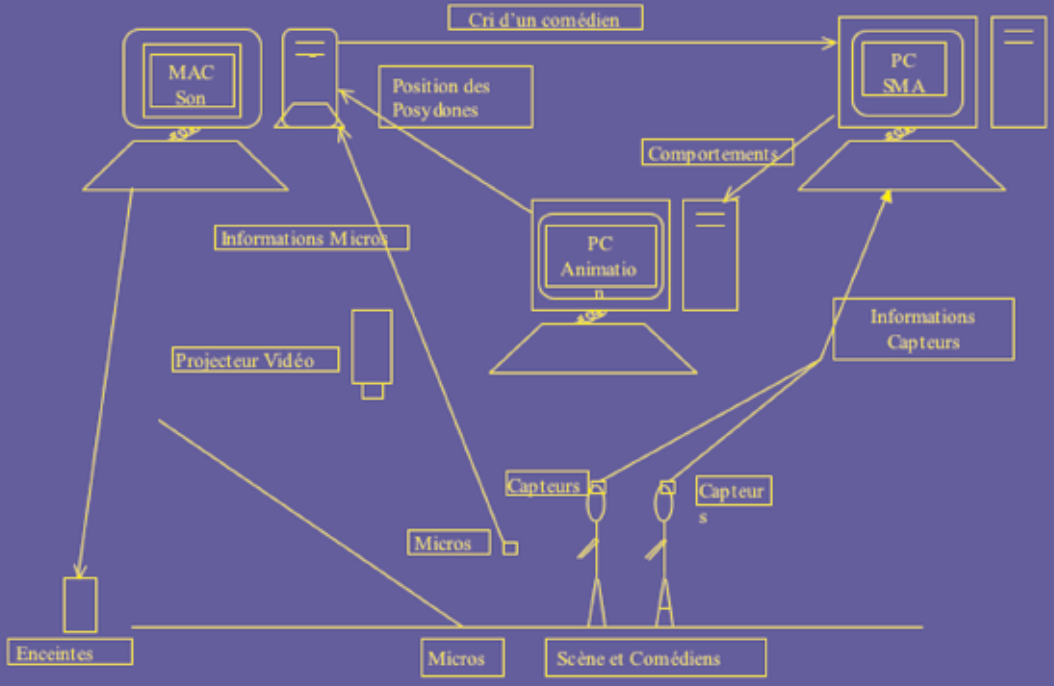
Abder Rafiaa Koukam :
Ma rencontre avec Jean s'est déroulée au mois de juillet 1999, au labo Systèmes et Transports (SeT). Il m'a alors présenté l'idée de la pièce *Orgia* qu'il souhaitait mettre en scène et j'ai été immédiatement séduit tout en m'interrogeant sur la complexité de la mise en œuvre et l'hétérogénéité des compétences nécessaires à la réalisation d'un tel système.
Dans la coopération entre ingénieurs et artistes, le problème qui se pose toujours est de faire comprendre et d'admettre la complexité et la démarche que sous-entend le développement d'un système informatique, surtout si celui-ci est nouveau par rapport aux systèmes classiques que l'on utilise dans la vie courante. Jean a très vite abordé les contraintes informatiques avec l'œil de l'ingénieur, et a fait preuve de pragmatisme en comprenant et assimilant rapidement notre approche technique du problème. Son sens critique, ses facultés à soulever les problèmes, ont contribué très fortement à la conception informatique du système *Daedalus* qui est à la base d'*Orgia*.

Stéphane Pellicia :
Le système *Daedalus* est une interaction scénique entre des comédiens et des organismes artificiels modélisés et conçus à partir d'algorithmes inspirés des organismes vivants que l'on peut rencontrer au fond des océans.
Nous nommons ces organismes artificiels des *Posydones*.
Nous avons conçu deux espèces de *Posydone* dotées de comportements spécifiques : les *Apharias* et les *Hyssards*.

Pour mettre en place le système *Daedalus*, nous avons utilisé les

Apharia. *Orgia*.

Structure physique du système

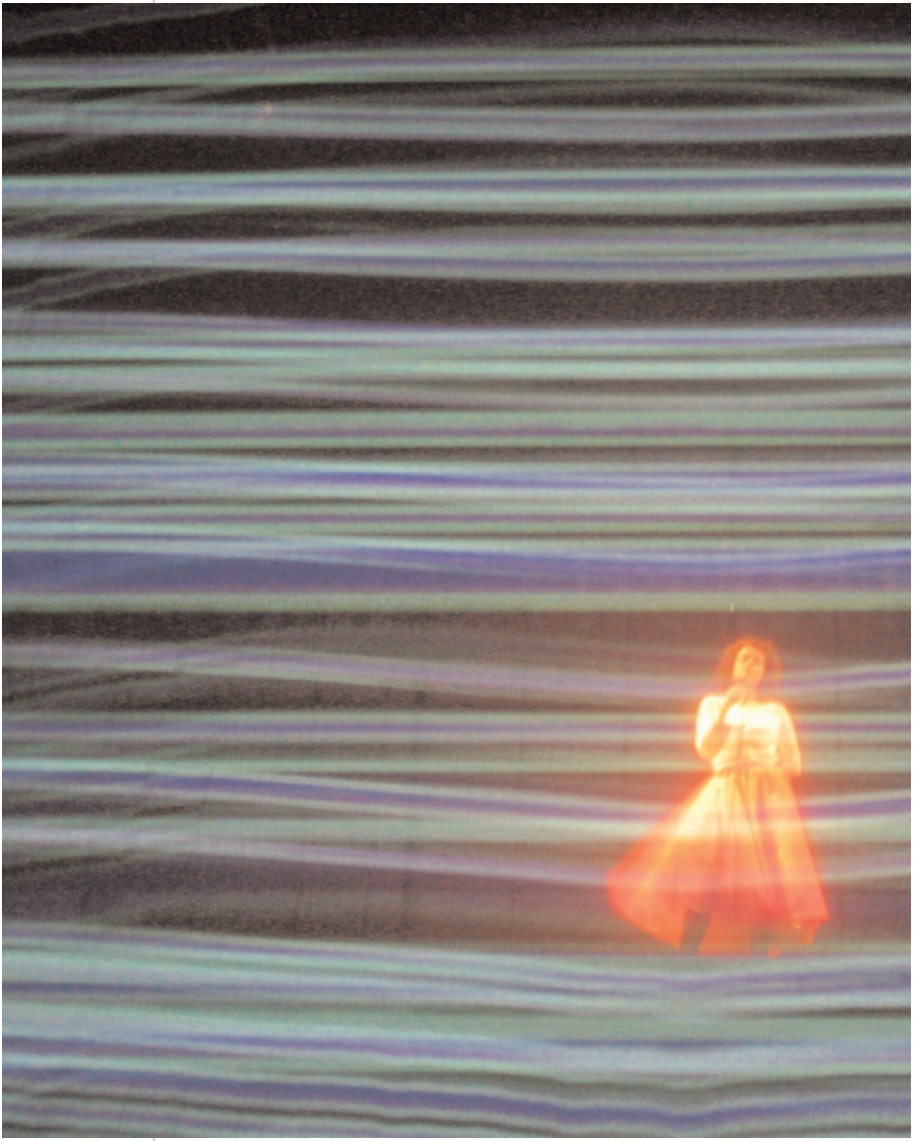


Des animaux virtuels au théâtre une approche Multi-Agents

techniques des systèmes multi-agents. Chaque *Posydone* est donc un agent, c'est à dire une entité qui évolue dans un environnement. Elle est capable de percevoir et d'agir dans cet environnement. Elle peut communiquer avec d'autres agents, et possède un comportement autonome.
Les comédiens, agents réels (modélisés) évoluent dans le même environnement. Ils agissent sur les *Posydones* par un ensemble de capteurs qui enregistrent leurs états physiologiques (révélés par le rythme cardiaque, l'amplitude respiratoire, la conductivité de la peau, la variation de température) qui nous permettent de quantifier la cinèse qu'ils produisent. Pour rendre accessible aux spectateurs la visualisation de « ces marionnettes vitalisées », cela tient essentiellement à la finesse des algorithmes de comportements que peut calculer le système *Daedalus*, à la fluidité des actions/réactions entre les comédiens et les *Posydones* et, bien sûr, à la qualité de l'illusion d'optique basée sur un phénomène de catoptrique.
La visualisation de ces organismes artificiels en 3D dans l'espace scénique a été rendue possible par l'utilisation d'un moteur d'animation 3D temps réel conçu par Mââ Berriet.

Abder Rafiaa Koukam :
Petit à petit, Jean a été considéré comme un membre de l'équipe de recherche « Systèmes Multi-agents » que je dirige au laboratoire Systèmes et Transport. En effet, nous développons grâce à lui un axe d'applications de ces systèmes dans le domaine artistique, dont il est d'ailleurs le principal animateur avec Vincent Hilaire qui est Maître de conférences.

Stéphane Pellicia :
L'UTBM est une école qui a pour vocation de construire des ingénieurs. C'est le royaume de l'informatique, de la recherche scientifique et de la mécanique. Au mois de juillet 1999, alors que l'école est vide d'étudiants, Jean a pris contact avec Abder Koukam. Il prévoyait de mettre en scène *Orgia* de Pasolini et cherchait alors des solutions techniques qui permettraient à ses rêves de se matérialiser sur scène. Il voulait donner au spectateur l'impression que les comédiens étaient immergés dans une fosse



abyssale, et qu'autour d'eux évoluait une faune qui serait en relation avec l'état d'émotion des comédiens. Il avait déjà une idée du système de projection qu'il utiliserait, il recherchait donc des informaticiens capables de créer et de donner vie à cette faune. Abder Koukam a accepté de mettre des étudiants et les moyens de son laboratoire au service de ce projet qui pouvait s'inscrire dans sa propre démarche de recherche.

Nous avons vite rencontré Jean et nous avons tous été surpris par sa détermination, son éloquence et la passion qu'il arrive à nourrir pour le comportement des méduses. Yannick Mettavant et moi-même, avons donc passé de nombreuses soirées à définir les comportements de notre faune baptisée *Posydones* et leur représentation graphique. Je me souviens des réunions où Jean cherchait dans ses encyclopédies, des termes qui pourraient insuffler un peu de poésie dans nos lignes de codes.

Et malgré le réel travail et la performance du moteur 3D implémenté en Java, ce qui devait ressembler à deux méduses élégantes et translucides flottant nonchalamment entre deux eaux, apparaissait à l'écran comme un champignon rouge qui fait des pompes et une masse informe bleue qui gesticule…

Se posant de sérieuses questions sur la faisabilité du projet, c'est là que nous avons pris la décision qu'il fallait trouver quelqu'un pour s'occuper de la représentation graphique. Nous avons finalement rencontré Emmanuel Mââ Berriet et son logiciel AAASeed, et par l'intermédiaire de Cécile Babiole nos *Posydones* ont trouvé leur légèreté translucide.

Abder Rafiaa Koukam :
Ce qui me semble très intéressant et je pense original, c'est cette contribution d'un metteur en scène à la formation d'ingénieurs, en ouvrant à nos étudiants la possibilité de créer une certaine synergie entre l'art et la technologie… Un jour, j'ai montré à Jean la plate-forme de robots sur laquelle nous travaillons pour participer à la coupe du monde de robots footballeurs en Corée. Un mois après, il revient en m'annonçant qu'il a un projet d'une mise en scène où ces robots participent en interagissant avec un comédien.

Spaghetti's Club.
Répétion.
Bénédicte Debilly.

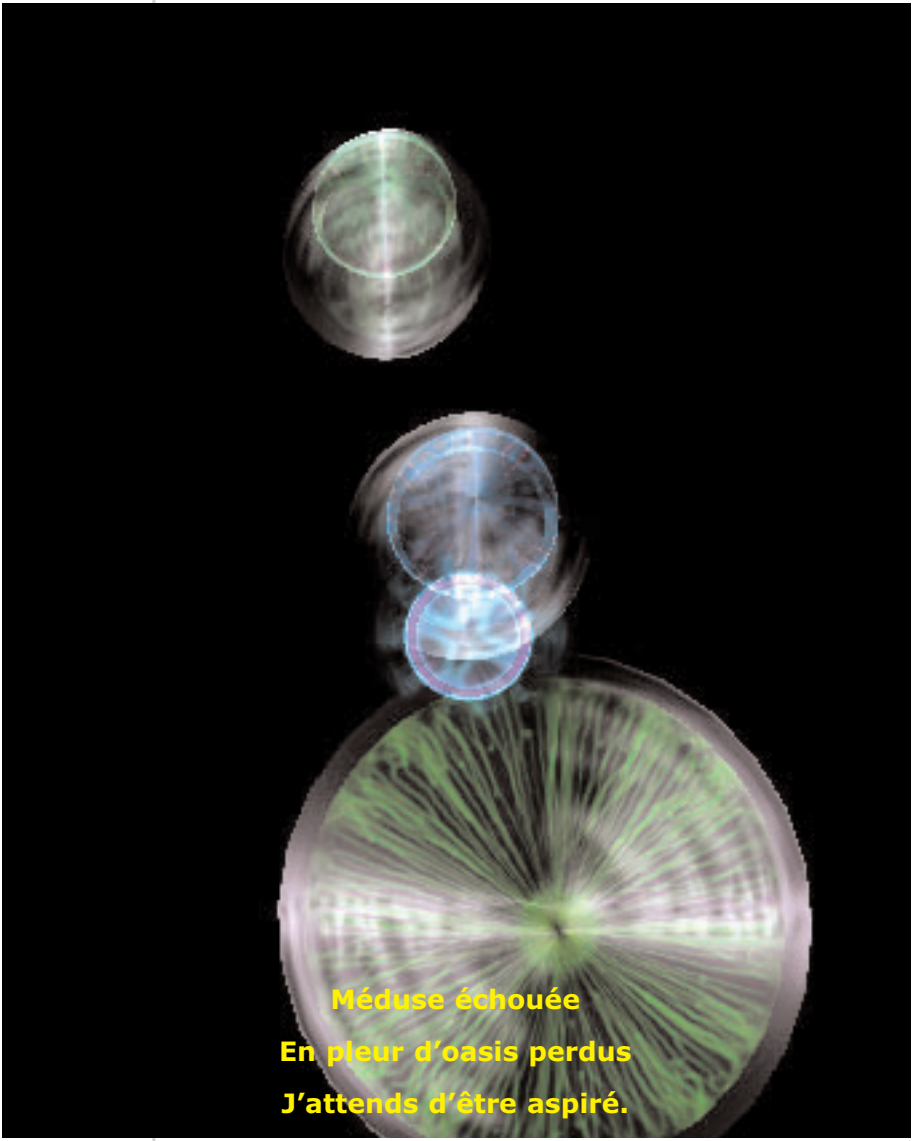
Aurélia Marin :
Lors de la création *Orgia*, j'ai eu vent de la collaboration entre des étudiants, des enseignants et Jean Lambert-wild. Par la suite, j'ai demandé à Jean s'il était possible de travailler sur un de ses projets dans le cadre de mes études. Après quelques rencontres, la décision fut prise de travailler sur *Tête-à-Tête*.

Léopold Frey :
Un courrier électronique a suffit pour me mettre en contact avec Jean. Sa réponse téléphonique dans l'heure qui a suivi m'a épaté. Et au déjeuner du même jour, j'étais dans sa cuisine, à discuter autour d'un café. Mes premières impressions le concernant étaient qu'il n'en était sûrement pas à son premier café ce jour-là et que son débit de parole était au moins égal au débit des idées passant de son cervelet à son cortex. Jean semble fasciné par la double capacité des nouvelles technologies à modéliser le réel (interactions entre acteurs et machines, acteurs et animaux virtuels) et à créer de l'irréel, du rêve.

Aurélia Marin :
Lors de nos premières rencontres, Jean nous a expliqué, à Léopold et moi, son envie de créer quelque chose avec les robots footballeurs utilisés par le laboratoire. Il a posé les bases scénographiques, le principe général de la performance, les idées soulevées, les possibilités d'évolution dans l'avenir (projet lunaire). Après avoir défini ses bases de travail, Jean nous a laissé une grande autonomie, nous « obligeant » à faire nôtre ce projet, à nous investir, à proposer des idées (chorégraphies), à innover, à nous immiscer dans sa propre réflexion. Nous n'étions pas seulement là pour résoudre des problèmes techniques et développer des programmes informatiques, nous prenions également part à l'évolution artistique du projet

Orgia.
Eric Houzelot.

Aegri Somnia.
Jean Lambert-wild
et spectateurs.
Banc d'Apharias,
Orgia.


Méduse échouée
En pleur d'oasis perdus
J'attends d'être aspiré.

LE CHAMP DES POSSIBLES

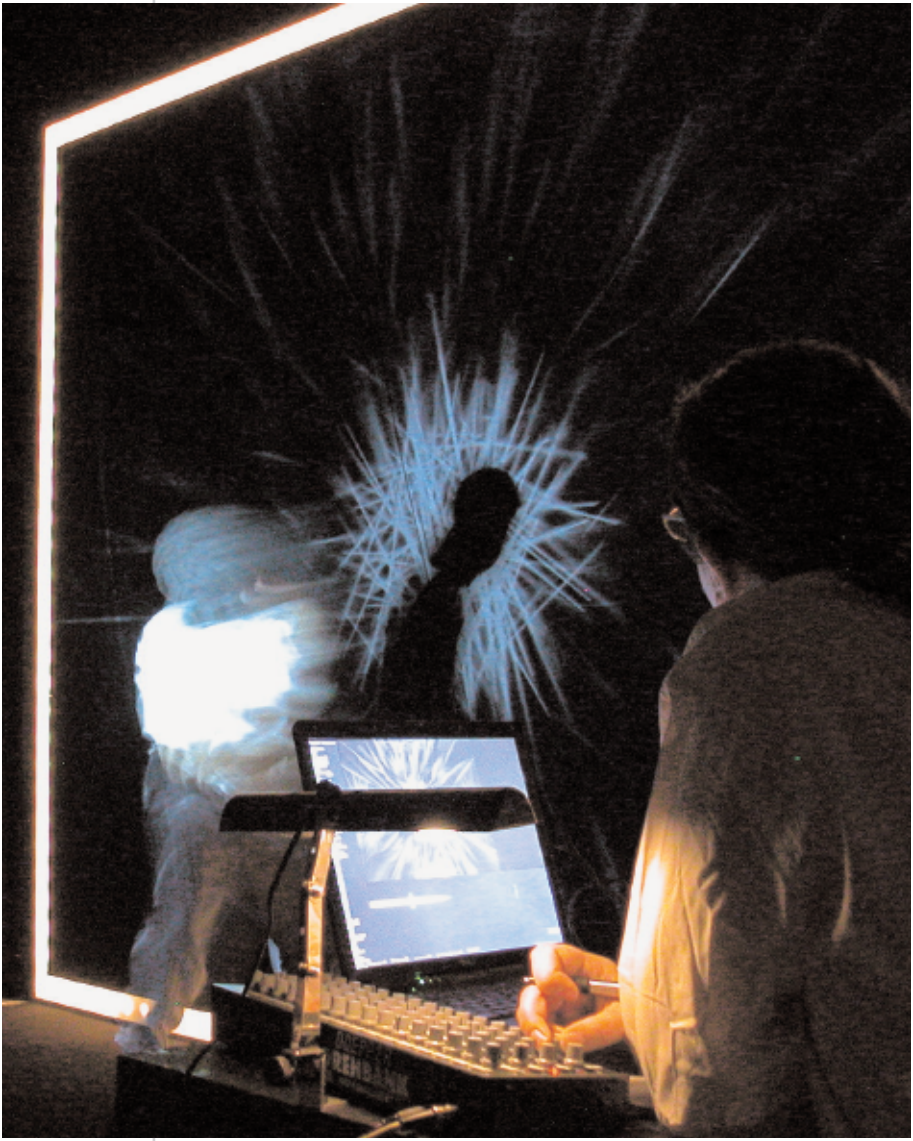
EMMANUEL MAA BERRIET

Avec Jean, à l'instar de Pasolini dans *Orgia*, il est clair que l'on fait un spectacle. Il a de plus, en général, une idée assez forte de la dramaturgie et du processus scénographique qu'il veut exploiter. Cette vision préalable, alliée à sa faculté de formaliser le jeu des contraintes, permet de réduire fortement le champ des possibles. Le terrain de jeu étant vraiment posé, on peut vraiment commencer à jouer.
Souvent, face au virtuel, les artistes sont perdus devant le champ des possibles. Jean ne cherche pas juste à explorer ce territoire immatériel, il cherche des solutions pour amplifier la poétique qu'il a déjà partiellement visualisé, « simulé » dans son cerveau. Il a une demande à laquelle il faut répondre.

Développant le logiciel AAASeed depuis 7 ans. Je dispose donc d'un « fond de cuisine » déjà fort large, qui doit répondre aux demandes de base (mettre un objet à tel endroit, changer la couleur d'un objet, contrôler une apparition avec un potentiomètre en régie…). Le logiciel s'est enrichi au contact de productions réelles et diverses, on peut donc aujourd'hui construire énormément de choses sans programmer, mais en connectant ensemble des blocs de base d'AAASeed. Des phases exploratoires sont parfois menées, Jean réagit sur des propositions construites rapidement et grossièrement, qui sont raffinées s'il aime.

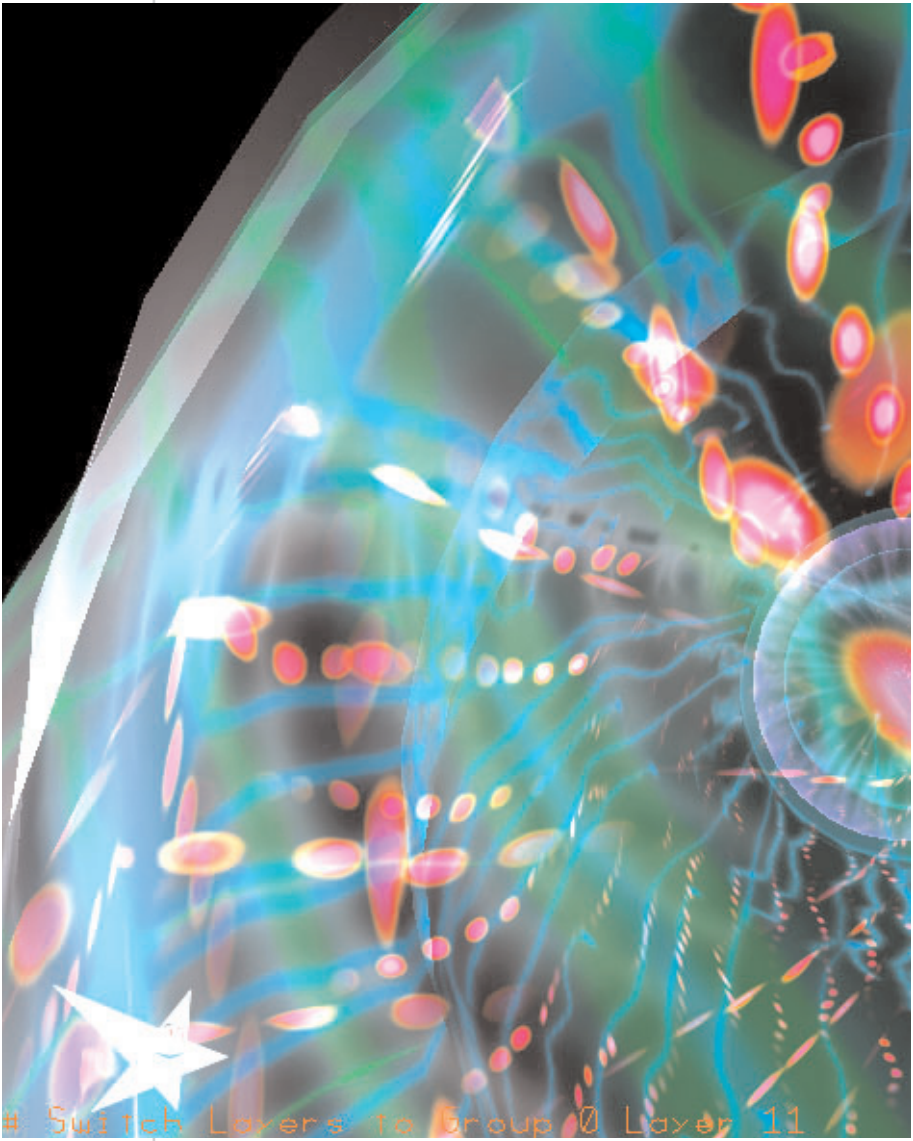
Je découvre souvent une erreur conceptuelle ou technique et je la corrige, parfois une lacune et j'enrichis alors un bloc existant, et de temps en temps un vrai manque. Ce fut le cas pour *Orgia*, il fallait matérialiser un banc de méduses, une chose vivante.

Banc d'hyssards (vue de haut), *Orgia*.



Le cerveau humain, résultat d'une longue évolution dans la nature, est très sensible aux « signatures » du vivant. J'ai donc dû rajouter un nouveau bloc logiciel encapsulant un modèle spécifique gérant le déplacement d'un groupe d'individus.

AAASeed a été développé avec, en tête, la métaphore des anciens synthétiseurs analogiques de son. Pour ceux qui ne connaissent pas, ces machines étaient constituées de blocs séparés (on dirait discrets en langage technique): générateurs, filtres, modulateurs… Le musicien reliait ces blocs à l'aide de câbles, matérialisant ainsi un processus plus complexe. Pour les profanes, on peut aussi comparer cela, à ce que l'on doit faire pour connecter une chaine Hifi faite d'éléments séparés (Ampli, Equalizer, Tuner disque, Tuner…).
Cette démarche, très utilisée aussi dans l'informatique sonore, et par Jean-Luc Therminarias, a de nombreux avantages. A partir du « lego » de base, les possibilités de construction sont infinies. Une fois un processus créé, on peut le contrôler au travers de boutons, potentiomètres… et ce au travers d'interfaces réelles (un vrai bouton physique) ou virtuelles (un bouton sur l'écran contrôlé au travers de la souris).
Pour résumer, disons que si on obtient au final un instrument (d'images dans le cas d'AAASeed), le logiciel est aussi un outil de lutherie. L'utilisateur doit donc être à la fois créateur, interprète et luthier. Cela fait parfois beaucoup et tant pour la musique que pour les images, c'est toujours un travail d'équipe.


Switch Layers to Group 0 Layer 11

ENTRETIEN AVEC HENRI TAQUET

Christophe Blangero : A quelle occasion as-tu rencontré Jean et comment s'est passé cette première entrevue ?

Henri Taquet : La première fois que j'ai rencontré Jean, il était assistant de Philippe Goyard. Il m'a tout de suite parlé de ses désirs de metteur en scène et il m'a invité à Lyon pour voir *Aquarium,* son travail autour du texte *Maison d'arrêt* d'Edward Bond. Décor étrange constitué d'un aquarium, et d'une poupée gonflable, présence énigmatique du comédien Benoît Monneret. J'ai tout de suite ressenti qu'il y avait chez lui un univers personnel riche et dense, et que c'était avec le théâtre qu'il allait le construire. Jean m'a parlé de sa cascade de projets d'écriture scandés en neuf étapes, planification effarante qui ressemblait à un plan quinquennal pour écrivain. Il a enchaîné ensuite sur son désir de monter *Splendeur et Lassitude du Capitaine Marion Déperrier* qui était la première étape d'écriture de cette boulimie de projets. L'évidente proximité d'une autobiographie fantasmée, le grand accolement entre son univers et son écriture, étaient déjà pleines de question à régler, lesquelles préparaient déjà en germe les étapes de *Crise de nerfs - parlez-moi d'amour*, et de *Mue* sur laquelle il travaille actuellement.

Qu'as-tu ressenti de radicalement différent dans son travail ?

Il n'était pas un metteur scène, au sens habituel du terme, interprète de textes, mais c'était une nécessité pour lui d'inventer ses propres formes pour réussir à construire et à verbaliser un univers qui lui appartient radicalement.

Hyssard (gros plans intérieur), *Orgia*.

Comment as-tu réagi lorsqu'il t'a dit vouloir monter la pièce Orgia *de Pier Paolo Pasolini ?*

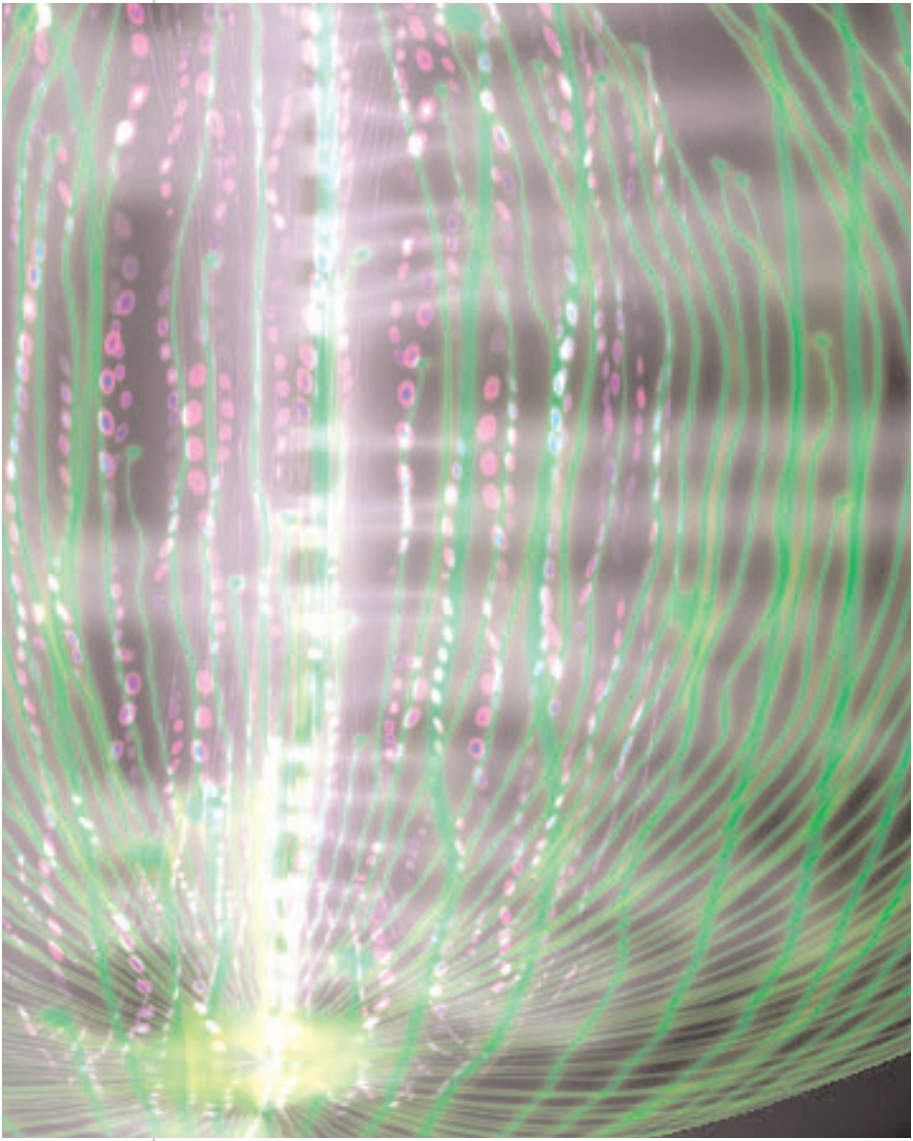
La grande fascination que je nourris pour le poète et le citoyen Pasolini a fait que j'ai été tout de suite emballé. Je sentais qu'il existait une grande fraternité entre le théâtre de Pasolini et les obsessions de Jean, lequel me semblait pouvoir relever le défi à la représention qu'est *Orgia*. Ayant lu un article scientifique, il m'a alors parlé de ces bestioles informatiques et de son intention de plonger l'intrigue d'*Orgia* dans le monde des abysses. Il pensait trouver ainsi une justesse et une précision de représentation plus grande qui, tout en plongeant le spectateur dans l'univers sonore des choeurs, visait à le tenir assez à distance avec ce qui se passe autour de lui.

Quel sens donnes-tu aux expérimentations que Jean mène avec Jean-Luc Therminarias ?

Orgia et *Spaghetti's club*, ont été des expérimentations nécessaires pour aller plus loin dans la recherche opératique qu'il mène avec Jean-Luc Therminarias, sur la place de la musique et de la voix, sur le rôle des nouvelles imageries et des techniques de spatialisation. il a franchi une nouvelle étape dans sa volonté de repousser plus loin les limites de l'expression théâtrale.

Qu'est-ce qui te fait sourire chez lui ?

Outre l'artiste, ce qui m'attendrit, c'est son affichage stoïcien et son côté Tintin. Il croit être un homme tout de volonté, se maîtrisant parfaitement, qu'il peut traverser l'intraversable, repousser plus loin ses limites. Dans *Le Mur*, l'ironie veut que l'illusion de la maîtrise ne peut avoir lieu sans un tour de passe-passe, sans une tricherie de magicien. Il donne l'impression que le monde lui appartient, ce qui lui donne une force de réalistion redoutable. Il n'y a pas chez lui d'autocensure, tout est en acte, en persévérance, en perpétuel mouvement. Ce qui m'intéresse artistiquement chez le vibrion Jean Lambert-wild, c'est qu'il posséde un univers qui n'appartient radicalement qu'à lui. Je vois chez lui une grande obsession de la violence. Ne dit-il pas lui-même chercher, parmi les comédiens, des monstres porteurs d'une parole qui les dépasse ?



LE CHOC ET LEFFROI

OTTO STOLT

« prends de l'élan, brise toi les reins, franchis le !
(...)
perce ! cogne ! frappe ! ébrèche ! »
Christophe Blangero, *Le Mur*

Ces paroles qui résonnent comme des encouragements, énoncées sur un ton clinique et suave par une voix féminine, soutiennent les efforts d'un homme qui vient se frapper la tête à intervalles réguliers contre un Mur. A ces maximes de dépassement, arrachées d'on ne sait quel livre de sagesse, répond la dérision de la situation et l'impossibilité pour l'homme d'accomplir son humanité. Se taper la tête contre les murs devient l'objet d'une performance kafkaïenne à la fois comique et terrible.

Le choc, non simulé, transforme le mur en une surface sensible qui génère, par le biais de capteurs de pression, des événements visuels et sonores. A l'acharnement à passer à travers le Mur répond l'intensité visuelle et sonore redoublée de ce Mur « intelligent ».

On ne sait pas bien ce qui pousse, avec tant d'ardeur et de témérité, cet homme à vouloir traverser le Mur : retour à l'origine ? plongée dans l'abîme ? quête d'un outre-monde ? désir de traverser l'image ? On ne peut exclure aucune hypothèse, et en l'occurrence tout l'art consiste ici à les suggérer toutes sans en imposer aucune.

Finalement l'homme est englouti par le Mur.
Cette performance fulgurante, où l'artiste met son propre corps en jeu, condense pour moi le geste diabolique du théâtre de Jean Lambert-wild et Jean-Luc Therminarias. Ce dernier nous mène de

Hyssard (vue interieure), *Orgia*.

l'autre côté, sur un versant fou où l'ordre symbolique, la légalité, les prescriptions de la société, n'ont plus cours.

Un théâtre articulé sur l'abîme

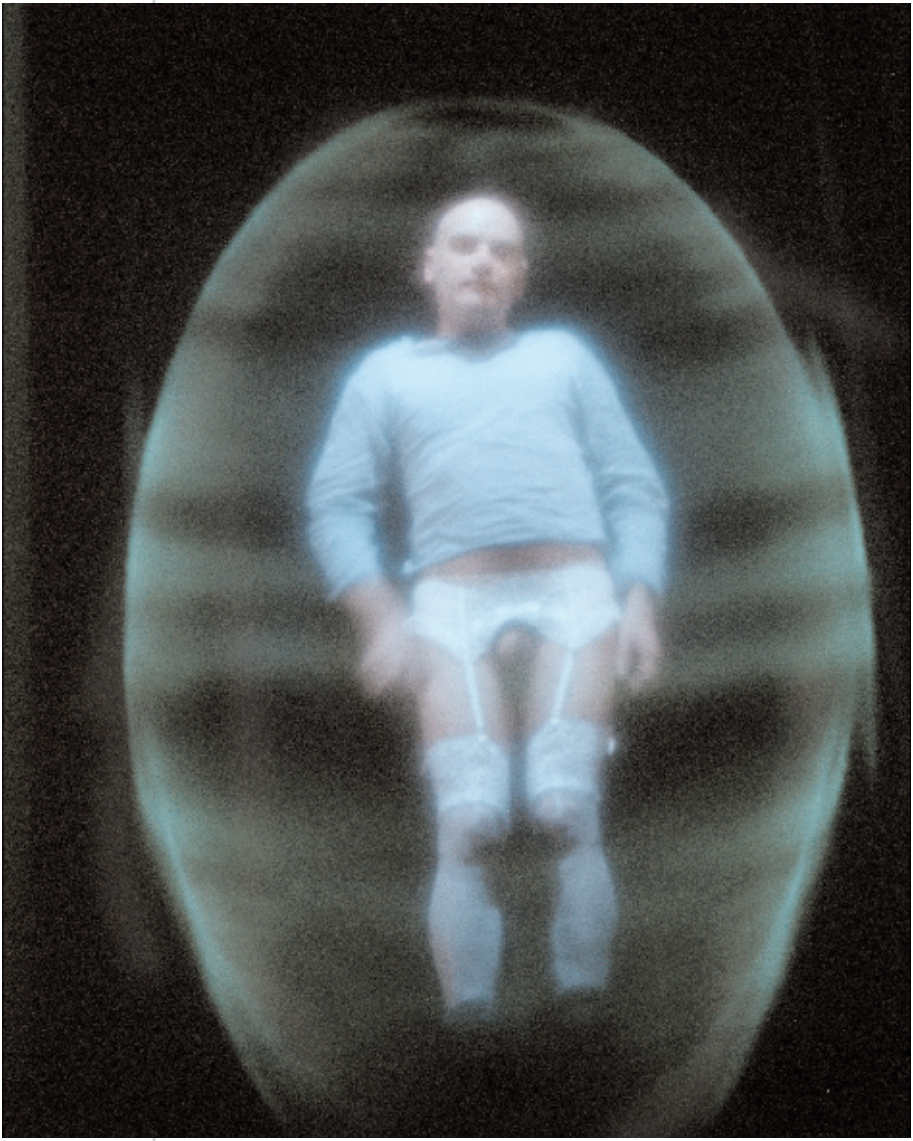
Les personnages que met en scène Jean Lambert-wild ont des manières paradoxales de ne pas renoncer à leur humanité qui passent au premier abord par une destruction de soi et de l'autre. Son théâtre a pour objet les vices de fabrication de l'homme dans une société qui l'arraisonne dans des perspectives consuméristes pour en définitive l'évacuer. Or l'humain a besoin de l'ombre, de la négativité, pour ne pas sombrer dans la folie.

Le théâtre de Jean Lambert-wild et Jean-Luc Therminarias nous introduit à la destitution de l'humanité par l'ordre libéral. Dans *Orgia*, un homme qui cherche à désobéir « et aux lois de la norme, et aux lois de la folie », assassine sa femme et ses enfants, avant de se suicider. Dans *Spaghetti's Club* un homme assassine sa femme car elle avait fait trop cuire les pâtes. *Le Mur* est le geste initial et emblématique d'un théâtre qui nous conduit dans ces lieux, « ces lieux fous ou lieux d'une autre raison qui ne veut ni le salut ni la cure ».[1]

[1] Jean-Noël Vuarnet, le philosophe-artiste, 10/18, 1977

Ce théâtre articulé sur l'abîme est un théâtre de choc et d'effroi qui cherche à nous communiquer une expérience qui tourne autour des jeux triangulaires de l'amour, de la folie, et de la mort. Il traite en quelque sorte de nos raisons de vivre. Il révèle spectacle après spectacle la cartographie d'un univers fantastique et inquiétant, la contrepartie délirante de l'emprise gestionnaire sur l'humain, dans lequel il faut accepter de perdre ses repères et s'égarer. Il vise à un art de la transformation et non du dévoilement, à une modification ou altération de l'être, et non à une interprétation en surplomb privilégiant les effets de reconnaissance.
C'est par conséquent, un théâtre de l'excès et de la cérémonie, comme le suggère si bien le titre même d'*Orgia*, qui désignait les éléments de démesure dans la célébration des cultes initiatiques, notamment à l'occasion des fêtes dionysiaques et des mystères d'Eleusis.
Du point de vue esthétique, le théâtre de Jean Lambert-wild,

Le Mur. Jean Lambert-wild et spectateurs.



associe de manière très singulière, des éléments - importance accordée à la musique, immobilité des actants, visée transformatrice du spectateur…- qui découplent le théâtre du drame, libérant ainsi des processus compositionnels ouverts aux autres arts, relativisant ainsi la place du texte et de l'acteur.

Le drame, la fable, l'action sont évacués dans le théâtre de Jean-Lambert-wild. Le metteur en scène ne cherche pas élucider les actes terribles et incompréhensibles de Richard dans *Spaghetti's Club*, ou de l'Homme dans *Orgia*. A l'élucidation il substitue la mise en forme d'une réalité insaisissable. Il propose au spectateur de s'enfoncer dans une énigme, l'énigme devenant forme.

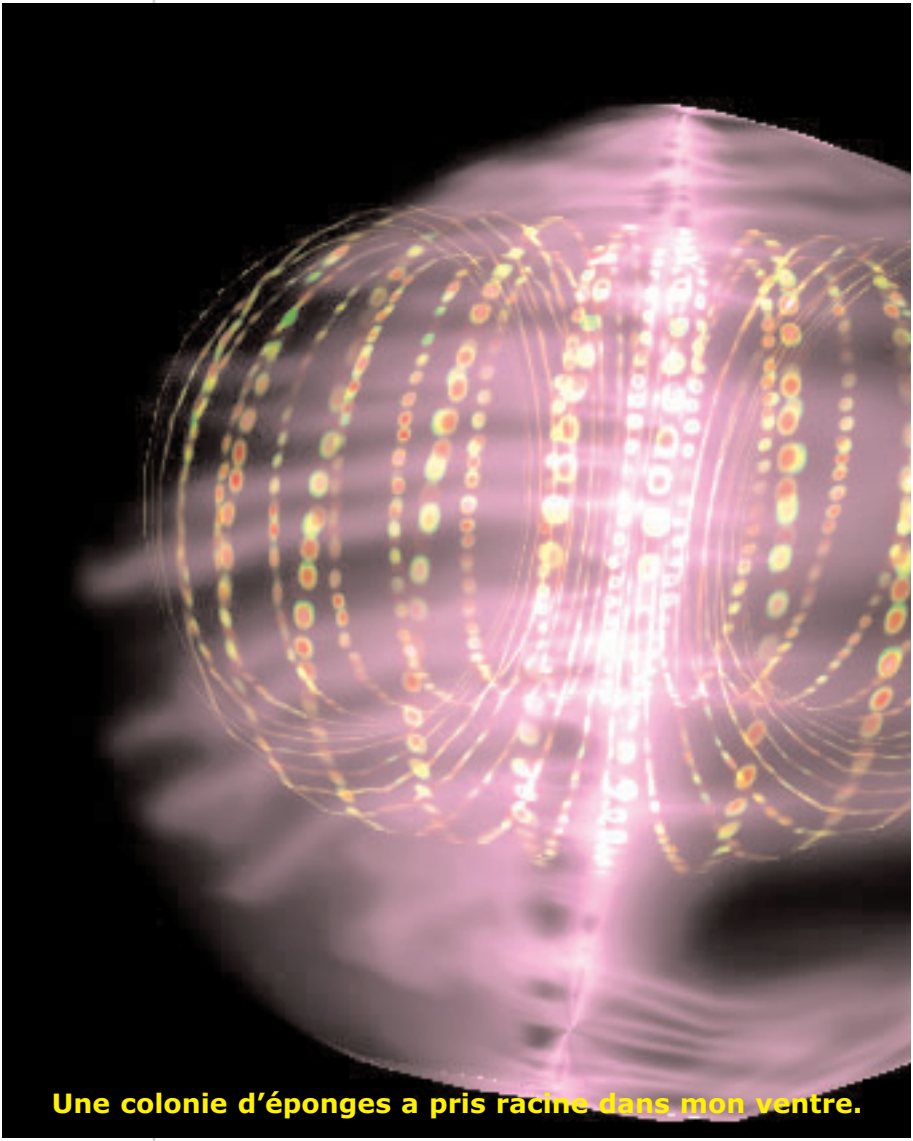
Au texte dramatique, Jean Lambert-wild substitue le lyrisme, la célébration, l'invocation. Dans *Spaghetti's club*, le texte structuré musicalement emprunte à la comptine, à la chanson à refrain et à l'aphorisme. *Le Mur* combine maximes, aphorismes, et monostiches. *Orgia* est incontestablement une pièce, mais elle développe le drame sur un registre poétique.

Quasi-immobiles, les personnages du théâtre au bord du Rien de Jean Lambert-wild sont d'abord des présences, découpés sur fond d'absence, des présences augmentées par les nouvelles technologies. La technologie intervient en effet comme une déconstruction du statut de la réalité et surtout comme une manière d'amplifier la présence des acteurs.

Tous ces éléments qui participent d'un théâtre postdramatique s'inscrivent dans un univers prédramatique marqué par le rituel et la cérémonie, c'est à dire de pratiques qui relèvent de modes immémoriaux de l'institution de l'humain.

Dans ce théâtre, qui oscille entre l'archaïsme et l'ultra-modernité, le spectateur est saisi par le sens de la figuration de l'énigme, le déchaînement de pulsions violentes, dans un espace construit et technologiquement très sophistiqué. C'est un théâtre qui place le spectateur devant l'effroi de l'abîme pour le rappeler à sa propre humanité .

Orgia.
Eric Houzelot.


Une colonie d’éponges a pris racine dans mon ventre.

SUR ORGIA

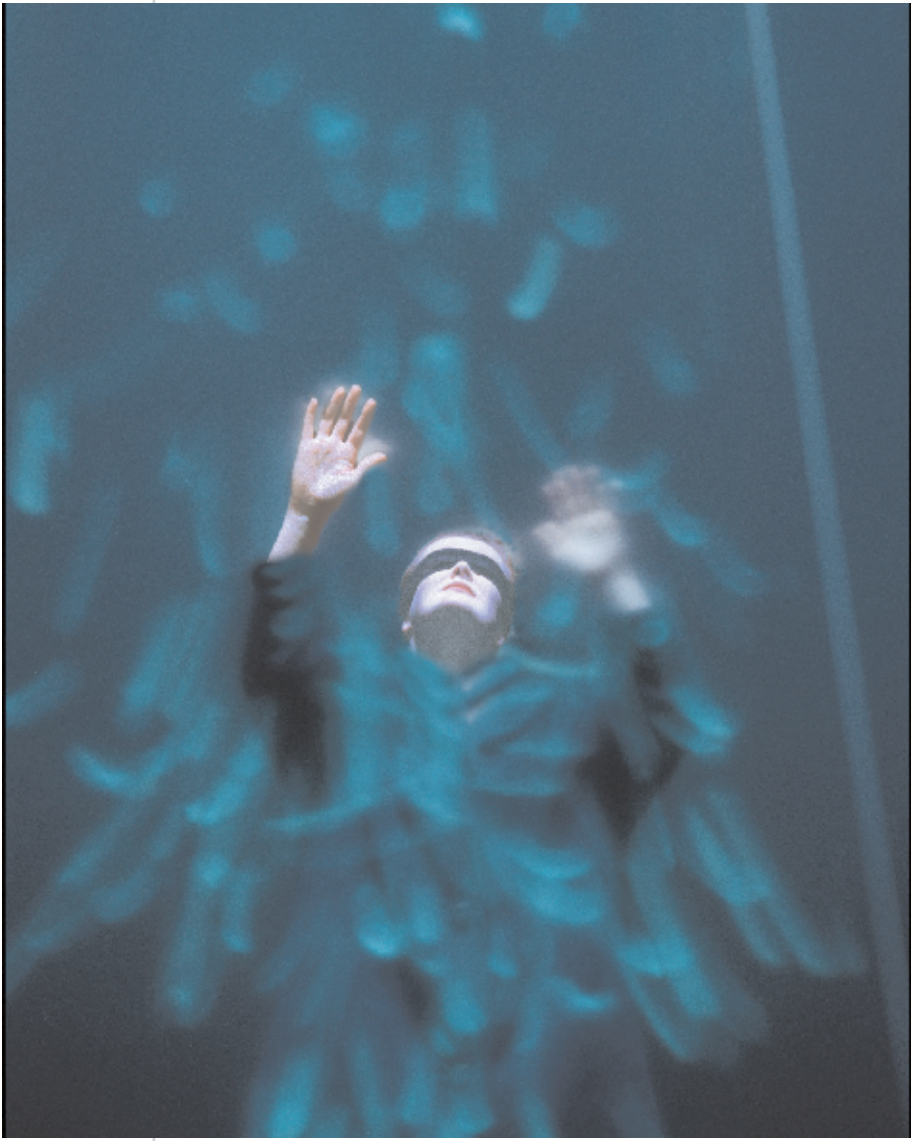
YANN BEAUVAIS

Pour qui n'en est pas un familier, le théâtre est toujours une expérience paradoxale, quasiment douloureuse. Le corps des acteurs, leur voix, tout concourt à entretenir la distance. Pour le cinéaste que je suis, la difficulté réside dans l'immédiateté des êtres et des situations : d'un coup, sur scène gisent les corps.

Avec *Orgia*, et la mise en scène de Jean Lambert-wild, la scène est absente, quasiment éteinte. Elle ne prend de l'épaisseur qu'en de brefs moments, lorsque la tension est telle que s'impose son irruption comme volume, profondeur, qui permet au dire de prendre corps. La scène comme mirage d'un théâtre sexuel.

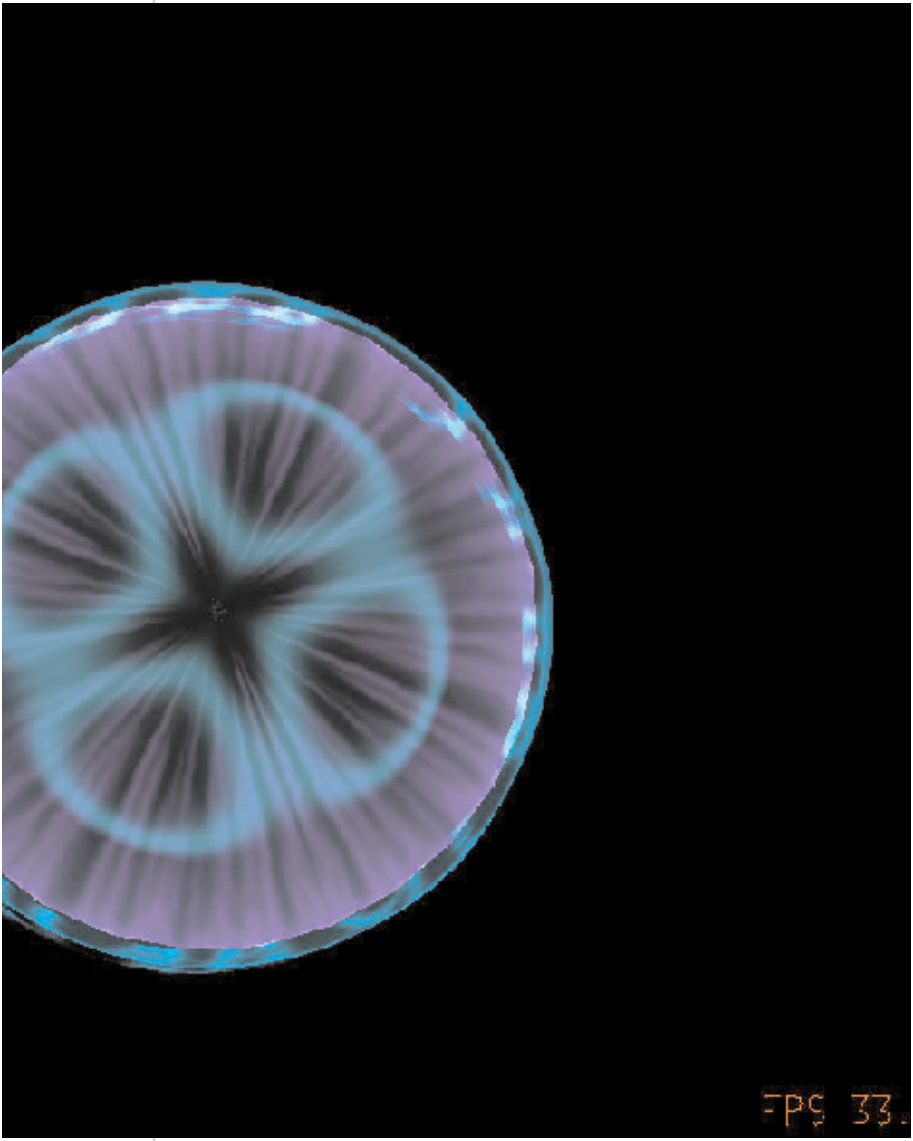
On ne peut pas réellement parler d'ouverture : un motif sonore en rotation dans l'espace semble se matérialiser en une voix qui nous ferait face. Cette voix est désincarnée, elle n'est qu'une énonciation pour l'instant dépourvue de corps. Impossible à localiser, comme le sont tous les mirages visuels dont nous sommes victimes. Que voit-on ou, plus précisément, que ne voit-on pas ? Ne sommes-nous pas au bord du regard ? Lequel serait alors le seuil de l'image avant même que celle-ci ne se matérialise sous une forme reconnaissable, trou noir, sonde élancée, un corps puis un autre, encore.
L'ouverture de la pièce et bien d'autres de ses instants s'effectuent selon un rituel qui interroge notre perception, la remet en cause en nous plongeant dans une zone d'indiscernabilité. Le travail des sons d'ambiance est prépondérant dans l'organisation de cet espace qui se joue des supports. Ce qui est en jeu, c'est autant notre perception que la

Hyssard (agonie), *Orgia*.



maîtrise que nous avons des seuils de perception. À partir de quel moment une voix invisible - puisque non assignable à un corps - est-elle une matière visuelle : à partir d'un grain de lumière ? À quel moment voit-on des formes, des volumes qui ne sont plus seulement des projections lumineuses ? Tout dans ce spectacle joue sur les seuils perceptifs à la manière d'une installation de James Turell. On hésite, on questionne autant ce que l'on voit à la surface de la scène (donc au niveau projectif) que l'abîme qui engloutit parfois les corps de la femme ou de l'homme. Mais cet engloutissement est en fait une dissolution, une extinction de l'image du corps, qui révèle des traces lumineuses secondaires ; un engloutissement comme un engourdissement des sens, comme leur abolition. Faisant place au son de la voix par-delà la mort, qui apparaît et disparaît, le dialogue s'éclipse dans la profondeur d'un abîme. Il n'y a pas, plus de dialogue, mais des rencontres audiovisuelles. En témoignent les conglomérats de particules floues, se déplaçant comme des vols d'oiseaux. Ces nuages de particules relient les êtres, alors que l'expérience de la séparation est en jeu. Expérience déclinée à travers des récits de violences sexuelles, dont les protagonistes ressemblent à deux gisants qui seraient en position verticale sur deux stèles noires se déplaçant latéralement. Ces stèles portent ou ensevelissent les deux personnages, tandis que les formes bleues projetées - sondes, capotes ou montgolfières - les effleurent l'un ou l'autre, les contournent. Elles sont les seules traces d'affect qui ne soient pas langagières, véritables caresses de lumière, plus réelles que les caresses de la femme sur le ventre de l'homme. Seul point de contact autre que textuel entre les êtres qui ne peuvent se voir, s'aimer, même s'il leur arrive d'être dans un même espace, liés par leur commune histoire, leur destin.

Orgia.
Nolwen Ledu.

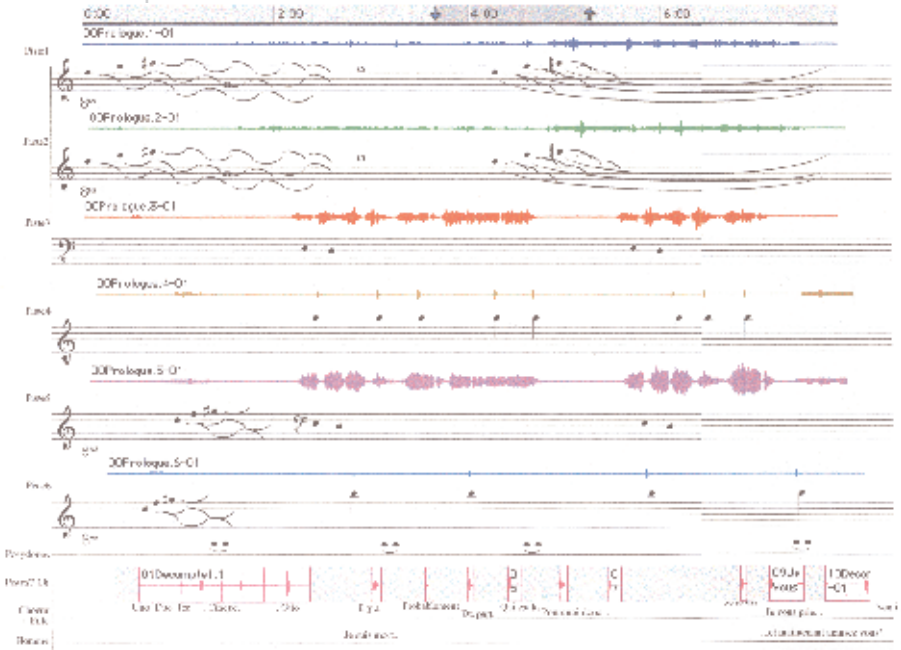

FPS 33.

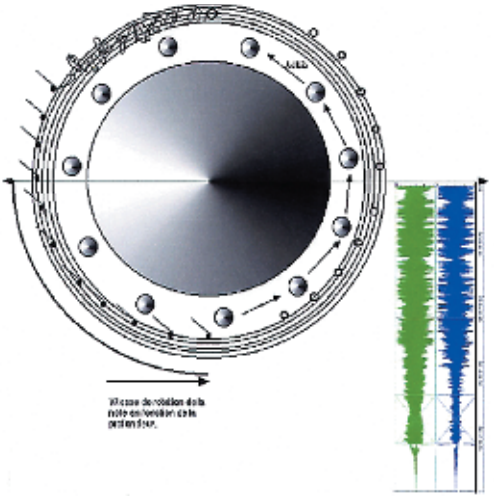
DU NOUVEAU POUR LES ORGANISMES DESIRANTS

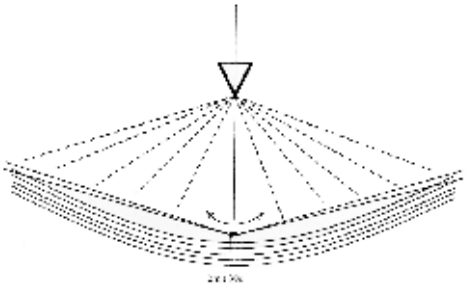
BERNARD STIEGLER

Depuis un an, j'ai mis en place un travail de recherche autour des technologies dans le spectacle vivant, à partir de problématique issues de la musique. C'est dans ce contexte que j'ai invité Jean Lambert-wild et Jean-Luc Therminarias à présenter la performance *Le Mur* à l'Ircam, ce qui était une des manières de rendre sensibles les enjeux de cette recherche. Au fil des années, nous nous sommes aperçus à l'IRCAM que les choses que nous développions pour le monde des musiciens, les technologies du temps réel, la composition assistée par ordinateur, la spatialisation, étaient des dispositifs techniques qui intéressaient de plus en plus de gens hors du monde strictement musical. Outre le fait que nous avons accumulé une expérience très productive (huit logiciels sur le marché, plus de trois cent oeuvres produites) de collaboration de scientifiques experts dans leur domaine et d'artistes incontestés dans leur potentiel de création, et dans la mesure, d'autre part, où les technologies que nous sommes en train de développer pour le monde musical apparaissent pertinentes pour d'autres mondes, nous nous sommes dits que nous devions accompagner cette évolution. Ce qui nous intéresse ici, c'est d'explorer ces questions sur des projets de recherches producteurs de concepts scientifiques et technologiques autant que d'oeuvres. La grande question est de savoir comment on fait. Comment fait-on pour que des ingénieurs, des scientifiques et des artistes puissent travailler ensemble de manière intelligente, et pas simplement pour fournir

Apharia (vue de haut), *Orgia*.


0:00
2:00
4:00
6:00
00Prologue.1-01
00Prologue.2-01
00Prologue.3-01
00Prologue.4-01
00Prologue.5-01
00Prologue.6-01
01Decomplet.1
09Je vous
10Decor -01





PROPOSITION D'UNE PARTITION

divers alibis à divers intérêts ni artistiques ni conceptuels ?

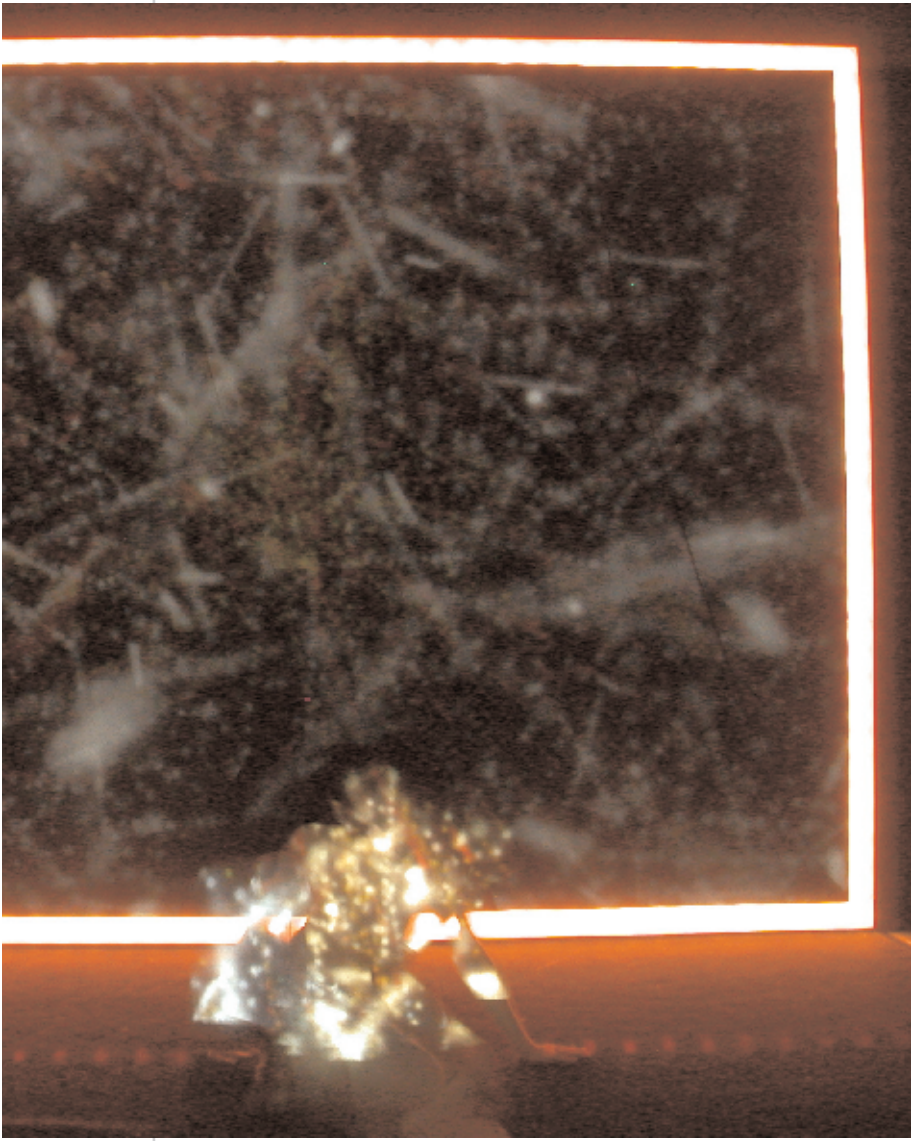
Nous sommes en train de vivre en ce début du XXIe siècle le déploiement d'un processus où la question que, dans le domaine musical, nous appelons organologique, c'est-à-dire la question des instruments de création et d'interprétation, est en train de s'étendre à pratiquement tous les domaines de la vie artistique ou esthétique. L'organologie est la science des dispositifs instrumentaux dans la pratique musicale (leur description raisonnée, la formalisation de leur évoluuion). Dans le monde strictement musical, j'inclus aujourd'hui dans l'organologie aussi bien l'apparition de la partition au XIe siècle que l'enregistrement au XIXe siècle, et que les outils d'écoutes contemporains numériques et évidemment les nouveaux outils de production, de spatialisation, de réception, en passant par l'amplification, tout cela faisant partie de ce que j'appelle le nouveau système organologique. Il y a un système technique de la musique, qui devient au XXe siècle technologique et industriel, et où, tandis que les consommateurs de musique sont industriellement opposés aux producteurs de musiques (le phonographe permet d'écouter sans savoir jouer), les instruments d'écoutes sont en fin de compte devenus des instruments de production (de Charlie Parker, dont Ross Russel dit que son premier insturment de musique est son phonographe, aux turn-tablists, etc.), et que toute la scène des relations entre compositeur/interprète/public est totalement bouleversée par l'apparition des technologies électro-acoustico-numériques, et croyez bien que cela ne fait que commencer (nous concevons en ce moment, à l'Ircam, un nouveau type de chaîne hi-fi qui développe ces perspectives au plan de l'électronique pour le grand public). L'apparition de la reproduction analogique de la musique a totalement transformé l'expérience de la musique, tout

Partitions Jean-Luc Therminarias.
En haut : *Orgia*
En bas : *Crise de nerf*.

comme l'apparition de la partition au XIe siècle a totalement transformé la réalité de la pratique musicale, à savoir jusqu'au XIe siècle le compositeur n'existait pas, le musicien était un interprète, et son espace de répétition était l'instrument. Quelque chose qui passé de tout à fait nouveau avec Guido d'Arezzo, qui a permis un nouveau jeu musical. Et cela s'est rejoué précisément au XIXe et au XXe, avec le fait qu'il a été possible d'enregistrer de la musique, et donc de faire une expérience de répétition d'un objet musical à l'identique qui n'avait jamais été possible auparavant, et à partir de là, d'avoir une expérience de la différence et de la répétition en musique radicalement neuve.

Jean Lambert-wild parle de système organique, parce qu'il pense que le corps est fondamental dans l'affaire théâtrale, moi je parle de système organologique parce que je pense que l'artefact est fondamental dans l'affaire qui nous préoccupe. S'il est vrai que le corps déforme l'outil, son contraire n'en est pas moins vrai. Un corps qui est en relation avec l'outil est lui aussi déformé. Ce qui est intéressant, c'est cette transformation qui en résulte et qui est l'expérience esthétique, celle qui vise le spectateur. Tout cela n'existe que dans un circuit de désirs à l'intérieur duquel le fétiche, la prothèse, l'objet technique sont constitutifs de ce désir. Il y a un corps en musique, d'une manière ou d'une autre, il faut du corps, éventuellement par défaut : il faut qu'il y ait au moins de la trace de corps, du corps fantôme, ou comme dirait Peter Szendy, du « membre fantôme ». Je pense que c'est dans ce corps mis en mouvement par sa relation à du non-vivant, à de l'inorganique, que se trouve cette articulation originaire. La question qui est posée par le terrain de jeu d'aujourd'hui, c'est que ces systèmes sont travaillés par des dispositifs de reproduction qui ont grandement fait évoluer les choses. Aujourd'hui dans le domaine musical, dans le domaine de l'image, tous ces dispositifs se multiplient et redéfinissent très en profondeur les relations entre les partenaires de l'événement artistique. C'est cela que j'appelle les questions organologiques, que j'inscris désormais, bien au-delà de la musique elle-même, sur le fond d'une théorie organologique générale, à partir de laquelle je crois qu'il est possible et nécessaire de repenser de fond en comble l'esthétique. C'est tout le circuit qui se produit entre les créateurs, leurs instruments, leurs techniques, leurs langages, et les publics et leurs corps désirants et les dispositifs qui

Spaghetti's Club. Répétion. Florent Haladjian, David Moss, Ali N Askin.



constituent ces publics, les salles, les scènes, les institutions, et même les écoles – dans le contexte d'une guerre industrielle pour la captation hégémonique et monopolisante des désirs, qui conduit à leur ruine. Tout cela forme pour moi le système de l'organologie générale et ses enjeux géo-politiques au XXIe siècle.

Si nous voulons explorer ces questions de manière un peu rigoureuse, si nous n'en venons pas à interroger dans les diverses aires de jeu les technologies et leurs relations à de l'organique, si nous ne parvenons pas à identifier les questions que soulève la technique, alors nous n'y arriverons pas. Mais je sais aussi que les temps sont mûrs pour que la science des corps et des instruments et la recherche artistique se rencontrent pour ouvrir des possibles très inédits, au moment où toute la société qui souffre de son humiliation esthétique attend (certes sans le savoir – à nous de le faire savoir en l'inventant) ce véritable nouveau.