



ORGIA



DE PIER PAOLO PASOLINI
UN SPECTACLE DE JEAN LAMBERT-WILD & JEAN-LUC THERMINARIAS

CONTACT PRODUCTION

Catherine Lefevre, administratrice
catherine.lefeuvre@comediecaen.fr / 02 31 46 27 32 / 06 74 97 15 22

CONTACT COMMUNICATION ET PRESSE

Michèle Barry-Bénard, responsable de la communication et de la presse
michele.barry-benard@comediecaen.fr / 02 31 46 27 21 / 06 71 12 41 67

COMEDIE DE CAEN - Centre Dramatique National de Normandie

1, square du Théâtre • BP 94 • 14203 Hérouville Saint-Clair cedex • tél 02 31 46 27 27 • fax 02 31 46 27 28
www.comediedecaen.com

Orgia

de **Pier Paolo Pasolini**

Création en 2001

Pour mémoire

Homme à peine déjà parti, déjà revenu d'entre les morts. Qui parle à ce moment-là. Dans l'entre-deux. Qui rejoue, pour des spectateurs et avec une femme, sa femme, des épisodes d'un rituel glacé, précis. Un rituel de gestes et de paroles, mis en scène dans tous ses détails, dans une affirmation paradoxale de la parole qui proclamerait sa disparition et la nécessité de sa disparition pour une autre langue encore inouïe.

Texte français **Caroline Michel, Eugène Durif, Jean Lambert-wild**

Avec

Femme **Mireille Herbstmeyer**

Homme **Eric Houzelot**

Chœur, Fille **Nolwenn Le Du**

Mise en scène **Jean Lambert-wild**

Musique **Jean-Luc Therminarias**

Costumes **Françoise Luro**

Costumière **Céline Marin**

Maquilleuse **Catherine Saint-Sever**

Lumières **Renaud Lagier**

Régisseur lumières **David Marze**

Régisseur général **Franck Besson**

Chef constructeur **Thierry Varenne**

Constructeurs **Elisabeth Buisson, Patrick Lerat, Marc Terrier**

Accessoiriste **Thomas Jaeggi**

Son **Christophe Farion**

Interface sonore **Laurent Pottier**

Cellule technologique **Université de Technologie Belfort-Montbéliard, laboratoire des systèmes et transports - groupe systèmes multi-agents**

Enseignants-chercheurs **UTBM Abder Koukam, Alain-Jérôme Fougères, Vincent Hilaire**

Elèves-ingénieurs **UTBM, Amine Boustia, Jean-Sébastien Chaise, Thomas Chazelle, Sophie**

Gegout, Nicolas Mathieu, Yannick Mettavant, Julien Piaser

Ingénieurs électroniciens **UTC Francisco Martinez, Jean-Jacques Vanhoutte**

Régisseur informatique du système Daedalus **Stéphane Pelliccia**

Réalisation numérique **Cécile Babiole**

Logiciel 3D temps réel interactif "AAASeed" **Emmanuel Mâa Berriet**

Conseiller **Elie Schulman**

Crédit photographique **agence Enguerand**

Producteur délégué **Comédie de Caen-Centre Dramatique National de Normandie**

Coproduction, **326, Théâtre Granit – Scène Nationale de Belfort, Théâtre National de la Colline, Scènes du Jura Lons-Dôle, Nouveau Théâtre de Besançon – CDN de Franche-Comté, Théâtre du Muselet – Scène Nationale de Châlons-en-Champagne, Espace Jean-Legendre – Théâtre de Compiègne, Le Carreau – Scène Nationale de Forbach, GMEM (Centre National de Création Musicale - Marseille), Université de Technologie Belfort-Montbéliard (UTBM) laboratoire des systèmes et transports**

Avec le soutien de, **la DRAC Franche-Comté, du ministère de la Culture - Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, du Conseil Régional de Franche-Comté, du Conseil Général du Territoire de Belfort, de la Ville de Belfort, de Bonlieu - Scène Nationale d'Annecy, de l'Association Française d'Action Artistique, de la Fondation Pier Paolo Pasolini, de LXSolutions, de La Graine**

La Comédie de Caen-Centre Dramatique National de Normandie est subventionnée par le Ministère de la Culture/DRAC de Basse-Normandie, la Ville de Caen, la Ville d'Hérouville Saint-Clair, le Conseil Régional de Basse-Normandie, le Conseil Général du Calvados (ODACC).



Orgia

Et les rossignols chantent...

Pier Paolo Pasolini donne comme clef de sa production poétique l'expression : *Ab gioia*.

Le rossignol qui chante ab gioia : de joie, par joie.

Et c'est cette expression prise en dehors de toute détermination et explication culturelle que j'aimerais retrouver dans *Orgia*. Par sa structure et sa thématique, *Orgia* nous renvoie à la tragédie antique, mais aussi bien à la Divine Comédie de Dante ou aux gisants peints par Mantegna. *Orgia* est un chant mythologique. J'y entends la difficulté que l'être humain a à communiquer dès que la structure de communication dépasse la structure déterminée de sa pensée. Un élément m'a surpris à la première lecture du texte. Dans le premier Episode entre l'Homme et la Femme, une expression mise en majuscule revient constamment :

EPPURE NESSUNO PARLAVA / ET POURTANT PERSONNE NE PARLAIT.

Cette phrase, portée en avant, m'a permis de lire *Orgia* en évacuant toute l'emprise psychologique des personnages qui nuit à l'action vitale des mots. Quelle est donc la situation d'énonciation possible pour faire entendre ce *Théâtre de Parole* ? Il n'y a dans le texte aucune indication de décor. Tout lieu peut donc se prêter au rituel de la Parole, à condition toutefois, qu'il permette le rituel. J'ai découvert un lieu au travers du rêve. C'était un lieu d'Abîme où quelqu'un «*prit ma main dans la sienne, d'un air joyeux qui me réconforta, il me fit pénétrer dans le monde du mystère.*»¹ Un Homme perdu s'y enfonçait et dans sa chute, il était accompagné par des organismes primitifs et lumineux - Âmes mortes errantes et métamorphosées d'autres Hommes perdus. J'ai voulu que l'espace scénographique, par le biais du système *Daedalus*², retrouve ce lieu et cette idée d'enfoncement dont parle Dante. Ainsi les organismes artificiels que nous avons conçus sont les véhicules mystérieux d'une parole qui essaie de vaincre la malédiction de sa solitude en surmontant son incapacité à communiquer.

Jean Lambert-wild

1 - Extrait du Chant III de *l'Enfer* de la Divine Comédie de Dante

2 - Le système *Daedalus* est une interaction diffuse entre des comédiens et des organismes artificiels modélisés et conçus à partir d'algorithmes inspirés d'organismes vivants au fond des océans. Nous nommons ces organismes artificiels des *Posydones*. Ils sont divisés en deux espèces dotées de comportements spécifiques : les *Apharias* et les *Hyssards*. Pour mettre en place le système *Daedalus*, nous avons utilisé les 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. Par ailleurs les états physiologiques des comédiens sont enregistrés par un ensemble de capteurs dont les informations agissent sur le comportement des *Posydones*. La visualisation de ces organismes artificiels en 3D dans l'espace scénique est rendue possible par l'utilisation d'un moteur d'animation 3D temps réel (AAASeed) ainsi que par une illusion d'optique basée sur un phénomène de catoptrique. La parole non dite essayait de prendre place



La parole non dite essayait de prendre place

Homme à peine déjà parti, déjà revenu d'entre les morts. Qui parle à ce moment-là. Dans l'entre-deux. Qui rejoue, pour des spectateurs et avec une femme, sa femme, des épisodes d'un rituel glacé, précis. Un rituel de gestes et de paroles, mis en scène dans tous ses détails, dans une affirmation paradoxale de la parole qui proclamerait sa disparition et la nécessité de sa disparition pour une autre langue encore inouïe. Dans un *silence plein de voix*, LA PAROLE NON DITE ESSAYAIT DE PRENDRE PLACE, est-il écrit dans une de ces phrases en capitales qui traversent le texte, comme un leitmotiv. Une des approches possibles d'une pièce que j'ai lue et relue et qui demeure encore énigmatique, donnant le désir de la reprendre encore, d'y revenir, de la relire autrement. Peut-être tenter d'ouvrir les yeux.

*... comme ces soldats,
qui sont entrés les premiers
par delà les barbelés d'un lager...
Leurs yeux alors...*

Entre l'ici-maintenant, la mécanique de la précision des corps et de la langue, la chosification de l'autre qui pourrait n'être plus que la forme où pourrait s'exprimer l'amour et l'ailleurs d'une parole lyrique, poétique de paysages enfantins, perdus, disparus, comme *ces arbres qui aujourd'hui n'existent plus, les mûriers*, la tension d'un chant, d'une mélodie, qui ferait penser tout autant à Sade qu'au récitatif du grand combat de Tancredi et Clorinde de Monteverdi, d'après Torquato Tasso.

Une ultime tentative d'explication et de parole entre la mort et la mort (le temps d'un suspens, d'une pause musicale), dans cet instant où tout pourrait se dire et où plus rien d'une certaine façon n'aurait d'importance. Il n'y aurait plus, à ce moment-là, de "scène" possible, d'affrontement psychologique, mais simplement des corps allant vers le corps, langue de la chair affirmée au moment-même où elle s'effondre, disparaît, se détruit.

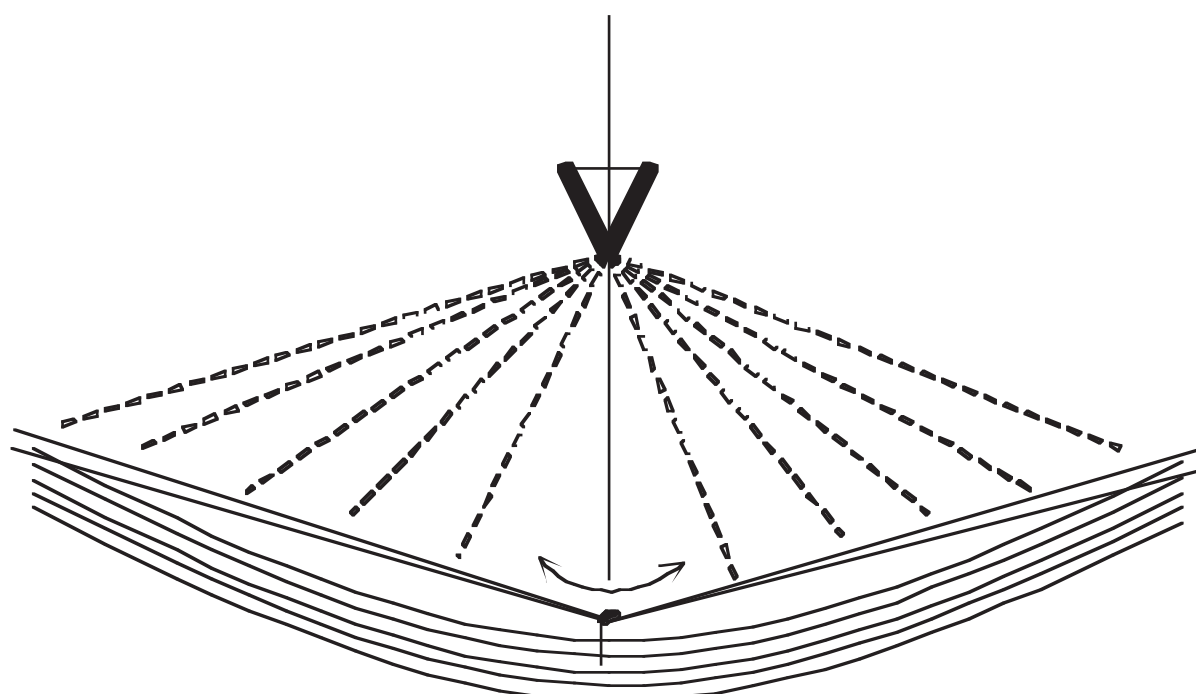
Dans cet épuisement des corps, du corps de celui ou de celle qui continuent à parler, il n'y a plus de langue de communication où tout irait de soi dans "l'échange". Non. Seulement deux paroles dressées affirmant l'inhumanité et donnant à saisir, paradoxalement, ce que pourrait être l'humanité d'une relation, l'humanité d'une parole débarrassée de la tactique. Et à ce moment-là, plus d'enfermement, de réduction, d'interprétation, de "prise" possible sociologique ou psychologique. Non. L'énigme du poème et le scandale radical de cette énigme. L'émotion, qui surgit, de surcroît, malgré elle. Jamais sollicitée ou arrachée. Donnée.

Eugène Durif



Proposition d'une partition

pour le prologue d'*Orgia*



2mn 30s

Note très pure.

Sinus proche d'un larsen, balancement de droite à gauche avec un effet Doppler decrescendo.

Jean-Luc Therminarias



Le système Daedalus

Le système *Daedalus* a été conçu pour *Orgia* et son exploitation sera exclusive à ce seul cadre poétique.

Nous avons cherché à suggérer une impression d'enfoncement, à matérialiser les échanges poétiques entre les différentes voix, à questionner notre capacité à interroger le vivant, à poser, lors des répétitions la question du simulacre - le paradoxe du comédien dont parle Diderot – par l'interface entre les états physiologiques des comédiens et du décor. Mais surtout à dessiner un cadre spatial où des signes mystérieux puissent s'accrocher et exister au milieu des Ondulations aléatoires d'émotions produites par les échanges entre sons et sens.

Pour être un peu plus technique, le système *Daedalus* est construit sur une interface scénique entre des comédiens et des organismes artificiels. Ces organismes artificiels sont modélisés et conçus à partir d'algorithmes inspirés de certains organismes vivants que l'on peut rencontrer au fond des océans.

Nous nommons ces organismes artificiels des *Posydone*s.

Pour mettre en place le système *Daedalus* nous avons utilisé le paradigme des systèmes multi-agents. Chaque *Posydone* est donc un agent, c'est-à-dire pour reprendre la définition de Demazeau " Une entité réelle ou virtuelle qui évolue dans un environnement. Elle est capable de percevoir cet environnement, et d'agir dans cet environnement. Elle peut communiquer avec d'autres agents, et possède un comportement autonome. Ce comportement peut être perçu comme étant une conséquence de sa connaissance, de ses interactions avec les autres agents et du but qu'elle essaie d'atteindre." Ce concept nous a permis, d'une part, de donner aux *Posydone*s la perception de l'espace scénique dans lequel ils évolueront et d'autre part, de les faire communiquer entre eux.

Les comédiens, modélisés par des agents, évoluent dans le même environnement. Ils agissent sur les *Posydone*s par un ensemble de capteurs qui enregistrent leurs états physiologiques (révélé par le rythme cardiaque, l'amplitude respiratoire, la conductivité de la peau, la variation de température) et de dégager ainsi, leur cinèse moyenne.

Il faut imaginer que les capteurs sont les "sens" des *Posydone*s. Ils leur permettent de voir, de sentir et d'entendre les acteurs. Les stimuli de ces "sens" activant des comportements que nous avons inscrits dans chaque espèce.

Nous avons conçu deux espèces de *Posydone*s : les *Apharias* et les *Hyssards*.

Chaque espèce a un comportement spécifique. De même, chaque individu d'une espèce à une attitude spécifique.

Les *Posydone*s ont une durée de vie limitée. Ils doivent se nourrir, se reproduire, dormir...

Reste, à rendre accessible pour les 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 *Posydone*s et, bien sûr, à la qualité de l'illusion d'optique que nous n'aurions jamais obtenue sans le logiciel AAASEED conçu par Mâa Berriet.



Présentation de la pièce Orgia

écrite en 1968 par Pier Paolo Pasolini

Informations

La première version de *Orgia* date du printemps 1965. C'était la première chose que j'écrivais pour le Théâtre. Au cours de ces trois dernières années, j'ai écrit deux autres versions. En ce qui concerne *Orgia*, donc, ces trois ans de travail sont trois années creuses, sans évolution, repliées sur elles-mêmes. Je veux dire par-là que les thèmes, les problèmes ou, surtout, le "sentiment" de la tragédie se sont fossilisés en un moment propre, qui a été de "tension" en ce printemps 1965 où, pendant la convalescence de l'unique maladie que j'ai jamais eue, dès que j'ai pu tenir un crayon, j'ai commencé à écrire. Cette "tension" a été entretenue artificiellement : mais une telle opération est inévitable chez tout auteur qui doit travailler longtemps sur ses propres oeuvres. D'autre part, les thèmes, les problèmes et en particulier, le sentiment de *Orgia* me semblent actuels : à trois ans de distance, je continue d'y souscrire. Etant donné qu'*Orgia* est ma première pièce de théâtre (et qu'elle fait suite à une longue période de haine pour le théâtre, haine dont il n'est pas dit qu'elle soit apaisée) elle présente, par rapport à l'idéologie théâtrale que j'ai mûrie par la suite, ces deux caractéristiques "défectueuses".

1/ Elle garde des habitudes d'auteur lyrique, qui considère le monologue comme le plus théâtral des événements théâtraux.

2/ Elle garde des traces "d'action" cette maudite "action" que le cinéma, la télévision et le théâtre gestuel ont désormais monopolisée.

Curiosité

Pendant que j'écrivais la première version de *Orgia*, j'écrivais en même temps mon premier essai sur le cinéma, qui s'insérait dans le cadre d'une "pansémiologie". Le cinéma y est interprété comme "langue écrite de l'action", et exalté comme système de signes non symboliques qui "exprime la réalité à travers la réalité". Le théâtre de mots est peut-être né en réaction à cela. La chose curieuse est que, pendant que j'écrivais le premier texte de ce que j'allais justement appeler ensuite "théâtre de mots", mes théories sur la primauté de "l'action comme langage" se sont reflétées sur la seconde version de *Orgia* (initialement un pur et simple rapport sadomasochiste, existentiel entre un homme et une femme), qui, insérant une seconde tragédie, linguistique, elle, à l'intérieur de la tragédie, jette une lumière interprétative sur la première version qui, comme je l'ai dit, était originellement purement existentielle, et avait pour thème le rapport entre la différence, existentielle, et l'histoire. Il en résulte une théorisation de la communication sexuelle comme langage, qui fait partie de langage primaire qu'est le langage de l'action et de la présence physique.

Si bien qu'on n'a jamais autant polémique contre le mot que dans ce texte qui relève du "théâtre de mots".

Cette double nature de *Orgia* (texte, je le répète, entièrement fondé sur les mots, dans leur moment le plus expressif, celui de la "langue de la poésie", où vient ensuite exalter continuellement la primauté de l'action en tant que mystère pragmatique, à travers lequel la conscience peut s'exprimer avec une plus grande authenticité (bien qu'elle soit d'une totale irrationalité), est incontestablement un défaut de l'oeuvre. Toutefois j'ai voulu commencer mon curriculum théâtral (en admettant qu'il ait jamais une suite) avec l'oeuvre que j'avais pensée et écrite en premier (même si elle a été ensuite élaborée en même temps que d'autres pièces).



Exégèse

Ou plutôt, heuristique. Une partie de l'idéologie de *Orgia* (la mort comme habitude à la répression) est née après une lecture de Marcuse (à une époque, le printemps 1965, où Marcuse n'était pas encore à la mode et où il n'était connu que de Fortini) : *Eros et Thanatos*. Mais la partie la plus importante de l'idéologie de *Orgia* naît d'un texte que je ne connaissais pas alors et que je n'ai lu que récemment dans un extrait du petit ouvrage *Critique de la tolérance*, qui a été publié au cours de ces derniers mois par Einaudi. Il s'agit d'un texte d'Emile Durkheim, *Suicide*, cité par Robert Paul Wolff, dans un de ces trois essais que contient l'ouvrage cité, et dont je rapporte ici le passage le plus intéressant : Durkheim découvrit que la disposition au suicide est associée dans la société occidentale contemporaine à une des deux conditions qui font toutes deux parties de ce que Stuart Mill appelle "liberté". Quand la prise que les valeurs traditionnelles et de groupe exercent sur les individus, se relâche, il se crée chez certains d'entre eux une condition de complet manque de loi, une absence de limites à leurs désirs et à leurs ambitions. *Et comme il n'y a aucune limite intrinsèque à la quantité de satisfaction que le moi peut désirer*, il se trouve alors entraîné dans une recherche sans fin du plaisir, qui produit chez le moi un état de frustration. L'infinité de l'univers objectif est insaisissable pour l'individu privé de freins sociaux ou subjectifs, et le moi se dissout dans le vide qu'il cherche à remplir. Quand ce manque de freins intérieurs mine la force et la structure de la personnalité au-delà de certaines limites, la situation peut déboucher sur le suicide. Durkheim définit cette forme de suicide, suicide "anémique", soulignant par-là le fait qu'il dérive d'un manque de loi (= anomie).

.....
On pourrait donc presque considérer les pourcentages variables de suicides comme des avertissements que la société donne à ceux de ses membres qui s'aventurent sottement au-delà des murs de la cité, dans les déserts infinis et solitaires qui s'étendent outre.

Dans le cas qui nous occupe, c'est la différence "sexuelle" qui a ouvert une brèche dans les murs de la cité. Le sexe – sous son aspect de "différence" sado-masochiste, ne représente donc que quantitativement le contenu d'*Orgia*. Il faut en effet beaucoup de ce mélange explosif pour faire s'écrouler les épais murs d'une cité qui, pour les protagonistes d'*Orgia*, est majorité et conformisme.

Naturellement, la théorie de Durkheim sert à expliquer le suicide de la protagoniste, pas celui du protagoniste. Pour expliquer le suicide de ce dernier – son "bon usage de la mort" – je ne pense pas qu'il faille recourir à des textes. Là, c'est vrai, nous nous trouvons en pleine heuristique ; et en pleine pragma. Songez à la volonté de mort de Pangulis, pour ne citer que le dernier exemple. D'ailleurs le texte parle clairement : "Le bonze est prêt". Les stratifications d'une œuvre peuvent être infinies. Je crois me rappeler que les bonzes suicidaires n'étaient pas monnaie courante durant le printemps 1965. Reste le soupçon que le protagoniste ne mette pas en scène sa représentation suicidaire, décidée in extremis et de façon certes puérile dans le cadre d'une protestation non violente, mais dans celui d'une protestation qui a pour fin la réévaluation de la violence.

Dédicace du spectacle

A Aldo Braibanti, en prison pour "anomie" de la société italienne.

Pier Paolo Pasolini



Adresses publiques

rédigées pendant les répétitions d'*Orgia* au théâtre municipal de Turin en 1968

L'espace théâtral est dans nos têtes.

Ici, il n'y a pas de spectateurs :

Le théâtre est un.

Après que nous avons parlé avec vous, applaudir ou siffler est inutile : parler avec nous.

L'acteur est un critique.

Le metteur en scène est un critique.

Le spectateur est un critique.

L'auteur est un sujet et un objet critique.

Les scandales ont lieu hors d'ici : ici, nous accomplissons un rite théâtral.

Le théâtre n'est pas un médium de masse. Même s'il le voulait il ne pourrait pas l'être.

Ici, nous sommes peu nombreux : mais en nous il y a Athènes.

Nous ne cherchons pas le succès.

Nous sommes peu nombreux parce que nous sommes tous des hommes en chair et en os.

Les corps ne sont pas aristocratiques.

Ne cherchez pas ici la spécificité du théâtre ni l'idée du théâtre.

Dès que la culture est rite, elle cesse d'obéir aux seules normes de la raison et redevient aussi passion et mystère.

Le théâtre est une forme de lutte contre la culture de masse.

Décentrement !

Ni l'auteur ni les acteurs ne veulent vous scandaliser : faisons scandale ensemble.

Nous ne voulons pas nous adresser au vieux public bourgeois, même pas pour le scandaliser : voilà pourquoi nous sommes ici.

Celui qui a l'habitude de se scandaliser des innovations formelles et des problèmes nouveaux a eu tort d'entrer dans ce lieu : en effet nous n'entendons pas le scandaliser.

Pauvreté !

Pardonnez les lumières qui s'allument et s'éteignent et l'utilisation d'instruments mécaniques : il s'agit du minimum indispensable à la forme extérieure du rite.

À bas tous les théâtres anti-académiques qui remplacent un théâtre académique qui ne peut pas exister...

Pier Paolo Pasolini



Entretien radiophonique

avec Pier Paolo Pasolini

Leoncino Leoncini : *Turin. Le premier travail théâtral de Pier Paolo Pasolini, Orgia, interprété par Laura Betti, Luigi Mezzanotte et Nelide Giammarco est sur le point d'être représenté au Dépôt d'Art Presente, rue San Fermo. Premier travail théâtral, mais aussi premier exemple de ce que vous, Pasolini, appelez "théâtre de parole"...*

Pasolini : Le "théâtre de parole" est un théâtre qui se base exclusivement sur le texte, qui exclut l'action. C'est-à-dire que sur scène il n'y a pas de duels, de baisers, de sauts, de contorsions et autres choses de ce genre, mais tout est simplement du texte, un peu comme les Grecs dans l'Antiquité. Le schéma théâtral est inspiré de la tragédie grecque, où tout n'est que parole justement.

Leoncino Leoncini : *Un drame en vers dont la trame raconte l'effondrement d'un mariage et le suicide de deux époux. Mais la signification intérieure, quelle est-elle ?*

Pasolini : C'est avant tout la différence. C'est-à-dire : quelle est la place du "différent" dans une société qui fait de la normalité une sorte de théologie. Et puis, le sens de la mort. C'est-à-dire : la mort peut-être "habitude à la répression" comme dit Marcuse ; et donc elle peut conduire à une vie de résignation, d'une part, et de culpabilité, d'autre part. À l'inverse, cette *Orgia* enseigne, en quelque sorte, à faire un bon usage de la mort.

Turin, 27 novembre 1968



ORGIA

de Pier Paolo Pasolini

texte français Caroline Michel, Eugène Durif, Jean Lambert-wild

un spectacle de Jean Lambert-wild et Jean-Luc Thérminarias



Jean Lambert-wild



Photo Tristan Jeanne-Valès

Jean Lambert-wild commence son parcours artistique comme assistant de Michel Dubois, Jean-Yves Lazennec, Matthias Langhoff et Philippe Goyard.

Avec *Grande Lessive de printemps* en 1990, il ouvre la construction de son *Hypogée*, œuvre complexe qu'il écrit et dirige sur scène composée de trois confessions, trois mélopées, trois épopées, deux exclusions, un dithyrambe et 326 Calentures. Il y constitue d'année en année une autobiographie fantasmée. Ses Calentures, petites formes performatives (de 15 à 45 minutes), questionnent l'espace théâtral. L'illusion et la magie y tiennent une place importante. Elles sont les fureurs poétiques que traverse son clown en pyjama rayé.

En 1999, son spectacle *Splendeur et Lassitude du Capitaine Marion Déperrier - Épopée en deux*

Époques et une Rupture marque le début d'une longue collaboration avec Henri Taquet et le Granit-scène nationale de Belfort. Il y est artiste associé de 2000 à 2006. Pour développer son projet, il fonde avec le compositeur Jean-Luc Therminarias la Coopérative 326. Il en sera le directeur artistique jusqu'en 2006. Depuis 2007, Jean Lambert-wild dirige la Comédie de Caen-Centre Dramatique National de Normandie. Centre de création et de production, la Comédie de Caen crée des spectacles au rayonnement national et international, et accompagne des compagnies théâtrales indépendantes françaises et européennes.

Pour Jean Lambert-wild, le théâtre est par essence un art multi «médium», le lieu où les signes de toutes les disciplines peuvent s'exprimer et faire sens. Il constitue pour chacun de ses projets un phalanstère de création en convoquant autour de lui des identités fortes et diverses dont les rencontres improbables provoqueront le bouleversement des codes de narration et de représentations des disciplines représentées. Son *Ecmnésie* regroupe les confessions, mélopées et épopées de son *Hypogée* ainsi que ces projets d'envergure.

Ses origines créoles, ses nombreux voyages en Europe, en Afrique et en Amérique ont dessiné plusieurs de ses projets (résidences, étapes de travail, invitations à des festivals en Norvège, en Islande, aux États-Unis, au Canada, au Brésil, en Allemagne ou en Bulgarie...). Il collabore avec des artistes européens et américains (Silke Mansholt, Jeremiah Mc Donald, David Moss, Jacqueline Humbert, etc.). Il développe un lien particulier avec l'Afrique en travaillant avec la comédienne Odile Sankara (accompagnement de la Caravane Thomas Sankara, création de scènes nomades diffusées dans plus de dix pays africains, soutien d'artistes africains comme Fargass Assandé).

Jean Lambert-wild place au cœur de son projet la mise en réseau de compétences artistiques, techniques ou scientifiques afin d'explorer de nouvelles perspectives théâtrales, musicales, scénographiques ou poétiques. L'expérience artistique s'ouvre à la recherche scientifique par le biais des nouvelles technologies et de leurs applications possibles dans le champ de l'Art. Il mène des recherches et des expérimentations avec des ingénieurs comme Léopold Frey, Emmanuel Maâ-Berriet ou Quentin Descourtis et des structures de recherche comme le laboratoire SeT de l'Université de Belfort-Montbéliard ou le GMEM-Centre national de création musicale de Marseille. Il soutient le développement d'outils matériels et logiciels pour la création contemporaine.

Ses Cahiers

Splendeur et Lassitude du Capitaine Marion Déperrier - Éditions Les Solitaires Intempestifs

Crise de Nerfs - Parlez-moi d'amour - Éditions Les Solitaires Intempestifs

Ægri Somnia - Éditions Les Solitaires Intempestifs

Mue - Première Mélopée - un discours de Sereburā accompagné d'un rêve de Waëhipo junior et des mythes de la Communauté

Xavante d'Etênhiritipa - Éditions Les Solitaires Intempestifs

Demain Le Théâtre – publication prévue en 2009

Comme disait mon père suivi de *Ma mère ne disait rien* – publication prévue en 2009

Ouvrages de référence

Phenomena - Cahiers de l'Espace, Espace Gantner

Se Tenir Debout - Éditions Les Solitaires Intempestifs

Discographie

Drumlike – 326Music CD326001

Spaghetti's Club «Le point de vue de Lewis Carroll» – 326Music CD326005

Spaghetti's Club «La Conclusion» – 326Music CD326009

Articles et essais

«Jean Lambert-wild – La scénographie high-tech», par Anne-Marie Lercher, Revue L'Œil, février 2002.

«Le Théâtre ? Une coopérative d'artistes», par Lucille Garbagnati, Revue Coulisses n° 25, janvier 2002.

«Al Dente», par Hervé Pons, Revue Mouvement, novembre 2002.

«Anges et chimères du virtuel», par Corinne Pencenat, Revue d'études esthétiques, janvier 2003.

«Vers un théâtre des interfaces», par Otto Sholtz, Revue d'études esthétiques, juin 2003.

«Le théâtre comme art de la dépossession», par Jean-Yves Lazennec, Revue d'études théâtrales, registre 8 décembre 2003.

L'art numérique, par Edmond Couchot et Norbert Hilaire, Éditions Flammarion 2003 (p. 104-105).

«Le réel, paradis perdu», par Mari-Mai Corbel, Revue Mouvement, mars-avril 2004.

«Une techno-poétique», par Mari-Mai Corbel, Revue Coulisses n° 33, décembre 2004.

«Énergie du Grotesque – Crise de nerfs – Parlez-moi d'amour», par Mari-Mai Corbel, Revue Coulisses n° 30, mai 2004.

«Jean Lambert-wild», par Chantal Boiron, Revue UBU – Scènes d'Europe n° 32, juillet 2004.

«Un théâtre d'auteur – L'univers de Jean Lambert-wild», par Corinne Pencenat, Théâtre Public n° 174, juillet-septembre 2004.

«Environnements virtuels et nouvelles stratégies actantielles», par Valérie Morignat, in Études théâtrales n° 30/2004 - Arts de la scène, scène des arts. Vol. III : "Formes hybrides : vers de nouvelles identités", textes réunis par Luc Boucris et Marcel Freydefont, avec la collaboration d'Anne Wibo. Actes du colloque des 4 et 5 décembre 2003, organisé par le Centre d'études du XX^e siècle de l'Université Paul-Valéry (Montpellier III). Publication : École d'architecture de Nantes - Centre d'études théâtrales de Louvain.

«Scientifiques de l'égarément», par Judith Martin, Alternatives théâtrales, juillet 2005.

«Théâtre et calamité – Avignon 2005, mise en scène et performance», par Patrice Pavis, Théâtre Public, mars 2006.

La mise en scène contemporaine, par Patrice Pavis, Éditions Armand Colin 2008.

Jean-Luc Therminarias



Photo Tristan Jeanne-Valès

Né en 1964.

Il est compositeur associé au GMEM depuis 1990 ce qui l'amène à collaborer avec des compositeurs ou des instrumentistes aussi différents que Marius Constant, David Moss, Ali N. Askin, le Quatuor Hélios...

Il est compositeur résident à la Fondation d'Art H. Clews, et au Atlantic Center for the Arts (Florida) en compagnie de Robert Ashley.

Il compose des musiques pour des expositions, de la vidéo ou le cinéma.

En 1998, il devient compositeur associé à la Coopérative 326 dirigée par Jean Lambert-wild. Ils collaborent sur différents projets : *Splendeur et Lassitude du Capitaine Marion Déperrier*, *Drumlike*

(commande d'état) en 1999, *Le Terrier* de Franz Kafka en 2000, *Aegri Somnia* et *Le Mur* en 2002, *Orgia* de Pier Paolo Pasolini en 2001, *Spaghetti's Club* en 2002 (pour lequel ils obtiennent la bourse Villa Médicis hors-les-murs), *Crise de Nerfs –Parlez-moi d'amour–* en 2003, *Mue - Première Mélopée* en 2005.

A la nomination de Jean Lambert-wild à la direction de la Comédie de Caen-Centre Dramatique National de Normandie en 2007, Jean Luc Therminarias devient compositeur associé et participe à la création du *Malheur de Job* en 2008.

Ils travaillent ensemble actuellement aux prochaines créations :

Le Recours aux forêts, un spectacle coréalisé avec Michel Onfray, Carolyn Carlson, François Royet qui sera présenté en novembre 2009 à la Comédie de Caen, Théâtre d'Hérouville.

Comment ai-je pu tenir là-dedans ?, d'après *La Chèvre de M. Seguin* d'Alphonse Daudet, une fable coécrite par Jean Lambert-wild et Stéphane Blanquet qui sera présentée au premier trimestre 2010 à la Comédie de Caen, Théâtre des Cordes.

Discographie

Un Cirque Horrificque / Le Poème Vorace - CD GMEM 09

Le Sommeil de la Raison Engendre des Monstres - CD GMEM 10

Drumlike - 326Music CD326001

Spaghetti's Club - «*Le point de vue de Lewis Carroll*» - 326 Music CD326005

Spaghetti's Club - «*La Conclusion*» - 326 Music CD326009

87.1 The Eagle - DVD audio GMEM 19.

Mireille Herbstmeyer

Née en 1958. Actrice et fondatrice avec Jean-Luc Lagarce du Théâtre de la Roulotte en 1981. De 1981 à 1995, elle participe aux créations, adaptations théâtrales et mises en scène de Jean-Luc Lagarce, notamment : *De Saxe Roman*, *Histoire d'amour* (repérages) et (derniers chapitres), *Les Solitaires intempestifs*, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* ainsi que *Vagues Souvenirs de l'année de la peste* de Daniel Defoe, *Les Egarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils, *Instructions aux domestiques* de Jonathan Swift, *Chroniques maritales* de Marcel Jouhandeau, *On purge Bébé* de Feydeau, *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, *Le Malade imaginaire* de Molière, *L'Île des Esclaves* de Marivaux, *La Cagnotte* d'Eugène Labiche.

Elle a joué aussi récemment avec les metteurs en scène Olivier Py dans *Nous, les héros* de Jean-Luc Lagarce, Michel Dubois dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, Dominique Féret dans *Les Yeux rouges* de Dominique Féret.

Elle a tourné dans de nombreux courts métrages ainsi que pour le cinéma. Entre autres : *Mathilde et Farce Noire* d'Olivier Panchot, *Journal Vidéo* de Jean-Luc Lagarce, *Le Rouge et le Noir* d'après Stendhal, de Jean-Daniel Veraeghe, *Fin d'été* de Jean-Marie et Arnaud Larrieu.

Eric Houzelot

Né en 1954. Acteur, danseur et récitant, il a participé à de nombreuses pièces et performances pour le théâtre, le théâtre musical et la danse, jouant entre autres avec Mathilde Monnier, Georges Appaix, Philippe Decouflé, Jérôme Bel, Heiner Goebbels, Jan Lauwers, Martine Wijkaert, Michel Massé, ainsi que, de façon plus ponctuelle, avec Jean-Luc Thérminarias, Richard Dubelski, l'Ensemble Accroche-Notes et Un Drame Musical Instantané.

Pour le cinéma, il figure auprès de Laetitia Masson, Philippe Harel, Jeunet-Caro, Vincent Hachet et Philippe Thomine. Il a participé à plusieurs émissions de Canal+ : l'Œil du cyclone, la Fabuleuse Histoire de Mister X, la Nuit Cyber.

Parallèlement, il a commencé différents travaux de formation avec, notamment, le CNAC et le TNS ainsi que la Fondation Roma Europa.

Nolwenn Le Du

Née en 1973. Comédienne, elle a participé aux ateliers basés sur le texte, le chant, la danse, l'écriture pendant sa formation au Théâtre National de Bretagne. Elle y travaille avec Didier-Georges Gabily, Jean-François Sivadier, Catherine Diverrès, Hervé Pierre, Jean-Louis Hourdin, Claude Régy, Stanislas Nordey, avec Philippe Goyard qui met en scène *Quai-Ouest*, avec Jean-Paul Wenzel qui crée *Le Balcon* puis avec Matthias Langhoff qui crée *Play-Brecht*, *Play-Ville*. Elle a depuis la fin de sa formation travaillé en 1997 avec Laure Thiéry dans *Liliom* de Ferenc Molnar, en 1998 avec Matthias Langhoff dans *Femmes de Troie* d'après Les Troyennes d'Euripide et dans *Viande de perroquet* d'Anna Langhoff, en 1999 avec Catherine Diverrès dans *Le Double de la bataille*.