



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE LORRAINE
Ecole doctorale Fernand Braudel
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales 2L2S

« L'AUTRE » ET « L'AILLEURS »
DANS LA CRÉATION DE JOSEF NADJ (1987-2013).
ÉTUDE DES EFFETS DE CIRCULATION DES HOMMES, DES TECHNIQUES, DES
RÉCITS ET DES ŒUVRES EN DANSE CONTEMPORAINE.

Thèse de doctorat en Arts – Arts du spectacle

Présentée et soutenue par
Julie GOTHUEY
le 22 novembre 2014

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Roland Huesca

En présence du jury
M. Luc BOUCRIS, Mme Chantal GUINEBAULT,
M. Roland HUESCA, Mme Marina NORDERA, M. Didier PLASSARD

Et de Josef NADJ, invité

Je remercie tout particulièrement Chantal Guinebault pour ses encouragements de la première heure et son soutien au long cours. Cette thèse n'aurait pu être menée à terme sans ses apports théoriques, son regard affûté et la précision de ses retours.

J'adresse toute ma gratitude à mon directeur de thèse, Roland Huesca, pour la confiance qu'il m'a accordée dès le début de ce projet et tout au long de ses revirements.

Ce travail n'aurait pu aboutir sans l'accueil du Département Arts de l'Université de Lorraine - Metz. Aux échanges avec les membres de l'équipe s'est ajoutée la possibilité de faire progresser mes recherches lors des différents cours qui m'ont été confiés. Je remercie enseignants et étudiants pour leur confiance et leurs retours.

Je remercie également les acteurs de la vie culturelle locale pour m'avoir permis d'exposer les résultats de ma recherche et d'envisager ses prolongements au contact des artistes et des spectateurs. En particulier Frédéric Simon, Agnès Lotton, Michèle Paradon, Gilles Fouquet, Jacques Jusselle, Alain Billon, Fabrice Schmitt, Dominique Répécaud, Aline Aumont.

Parmi tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cette thèse par leurs souvenirs, leurs suggestions, les précieuses informations et le partage de leurs expériences lors d'échanges plus ou moins formels, je remercie particulièrement : Thierry Thibaut, Peter Gemza, Eric Fessenmeyer, Ivan Fatjo, Akosh Szelevényi, Pascal Seixas, Alexandre de Monte, Michel Chialvio.

Pour l'accueil chaleureux au CCNO et l'accès aux archives, je remercie tout particulièrement Rosine Touchard, Amphay Tran, Mony Lé.

Je remercie également Pascale Laborie (DGCA) pour la collecte d'informations, ainsi qu'Aurélien Oudin (IIM) pour l'accès aux sources.

Merci pour les encouragements, la patience, les relectures, le soutien moral et l'aide logistique à Pascale Gothuey, Jean-Luc Ciber, Aleksandra Borowiec, Alain Wagner, Oriane Mazeaud, Laure Brunet, Loïc Nowak, Sarah Helleringer, Vincent Gothuey, Juliette Chabot, Gaëlle Dietrich, Estelle Reinert et Mélissa Bellesi.

Enfin, je remercie Josef Nadj pour sa confiance, sa disponibilité et sa bienveillance.

Pour Arthur.

Avertissement

Par souci de clarté, nous avons suivi l'usage français faisant précéder le nom de famille du prénom, inversement à l'usage de la langue hongroise.

Pour tenter de saisir au mieux les créations étudiées, la lecture de cette thèse s'accompagne d'illustrations ainsi que d'extraits de spectacles, réunis sur le DVD placé en annexe. Un menu général permet d'accéder aux différentes parties de la thèse, puis aux chapitres, jusqu'aux extraits. Ceux-ci sont présentés par des sous-titres que nous avons définis et apparaissent de même dans le développement. Par exemple : (DVD : *Princesse Czardas*).

1. Sommaire

AVERTISSEMENT	8
INTRODUCTION	11
PARTIE 1	29
CHAPITRE 1	33
HERITAGES ET TRANSFERTS CULTURELS	33
1. DE LA CULTURE MITTELEUROPEENNE AU DESTIN DE L'HOMME DE L'EST	33
2. SE PRESENTER A PARTIR DES RECITS DE LA-BAS	36
3. LA MORT DANS LES MYTHOLOGIES PERSONNELLES	50
4. COMMENTER L'HISTOIRE	64
CHAPITRE 2	82
CORPS ET RECIT	82
1. JOSEF NADJ : UN CHOREGRAPHE EN « QUETE THEATRALE »	82
5. DEJOUER LA LOGIQUE NARRATIVE	84
6. LE CORPS POETIQUE	99
7. CHOREGRAPHIE ET SCENOGRAPHIE	147
CONCLUSION PARTIE 1:	200
PARTIE 2:	201
CHAPITRE 1	202
IDENTITES, CORPOREITE ET ALTERITE	202
1. DANSER A L'HEURE DE LA PROUESSE : <i>LE CRI DU CAMELEON</i> (1995)	203
2 LE DIALOGUE AMOUREUX DANS <i>LE TEMPS DU REPLI</i> (1999)	213
3 COMPLICITES MASCULINES DANS <i>PETIT PSAUME DU MATIN</i> (2001)	222
4 MAITRE ET DISCIPLE ? <i>SHO-BO-GEN-ZO</i> (2008)	228
CHAPITRE 2	238
VISIONS DE L'ART ET TRANSPOSITIONS PERCEPTIVES	238
1. « DEFAMILIARISER » LE SPECTATEUR AVEC L'IMAGE : <i>LES PHILOSOPHES</i> (2001)	239
2 FIGURER UN TABLEAU-VIVANT : <i>ATEM, LE SOUFFLE</i> , 2012	275
CONCLUSION PARTIE 2	288
PARTIE 3:	289
CHAPITRE 1 :	290
DANS LE PAYSAGE : <i>LAST LANDSCAPE / LE DERNIER PAYSAGE</i> (2005)	290
1. « AUTO PORTRAIT FACE AU PAYSAGE » ?	291
2. RECIT ET CARTOGRAPHIE : L'EXPERTISE DE L'EXILE	295
3 . DE L'ARCHIVE PHOTOGRAPHIQUE AU REGARD PLASTICIEN	297
4. DE LA CHOROGRAPHIE A L'ARCHEOLOGIE DU SITE	298
5 DU DESSIN A L'EMPREINTE DANS LA MATIERE	304
6 TRANSPOSER LA TERRE NATALE, RECOMPOSER SON MILIEU ...	311
CHAPITRE 2 :	336

DANS LA MATIERE : PASO DOBLE (2006)	336
1. LA MATIERE ET LE MILIEU : RENCONTRE	341
2 TRANSDICPLINARITE, TECHNIQUES DE L'AUTRE	343
3 ABSORPTION ET IMMERSION	348
4 ORGANICITE DE LA MATIERE / ECHOGRAPHIE SONORE	352
5 D'AVIGNON A BANDIAGARA	355
CHAPITRE 3 :	358
DANS L'ALTERITE : <i>LES CORBEAUX</i> (2010)	358
1. GENESE DE LA CREATION : LA RENCONTRE AVEC L'ANIMAL	358
2 DE LA DANSE AU DESSIN, INSCRIRE L'EMPREINTE DU GESTE	360
3 PERFORMER LE DEVENIR-CORBEAU	361
4 DETERRITORIALISATIONS SUCCESSIVES	363
CONCLUSION PARTIE 3	373
CONCLUSION	375
BIBLIOGRAPHIE	383
CONDITIONS D'ANALYSE DU CORPUS (SUPPORTS)	393
ETUDE DE LA DIFFUSION	395
JOSEF NADJ : PRIX ET DISTINCTIONS	396
ETUDE DE LA PRESSE	397
ETUDE CARTOGRAPHIQUE	401
ENTRETIENS	403
TABLE DES MATIERES	426

Introduction

Il y a les voyages d'agrément, les voyages culturels, les voyages professionnels, les déplacements d'affaire... Il y a des voyages plus problématiques, qui relèvent d'enjeux intimes, familiaux, de nécessités sociales ou politiques, qui ont un impact indélébile sur celui qui plie bagages (quand bagages il y a) et franchit la frontière du pays où il est né, où il a grandi, où il s'est construit. Le bagage que personne ne peut l'empêcher d'emporter est une somme de souvenirs, qui deviennent, plus que pour n'importe quel individu, la clef de son regard sur le monde.

Pour les hommes qui font le choix de se déraciner pour tenter de s'implanter ailleurs, dans une terre plus fertile, plus hospitalière et accueillante, que devient l'empreinte, dans leur chair et dans leur esprit, de la terre natale - toute hostile qu'elle ait pu être ?

« Aujourd'hui, quel espace peut-on encore conquérir ? Où se situe la grande aventure ? Il me semble qu'elle est désormais intérieure, dans la conscience humaine. [...] nous sommes entrés dans un processus d'individuation, de libération du "je". Ce dernier, traditionnellement organisé par des structurations culturelles bien précises, est alors chahuté par d'innombrables possibilités de "moi". Et l'existence se trouve maintenant régie par des stimulations qui viennent du monde entier, dans tous les domaines - la sexualité, la religion, la littérature... Nous sommes face à un chaos intérieur, débarrassé des forces symboliques de l'ordre communautaire. L'aventure intérieure commence ici. »¹

¹ Patrick CHAMOISEAU, entretien avec Baptiste LIGER « L'objet de la littérature n'est plus de raconter des histoires » in *L'Express*, le 06/03/2012.

La création de Josef Nadj, un objet d'étude en mouvement

Aujourd'hui chorégraphe-interprète de double nationalité, française et serbe, Josef Nadj était d'abord un plasticien. L'ensemble de son œuvre porte la trace d'un engagement physique, intellectuel et spirituel complet, qui va bien au-delà du geste produit de la relation entre l'œil et la main. De la pratique de la lutte à celle de la danse, en passant par le mime corporel, la danse-contact-improvisation, le dessin ou la photographie, ce créateur de formes ne cesse de composer avec tout ce qu'il est. Nadj est un artiste pluridisciplinaire, mais aussi un homme exilé, parti volontairement de sa Voïvodine natale et de la communauté hongroise à laquelle il appartient. Dès lors, le corps s'impose comme le moyen privilégié pour exprimer de façon sensible la difficulté de cette quête identitaire en construction permanente.

De cette complexité émergent de nombreux questionnements. Essayer de composer avec les différentes facettes de sa personnalité confère à la démarche de Nadj un caractère analytique repérable dans la diversité de ses références, tant dans l'histoire des arts visuels que dans la littérature, la poésie ou la musique, parmi lesquelles il opère des sélections plus ou moins conscientes. Il se rapproche ainsi d'univers dans lesquels il trouve des résonances avec son propre parcours et sa propre multiplicité. Mais dans l'entre-deux, l'ici et l'ailleurs, le même et l'autre, le passé et le présent, chaque création n'apparaît finalement que comme le fruit de choix provisoires, un élément de réponse incomplet et éphémère contenant en puissance d'autres cheminements à explorer.

C'est en ce sens, celui d'une recherche qui ne cesse de réajuster sa voie au prisme des créations depuis plus de vingt-cinq ans, que nous devons prendre en compte trois points essentiels:

- L'exil. Bien que volontaire, son départ de Kanjiža pour Paris dans les années 80 engendre un sentiment de déracinement qui persiste malgré les années passées à vivre et à créer au sein d'une autre culture. Né dans une région du monde marquée par les bouleversements géopolitiques mais paradoxalement préservée des effets de la mondialisation, son départ est motivé par le désir de découvrir d'autres techniques, d'autres formes de savoirs et de pratiques, dans lesquelles puiser les éléments de son propre langage artistique. Le passage d'un lieu à un autre se fait par étapes successives

qui jalonnent un cheminement non linéaire et non définitif. Penseur de l'écart et du mouvement, Nadj transpose son sentiment d'exil en faisant de l'espace-temps de la représentation son nouveau territoire. Là, l'artiste puise dans ses origines, son déplacement, ainsi que dans les notions de frontières et de limites les sources de sa démarche artistique.

- L'identité. Qui suis-je ? Dans notre époque contemporaine où l'individu a les moyens de modifier sa personne et peut se déplacer physiquement ou virtuellement, l'identité ne peut plus être envisagée comme une donnée permanente et fondamentale. Elle est à la fois une réalité complexe, en mouvement mais aussi une construction toujours inachevée, une question qui n'admet jamais de réponse définitive. Pourtant, l'importance du sentiment d'exil vécu par Nadj l'amène à poursuivre cette quête sans fin à travers ses créations. Celle-ci lui permet en outre d'introduire dans sa démarche une dimension temporelle qui opère selon une double dynamique. Chaque proposition, aussi éphémère soit-elle, lui fournit l'occasion d'interroger ses origines tout en se projetant à travers le regard des autres, au fil des rencontres et des événements.

- La réception. Ce regard extérieur recherché par Nadj se révèle être à double tranchant. Peu après son arrivée à Paris, l'artiste étranger transpose ses préoccupations à travers une première création, *Le Canard Pékinois* (1987). Si de son côté, l'artiste accepte l'inconfort de son sentiment d'exil et la dimension inéluctable de sa quête identitaire (au point d'en faire les éléments moteurs de sa création), le regard que posent les critiques et les institutions sur celle-ci, témoigne d'enjeux qui le dépassent. Ce premier spectacle introduit un paradoxe qui se manifeste encore aujourd'hui. D'une part, la critique comme les institutions remarquent, dès 1987, la qualité de la proposition scénique, et contribuent activement à la diffusion de l'œuvre, propulsée immédiatement à l'affiche des grandes salles parisiennes. Mais en même temps, ces mêmes instances s'empressent de qualifier la pièce selon les origines de son créateur : « Josef Nadj au Théâtre de la Bastille : Un "Canard pékinois" à la hongroise »². Dans la presse, cette terminologie va devenir un leitmotiv quelque peu édifiant. Aujourd'hui, « on ne présente plus Josef Nadj,

² Marcelle MICHEL, « Josef Nadj au Théâtre de la Bastille : Un "Canard pékinois" à la hongroise » in *Le Monde* le 06/03/1987.

chorégraphe venu de Serbie (Voïvodine) où il naquit en 1957 pour insuffler en France un esprit nouveau. »³

Dans les années 80, à l'heure où la danse française témoigne de la volonté de décloisonner les arts, faisant la part belle aux subjectivités et aux expressions de soi, son esthétique surprenante dans le paysage chorégraphique amène les regards extérieurs à le définir comme inclassable. L'adjectif n'est pas anodin. Il traduit le réflexe de penser en terme de genre et de catégorie, réflexe encore solidement ancré dans une société occidentale en crise symbolique, et plus encore dans le domaine spécifique de la danse, elle-même en pleine construction. Or, il faudra reconnaître que la création de Nadj résiste au classement et à la catégorisation, puisque l'artiste fait du mouvement même de sa recherche un processus de création.

Ce qui caractérise la création de Nadj réside dans les multiples paradoxes qui forgent sa complexité. Dès la première pièce, l'homme et l'œuvre profitent d'un contexte favorable qui leur apporte estime et reconnaissance, tant pour leur étrangeté que pour leur qualité artistique. Mais en même temps, au fil des vingt-cinq dernières années, une confusion s'opère, avec une stigmatisation des origines hongroises qui qualifient inlassablement ces spectacles. L'effet de ritournelle pose question : la création du chorégraphe se serait-elle figée dans le contexte spécifique de son émergence ? Le futur spectateur a-t-il besoin de connaître les origines de Nadj pour aborder son œuvre ? Ou bien cette précision est-elle seulement le fruit d'une habitude journalistique qui cherche à démarquer un artiste parmi un artiste parmi d'autres ?

Un intérêt scientifique régulier et pluriel

À ce stade, l'état des lieux de la recherche française sur la création de Nadj participe de manière significative à la réflexion, tant du point de vue qualitatif que quantitatif.

Dans les ouvrages généraux sur la danse contemporaine, la création du chorégraphe y est présentée par le biais de son statut d'étranger. Ainsi, dans *La danse au XX^{ème} siècle*⁴, Nadj

³ Marie-Christine VERNAY, « Josef Nadj peau d'âme » in *Libération* du 18/03/2013.

⁴ Isabelle GINOT, Marcelle MICHEL, *La danse au XX^{ème} siècle*, Larousse, 2008.

est mentionné comme exemplaire d'une immigration 'bienvenue' »⁵, tandis que son esthétique y est comparée à celle de Kantor. À l'entrée « Josef Nadj », *Le Dictionnaire de la danse* commence également par préciser les origines du chorégraphe⁶.

Dès 1987 et jusqu'en 1990, la revue *Pour la danse* publie trois articles⁷ et deux entretiens⁸ avec le chorégraphe à propos de ses premiers spectacles. Au fil des années, d'autres études, critiques et entretiens émergent dans les revues en arts telles que *Cassandra*⁹, *Danser*¹⁰, *Mu*¹¹, *Théâtre/public*¹², *Alternatives théâtrales*¹³, *Ubu scènes d'Europe*¹⁴, *Scènes magazines*¹⁵, *Mouvement*¹⁶, *Art press*¹⁷, ou *Arts de la piste*¹⁸. Très tôt, l'esthétique et la démarche de Nadj débordent de la sphère de la recherche en danse¹⁹ pour se prêter à l'analyse de l'interdisciplinarité, du métissage des pratiques artistiques, mais aussi de la circulation comme source et principe de création. Dans cette perspective, à la suite de Martine Maleval²⁰, Clémence Coconnier analyse trois créations du chorégraphe dans « Nadj ou l'indisciplinarité des corps de cirque »²¹. Bénédicte Boisson interroge les nouveaux usages du masque à travers plusieurs exemples de créations

⁵ *Ibidem*.

⁶ Irène FILIBERTI et Myriam BLÆDÉ, « Josef Nadj » in *Dictionnaire de la danse*, Philippe LE MOAL (dir.), Paris, Larousse, 2008, p.311.

⁷ Patrick BOSSATTI, « Le Canard pékinois de Josef Nadj ». *Pour la danse*, avril 1987, n°135, p. 22-23 ; Andrée PENOT, « Le quartz de Brest suivi de Josef Nadj ». *Ibidem*, novembre 1989, n°164, p. 30-31 ; et Annie BOZZINI, « Josef Nadj : La Mort de l'empereur ». *Ibidem*, janvier-février 1990, n°166, p. 9.

⁸ Annie BOZZINI, « Josef Nadj : d'un état à l'autre » (entretien). *Ibidem*, mai 1987, n°136, p. 29-31 et Andrée PENOT « Josef Nadj, aux prises avec le temps » (entretien). *Ibidem*, juillet-août-septembre 1990, n°168, p. 42-43.

⁹ Myriam BLÆDE, « Josef Nadj : voyage en Woyzeck ». *Cassandra*, avril-mai 2000, n°34, p. 42-43.

¹⁰ Philippe NOISSETTE, « Josef Nadj » (entretien). *Danser*, juillet-août 2006, n°256, p. 31-32.

¹¹ Sylvie MARTIN-LHAMANI, « Matière danse : Josef Nadj ». *Mu*, juillet 1998, n°11, p. 34-35.

¹² Bernadette BONIS, « Un Théâtre de mouvement et d'images : Josef Nadj ». *Théâtre/public*, septembre 1990, n°95, p. 20.

¹³ Jean-Marc ADOLPHE, « Josef Nadj : le devenir à l'œuvre de la mémoire ». *Alternatives théâtrales*, mai 1996, n°51, p. 35-37 et Chantal HURAUULT, « La Révolte est le manteau du risque : Josef Nadj ». *Ibidem*, 2ème trimestre 2005, n°85-86, p. 20-21.

¹⁴ Claudine GALEA, « Josef Nadj : J'ai besoin avec ma troupe de devenir l'auteur à part entière ». In dossier « Question aux chorégraphes : quel espace pour quelle représentation ? ». *Ubu*, juillet 1997, n°7, p.24-43, et « Josef Nadj », p. 51-55, in : « Quel avenir pour une décentralisation européenne ? Paroles d'artistes ». *Ibidem*, juillet 2006, n°39, p. 30-62.

¹⁵ Bertrand TAPPOLET, « Hommes en noir ». *Scènes magazine*, mai 2003, n°159, p. 31.

¹⁶ « Extension du domaine de la marionnette ». *Mouvement*, mai-juin 2003, n°22, cahier spécial, p. 77-87.

¹⁷ Yann CIRET, « Anatomie de la cruauté ». *Art press*, n° hors-série 20, 1999, p. 62-67.

¹⁸ Marc MOREIGNE, « Josef Nadj : tendre vers l'épure ». *Arts de la piste*, avril 2000, n°16, p. 8-9.

¹⁹ Isabelle LAUNAY, « A propos de la danse-théâtre, analyse d'une pièce de Josef Nadj », in *Notes funambules*, Cahiers de recherche du département de Danse n°1, 1991, Université Paris 8, p. 32-42.

²⁰ Martine MALEVAL, *L'Emergence du nouveau cirque, 1968-1998*, Paris, L'Harmattan, 2010.

²¹ Clémence COCONNIER, « Nadj ou l'indisciplinarité des corps de cirque » in *Registres 13*, « Théâtre et interdisciplinarité », Presse Sorbonne nouvelle, printemps 2008, p.69-75.

scéniques récentes dont *Paso Doble* (2006)²², spectacle également étudié par Khalil M'rabet sous l'angle de la rencontre entre archaïque et art contemporain²³. Enfin, les deux articles d'Elise Van Haesebroeck²⁴ puise dans les concepts deleuziens pour engager une relecture des productions récentes du chorégraphe où s'associent devenir- [...], désir et érotisme.

Les années 2000 s'accompagnent donc d'une nouvelle vague de publications sur le sujet. Sans doute la participation du chorégraphe en tant qu'artiste-associé au 60^{ème} Festival d'Avignon – édition suivant la polémique du « cas Avignon »²⁵ - n'est pas étrangère à ce regain d'intérêt. À cette occasion, le chorégraphe a présenté deux créations remarquées par le public et la critique²⁶, et profité de son statut pour inviter plusieurs artistes originaires de sa région natale²⁷. Cette collaboration a donné lieu à un dossier spécial intitulé « Aller vers l'ailleurs, territoires et voyages », dont une partie coordonnée par Myriam Bløedé est consacrée au travail et à la personnalité de Josef Nadj²⁸. On y trouve deux textes écrits par des personnalités hongroises (l'auteur et metteur en scène Tibor Várszegi²⁹ et le poète Ottó Tolnai), une conversation entre Josef Nadj, Miquel Barceló et Alain Mahé (sur le processus de création de *Paso Doble*), ainsi qu'un commentaire de Peter Gemza (sur *Paysage après l'orage* - 2005), interprète hongrois aux côtés du chorégraphe depuis ses débuts. L'ensemble des textes traduit en langue française permet ainsi un accès, même limité, à la pensée d'autres artistes partageant la même origine culturelle que Josef Nadj. Cet autre regard, à la fois intérieur (culturellement) et extérieur, confirme et précise la nature de la démarche du chorégraphe. Dans la diversité de points de vue apportée par ce dossier, quelles que soient les origines des auteurs, leurs

²² Bénédicte BOISSON, « Les masques sans visages » in *Ligeia dossiers sur l'art* « Art et frontalité : scène, peinture, performance », janvier – juin 2008.

²³ Khalil M'RABET, « *Paso Doble* de Miquel Barceló et Josef Nadj : l'archaïque éphémère », in *Figures de l'art* n°19, « L'Archaïque contemporain » p.203-214.

²⁴ Elise VAN HAESEBROECK, « Josef Nadj, une esthétique du corps-frontière », in *Revue Divadelni*, « La Création théâtrale en France », Prague, novembre 2011, et « Josef Nadj : entre *devenir-animal* et *devenir-minéral*, une esthétique du corps détourné » in *Revue e-crit* n° 3 « Le corps violenté au théâtre », janvier 2012. [En ligne]. Disponible sur : <http://e-crit3224.univ-fcomte.fr>.

²⁵ Georges BANU et Bruno TAECKELS (coord.), *Le Cas Avignon 2005*, Montpellier, éd. L'entretemps, 2006.

²⁶ *Paso Doble*, duo avec Miquel Barceló, et *Asobu (jeu)*, en hommage à Henri Michaux.

²⁷ Voir le programme complet de l'édition 2006 du Festival d'Avignon sur le site officiel. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.festival-avignon.com/fr/>

²⁸ Voir le dossier « Aller vers l'ailleurs, territoires et voyages », in *Alternatives Théâtrales* 89, Belgique, juillet 2006, p.22-43.

²⁹ Tibor VÁRSZEGI a par ailleurs publié *Nagy József/Josef Nadj*, Budapest, éd. Kijarat Kiado, 2000. Non traduit.

champs disciplinaires ou leurs pratiques, tous les propos convergent vers l'interdépendance entre le parcours de l'artiste et ses créations.

Par ailleurs, cet ensemble d'écrits consacrés aux voyages et aux migrations des artistes et des œuvres n'est pas publié dans une revue en danse, mais en théâtre. Dès l'introduction, Bernard Debroux le présente comme « metteur en scène, chorégraphe et danseur [...] artiste exilé dont les spectacles créés en France portent la marque des paysages de son enfance en Voïvodine³⁰.» Loin d'être un détail, cette remarque engage la réflexion sur la théâtralité et la dimension dramatique de ses créations. C'est en ce sens que Myriam Blœdé approche l'expressivité du geste du chorégraphe-plasticien dans « Les mains, figures de l'être dans l'œuvre de Josef Nadj »³¹.

Du côté universitaire, une thèse de doctorat seulement, débutée en octobre 2011, traite du sujet. Soulignons le point de vue de la chercheuse, comédienne d'origine serbe, qui aborde ainsi « L'acteur comme sujet de métamorphose dans le théâtre pluridisciplinaire de Josef Nadj³² » en tant que praticienne de théâtre et familière de l'univers culturel d'origine du chorégraphe. Elena Bosco³³ (théâtre) et Virginie Quigneaux³⁴ (danse) également praticiennes, consacrent leurs mémoires de Master à l'étude des passages entre les pratiques danse et théâtre, pour tenter de saisir les caractéristiques du langage scénique de Nadj.

Le métissage des pratiques et le déplacement d'un univers esthétique fortement marqué par l'expérience personnelle du créateur étranger attisent l'intérêt des auteurs. Ces travaux proposent des pistes d'analyse, parfois comparatives et plus ou moins détaillées, qui seront convoquées, discutées voire prolongées au fil de notre étude.

³⁰ Bernard DEBROUX, « Le théâtre, art du voyage » in *Alternatives Théâtrales* 89, op.cit. p.3.

³¹ Myriam BLÆDE, « Les mains, figures de l'être dans l'œuvre de Josef Nadj » in *Des Mains modernes : cinéma, danse, théâtre, photo*, sous la direction d'Emmanuelle André, Emmanuel Siety, Claudia Palazzolo, Paris, Editions IDEAT/l'Harmattan, collection Arts et Sciences de l'Arts, 2008, p.199-216.

³² Bojana MILJANIC, « L'acteur comme sujet de métamorphose dans le théâtre pluridisciplinaire de Josef Nadj », thèse de doctorat en cours sous la direction de Christine Hamon-Sirejols (Paris 3).

³³ Elena BOSCO, « Langages scéniques à l'exploration d'univers autres. Josef Nadj : *Comedia Tempio* (1990), *Woyzeck* (1994), *Il n'y a plus de firmament* (2003) ; dumb type : *Memorandum* (1999), *Voyage* (2002) » Mémoire de DEA en Etudes théâtrales, sous la direction de Georges BANU, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3, 2004, 129 p.

Elena BOSCO est aujourd'hui comédienne, marionnettiste, pédagogue, et fabrique des marionnettes.

³⁴ Virginie QUIGNEAUX, « Joseph Nadj danse l'absurde », Mémoire de maîtrise en Danse, sous la direction d'Isabelle LAUNAY, Université Paris 8, 2003.

Virginie QUIGNEAUX est également diplômée en cinétopographie Laban, et chorégraphe-interprète au sein de la Compagnie Desidela. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.desidela.com/>

Nous terminons volontairement l'examen de la revue de littérature par *Les Tombeaux de Josef Nadj*³⁵. D'une part il est à ce jour le seul ouvrage sur le sujet. D'autre part, son auteure, Myriam Blœdé, est certainement la plus prolifique et assidue en ce qui concerne l'étude du parcours de ce chorégraphe. Afin de montrer la cohérence de son œuvre scénique et plastique, Myriam Blœdé a privilégié la parole de l'artiste pour retracer son cheminement, depuis l'enfance à Kanjiža jusqu'à la veille de sa participation au Festival d'Avignon (2006). Entre essai et récit, elle tisse les liens entre l'homme et son œuvre par le biais de motifs récurrents : symboles, matières, personnages et personnalités. Son expérience de spectatrice – elle assiste à la plupart des créations scéniques depuis les années 90³⁶ – n'intervient que de manière secondaire, les spectacles étant convoqués par bribes au fil des thématiques repérées. À la fois précis et labyrinthique, cet ouvrage parvient à l'objectif fixé par son auteure en apportant de nombreuses clés de lecture pour saisir les univers qui inspirent et influencent le chorégraphe.

C'est en ce sens que *Les Tombeaux de Josef Nadj* nous a servi non seulement de source mais aussi de repère dans l'élaboration de notre propre méthodologie.

Recueillir et confronter les regards

Dans cet essai, les correspondances relevées par l'auteure entre les pistes avancées par Nadj, les références qu'il évoque et ses créations, montrent qu'elle puise en premier lieu dans une parole subjective.

Or l'hypothèse que nous formulons ici est que le chorégraphe ne cesse d'interroger son identité par le prisme de la création. Pour pouvoir être discutée, cette proposition exige une prise de distance avec les différents propos de Nadj. Pour parvenir à cet équilibre délicat, notre méthode consiste à confronter les propos de l'artiste, dont la valeur informative demeure incontestable, à la réception de ses œuvres par la presse, les institutions, les collaborateurs et les spectateurs.

³⁵ Myriam BLÆDE, *Les Tombeaux de Josef Nadj*, Paris, coll. Essais et entretiens, éd. L'Œil d'or, 2006.

³⁶ Myriam BLÆDE, membre de l'Institut d'Esthétique des arts contemporains-IDEAC/CNRS, collabore régulièrement avec le Centre Chorégraphique National d'Orléans. Elle signe la plupart des textes de présentation des spectacles pour les différents supports de diffusion, tels que les dossiers de presse et le site internet du CCNO. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.josefnadj.com/creation-diffusion/les-creations/>

Avant tout, il faut préciser que Josef Nadj s'est rapidement fait connaître des programmeurs et critiques français grâce à sa participation comme interprète aux spectacles de Lari Leong, Sidonie Rochon, François Verret, Mark Tompkins et Catherine Diverrière. Il crée donc sa première pièce dans un contexte favorable à la danse dans lequel il est d'ores et déjà introduit. *Canard Pékinois* (1987) est créé au Théâtre de la Bastille, avant d'être programmé par Gérard Violette³⁷ au Théâtre de la Ville où Nadj partage l'affiche avec des chorégraphes plus ou moins reconnus, aux styles très variés³⁸. Les conditions d'émergence de la création de Nadj profitent en ce sens d'une grande attention de la part des critiques.

Le premier type de réception étudié rassemble des archives de presse recueillies, quantifiées, thématiques et interprétées sur l'ensemble de la période concernée. Ce travail s'est déroulé en plusieurs temps :

- Tout d'abord en consultant les coupures de presse collectées par le Centre Chorégraphique National d'Orléans. Le relevé est irrégulier, mais présente l'avantage de réunir quelques articles publiés à l'étranger et d'autres dans la presse locale (*La République du Centre* notamment). Dans ce dernier cas, le nombre et la fréquence des écrits traduisent l'intégration du chorégraphe dans la vie culturelle de sa ville d'accueil.
- La seconde prend en compte les données mises à disposition par la banque de données numérisées³⁹ « Factiva ». L'apparition récente de cet outil exclut les pièces créées entre 1987 et 1990. Malgré les différences de fréquences de tirage, de modes et de périodes d'archivage des dix supports réunis, nous avons pu construire un histogramme où figure le nombre d'articles citant le nom de Josef Nadj selon l'année de publication et le titre du journal. De cette mise en forme résultent plusieurs constats : même si « Factiva » ne

³⁷ Gérard VIOLETTE dirigea le Théâtre de la Ville de 1985 à 2008. Bon nombre de chorégraphes lui ont dédié œuvres et représentations. Josef Nadj a réalisé une performance filmée, un « cadeau » offert à Gérard Violette, appartenant à ses archives personnelles. Ce film a été projeté pour la première fois en public lors de la rencontre avec Jean-Marc Adolphe, le 12 décembre 2011, dans le cadre de « La création à l'œuvre », cycle de rencontres organisé au Centre Pompidou Paris. [en ligne]. Archives sonore et vidéo disponibles sur : <http://archives-sonores.bpi.fr/>

³⁸ Trisha Brown, Catherine Diverrière, Angelin Preljocaj, Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin, Daniel Larrieu, Carolyn Carlson, Pina Bausch, Jorma Uotinen et Mats Ek sont programmés aux côtés de Nadj lors de la saison 1987/88 du Théâtre de la Bastille. [en ligne]. Disponible sur le site des Archives du spectacle : <http://www.lesarchivesduspectacle.net> (consulté le 15/08/2014).

³⁹ Et non pas numériques : les données recueillies ont toutes fait l'objet d'une publication sur un support papier des revues. Nous ne prenons pas en considération ici les articles et billets publiés par des journalistes sur les sites des journaux, ou sur les blogs qui y sont hébergés.

prend en compte que les articles publiés depuis 1995 pour *Le Monde*, on notera que l'année où « Nadj » apparaît le plus est 1996 (11 articles). Trois facteurs peuvent expliquer cet engouement : sa récente nomination à la tête du nouveau Centre Chorégraphique National d'Orléans, en 1995 ; le succès de ses deux dernières créations, à savoir *Le Cri du caméléon* (1995), première collaboration entre un chorégraphe et la promotion sortante du CNAC, et *Les Commentaires d'Habacuc* (1996); et enfin le cinquantième du Festival d'Avignon, au cours duquel la présence de François Raffinot, Mathilde Monnier, Bill T. Jones aux côtés de Josef Nadj ont confirmé le désir d'inclure davantage de danse à la programmation⁴⁰. Par ailleurs, l'importance médiatique de ce même Festival explique l'autre constat que permet cette analyse, à savoir le pic dans le nombre de publications (32) en 2006. Rappelons que le chorégraphe était l'artiste associé de cette soixantième édition, et que suite aux polémiques déclenchées par son prédécesseur⁴¹, les regards critiques étaient plus que jamais tournés vers lui⁴².

- La troisième méthode choisie a été établie via les sites internet des différents organes de presse. Délaissant « Factiva », nous avons recueilli les données de sept journaux et magazines⁴³, tous édités en France, sélectionnés parmi ceux de la première étude pour la mise à disposition de leurs archives en ligne. Les périodes recouvertes ne sont pas homogènes, seule la période de 1998 à 2010 est représentée par l'ensemble des publications. Soulignons que depuis 1987⁴⁴, *Le Monde* consacre au moins un article par an à l'actualité de Nadj. De plus, au cours des douze années pour lesquelles les archives des sept journaux ont été mis en ligne, 20 % des 474 articles se concentrent sur cette année 2006.

⁴⁰ Voir la rubrique « Archives » du site du Festival d'Avignon. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.festival-avignon.com/fr/>

⁴¹ Jan Fabre fut l'objet de nombreuses critiques négatives, tant pour ses choix de programmation que pour ses créations personnelles. Mais « [...] même si le bilan critique n'est pas très bon, ce Festival restera comme un moment important de l'histoire d'Avignon, parce que révélateur. Il témoigne d'une perte de repères idéologiques (à travers une reproduction brutale et inconséquente de la violence) et esthétiques (à travers une recherche formelle qui puise dans l'avant-garde des années 1960-1970 sans parvenir à la revivifier) » extrait de l'article de Fabienne DARGE et Brigitte SALINO, « 2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes », *Le Monde* du 27/07/2005.

⁴² « Le premier événement artistique, le vrai, tonitruant et bouleversant, de ce 60e Festival d'Avignon a eu lieu dimanche dernier en l'église des Célestins. C'était la première présentation publique de *Paso Doble*, performance conçue par le peintre-sculpteur catalan Miquel Barceló et le chorégraphe-danseur franco-yougoslave Josef Nadj. » Jean-Pierre BOURCIER, « Double jeu » in *La Tribune* du 20/07/2006.

⁴³ *Le Monde*, *Libération*, *L'Humanité*, *L'Express*, *Les Echos*, *Le Figaro*, et *Le Point*.

⁴⁴ *Sept peaux de rhinocéros* (1988) est néanmoins coproduit et programmé par le Théâtre de la Ville pour la saison 1988-89.

- Enfin, depuis 2010, nous avons mis en place un système de veille informationnelle pour collecter automatiquement toute nouvelle publication en ligne consacrée à la création de Nadj. En plus de l'exhaustivité qu'il permet, ce procédé présente l'avantage de répondre à certains paramètres définis au moment de son installation. Ce type d'outil, capable de sélectionner, centraliser, et distribuer les informations dès leur publication, nous paraît indispensable dans l'étude d'objets d'actualité, puisqu'ils permettent de combler en partie les difficultés liées à la prolifération et à l'hyper-mobilité des informations, souvent amenées à se perdre rapidement dans les méandres de la mémoire virtuelle.

Josef Nadj fait ainsi l'objet de publications régulières dans la presse quotidienne et hebdomadaire française, dont la fréquence dépend étroitement des événements artistiques médiatisés. Les contenus varient bien sûr selon les créations, mais certains éléments se révèlent récurrents : l'évocation de ses origines et de la singularité de son parcours. Aucun événement ou changement lié aux institutions (Direction du CCNO, Avignon, sa nationalisation) ne modifie cette donnée, reprise de façon systématique

Complétant la réception de la création par la presse, le regard que portent les institutions sur la création de Nadj s'exprime notamment à travers le nombre de représentations programmées, le type d'événements auxquels l'artiste est associé et les prix attribués⁴⁵.

Le fait qu'il dirige le Centre Chorégraphique National d'Orléans (CCNO) depuis sa création en 1995, permet de suivre l'évolution du nombre de spectateurs ayant assisté à ses spectacles au sein de la structure, ainsi que le nombre de représentations programmées et parmi celles-ci, la part de représentations données à l'étranger. Actuellement, aucun observatoire en France ne collecte ce type d'informations d'un point de vue national. Il est donc très difficile de savoir quel est le chorégraphe ou la compagnie qui a diffusé le plus de représentations. Nous avons pu néanmoins obtenir ces données au titre de la saison 2012/2013 : les spectacles de Nadj occupent le 7^{ème} rang d'un classement limité aux 19 Centres Chorégraphiques Nationaux, avec 91 représentations données dont 23 à l'étranger.⁴⁶

⁴⁵ Les prix et distinctions attribués à Nadj sont répertoriés en Annexe.

⁴⁶ Ces informations, consultables en Annexe, ont été généreusement recueillies par Pascale LABORIE, Inspectrice danse pour la Direction générale de la création artistique (DGCA).

Entre exil et source de création, Josef Nadj semble extraire de son rapport paradoxal à l'identité une étonnante capacité d'intégration. En plus de sa nomination à la tête d'une institution culturelle, l'artiste est régulièrement sollicité pour prendre part à diverses manifestations en lien avec l'action culturelle nationale. Après sa collaboration au Festival d'Avignon en 2006, il est notamment choisi pour être le 'fil rouge' de la première édition de la Biennale de Danse en Lorraine en 2012. Il inaugure ensuite la Briquetterie - centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne en 2013, avant de retrouver le rôle d'artiste-associé à l'occasion du Festival Mimos de Périgueux, en 2014.

Nadj joue par ailleurs cette fonction politique au-delà des frontières, lors d'événements destinés à promouvoir la danse contemporaine française tel que « France Moves », festival organisé à New-York en 2001 ou l'année France-Russie (2011) pour laquelle il représente la chorégraphie française. De l'image de l'artiste hongrois émigré à Paris à celle d'ambassadeur de la danse française, l'écart introduit un nouveau paradoxe. Alors que les créations du chorégraphe sont toujours présentées comme étant imprégnées de ses origines, les institutions y reconnaissent la capacité à faire valoir l'expression de la culture française à l'étranger. Ce paradoxe est d'autant plus intéressant que parallèlement, Nadj est engagé à plusieurs niveaux dans la vie culturelle de Budapest et de Kanjiža, sa ville natale⁴⁷.

Croiser les traces que laissent les œuvres ...

Après la presse et les institutions, ce sont les regards des individus sur les créations, à savoir les collaborateurs de Nadj, lui-même mais aussi les spectateurs qu'il faut envisager.

Saisir au plus près les enjeux d'un objet d'étude d'actualité exige la production de sources inédites. En ce sens, après avoir collecté les différents entretiens existants dans la presse écrite et radiophonique, nous nous sommes attachés à suivre au plus près les rencontres organisées dans différents contextes : échanges avec le public après les représentations, conférences, prises de parole officielles... Dès qu'elles le permettaient,

⁴⁷ Nous n'avons pas pu avoir accès à suffisamment de sources traduites pour inclure cette dimension de l'activité de Nadj dans notre étude. Soulignons à titre indicatif que le chorégraphe participe à la programmation du Trafó de Budapest (Hongrie) et qu'il s'est investi dans la structuration d'un lieu de création artistique à Kanjiža (Serbie).

ces situations ont été vécues en direct. En empruntant à la sociologie des éléments de méthode telle que l'observation participante, nous avons à la fois pu prendre en note les échanges entre les artistes et le public, observer leurs réactions et leurs relations, mais aussi prendre part à ces échanges dès que possible et ainsi obtenir des informations de première main, orientées selon les besoins de la recherche en cours.

Dans un second temps, nous avons mené des entretiens⁴⁸ avec plusieurs de ses collaborateurs (interprètes, musiciens, vidéaste et régisseur général) ainsi qu'avec le chorégraphe.

Les premiers ont été questionnés sur leurs parcours personnels, les conditions de participation aux spectacles et leur implication dans les processus de création, les modes de transmission dans le cas des reprises avec changements d'interprètes, leurs ressentis sur la réception des spectacles lors des tournées et enfin les apports et limites de ces collaborations dans le cadre d'éventuels projets artistiques ultérieurs. Ces paroles inédites apportent des informations précieuses parce qu'elles expriment un double regard, intérieur et extérieur à la création. Dans le cas des interprètes et des musiciens, ces témoignages verbalisent une expérience inaccessible, un rapport à sa propre corporéité dans les conditions d'échange avec le chorégraphe et avec les autres interprètes. La parole devient alors source d'informations pour approcher le processus de création ainsi que l'expérience de la représentation. Dans le cas des acteurs techniques, leur implication dans la création nous renseigne sur l'évolution de l'idée initiale jusqu'à l'aboutissement d'une pièce, et permet de découvrir en partie le contenu des phases de recherche, les difficultés rencontrées, les solutions apportées et les choix opérés. Ces entretiens fournissent de nouvelles traces de l'existence des œuvres, matérialisées à travers les témoignages mais aussi sous forme d'archives diverses (plans techniques, images vidéo, photos) qui accompagnent notre cheminement vers l'analyse esthétique des créations.

Une fois rassemblées et analysées, ces données constituent un matériau solide pour engager la confrontation avec le regard que porte le chorégraphe sur son parcours et sa création. Au cours des dernières années, nous avons donc mené trois entretiens avec Nadj, espacés d'un an à la fois pour nous permettre de croiser les sources au fil de leur collecte, mais aussi pour saisir les effets de l'évolution de la démarche du chorégraphe au fil de la vie des œuvres. Certaines pièces ont ainsi été abordées pour la première fois alors

⁴⁸ Les entretiens avec Josef Nadj sont retranscrits en Annexe

qu'elles n'étaient qu'au stade de projet ou en phase de recherche chorégraphique, puis évoquées de nouveau dans les entretiens suivants, après avoir été présentées au public. De même, lorsqu'il est interrogé sur les spectacles de ses débuts, Nadj ne fournit pas les mêmes éléments de réponse d'une année à l'autre. La multiplicité des entretiens permet ainsi de prendre en compte les effets du temps sur le regard de l'artiste vis-à-vis de sa propre création.

Dans tous les cas, nous avons essayé de formuler nos questions de manière à les orienter sur ses créations, et non sur lui-même. Ne pas exposer directement notre hypothèse de travail nous a permis de préserver *a priori* une distance entre l'artiste et l'œuvre, et d'engager sa parole, peu encline à l'autoanalyse de ses spectacles. Libre alors à Nadj de répondre selon l'angle de la création ou selon celui de son parcours. Sous forme de pistes ouvertes, il a ainsi abordé la genèse et le processus de création des œuvres les plus récentes, la façon dont il choisit ses collaborateurs et travaille avec eux, ainsi que son rôle dans l'institution et son ressenti en tant que chorégraphe, interprète et plasticien, mais aussi comme directeur du CCNO.

Délimiter et aborder un objet d'étude (du spectacle) vivant

Le principal intérêt de ces paroles recueillies au fil des années est d'offrir la possibilité de confronter les dire et les faire de l'artiste.

Mais l'œuvre, insaisissable, ne se laisse pas reproduire. Il faut donc accepter de l'approcher à travers les traces de son passage. Si le caractère éphémère du spectacle vivant complique la tâche lorsqu'il s'agit de saisir ce qui relève du 'faire', celle-ci est d'autant plus complexe lorsque la création se fait au présent.

Dès lors, notre méthode a dû s'adapter à la nature des objets étudiés, créations scéniques et productions plastiques, mais aussi au moment de leur émergence dans la sphère publique. Pour saisir ce qui, dans l'œuvre de Nadj, témoigne de son questionnement sur son propre parcours, il nous faut étudier l'ensemble des créations produites depuis son arrivée en France jusqu'en 2013 (tableau). Ce corpus réunit donc 26 spectacles, et en exclut volontairement quelques-uns comme *Eden* (2003), *Il n'y a plus de firmament* (2003), ou *Length of 100 Needles* (2009), qui, pour des raisons administratives, ne sont pas répertoriées parmi les créations du chorégraphe par le site internet du Centre Chorégraphique d'Orléans. Nous nous conformons ainsi à l'ensemble de la création

présentée comme tel par l'institution. Aux spectacles s'ajoute une partie de la production plastique de Nadj (dessins, photographies, photogrammes) ayant fait l'objet d'expositions publiques.

Globalement, ce corpus peut être divisé en deux parties, correspondant à l'avant et à l'après de notre première expérience de spectatrice d'une création de Nadj.

Comme le montre le tableau présenté en annexe⁴⁹, l'étude des spectacles de 1987 à 2005 repose sur l'analyse de sources existantes : les archives vidéos, sous formes d'extraits ou de captations intégrales, demeurées à l'état d'archives ou ayant fait l'objet d'une postproduction pour des supports DVD de diffusion. En cas d'absence de vidéo, nous nous sommes appuyés sur les éléments de description fournis par les critiques et exceptionnellement par les spectateurs. D'autres supports visuels tels que les photographies et les plans techniques participent à la reconstitution des espaces scéniques, travail auquel participent les dossiers de presse. Il faut enfin préciser que selon les créations et les points abordés par cette étude, les archives de presse mais aussi les articles spécialisés et les entretiens ne sont pas utilisés de la même façon. Si certains propos complètent la mémoire du spectacle grâce à la description, d'autres avancent des pistes pour l'analyse ou rendent compte de la réception des œuvres.

Dans cette analyse fondée sur le croisement entre les créations et leur réception, nous devons désormais définir notre position et notre démarche. Le 14 avril 2005, nous avons assisté à la représentation de *Poussière de soleils* donnée au Carreau de Forbach. Le regard posé sur ce spectacle porte l'empreinte d'un parcours personnel qui a certainement conditionné sa réception. Après une formation initiale de plasticienne, des études en design d'espace poursuivies à l'Ecole Boulle sont à l'origine d'un intérêt privilégié pour la conception et les usages d'espaces éphémères tels que les met en œuvre la scénographie. D'où, ensuite, le choix d'un parcours universitaire dédié à la recherche en arts du spectacle. C'est donc une recherche davantage sensibilisée aux problématiques plastiques, techniques et spatiales qu'aux différentes formes d'expressions corporelles, associée une pratique assidue de spectatrice, qui a présidé au choix de la création de Nadj comme objet d'étude. Sans doute ce point de vue personnel explique l'attention particulière portée au caractère double de la production, scénique et plastique, ainsi

⁴⁹ Voir le corpus détaillé en Annexe.

qu'aux notions de frontières, de limites, de territoires, mais aussi de déplacement, de transposition et de parcours. Pour autant, il ne faut pas perdre de vue l'importance du corps, présent des deux côtés de tout dispositif artistique puisque le geste est produit par un corps et reçu par un autre. En danse, et dans les arts vivants en général, ce phénomène est d'autant plus remarquable qu'ils sont mis en présence dans la plupart des créations. De plus en plus, l'expérience par le corps est considérée comme la première source de connaissance de l'œuvre. Dans l'étude du spectacle vivant, la fréquentation des salles constitue un entraînement perceptif qui conduit le spectateur à une forme d'expertise⁵⁰.

C'est donc bien le corps comme matière et comme présence qu'il faut « lire » et non pas le corps comme texte. [...] Il faut faire confiance à ses propres sensations, en essayant de les articuler pour qu'elles prennent un sens plutôt que de se poser la question de savoir si ce que l'on vient de voir est, ou n'est pas, de la danse. Car ces jugements d'exclusion sont souvent le symptôme de notre incapacité à répondre aux questions que l'œuvre nous pose. Il faut se rappeler qu'avant de juger, il faut analyser c'est-à-dire décrire, mettre en relation, interpréter.⁵¹

Dans les conditions de la représentation, description, analyse et interprétation prennent forme dans la coprésence des corps. Pariant à notre tour sur l'efficacité de cette culture sensible, notre expérience de spectatrice constitue le socle de cette démarche. Depuis 2005, nous avons pu découvrir 7 spectacles nouvellement créés, ainsi que 2 autres pièces de répertoire initialement présentées en 1994 et 2001. Certains ont pu être vus plusieurs fois, dans des conditions de représentations différentes (salles, public, horaire), mais à chaque fois, des notes écrites et dessinées ont permis de conserver une trace matérielle de l'expérience. Ce n'est jamais l'objet que nous analysons, mais la trace qu'il laisse. Le relevé de cette mémoire presque immédiate constitue alors une source qu'il faut confronter à d'autres. Il donne les moyens à la fois de revenir sur l'évolution de notre perception - au fil des représentations (lorsqu'il y en a plusieurs), des visionnages (en cas de captation), des entretiens et des lectures - mais aussi de comparer le contexte et le

⁵⁰ Jean-Marc LEVERATTO, *La Mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.

⁵¹ Philippe GUISGAND, « Ce que la danse nous fait plutôt que ce qu'elle nous dit », entretien avec Agnès SANTI, in *La Terrasse*, Hors-Série « Etat des lieux de la danse en France », publié le 30/11/2011 [en ligne]. Disponible sur : http://www.journal-laterrasse.fr/etat_des_lieux_danse/

contenu des différents points de vue (celui des critiques et des autres chercheurs) convergeant vers le même objet.

La méthode que nous venons d'exposer a fait l'objet de nombreuses remises en question et a dû être ajustée au cours de l'étude selon les éléments de réponse et les nouvelles interrogations qu'elle a fait naître. Car l'œuvre de Nadj n'a rien de 'singulier'. Tout comme l'identité de l'artiste qu'elle ne cesse de modifier, elle est plurielle, changeante, complexe.

S'engager dans l'analyse esthétique d'un tel objet nous a poussé à adopter le questionnement développé par l'approche environnementaliste : « Pourquoi et comment ce qui est, est ? »⁵². À partir des traces qu'ils font naître, il s'agit de tisser des liens entre les spectacles, les contextes dans lesquels ils prennent forme et qu'ils questionnent en retour. Dans le cas de Nadj, les choses se compliquent puisque nous supposons que ses créations témoignent et participent dans un même élan à la construction identitaire de l'artiste. Etudier les différents effets produits par cette démarche sur ses pièces, observer comment celles-ci continuent de questionner le même 'noyau' qu'est l'identité, par définition changeant, tout en incorporant à chaque fois l'empreinte des différents lieux traversés, des différents artistes rencontrés, des différentes techniques incorporées, transposent le questionnement méthodologique à l'intérieur même de la problématique centrale de la recherche. Pour le dire autrement, la question « Pourquoi et comment ce qui est, est ? » conduit, dans le cas spécifique de notre objet d'étude, à se demander à la suite de l'artiste 'Pourquoi et comment ce qui reste, change ?' mais aussi 'pourquoi et comment ce qui change, reste ?'

Organisation de l'étude

Parmi la pluralité de voies envisageables pour tenter de répondre à un tel questionnement, nous avons privilégié une organisation dynamique développée en trois parties, qui, à la manière de Nicole Lapierre dans *Penser ailleurs*⁵³, suivent librement le parcours du chorégraphe en s'autorisant des allers et venues dans la vie des œuvres.

⁵² Roland HUESCA, *L'écriture du (spectacle) vivant. Approche historique et esthétique*. Strasbourg, Les Cahiers du Portique n°9, 2010, p.126.

⁵³ Nicole LAPIERRE, *Penser ailleurs*, Paris, coll. Un ordre d'idées, éd. Stock, 2004.

L'étude commence donc par croiser les différents regards portés sur l'étrangeté repérée dans les créations de Josef Nadj à ses débuts. Entre héritages et transferts culturels, le chorégraphe déplace et transpose des éléments puisés dans ses origines d'homme de l'Est vers les salles de spectacle françaises. Au cours de cette première phase de création, l'élaboration de son langage scénique se précise. Dramaturgie, chorégraphie et scénographie sont abordées par le biais de références littéraires et poétiques, dans lesquelles Nadj trouve des univers et des procédés qui entrent en résonance avec sa démarche. Comment concilier l'Ailleurs et l'Ici ? Quelles histoires, quels corps, quels espaces, quelles images proposer au public français, tout en interrogeant ses racines ?

Dans un second temps, l'étude se concentre sur six créations afin de mettre en évidence l'avènement de la pluralité artistique de Nadj. La construction identitaire passe par la confrontation au regard de l'autre, à ses techniques, son parcours. À travers la danse mais aussi le dessin ou la vidéo, les éléments qui caractérisent son esthétique s'engagent vers l'exploration des conditions de perception de soi, de l'autre, mais aussi de l'œuvre, invitant le spectateur à prendre une part active dans la création.

La dernière partie montre comment cette direction conduit Nadj à faire de son rapport physique et spirituel au lieu de ses origines la source de nouveaux dispositifs performatifs et immersifs. Au contact du paysage, il interroge sa place au centre de ce milieu qui à la fois l'entoure et le constitue. Par quels moyens transposer le devenir de la mémoire dans l'espace scénique ? Comment parvenir à toucher le spectateur dans ce retour à la part invisible de ce qui constitue un individu toujours en devenir ?

Partie 1

LES FONDEMENTS D'UNE POÏÉTIQUE SINGULIÈRE

« Je me présente...Je suis Josef Nadj. En hongrois : Nagy Jozsef...parce que je suis d'origine hongroise »⁵⁴. Le départ de l'artiste vers Budapest puis Paris est motivé par le désir de découvrir de nouvelles pratiques corporelles. Bien que volontaire, cet éloignement déclenche des sentiments forts et contradictoires : « Je suis né dans un pays qui n'existe plus, aux confins de l'Orient et de l'Occident, en Voïvodine. Un no man's land en ex-Yougoslavie, entre la Hongrie et la Grèce, sur la rive d'un affluent du Danube. Question existentielle : Qui suis-je ? »⁵⁵

Le « no man's land » évoqué par Nadj, la Voïvodine, constitue aujourd'hui la seule province autonome intégrée à la Serbie après de nombreux bouleversements géopolitiques.⁵⁶ Régulièrement, Nadj présente la singularité de sa ville natale, Kanjiža, ou *Magyarkanizsa*⁵⁷ :

Kanjiža se trouve dans un petit triangle qu'on appelle « le coin des tempêtes » - sans doute aussi à cause de l'Histoire. Car c'est un peu le destin des gens qui vivent là que de connaître, à chaque génération, un changement de régime au moins. Moi-même, j'ai vécu l'éclatement du pays dans lequel je suis né et

⁵⁴ Extrait des propos de Josef Nadj retranscrits depuis le film *Dernier Paysage - Josef Nadj* par Josef Nadj, réalisé en 2006 par le chorégraphe, durée 52 minutes, coproduit par Arte et Les Poissons Volants.

⁵⁵ Josef NADJ, Entretien avec Isabelle DANTO, dans *le Figaro* du 07/07/2006.

⁵⁶ Depuis la déclaration d'indépendance du Kosovo en 2008. La Voïvodine a fait partie de la Dacie, de l'Empire romain, de l'empire des Huns, de l'Empire byzantin, de la Bulgarie, de la Hongrie, de l'Empire Ottoman, de l'Autriche, de l'Autriche-Hongrie, de l'État des Slovènes, Croates et Serbes, du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes, du Royaume de Yougoslavie, de la Serbie, de la République fédérale socialiste de Yougoslavie, de la Serbie-et-Monténégro redevenue en 2006 la Serbie.

⁵⁷ Qui peut se traduire par « Kanjiža hongroise », pour se distinguer de la Kanjiža turque, de l'autre côté du fleuve, toujours en Voïvodine, mais dont la population turque est la plus présente.

j'éprouve ce paradoxe : en tant que Hongrois, je suis né Yougoslave et puis je suis devenu Serbe en attendant mon passeport français.⁵⁸

Le déplacement des frontières dérange. En imposant des changements de nationalité, il bouleverse une part de l'individu dans ce qui le définit : son sentiment d'appartenance. Lorsqu'il s'agit de partir, ce malaise accompagne l'artiste. Le ressenti d'une identité mouvante, soumise à des facteurs externes est ainsi devenu le point de départ de la création de Josef Nadj, rapidement remarqué par la critique: « Josef Nadj au Théâtre de la Bastille : Un "Canard pékinois" à la hongroise⁵⁹ ». Plus loin dans ce premier article du *Monde* consacré au chorégraphe, l'auteur précise que Nadj « se réclame de la culture hongroise »⁶⁰. Parmi les subjectivités émergentes de la Nouvelle danse française, Josef Nadj est rapidement identifié comme l'artiste de l'Est. Les évocations de ses origines se multiplient dans la presse, souvent avec un certain manque de précision⁶¹: « le chorégraphe hongrois⁶² », « le travail du Hongrois⁶³ », « Josef Nadj, arrivé en 1980 de sa Hongrie natale⁶⁴ », « Pourquoi Nadj séduit-il autant ? Parce qu'il est à part dans la danse contemporaine française, et, disons-le, un peu exotique aussi, avec ses apports d'Europe centrale⁶⁵ ».

Bénéficiant du contexte favorable à la création chorégraphique de la fin des années 80, les premières pièces de Josef Nadj et de sa compagnie le Théâtre *Jel* s'inscrivent de façon singulière dans l'émergence des styles personnels :

La danse française voit en effet immigrer des danseurs issus de pays où la danse contemporaine n'a pas encore ou n'a que trop peu pris racine. Profitant du fort niveau de développement de la France dans ce domaine, plusieurs chorégraphes, en particulier venus de pays latins, apportent, dans les années quatre-vingt-dix, à une danse un peu trop sage, propre et bien faite, un

⁵⁸ Josef NADJ, in Myriam BLÉDÉ, *Les tombeaux de Josef Nadj*, op.cit., p.79.

⁵⁹ Article de Marcelle MICHEL, publié dans *Le Monde* le 06/03/1987.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Rappelons que Josef Nadj est Hongrois de Voïvodine ; il ne partira à Budapest qu'au moment de ses études.

⁶² Dominique FRÉTARD, « Josef Nadj charmé par deux sorcières. » in *Le Monde* du 15/07/1996.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Anne ODIER, « Josef Nadj, le Chaplin du Danube » in *La Tribune* du 15/03/1997.

⁶⁵ *Ibidem*.

imaginaire renouvelé, nourri de leurs cultures d'origine. [...] et surtout Josef Nadj (hongrois), sont les exemples de cette immigration " bienvenue ".⁶⁶

Cet accueil critique largement favorable témoigne du succès d'une entreprise pourtant délicate. Comment concilier ethnicité – dans le sens de l'« expression d'un sentiment d'appartenance à une identité et à un groupe culturel » - et plaisir esthétique d'un public étranger à ce groupe⁶⁷ ? Quelles sont les traces de la « culture d'origine » de Josef Nadj qui participent à renouveler l'imaginaire des spectateurs de danse en France ? Pour le chorégraphe, l'enjeu consiste à trouver les moyens de tendre à l'universalité à partir de son identité, de proposer un point de vue intime, singulier : « La principale difficulté pour le créateur est qu'il doit penser individuellement à une pensée collective. »⁶⁸

Ce paradoxe est l'objet de la première étape de l'étude. L'analyse des œuvres du premier cycle de création de Nadj apporte des éléments de réponse quant aux choix de l'artiste pour concilier singularité esthétique, imaginaire culturel et adhésion des publics.

Le premier chapitre démontre la nature des emprunts à la culture d'origine de Nadj, ainsi que les modalités de leur mise en œuvre chorégraphique. De la région natale au pays d'accueil, les récits et événements sont réactualisés, commentés, et transposés dans un dialogue entre dimensions visuelle et sonore, largement ouvert à l'interprétation du spectateur. Dans le deuxième chapitre, les stratégies de l'hommage déployées par Nadj seront observées sous l'angle de la déconstruction dramaturgique des différents composants de la représentation. Le chorégraphe interroge les procédés littéraires, les grammaires corporelles et les possibilités scénographiques afin d'élaborer d'un langage du geste à la fois singulier, identifiable et fédérateur.

Dans cette partie, il s'agit de mettre en lumière ce que Josef Nadj puise dans ses origines culturelles pour engager une réflexion plus large, sur l'origine du langage.

⁶⁶ Isabelle GINOT, Marcelle MICHEL, *La danse au XX^{ème} siècle*, Paris, Larousse, 2008.

⁶⁷ Gérard BOUCHARD : « L'ensemble des traits, objets et productions symboliques dans lesquels une collectivité se reconnaît et par lesquels elle se fait reconnaître. On pourrait dire tout aussi bien : toutes les caractéristiques culturelles ou symboliques partagées par l'ensemble des membres d'une collectivité et qui ont pour effet, sinon pour fonction, de la singulariser. L'ethnicité, c'est donc tout ce qui nourrit un sentiment d'identité, d'appartenance, et les expressions qui en résultent. » Définition de l'ethnicité extraite de « Ouvrir le cercle de la nation. Activer la cohésion sociale. Réflexion sur le Québec et la diversité », in *Les nationalismes au Québec*, sous la direction de Michel SARRA-BOURNET et Jocelyn SAINT-PIERRE, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 319. Définition citée par l'Encyclopédie de l'Agora. [en ligne]. Disponible sur : <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Ethnicite>

⁶⁸ Josef NADJ, propos recueillis le 6/06/2011 au Centre Chorégraphique National d'Orléans (CCNO).

Chapitre 1

Héritages et transferts culturels

1. De la culture mitteleuropéenne au destin de l'homme de l'Est

[...] Josef Nadj, [...] circule avec aisance et élégance dans ses non-lieux successifs, dans les états civils aléatoires, et assume avec délice et frémissements une identité multiple et idéalement multiculturelle: hongroise, ex-yougoslave, ‘ mitteleuropéenne ‘ et désormais française.⁶⁹

Hongrois de Voïvodine, Josef Nadj assumerait son ancrage dans la culture « mitteleuropéenne ». Avant d'entamer l'analyse des œuvres, se pose d'abord la question de la nature d'une esthétique « mitteleuropéenne » reconnaissable, puis celle des effets de cet ancrage culturel sur la démarche de l'artiste.

Au fil de son histoire, tour à tour localisée en Europe de l'Est, Europe Centrale, pays de l'Est... la Voïvodine est considérée comme appartenant à la Mitteleuropa. Selon Milo Dor, la Voïvodine est un « paradis perdu⁷⁰ ». Refusant toute attitude fataliste ou position de victime, sa population tend pourtant au vieillissement, du fait du faible taux de natalité, des forts taux de suicide et d'émigration⁷¹. Ruine et destruction caractérisent la région natale de Josef Nadj et de Milo Dor, qui rappelle dans son ouvrage l'impact de

⁶⁹ Gyula SIPOS, « Les tribulations européennes d'un intellectuel aux pieds ailés » in *Le Monde* du 04/07/1996.

⁷⁰ Milo DOR, *Mitteleuropa, mythe ou réalité*, Paris, éd. Fayard, 1999, voir en particulier le chapitre intitulé « La Voïvodine, le paradis perdu » p.61-86.

⁷¹ *Ibidem*. Voir en particulier le chapitre intitulé « La Voïvodine, le paradis perdu » p.61-86. « Né en 1923 à Budapest de parents serbes, élevé dans la partie yougoslave du Banat, Milo Dor s'installe à Belgrade en 1933. Exclu de l'Université en 1940 pour ses activités politiques, il entre l'année suivante dans la Résistance yougoslave. Il est arrêté en 1942, condamné aux travaux forcés puis déporté à Vienne. Après la guerre, il reprend des études de dramaturgie et de langues romanes à l'université de Vienne, qui devient sa ville d'élection. Ses romans, nouvelles et essais ont été couronnés de nombreux prix. » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.khristophoros.net/Trad/dor.html>

l'Histoire sur cet état des lieux. Le retour aux origines raconté par Dor se conclut néanmoins par une touche d'optimisme, comme pour ces chercheurs ou auteurs qui voient en la notion de Mitteleuropa une source d'inspiration :

[...] aujourd'hui, on a besoin plus que jamais de cette civilisation mitteleuropéenne si sensible au malaise, si méfiante vis-à-vis de tous les systèmes politiques et philosophiques totalisants qui prétendent faire marcher le monde comme une armée et interpréter et guider triomphalement la marche de l'Histoire elle-même. On aurait plus que jamais besoin de cette culture et de cette humanité si experte des ombres de la vie, des fragments où notre existence souvent se désagrège, de ce qui reste à la marge du cours arrogant du progrès, de ce qui manque au cœur et de la douloureuse et amoureuse ironie dont le cœur a besoin⁷².

Selon que l'on étudie son histoire, sa géographie, sa politique ou sa culture, la Mitteleuropa est plus ou moins synonyme de l'Europe Centrale ou d'Europe médiane ; dans tous les cas, sa définition échappe au consensus⁷³. Initialement prévue comme projet politique dont l'objectif était d'étendre l'emprise allemande notamment par la langue germanophone, il en résulte aujourd'hui une divergence d'opinions sur la réalité même d'une Mitteleuropa, et de ses potentialités. « Mythe ou réalité »⁷⁴, ce flou révèle une réalité complexe, marquée par les évolutions successives et surtout par la dissolution de la Yougoslavie, dont les cicatrices seraient génératrices d'un état d'esprit commun à la « civilisation mitteleuropéenne ». Si Claudio Magris utilise le terme d'« experte » pour définir cette culture, Josef Nadj n'hésite pas à parler d'expérience :

Dans les pays de l'Est, il y a eu une série de révolutions depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Chaque génération, à un moment donné, est confrontée à un tremblement de terre, un tsunami d'événements qu'elle doit

⁷² Claudio MAGRIS, « La terza alba della Mitteleuropa Dopo gli inverni, una nuova sfida » in *Corriere della Sera* du 09/04/2013. [en ligne]. Disponible sur <http://www.corriere.it/quotidiano/>

⁷³ À l'origine, la Mitteleuropa se caractérise par la présence de minorités germanophones ; ainsi l'Alsace-Lorraine est considérée comme appartenant historiquement à la Mitteleuropa.

« Il n'échappe pas à celui qui se préoccupe du problème de la Mitteleuropa dans sa dimension actuelle comme historique que le concept même de Mitteleuropa reste extrêmement complexe. Il est très difficile d'en donner une définition exacte, qu'elle soit géographique ou politique. » Propos extraits de Jürgen ELVERT, « Plans Allemands d'entre les deux Guerres Mondiales pour la Mitteleuropa ». [en ligne]. Disponible sur : <http://www.comite-histoire.minefi.gouv.fr/europe/>

Voir également l'ouvrage de Jacques LE RIDER, *La Mitteleuropa*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 2846, 1994.

⁷⁴ Milo DOR, *op.cit.*

traverser. Les gens doivent se repenser et se reconstruire. Lorsque ça se passe, c'est désastreux... mais c'est aussi une sorte d'avantage que d'avoir cette expérience. Cela permet de ne pas s'enfoncer dans une sorte de structure, de statu quo, de confort. [...] En même temps, ce propos est lié au destin de l'homme de l'Est, dominé par l'Histoire [...] Cela a engendré une sorte de résistance dans le vécu des personnes, une sorte de poids. Je l'ai vécu en Hongrie avant la chute du Mur ; ils cherchent avec leurs moyens, plus dans le cinéma expérimental et un petit peu dans le spectacle.⁷⁵

L'épreuve apparaît au cœur de la construction identitaire. Ainsi, là où les critiques l'intègrent à une « culture mitteleuropéenne » aux contours flous, Nadj répond par l'influence de son expérience personnelle du « destin de l'homme de l'Est ». Face à la domination, le seul moyen de se définir est une forme d'engagement imposé par la résistance, le recentrement sur soi, la recherche de moyens expressifs tout en gardant une attitude critique et lucide sur le caractère fragile des choses. Par ce processus, le chorégraphe s'inscrit dans un double élan, non seulement vers lui-même mais aussi vers l'autre. « [...] à partir de quoi créer un univers propre à nous-mêmes ? La question est toujours là, on revient toujours à ça. Il faut construire un langage propre à soi pour refléter le monde à sa manière.⁷⁶ » C'est en ce sens que le parcours artistique du chorégraphe affirme sa cohérence. À partir d'un regard singulier sur le monde, marqué par ses origines d'homme de l'Est, il s'agit de construire un langage intime et universel à travers des œuvres originales.

Pour le sociologue Georg Simmel, « Dans une relation, la distance signifie que le proche est lointain, tandis que l'étrangeté signifie que le lointain est proche⁷⁷ ». Nadj invite en France une partie de l'univers des hommes de l'Est, rapproche le lointain, à travers des œuvres surprenantes et séduisantes par le décalage qui les caractérise.

⁷⁵ Josef NADJ, Entretien du 20/04/2013, 104, Paris.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Georg SIMMEL, « Excursus sur l'étranger », in *Sociologie, Etudes sur les formes de socialisation* (trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller), Paris, PUF, 1999 (1908), chapitre 9, p. 663.

2. Se présenter à partir des récits de là-bas

Le ou les personnages, en effet, peuvent être à l'origine une thématique dont la pièce développera l'itinéraire. C'est souvent le cas chez Gallotta ou chez Nadj. Il s'agit, surtout chez Nadj, de personnages mythiques, issus d'une mémoire collective ou personnelle, plutôt a « retrouver » qu'à « inventer ».⁷⁸

Avec sa compagnie, le Théâtre *Jel*, Josef Nadj puise les thèmes de ses premières créations dans sa culture hongroise et ses souvenirs de Kanjiža, sa ville natale. Les éléments révélés par l'analyse des œuvres, des processus et des discours témoignent de l'importance d'une culture partagée. Interprètes, musiciens et auteurs reforment avec Josef Nadj une communauté liée par des origines communes. Ensemble, les différents acteurs participent à la mise en scène des légendes locales et autres contes imprégnés de cette mémoire collective. À partir du patrimoine culturel de sa région d'origine et dans la complicité entre interprètes, Nadj organise la rencontre entre des thèmes fédérateurs et la singularité de son regard sur le monde.

L'important, c'est que ces traditions populaires dont je suis loin d'avoir épuisé la veine soient encore vivantes. Il s'agit d'une force naturelle, mythique, qui m'inspire des images, des rythmes, comme elle pourrait agir sur un peintre ou un musicien. Seulement moi j'ai choisi la danse et c'est dans cette voie que je dois trouver mon langage et mon style.⁷⁹

Les souvenirs intimes, l'appartenance à une communauté et le partage de codes culturels spécifiques permettent à Josef Nadj d'évoquer le destin d'individus singuliers dont il se sent proche. Le travail en compagnie, le théâtre, l'art plus généralement lient le destin des personnalités qui inspirent les premières œuvres.

⁷⁸ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, coll. La pensée du mouvement, Contredanse, p.133.

⁷⁹ Josef NADJ, propos recueillis par Marcelle MICHEL, « Josef Nadj : passer dans l'autre monde en dansant » in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, Armand Colin/Biennale de danse du Val-de-Marne, 1989, p.160-161.

A. L'impossible départ : *Canard Pékinois* (1987)

Créée en mars 1987 au Théâtre de la Bastille⁸⁰, la première pièce de Josef Nadj, *Canard Pékinois* met en scène une histoire populaire à Kanjiža, ville natale du chorégraphe⁸¹. Un groupe d'acteurs se réunit pour un dîner qui n'aura pas lieu, empêché par les discours échangés autour de leur envie de partir ensemble en Chine. L'évocation de ce projet irréalisable déclenche l'évocation d'une légende qui se transmet de génération en génération à Kanjiža : une troupe de théâtre amateur montent la *Princesse Czardas*, la jouent. Cette opérette hongroise⁸² raconte une histoire d'amour entre un Prince et une chanteuse de folklore nationaliste hongrois. Le titre de Princesse est alors associé au *csárdás*, danse de couple hongroise (*csárda* signifie « auberge ») largement pratiquée dans les régions peuplées par les Hongrois. Or, « quelques semaines plus tard, et à quelques jours d'intervalle, les suicides se succèdent. Il ne reste pas un seul survivant de la distribution de *Princesse Czardas* »⁸³.

J'ai commencé à vouloir retrouver les traces de cette histoire [...] L'œuvre qu'ils avaient jouée n'était pas intéressante, mais c'est quand même elle qui avait provoqué la mort. J'ai cherché à établir un jeu en dehors du théâtre, sans vouloir reconstruire leur spectacle, mais en essayant d'imaginer ce qui s'est passé après les représentations, à leur retour dans la vie quotidienne. Et c'est là que ça commence : les énergies, le souvenir de ce jeu, de cette pièce, de leur vie. J'ai inventé des situations et des histoires, mais qui prennent tout de même source dans cette histoire.⁸⁴

⁸⁰ L'intégralité de la programmation du lieu pour la saison 1986-1987 est visible sur le site internet « Les Archives du spectacle ».

[en ligne]. Disponible sur : http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=26033

⁸¹ Myriam BLÉDÉ, présentation de *Canard Pékinois* sur le site du CCNO. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.josefnadj.com/> (consulté le 10/09/2014).

⁸² *Princesse Czardas* (*Die Csárdásfürstin* en allemand, *A Csárdáskirálynő* en hongrois) est une opérette en trois actes du compositeur hongrois Emmerich KÁLMÁN, livret de Leo STEIN et Béla JENBACH, représenté pour la première fois au Johann Strauss Theater, Vienne, le 17 novembre 1915. Sa version française sera quant à elle donnée pour la première fois en 1930 à Paris.

⁸³ Myriam BLÉDÉ, *Ibidem*. *ibidem*.

⁸⁴ Jean-Marc ADOLPHE, « Josef Nadj, le devenir à l'œuvre de la mémoire » in *Alternatives Théâtrales* n° 51, Charleroi / Danses, Mai 1996, p. 36.

Pour leur première création, Josef Nadj et ses interprètes prennent pour point de départ la légende de cette troupe d'amateurs, puis imaginent les effets provoqués par leur expérience autour de la représentation de *Princesse Czardas*. Au-delà du projet spectaculaire, c'est le retour au quotidien des comédiens amateurs qui suscite l'intérêt du chorégraphe. Quels sont les souvenirs - de l'histoire jouée, de l'expérience collective, du jeu corporel, de la réception par un public - qui ont pu influencer leurs vies au point de les mener vers le suicide ?

Cette histoire, aussi mystérieuse que morbide, introduit la rencontre de plusieurs thèmes qui deviendront récurrents dans l'œuvre de Nadj c'est-à-dire l'identité, la communauté et le départ. Dès la première création, ceux-ci entrent en résonance avec l'histoire du chorégraphe.

Sur la scène de *Canard Pékinois*, le dialogue entre individualité et collectivité rythme le spectacle. Deux éléments visibles tout au long de la pièce permettent de prolonger cette réflexion à travers les différents récits: une longue table basse et un miroir ovale accroché en fond de scène. Si la première rassemble, l'autre renvoie l'individu à lui-même.

La chorégraphie se charge de mettre en œuvre la dialectique seul/ensemble selon une dynamique d'avant/arrière. L'ambition de chacun se traduit tout d'abord par l'orientation des déplacements vers une issue hors scène, à jardin. À chaque fois que l'un des membres s'éloigne, il est dévié, contraint ou rejoint par un ou plusieurs autres. L'uniformité des costumes, la proximité des corps, les séquences synchronisées transposent le sentiment de cohésion du groupe, de même que les nombreux portés qui deviendront récurrents dans le langage de Nadj (ill. 1 et 2). C'est encore la communauté qui émerge du porté effectué par le chorégraphe, chargé du poids de l'ensemble des interprètes de *Canard pékinois* (**DVD: le porté**). Comme le rappelle Christine Roquet « C'est souvent comme figure du rassemblement social, voire du rituel, que le porté de groupe se donne à voir. »⁸⁵

A l'origine du *Canard Pékinois*, Josef Nadj se remémore ses souvenirs d'entraînement à la lutte gréco-romaine, sur le plateau de l'ancien théâtre de Kanjiža, là même où quelques décennies plus tôt, des acteurs amateurs avaient

⁸⁵ Christine ROQUET, « Porter », in Marie GLON et Isabelle LAUNAY (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud Théâtre, 2012, p. 183.

monté *Princesse Czardas* avant, inexplicablement, de se suicider les uns après les autres.⁸⁶



1. et 2. *Canard Pékinois* (1987) – J. Nadj

Sans « composer un strict devoir de mémoire »⁸⁷, le chorégraphe entrelace les récits pour réactualiser l'événement qui a marqué l'imaginaire de sa ville d'origine, et le sien. Après l'ancien théâtre de Kanjiža, c'est au plateau investi par le Théâtre *Jel* de convoquer la mémoire pour rassembler les histoires. L'utilisation du dispositif scénique, la musique et les costumes accompagnent le spectateur dans sa lecture du spectacle. Selon le niveau fictionnel, les codes diffèrent. Pour évoquer la troupe d'amateurs de Kanjiža, les interprètes en costume et robe noire investissent principalement la largeur du plateau. En l'absence de musique, la dimension sonore est assurée par les corps. Les mots ou les chants n'ont pas ici de fonction narrative mais symbolique. Les sonorités de la langue hongroise participent à identifier l'univers de l'Est dans ce *Canard Pékinois*.

⁸⁶ Josef NADJ cité par Jean-Marc ADOLPHE, « Josef Nadj, le devenir à l'œuvre de la mémoire » in *Alternatives Théâtrales* n° 51, Charleroi / Danses, Mai 1996, p. 35.

⁸⁷ Art. cit. *ibidem*, p. 36.

Lors des séquences consacrées à la *Princesse Czardas*, le dispositif est exploité dans sa profondeur. L'ouverture en fond de scène dévoile en son cadre un rideau en dentelle blanche. La Princesse est interprétée par une danseuse en robe blanche, qui est transportée sur une chaise sanglée dans le dos d'un danseur (ill. 3 + DVD : **Princesse Czardas**). Les étoffes en dentelle blanches symbolisent l'esthétique de l'Europe de l'Est, tout comme la bande sonore de György Árvai.

Dans ce premier spectacle, l'expérience de soi rencontre la mémoire collective. À chaque niveau dramaturgique de *Canard Pékinois* émerge une histoire liée à la culture de Nadj : la création de sa compagnie, le récit des comédiens amateurs de Kanjiža, et enfin la légende autour des interprètes de *Princesse Czardas*. L'imbrication de références au jeu théâtral témoigne de l'importance de la transmission culturelle à travers l'engagement de la communauté, ce dont se charge la pièce bien loin de la Voïvodine. Cet emboîtement d'histoires corollaires n'est pas sans faire penser au film de Theo Angelopoulos, *Le Voyage des comédiens* (1975). Une troupe de théâtre itinérante joue une pièce du répertoire populaire, *Golfo la bergère*, dans la Grèce des années 1939 à 1952. Sous le joug des événements contemporains, la vie de la troupe ne cesse de se superposer avec le mythe des Atrides.



3. et 4. *Canard Pékinois* (1987) – J. Nadj

Canard Pékinois débute dans l'obscurité. Autour d'une table très basse, les interprètes sont immobiles. Deux personnages se démarquent par leur jeu avec la seule ligne de lumière qui longe la scène depuis jardin. Le dos vouté, ils longent cette frontière symbolique, l'enjambent, mais ne parviennent jamais à sa source, située hors scène. Ils reculent, se recroquevillent, s'accroupissent, se redressent, ralentissent, marchent sur place, piétinent, se portent sur le dos l'un de l'autre, se font face pour s'empêcher d'aller plus loin avant de faire demi tour... (ill. 4 + DVD : **Partir ?**). Cette séquence prend fin par un porté, lors duquel une chaise est transformée en valise.

Dès l'ouverture de *Canard pékinois*, Josef Nadj participe comme interprète à la mise en scène symbolique du désir de départ. À la fois immatérielle et attrayante, la frontière lumineuse se fait direction, invitant les corps à s'engager. Par l'enchâssement des récits autour de cette volonté de partir, elle-même soulignée par la métamorphose de l'objet chaise en valise qui connote successivement la place et le déplacement, la fiction fait écho au parcours du chorégraphe.

Le projet de départ est ici spécifique. Il concerne des individus de l'Est, tous artistes désireux d'aller représenter une pièce ailleurs, de déplacer une partie de leur culture par l'art théâtral. Il est également commun aux trois troupes : celle de Nadj - le Théâtre *Jel* -, celle qu'elle incarne dans *Canard Pékinois*, et celle des amateurs de Kanjiža évoquée à l'intérieur de la fable de *Princesse Czardas*. Il n'est pas question de fuir ou de demander l'asile mais de répondre à la curiosité d'aller découvrir un ailleurs. L'exil est volontaire et assumé. Le paradoxe contenu dans la dialectique du proche et du lointain est comparable à la situation de Nadj à ce moment de sa carrière, plus vraiment Hongrois parce qu'installé en France, pas encore nationalisé Français. *Canard Pékinois* semble être une transposition de ce territoire de 'l'entre deux' dans lequel il crée ses premières pièces.

La différence majeure entre ces strates de récit se situe dans la conclusion de l'entreprise. Là où Josef Nadj et le Théâtre *Jel* concrétisent leur projet sur la scène du Théâtre de la Bastille, les personnages de *Canard Pékinois* ne partent pas pour la Chine. Leur seule échappatoire est l'évocation d'une légende encore plus fataliste, *Princesse Czardas*, dont les acteurs - qui eux ont mené à bien le même projet - ont finalement choisi le suicide, autre type de départ, plus radical et désespéré, mais significatif d'une liberté ultime de l'individu.

En associant identité, communauté et départ dans *Canard pékinois*, Nadj introduit des thèmes particulièrement essentiels à la transposition de son univers. Le départ est, pour le chorégraphe, une forme d'engagement, pour lui et pour d'autres artistes, fictifs ou bien réels. Sa première pièce est ainsi l'occasion de livrer une partie de son propre ressenti :

L'exil, je l'ai choisi. Ce n'est pas évident à vivre mais cela me donne une force : le sentiment de pas être dans mon élément me pousse à rester en éveil, afin de remplacer ce sentiment de bien-être par le travail de création.⁸⁸

Hors de son élément et loin de son environnement culturel, Nadj commence sa carrière de chorégraphe en transposant une partie de ce qui, pour lui, singularise le « destin de l'homme de l'Est ». *Canard pékinois* est une première occasion de questionner non seulement les effets de l'ancrage et de l'héritage culturels sur l'individu et son sentiment d'appartenance à une communauté, mais aussi sur son engagement en tant qu'artiste, tiraillé entre le désir de quitter une région natale à la fois enrichissante et oppressive.

B. L'engagement : *Les Échelles d'Orphée* (1992)⁸⁹

De manière à la fois symbolique et physique, Nadj confirme l'importance de la notion d'engagement à travers une nouvelle mise en abyme de la représentation, où la notion d'urgence vient questionner les motivations de l'exil.

En 1992, *Les Échelles d'Orphée* - d'après *Les chants de Wilhem* d'Ottó Tolnai - est présenté en avant-première à Orléans, avant de faire l'objet de deux représentations au Festival d'Avignon⁹⁰. Selon le programme, la pièce pour dix danseurs et sept musiciens évoque la troupe formée par les sapeurs-pompiers bénévoles de Kanjiža⁹¹. « Fondée en 1889, celle-ci ne s'est pas contentée de lutter contre le feu. Très vite elle fonda sa propre

⁸⁸ Josef NADJ, propos recueillis lors de la rencontre animée par Didier PLASSARD dans le cadre du Festival International de la Marionnette, à Charleville-Mézières, le 15/09/2011.

⁸⁹ La description du spectacle dans son intégralité est ici impossible, puisqu'à ce jour, seul un extrait de captation du spectacle est disponible dans les archives du CCNO. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.josefnadj.com/creation-diffusion/les-creations/les-Échelles-orphee-271.html>

⁹⁰ Le recueil d'Ottó TOLNAI est lui-même sous-titré « *Le Village d'Orphée* ». Voir le site des « Archives du spectacle », [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lesarchivesduspectacle.net/>

⁹¹ La présentation des *Enervés* d'Eugène Labiche leur aurait valu, en 1911 à Turin, de gagner le concours mondial des pompiers bénévoles.

fanfare, puis une troupe théâtrale. *Les Échelles d'Orphée* est un hommage à ces acteurs-musiciens-pompiers »⁹².

J'ai eu pour les images plusieurs sources d'inspiration. D'abord, une suite de poèmes hongrois d'Ottó Tolnai, dont *Les Chants de Wilhelm*, qui mettent en scène quantité de personnages et de situations poétiques. Je les ai inscrites dans l'univers de mes souvenirs d'enfance.⁹³

J'ai cherché dans les archives des documents sur leurs exercices, leur engagement physique dans un but précis (éteindre le feu) [...]. De cet univers, j'ai retenu quelques accessoires : l'échelle, la fenêtre et l'élément du feu. Ma réflexion sur la gestuelle a donc porté sur l'urgence : le sauvetage, la manipulation des échelles, des blessés et du feu.⁹⁴

Cinq ans après *Canard Pékinois*, Nadj fait de nouveau référence à Kanjiža par le biais d'une histoire populaire. *Les Échelles d'Orphée* puise dans le récit du succès d'une troupe de théâtre amateur constituée de pompiers bénévoles, mais aussi dans les poèmes d'Ottó Tolnai, ami de Josef Nadj avec lequel il partage les mêmes origines. Le chorégraphe organise ainsi une vision mythifiée de Kanjiža, à travers certaines de ses figures remarquables (comédiens, poètes, musiciens, danseurs) pour leur contribution à la diffusion d'une image culturelle positive de la ville.

Pour pallier partiellement au manque d'archives, la description du spectacle par la presse contribue à en réactualiser la vision :

On y retrouve donc la présence du feu et de très nombreuses échelles. On y découvre aussi des acrobaties étranges avec des élastiques, des jeux d'équilibre périlleux, des parois, des murs, des échelles que l'on escalade dans toutes les positions, des personnages suspendus à des harnais, des individus étranges sur de drôles de machines, des aéroliers évoluant sous les regards admiratifs de

⁹² Jean-Marie WYNANTS, « Avignon: une soirée de rêve avec Michèle Anne De Mey et Joseph Nadj », 20/07/1992 sur le site du journal belge *Le soir* : [en ligne]. Disponible sur : <http://archives.lesoir.be/avignon-une-soiree-de-reve-avec-michele-anne-de-mey-et-t-19920720-Z05LGG.html>

⁹³ Josef NADJ, propos recueillis par Fabienne ARVERS, article paru dans *Libération* le 17/07/1992.

⁹⁴ Josef NADJ, propos extraits du film *À l'épreuve de la matière : rencontre avec Josef Nadj* / réalisation Valérie URRÉA, Pantin, 2005.

leurs compagnes, des exercices proches de ces pyramides humaines que l'on peut voir au cirque... avec un rien de folie en plus.⁹⁵

Bien loin des usages de la danse classique, la dimension aérienne remarquée par le journaliste n'est permise que par la relation d'interdépendance entre chorégraphie et scénographie. La confrontation aux éléments structurels de l'environnement (échelles, murs, parois) et la manipulation des objets évoqués (élastiques, harnais, machines) dynamisent les corps selon l'axe vertical et engagent de nombreux gestes, tels que monter, descendre, tomber, grimper, tirer, hisser et glisser (ill. 5).



5. *Les Échelles d'Orphée* (1992) – J. Nadj

Le critique souligne le rapprochement entre les techniques du corps⁹⁶ empruntées à l'entraînement physique des pompiers et celles de l'univers circassien. « Acrobaties », « équilibre périlleux », « escalade » désignent des mouvements exigeant l'engagement physique des interprètes. Endurance et résistance aux rythmes soutenus participent à la

⁹⁵ Jean-Marie WYNANTS, « Avignon: une soirée de rêve avec Michèle Anne De Mey et Joseph Nadj », *Ibidem*.

⁹⁶ Selon l'expression et la définition donnée par Marcel MAUSS, « Les Techniques du corps » Article originalement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars – 15/04/1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17/05/1934.

dimension performative – dans le sens sportif, résistant – du langage corporel de Josef Nadj, faisant ainsi écho avec sa vision de l’homme de l’Est.⁹⁷

Avec *Les Échelles d’Orphée* et ses « acteurs-musiciens-pompiers », le chorégraphe prolonge son questionnement identitaire sur l’homme de l’Est. Leur statut héroïque vis-à-vis de la société et de la communauté à laquelle ils se dévouent, est significatif de la valeur et de l’image positive que Nadj accorde non seulement à ses compatriotes mais aussi au travail artistique. Il défend une place active de la création théâtrale et musicale vis-à-vis de la population locale. Cette vision politique rejoint encore les enjeux que l’on peut percevoir dans le film d’Angelopoulos. La nécessité de s’adapter aux contraintes de l’environnement, de faire face à l’urgence des situations est alors transposée à travers l’engagement des personnages-interprètes.

C. L’artiste et sa ville natale : *Journal d’un inconnu* (2002)

Nadj partage avec les personnages des récits qu’il transpose le sentiment d’urgence et le besoin d’engagement. Comme eux, le départ devient le moyen de faire de s’engager à travers la création artistique. Parmi les histoires et les rencontres qui ont marqué sa jeunesse, plusieurs témoignent de l’importance de l’art dans le parcours de figures originaires de Kanjiža, sa ville natale.

Avec *Journal d’un inconnu*, créé à la Biennale de Venise le 6 juin 2002, Josef Nadj met en œuvre son premier solo. Selon la présentation officielle, le *Journal* du chorégraphe et les poèmes d’Ottó Tolnai en constituent les sources. Si l’inconnu du titre renvoie à la part « d’étrangeté à soi-même » du chorégraphe, il faut souligner l’existence d’un *Journal* du même titre, celui d’un autre poète, Jean Cocteau⁹⁸.

Dans le rêve, les fausses perspectives sont analogues à celles que l’art décide.
La mémoire n’y observe plus notre règle. [...] Elle est libre. Elle compose.
Elle compile. Elle mélange. Elle nous offre des spectacles d’une vérité

⁹⁷ Dans la présentation de *Canard Pékinois* (1987) il est mentionné que Josef Nadj a pratiqué la lutte gréco-romaine. Nous retrouverons la physicalité du jeu trois ans plus tard, lors de la première collaboration entre danse et cirque avec *Le Cri du caméléon* (1995) créée par Nadj en collaboration avec le CNAC.

⁹⁸ Jean COCTEAU, *Journal d’un inconnu*, Paris, coll. Les Cahiers rouges, éd. Grasset, 2003 (1953).

supérieure au réalisme qui n'est que plate obéissance à nos limites. Elle nous illimite et bouleverse la chronologie.⁹⁹

Par ses nombreuses résonances avec l'univers et la démarche de Nadj, cet ouvrage apporte des clés de lecture pour comprendre ce spectacle. Au centre du *Journal* de Cocteau, la mémoire participe également à l'écriture du *Journal* chorégraphique de Nadj :

[...] *Journal d'un inconnu* rend surtout hommage à trois personnalités de la ville. D'une part, au mythique Laszlo Toth, ce géologue australien natif de Kanizsa qui, en 1972, se rendit célèbre dans le monde entier... pour avoir défiguré la Piéta de Michel-Ange à Rome ; d'autre part, à deux hommes que Nadj a côtoyés et qui, tous deux, se sont donné la mort : Tihamér Dobó, le peintre vagabond, et Antal dit Toni Kovács, l'ancien lutteur devenu sculpteur.¹⁰⁰

Libérée de tout réalisme, de toute chronologie, de toute limite narrative, la mémoire de Nadj compose, compile et mélange les histoires vécues par d'autres, met en scène leurs répercussions sur sa propre construction identitaire. À travers l'évocation de ces figures de Kanjiža, le chorégraphe approfondit des thèmes familiers et intimes tels que la relation à ses origines et à l'art. Son choix de devenir chorégraphe relève de la même dynamique, paradoxale et complexe, que celle qui le pousse à quitter son pays.

En précisant, dans le programme, l'identité de ces hommes de l'Est, Nadj invite le spectateur sur la piste des résonances, à la fois entre eux, mais aussi avec son propre parcours. Alors que l'attachement du peintre Tihamér Dobó à Kanjiža était tel qu'il n'a jamais quitté la ville, Laszlo Toth fut brusquement célèbre à la suite d'un acte de vandalisme perpétré le 21 mai 1972 : À Rome, armé d'un marteau, il s'est rué sur *la Piéta* de Michel-Ange, criant « I am Jesus Christ - risen from the dead ! »¹⁰¹. Bien que le mystère demeure sur ce qui lui est arrivé par la suite, il n'est jamais retourné à Kanjiža. Antal dit Toni Kovács, troisième figure évoquée dans *Journal d'un inconnu* était connu localement comme sculpteur, mais son nom reste aujourd'hui dans les mémoires pour les conditions de son suicide, qui alimentent les histoires de Kanjiža.

⁹⁹ *Ibidem*, p.88-89.

¹⁰⁰ Myriam BLOEDÉ, présentation de *Journal d'un inconnu* sur le site du CCNO, *ibidem*.

¹⁰¹ « Je suis Jésus Christ ressuscité ! » Voir les articles sur cette affaire sur le site du *Guardian*. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.guardian.co.uk/notesandqueries/>

En plus de leurs origines communes avec Nadj, le parcours de chacun de ces hommes témoigne d'un rapport particulier à l'art.

À travers l'évocation de ses visites de l'atelier de Toni Kovács, le chorégraphe souligne l'influence de cette expérience sur l'écriture du spectacle :

En photographe, j'ai tenté de saisir son atelier, ce monde au-delà de la sculpture, où les pièces alignées composent une dramaturgie. Y entrent ensuite le temps... et les araignées. J'ai été saisi par les araignées dont les toiles entrelacent et relient les sculptures. Comme pour diriger l'attention, la vue. Comme pour suggérer qu'il faut chercher les rapports entre elles, qu'il faut un peu méditer.¹⁰²

De son passage dans l'atelier de Kovács, Nadj retient l'organisation des éléments par juxtaposition et par accumulation au fil d'un temps matérialisé par les toiles des araignées. De ce regard de chorégraphe-plasticien-photographe sur l'environnement du sculpteur découle la possibilité d'une dramaturgie à construire et à transposer sur le plateau.

Sur la scène de *Journal d'un Inconnu*, Nadj utilise le matériau du sculpteur en empilant lentement et soigneusement des briques d'argile rouge. Plus tard, il fait glisser un papier brûlé sur un fil tendu. Avec cette métaphore de la toile d'araignée, Nadj sollicite le regard du spectateur amené à reconstruire le lien symbolique qui unit le chorégraphe et les figures auxquelles il fait référence (ill. 6).



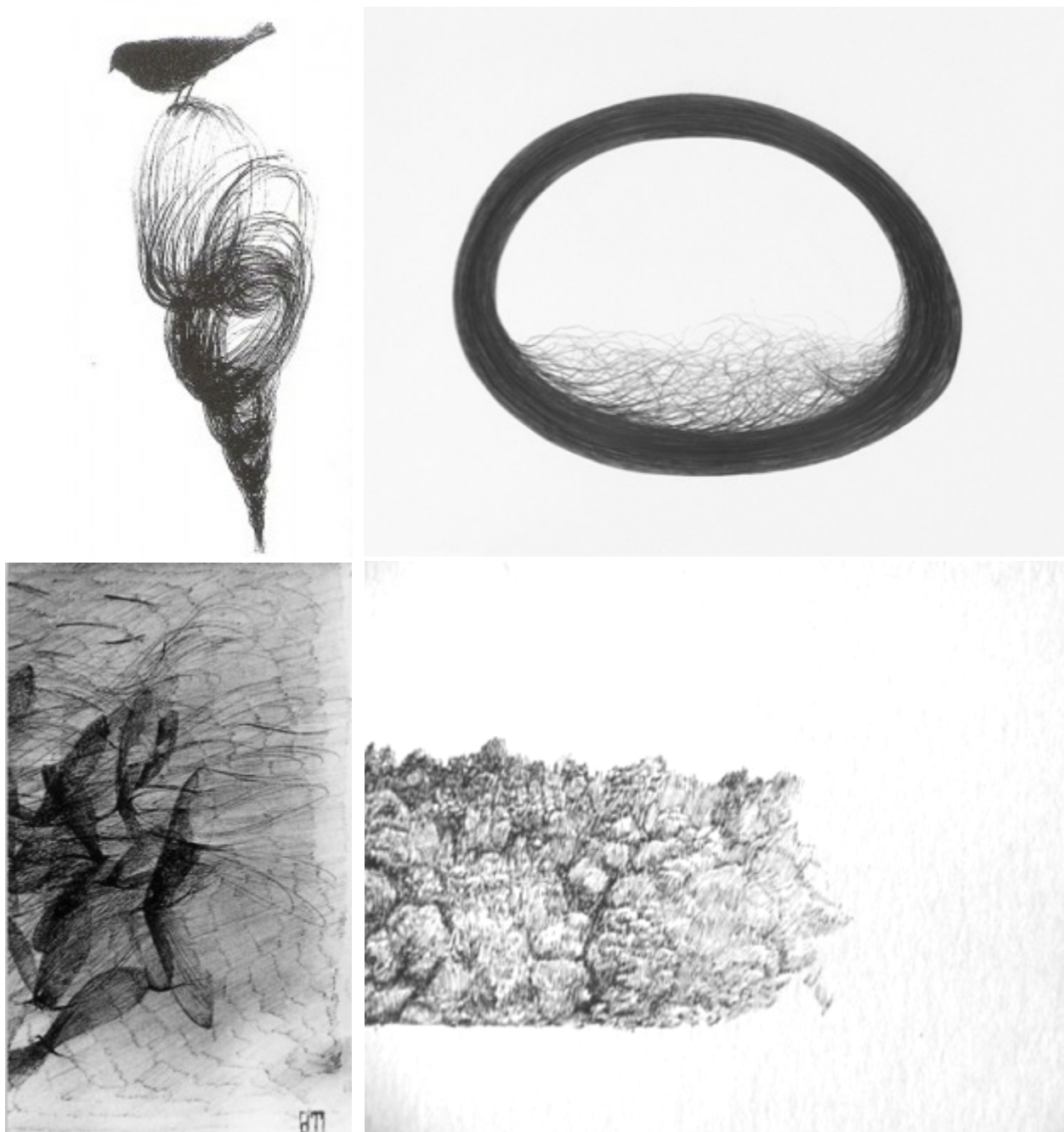
6. *Journal d'un Inconnu* (2002) – J. Nadj

¹⁰² Josef NADJ in Myriam BLÆDÉ, *Les Tombeaux de Josef Nadj*, op. cit. p. 48.

Le rapprochement entre Tihamér Dobó et Josef Nadj prend source dans la pratique plastique du chorégraphe, auteur de nombreux dessins, facette encore mal connue de son art au moment de la création de ce solo (2002). En opérant un léger détour hors de l'espace scénique, l'observation des dessins des deux hommes dévoile de nombreuses similitudes. La Tizsa, fleuve de Kanjiža, et les autres paysages de la région que Dobó n'a jamais quittée ; les grandes plaines, les herbes, les oiseaux de passage... sont des sources d'inspiration que l'on retrouve dans le travail graphique de Nadj (visible dans *Le Dernier Paysage* en 2005). Un trait fin, un geste précis, dynamique, des lignes qui repassent plusieurs fois sur elles-mêmes dans des compositions en cercles, nœuds et entrelacs (ill.) caractérisent la technique des deux artistes.

Par l'intermédiaire du discours repris dans les programmes, le chorégraphe élargit la réception du spectacle. Mêlant les temporalités, il propose au spectateur de découvrir deux artistes de l'Est qui traduisent l'importance de leurs racines à travers le dessin. Le public découvre ainsi Dobó, peu connu hors de Voïvodine, mais également une nouvelle facette de Nadj.

L'hommage aux figures locales de Kanjiža lui permet ainsi de dévoiler une part plus intime de sa pratique artistique, qui s'avère être une autre forme d'expression de son attachement à sa terre natale.



7. à 10. De haut en bas et de droite à gauche :
 7. et 9. deux dessins Tihamér Dobó ; 8. Dessin de Josef Nadj extrait de la série *Les Corbeaux* (2009);
 10. Dessin de Josef Nadj présenté au début du film *Le Dernier Paysage* (2005)

3. La mort dans les mythologies personnelles

« Fini, c'est fini, ça va finir, ça va finir, ça va peut-être finir. »¹⁰³

Dans cette première phase de création, hommages et construction de soi se conjuguent pour transposer sur le plateau un imaginaire imprégné de la culture de Nadj. Le départ, la communauté, la mémoire, l'engagement artistique et l'altérité sont, à travers l'art, autant de motifs en dialogue avec la mort.

A. Le suicide et ses mystères

C'est un fait. Le suicide nous obsède, nous traverse. Il y a dans cette région une énorme force d'autodestruction. Ils sont nombreux à passer à l'acte. Personnellement, je n'ai pas cette attirance. Nous ne l'avons pas tous. Autrement, il n'y aurait plus un seul habitant... Je fais partie de ceux qui font le contrepoint.¹⁰⁴

Pour le chorégraphe, le suicide serait un phénomène récurrent, peut-être même caractéristique, de sa région natale. Poursuivant sa réflexion identitaire, il questionne cette « attirance » particulière à laquelle il se sent étranger à travers les récits qu'il transpose sur scène : *Canard pékinois* (1987), *Comedia Tempio* (1990), *L'Anatomie du fauve* (1994), *Journal d'un inconnu* (2002), *Poussière de soleils* (2004), jusqu'à récemment dans *Cherry Brandy* (2011).

La mort est représentée dès le début de *Canard pékinois* (1987). D'abord dans l'ombre, un interprète costumé et masqué en loup surgit dans la lumière. La figure réapparaît ponctuellement, tout au long du spectacle, avant de finir allongé sur la table basse, emballé dans une nappe blanche dans un cri rauque mêlé d'un souffle bestial exagéré. À ce moment, des bruits de verre brisé attirent l'attention du spectateur sur la

¹⁰³ Samuel BECKETT, *Fin de partie*, Paris, coll. Théâtre, Editions de minuit, 1957.

¹⁰⁴ Josef NADJ, Entretien avec Dominique FRETARD, « Josef Nadj à la table de son grand-père en Voïvodine », in *Le Monde* du 10/07/1997.

chute du miroir glissé hors de son encadrement. À la place, un portrait dessiné du loup fait face à la salle.

L'autre séquence associée à la mise en jeu de la mort est prise en charge par deux hommes, entrant par le fond de scène. Dans le dos de chacun, une tige de roseau surplombe les têtes à plus d'un mètre. Cris, glossolalies, paroles mimées annoncent la fin de la séquence. L'un plante son roseau dans le ventre rembourré de l'autre, libérant une poudre blanche qui vient se répandre sur le costume noir (**DVD : Les roseaux**).

Ainsi évoqués, la mort et le suicide transposent une part de mystère culturellement familier qui s'invitera à de nombreuses reprises dans les créations du chorégraphe.

Créé à Orléans en novembre 1990, *Comedia Tempio* est le premier hommage à une figure unique. Celui-ci est consacré au Hongrois Jozsef Brenner dit Géza Csáth. Né à Subotica, en Voïvodine, il était à la fois auteur d'un journal, de contes et de nouvelles, mais aussi d'études scientifiques liées à sa pratique de médecin psychiatre. Sa dépendance aux drogues associée à l'illusion de maîtriser sa toxicomanie l'a fait sombrer dans une folie destructrice menant au meurtre de sa femme et à son propre suicide.

Membre de l'avant-garde artistique et intellectuelle de son temps, Csáth connut un destin tragique : dès l'âge de 23 ans en effet, il sombra dans l'opiomanie. Si la drogue allait d'abord apaiser ses angoisses, affûter sa perception et sa sensibilité, offrir ainsi à sa création littéraire d'extraordinaires perspectives et lui permettre de devenir également le sujet d'observation de ses propres expériences médicales, elle finit par le conduire à la folie, au meurtre, à la mort.¹⁰⁵

La mort est convoquée sur le plateau de *Comedia Tempio* à travers la présence de figures disparues. Les personnages des romans de Csáth côtoient les fantômes de sa mère et de sa sœur, mortes toutes deux, à moins que l'interprète en robe blanche soit une vision de son épouse, assassinée par l'auteur avant de se suicider. Le réel et la fiction s'entrelacent pour accueillir des doubles de figures imaginaires ou disparues. Également interprété sur scène, l'auteur dans sa recherche de nouvelles perceptions sensibles, se débat avec ses propres visions et tente d'échapper à l'internement. À l'Est comme à l'Ouest, les talents

¹⁰⁵ Myriam BLÆDÉ, présentation de *Comedia Tempio* (1990) sur le site internet du CCNO, *ibidem*.

artistiques et littéraires de Csáth sont longtemps demeurés méconnus. Par l'intermédiaire de *Comedia Tempio*, l'hommage de Josef Nadj constitue à la fois une invitation à découvrir une œuvre sombre, étrange et émouvante, mais également une réflexion sur les effets du temps et de sa perception sur la « comédie humaine »¹⁰⁶.

En 1994, Josef Nadj propose un nouvel hommage, *L'Anatomie du fauve*¹⁰⁷. Cette fois, il se concentre sur le parcours du Hongrois Oskar Vojnich, chroniqueur, dessinateur et photographe. Sa passion pour les langages humains et les animaux sauvages l'a accompagné dans de multiples voyages : Russie, Moyen-Orient, Afrique, Asie... D'abord fasciné par les techniques de chasse, il retourne progressivement ses questionnements vers lui-même et vers l'humanité avant de se suicider le jour même de ses cinquante ans¹⁰⁸.

Ses observations et son destin sont devenus la matière d'un questionnement qui demeure le nôtre aujourd'hui : Comment sauvegarder le chemin que l'homme s'est péniblement construit quand celui de l'histoire se brouille, s'effondre ? Comment avancer dans cette synthèse que l'homme a constamment à faire entre ce qu'il est, ce qu'il possède et l'inconnu, le lointain ?¹⁰⁹

À travers cet hommage, Josef Nadj transpose l'universalité du questionnement. Au-delà de la mort tragique de Vojnich, *L'Anatomie du fauve* interroge la complexité des rapports entre soi et le monde. La mise en scène des rapports de force entre homme et animal, soi et l'autre, souligne l'impossible tranquillité de l'homme sans cesse contraint de s'adapter aux événements.

Dans ces spectacles, la musique occupe une place centrale grâce aux compositions à la fois contemporaines et empreintes de sonorités traditionnelles. Après la commande faite à Gyorgy Szabados pour *La Mort de l'Empereur* (1989), Nadj fait appel à Stevan Kovacs Tickmayer (*Comedia Tempio*, 1990). Comme pour certains interprètes ou les figures

¹⁰⁶ « En des spirales d'images où la réalité se tord entre humour et angoisse, il met en scène la comédie humaine dans une sorte d'arrêt sur image qui dilate chaque geste de la vie » Irène FILIBERTI, « Comedia Tempio » in *Dictionnaire de la danse*, Philippe LE MOAL (dir.), Paris, Larousse, 2008, p. 514.

¹⁰⁷ Créé en 1994, *L'Anatomie du fauve* a été repris et présenté à l'occasion de la 2^{ème} édition de « Traverses », en décembre 2000, à Orléans.

¹⁰⁸ Josef NADJ, présentation de *L'Anatomie du fauve*, octobre 1994 sur le site du CCNO, *ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

auxquelles ils rendent hommage, l'expérience de Tickmayer entre en résonance avec le parcours du chorégraphe. Né en Voïvodine, il est également marqué par ses origines.

I was born on the 7th of April 1963 – it was the Easter Sunday - in the city of Novi Sad, exactly on midnight: the latter fact probably developed my serious insomniac character. On the very same day, my native country was renamed to the *Socialist Federal Republic of Yugoslavia* (the name it held until its disintegration), so we born on the same day. Twenty-eight years later that country cancelled itself and ceased to exist – believe me, it is a quite strange feeling to be the one who was born in a today's non-existing country.¹¹⁰

Les sonorités des compositions de Tickmayer sont assimilées par le spectateur au folklore de l'Europe de l'Est et complètent l'univers visuel de Josef Nadj. Née d'une expérience commune dont ils témoignent (venir d'un pays qui n'existe plus), leur collaboration favorise le déplacement de l'imaginaire du public vers les légendes et vers les souvenirs qui hantent leur culture commune d'hommes de l'Est.

La mort réapparaît en filigrane dans le parcours de Nadj, comme dans la scène de meurtre de *Poussière de soleils* (2004) ou l'image de la mise à mort de l'artiste dans *Paso Doble* (2006)¹¹¹.

En 2010, *Cherry-Brandy* s'achève par une séquence très troublante, « Chimères et Cherry-Brandy, rien ne change ». Ces mots de Mandelstam, auquel le chorégraphe rend hommage, accompagnent (en off) la dernière scène (**DVD : la mort du poète**). Dans l'obscurité, un danseur (Lazare) prête son corps au poète, suspendu dans le vide, dérangé par les longues perches de deux hommes. À peine visible dans la lumière de Rémi Nicolas, le visage sourit, cligne des yeux exagérément. Au sol, un loup empaillé, la gueule ouverte, complète le tableau, et projette son ombre en fond de scène sous celle du pendu. « Le poète se mourait depuis si longtemps qu'il avait cessé de comprendre que c'était la mort.¹¹² ». Josef Nadj emprunte le titre, *Cherry-Brandy*, au poème de Varlam

¹¹⁰ Voir la biographie de l'artiste sur son site officiel. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.tickmayer.com/cvl.html>

¹¹¹ Nous reviendrons sur ces spectacles plus en détail au cours de l'étude.

¹¹² Varlam CHAMALOV, « Cherry-Brandy » (1931), in *Récits de la Kolyma*, Traduit du russe par Sophie Benech, Catherine Fournier, Luba Jurgenson, préface de Luba Jurgenson, postface de Michel Heller, Paris, Verdier, « Slovo », 2003, p. 101-108.

« Le titre de « Cherry-Brandy » renvoie à un poème de Ossip Emiliévitch Mandelstam (1892-1938), écrit en 1931 et faisant allusion à une réunion amicale au musée Zoologique de Moscou. Selon le témoignage de Nadejda Mandelstam, « Cherry-Brandy », dans les plaisanteries entre les proches de Mandelstam, signifiait

Chalamov. Celui-ci retrace la mort tragique d'Ossip Mandelstam survenue lors de son transfert au goulag, après des mois d'humiliation et de privation¹¹³. Malgré une tentative supposée, Mandelstam ne s'est pas suicidé. L'engagement, la résistance de l'artiste face à l'oppression stalinienne surgit dans cette séquence finale orchestrée par Nadj. Entre ombre et lumière, l'expressivité du visage de Lazare contraste avec son corps inanimé. Le poète refuse de se soumettre, tout comme son art qu'il inscrit dans une temporalité qui excède les événements, survivant à sa propre existence.

Josef Nadj le précise, ce n'est pas par attirance pour l'acte que le suicide réapparaît si souvent dans ses pièces. En évoquant la force d'autodestruction des hommes de l'Est, le chorégraphe continue d'interroger son ancrage culturel, afin de continuer à se construire sur les bases de ses origines. Mais, plus qu'un cheminement personnel, il s'agit comprendre les résonances universelles des réflexions amenées par cette culture pour saisir le rôle de l'engagement de l'artiste dans la complexité du monde.

B. Rejouer la mort, organiser le rituel : *Sept Peaux de rhinocéros* (1988) et *Journal d'un Inconnu* (2002)

En 1988, le chorégraphe présente *Sept peaux de rhinocéros*. Dans ce nouveau spectacle apparaît une nouvelle forme de mythologie, plus personnelle et intime. Plus précisément, il y fait référence à son grand-père :

J'avais vingt ans ; nous nous promenions ; il était malade et sans doute présentait-il sa fin. Mais il restait très gai et me disait avec des gestes curieux des bras qu'il passerait dans l'autre monde en dansant. Il a eu un malaise, huit jours d'agonie où, privé de la parole, il refaisait ces gestes. C'est cela que j'ai voulu retrouver, et aussi l'expérience réelle de mon grand-père. A partir des histoires qu'il m'avait racontées sur ses guerres, à partir de ses attitudes, celles d'autres personnages aussi, comme mon

« bêtises, fadaïses ». Il s'agit dans ce récit de la mort du poète. Arrêté une première fois en mai 1934, il fut exilé trois ans dans l'Oural et finalement autorisé à résider à Voronej après une tentative de suicide. De retour à Moscou en 1937, il fut de nouveau arrêté en 1938, condamné à dix ans de camp, et mourut en décembre de la même année dans un camp de transit de Vladivostok où Chalamov lui-même a séjourné un an auparavant, avant d'être acheminé vers la Kolyma. »

Présentation du texte disponible dans « L'encyclopédie de la mort ». [en ligne]. Disponible sur : http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/recits_de_la_kolyma

¹¹³ Voir la présentation de *Cherry Brandy* par Myriam BLÆDÉ sur le site internet du CCNO, *Ibidem*.

oncle et deux vieilles filles qui vivaient au milieu du village, j'ai essayé de développer une dramaturgie complexe, de trouver des signes qui peuvent remplacer la réalité.¹¹⁴

A ce témoignage explicite, s'ajoutent les propos confiés à Myriam Blœdé :

La peur de la mort, la mort elle-même constitue la connaissance la plus commune aux humains. Ce face à face avec le pouvoir imbattable de la mort s'affirme en un acte spirituel, il constitue l'initiation. Je l'ai reçu des contes de mon grand-père et de sa propre mort, de la peur bête, pantoise d'en finir là, qu'il connut pendant la guerre.

Je me souviens, juste avant sa mort, il m'avait dansé son passage dans l'au-delà, c'était une danse aux transes livides, une bouffonnerie sur les qualités terrestres de l'homme en même temps que le rituel d'un corps en décomposition... Je n'en pouvais plus d'entendre ces histoires dont il voulait se débarrasser et pourtant je les comprenais parce que, chaque jour, je glissais dans la même fragilité pathologique que lui en m'arrachant une peau d'indifférence.¹¹⁵

La mort d'un être proche, familial, invite à questionner enjeux et effets de la mémoire et de la transmission: « gestes curieux », « dansant », « privé de la parole », « remplacer la réalité », « signes », « initiation », « rituel », « acte spirituel » ; les témoignages de Nadj sur les origines de *Sept peaux de rhinocéros* apportent de nombreux éclairages sur sa démarche. Ici, le chorégraphe interroge les réactions des vivants, impuissants et fragilisés par le contact direct avec leur finitude.

En guise de présentation de son spectacle et pour expliciter le choix du titre, Nadj cite Béla Hamvas. Selon l'auteur hongrois, la peur de la mort nous impose un comportement, « *entre la peau de rhinocéros et l'allergie* »¹¹⁶, *c'est-à-dire entre l'indifférence et la compassion, le refus et l'acceptation*. Au-delà de la mue qui doit présider au passage de la vie à la mort, il s'agit également pour celui qui accompagne la fin de vie du grand-père de se séparer des différentes strates, « *peaux d'indifférence* ».

Dans l'extrait du spectacle présenté sur le site du CCNO, on découvre sur le plateau de *Sept peaux de rhinocéros* deux hommes habillés en lutteurs : marcel rayé et short. Leurs silhouettes affichent deux corpulences opposées : l'un est très grand, fort et musclé ; l'autre semble d'autant plus petit et chétif. Entre eux, un troisième interprète, en costume

¹¹⁴ Josef NADJ, propos recueillis par Marcelle MICHEL, « Josef Nadj : passer dans l'autre monde en dansant » in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, éd. Armand Colin / Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, 1989, p.160-161.

¹¹⁵ Josef NADJ in Myriam BLÆDÉ, *Les Tombeaux de Josef Nadj*, op. cit. p.105.

¹¹⁶ Béla HAMVAS, cité par Josef NADJ dans la présentation de *Sept peaux de rhinocéros* (1988) sur le site du CCNO, *Ibidem*.

noir et col blanc, de taille moyenne, semble jouer le rôle du témoin. Les lutteurs s'agrippent, le plus petit saute pour atteindre du regard le plus grand, qui le soulève, le repose. Torse contre torse, ils battent l'air de leurs bras avec des mouvements circulaires. Un temps. Ils s'arrêtent, attrapent chacun de façon synchrone un mouchoir blanc dans le col du témoin, s'essuient les aisselles, le replacent, recommencent leur combat.

Cette scène renvoie aux gestes étranges que le grand-père, « privé de la parole », destinait à son passage dans l'au-delà. Au langage parlé, face à l'unicité de la situation, le corps s'exprime à travers un langage gestuel que Nadj transpose à son tour sur le plateau. A d'autres moments, la fanfare militaire et les cailloux blancs proposent des analogies entre les guerres, celle vécue par l'aïeul mais également celles qui ont bouleversé leur région, imposant aux hommes de l'Est de se confronter à la mort, de se remettre en question au fil des événements. Dans *Sept peaux de rhinocéros*, différentes histoires se côtoient, représentant une autre superposition de couches signifiantes dont il faut se dépouiller progressivement pour atteindre le cœur de l'individu. Intimes, familiales et sociales, ces « peaux » sont constituées par les expériences de Nadj aux côtés de son grand-père, d'autres qu'il lui a transmises, d'autres vécues par ailleurs ou relevant de son imagination. Le libre dialogue entre ces récits organise la dramaturgie de la pièce selon une vision synchronique, face à laquelle le spectateur éprouve forcément des résonances avec son expérience personnelle.

Sept peaux de rhinocéros est par ailleurs sous-titré « danse macabre ». Issu de la tradition picturale et théâtrale, ce thème constitue un nouvel indice pour la réception de l'œuvre. Suite aux guerres et aux épidémies qui frappent le Moyen Âge, la danse macabre offre une vision de la mort qui n'épargne personne, un dernier moment de vie par la musique, les mouvements et les gestes des corps traités indifféremment, squelettes ou charnus, de tous rangs et de toutes classes sociales. Des années plus tard, à des centaines de kilomètres de Kanjiža, Josef Nadj rejoue la « danse macabre » du grand-père lors d'un véritable rituel scénique qui associe gestuelle, image, musique et mouvement. Pour répondre au besoin de « remplacer la réalité », triviale et insignifiante face à la mort, la représentation hisse l'événement hors du temps et hors de l'espace. Tout comme son grand-père avait répété sa danse plusieurs fois sa danse devant Nadj jeune pour le préparer, et sans doute se préparer lui-même à la séparation prochaine, le spectacle offre

la possibilité de vivre ce moment autrement, sur scène, dans un rituel éphémère mais réitérable chaque soir.

Après avoir puisé dans les récits partagés par la communauté pour réfléchir sur le mystère de la mort dans *Canard Pékinois* (1987), *Sept peaux de rhinocéros* (1988) interroge le destin des hommes selon une expérience plus directe, une relation plus intime, filiale. La dimension rituelle de cette mise en jeu de la mort contribue au déplacement de l'apprentissage personnel du destin mortel de chacun, vers un récit universel par lequel l'histoire individuelle accède à une portée collective, devenant en ce sens mythologie.

C'est en ce sens que le chorégraphe conçoit son premier solo, *Journal d'un Inconnu* (2002). Étonnamment, aucun article ni aucune parole évoque ou soulève la similitude du titre du spectacle de Nadj et du texte de Cocteau. Pourtant, à la lecture de ce dernier, le lecteur ne peut être que frappé par la connivence de thèmes abordés. Cocteau le souligne dans son *Journal d'un Inconnu*, dans l'art comme dans le rêve, la mémoire est libre de fabriquer de nouvelles images, où « Morts et vivants se meuvent ensemble sur une scène machinée, sous un éclairage fatal »¹¹⁷. Sur le plateau, Josef Nadj s'empare de cette totale liberté pour rassembler les figures et les territoires, passés, lointains et présents. Dès lors, le chorégraphe organise le jeu et propose de nouvelles séquences pour compléter l'histoire.

Visible sans être exhibée, la mort de Toni Kovács est jouée à l'intérieur de l'espace construit sur le plateau. A travers la fenêtre, le spectateur peut voir le danseur monter sur une baignoire qu'il renverse pour couper la corde à laquelle pend un mannequin. Nadj allonge la figure dans la baignoire, le berce, avant de disparaître avec lui (ill. 12).

¹¹⁷ Jean COCTEAU, *Journal d'un Inconnu*, Paris, Les Cahiers rouges, Grasset, (1953) 2003, p.88-89.



11. et 12. *Journal d'un Inconnu* (2002) – J. Nadj

Quelques minutes plus tard, une nouvelle allusion à Kovács est faite par le biais d'une référence à l'œuvre de James Ensor, peintre admiré par le sculpteur: le danseur apparaît en grand manteau, chapeau pointu aux larges bords et faux nez, à la manière des personnages du tableau *La Mort et les Masques* (1897)¹¹⁸. Ainsi grisé, il apporte des pains d'argile rouge qu'il empile soigneusement. Puis, il y plante un couteau dont le manche recouvert de miroirs dépasse sur les côtés pour former une croix : « il bâtit un mausolée miniature »¹¹⁹.

Ce geste contient en lui seul l'intention du chorégraphe : « Sa mort précoce est très douloureuse pour nous. Mais au lieu de me lamenter, j'ai décidé de l'évoquer par un spectacle. Au lieu de pleurer, j'en ferai un jeu, que cela aussi devienne un rite¹²⁰ ». A partir de cet objectif premier, tout comme son grand-père l'avait fait pour lui-même et préparant avec une certaine jubilation son départ pour l'au-delà, Josef Nadj tisse les liens entre les récits sans se soucier d'aucune convention de lieu, de temps ni même d'action.

Il en est de même pour la transposition de la mort du peintre Tihamér Dobó, progressivement passée du fait divers à l'histoire populaire :

Un soir d'orage, le peintre est revenu de l'auberge, passablement ivre ; et comme il ne réussissait pas à rentrer chez lui, il a pris une hache et a défoncé la porte. Un autre soir, le lendemain peut-être, on l'a vu dans tous les cafés, payant la tournée à ses amis sans boire lui-même et, de retour chez lui au petit matin, il s'est tué en ingurgitant du poison¹²¹.

Incarnant le peintre, Nadj imagine l'instant qui a précédé le passage à l'acte sous la forme d'un rituel qui n'est pas sans rappeler la disparition du loup dans *Canard pékinois*: Le visage couvert de mousse à raser, il s'assoit à table et y dépose une hache enveloppée dans un drap blanc. Avec soin, il la déballe, se rase à l'aide de cet outil disproportionné, essuyant avec soin la hache sur le tissu après chaque passage de la lame (ill. 12). Il ouvre grand la bouche, se lève, prend une paire de chaussures dont les lacets sont noués entre eux. Il les place de façon à ce que les chaussures pendent de chaque côté, le lacet étalé sur la largeur de la table. Nadj saisit la hache, et tranche le lacet.

¹¹⁸ Cette référence est mentionnée dans la présentation du spectacle par Myriam BLÆDÉ sur le site Internet du CCNO, *Ibidem*.

¹¹⁹ Josef NADJ in Myriam BLÆDÉ, *Les Tombeaux de Josef Nadj*, op. cit. p.49.

¹²⁰ *Ibidem*, p.48.

¹²¹ *Ibidem*, p.33.

Avec *Journal d'un inconnu*, Nadj convoque la vie, l'œuvre et la mort de ces personnalités locales par un hommage spectaculaire. La dimension rituelle du spectacle organise le dialogue entre intimité et universalité par les thèmes qu'il aborde mais surtout par la modélisation des représentations qu'il en propose, la métaphore comme déplacement du sens construisant des images pudiques et néanmoins d'une grande expressivité.

Présente de façon plus ou moins explicite dans les pièces de Josef Nadj, l'évocation de la mort atteste de sa recherche d'un langage artistique personnel et ancré culturellement. En effet, à l'Ouest de l'Europe, le suicide comme « fait » culturel, ainsi que l'organisation de rituels imaginaires autour du passage de la vie à la mort, sont rapidement rapprochés de l'univers de Kantor. L'étude de ce thème dans l'esthétique de Nadj amène à repenser la relation entre le chorégraphe et cet autre figure de l'homme de l'Est, penseur du Théâtre de la Mort.

C. Nadj / Kantor : La mort en héritage ?

Au début, certains qui cherchèrent sans doute à raccrocher cette danse inédite à du déjà-vu, comparèrent Josef Nadj à Tadeusz Kantor. Evidemment, quelque chose ressemblait, à première vue : cette façon de déplier le temps, de bricoler les matières, de faire du théâtre sans les mots.¹²²

Nombre d'artistes de la scène parmi les plus intéressants d'aujourd'hui ont été marqués par Kantor, tout en sachant reconvertir dans leur univers l'amour pour cette poésie concrète portée par le maître polonais : les chorégraphes Josef Nadj ou Maguy Marin, François Tanguy et son Théâtre du radeau...¹²³

Josef Nadj héritier de Kantor ? L'esthétique sombre et bricolée, la métamorphose des corps, les mimiques, les jeux de langages loin de l'académisme du texte théâtral, l'humour décalé et les variations de rythmes : ces éléments invitent la critique à faire le lien entre les pièces des deux hommes de l'Est (ill. 13 et 14).

¹²² Jean-Marc ADOLPHE « *Journal d'un inconnu* », publié le 15-01-2003 sur le site de la revue *Mouvement* : http://www.mouvement.fr/html/fiche.php?doc_to_load=2680

¹²³ Fabienne DARGE, « Kantor, réinventeur du théâtre » in *Le Monde Culture et idées*, le 11/0/2013, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lemonde.fr/culture/>



13. *Je ne reviendrai jamais* (1988) – Tadeusz Kantor



14. *Le Temps du repli* – J.N.

On y retrouve ainsi une imagerie faite de matériaux rustiques, d'objets du quotidien et de scène ordinaires, presque antithéâtrales. Les personnages apparaissent en costumes noir et blanc, habillés comme pour un événement. Dans les poses adoptées, artifice et naturel se succèdent, se ressentent et troublent le spectateur confronté à l'ambiguïté du statut de la représentation, entre performance et théâtre.

Pourtant, il ne s'agit pas d'un héritage direct mais d'une «influence en décalage»¹²⁴: public et critique français ont pu assister aux spectacles de Kantor avant le chorégraphe, qui les découvre loin des pays de l'Est¹²⁵.

Le contexte qui baigne l'Europe participe à l'agencement des rencontres ainsi qu'à la réception des œuvres en circulation. Alors en France, Nadj se « reconnaît » par exemple dans l'univers de *Wielopole - Wielopole* (1980), où Kantor transpose ses souvenirs d'enfance dans sa ville natale¹²⁶. Comme chez Nadj, la vie des gens de l'Est surgit à travers plusieurs figures, empruntées à sa famille, à l'histoire, ou à son imaginaire. Convoquer la mémoire des origines au présent de la représentation permet à Kantor comme à Nadj de puiser dans leurs expériences biographiques des signes appartenant au passé, de mettre en relation la mémoire des personnes qui ont vécu les événements et celle des spectateurs présents dans la salle. Débutant sa carrière dix ans après l'homme de théâtre, le chorégraphe partage depuis ce rôle de vecteur mémoriel, favorisé par le fait

¹²⁴ Josef NADJ Entretien réalisé le 6 juin 2011 au CCNO.

¹²⁵ Sa carrière internationale commence surtout à partir de la présentation de *La poule d'eau* de Witkacy, en 1971 au Festival mondial de théâtre de Nancy, et connu un succès fulgurant à partir de *La Classe Morte* présentée pour la première fois au même Festival en 1977.

¹²⁶ Josef NADJ, propos recueillis lors de la rencontre animée par Didier Plassard dans le cadre du Festival International de la Marionnette, à Charleville-Mézières, le 15 septembre 2011.

que leur région d'origine cristallise des marques de tous (ou presque) les événements tragiques survenus au XX^{ème} siècle en Europe : « [...] en ce qu'elle incarne la catastrophe européenne, Tadeusz Kantor rassemblait la culture du siècle - le XX^e - dans toute sa dimension de farce tragique »¹²⁷. A son tour donc, Josef Nadj endosse le rôle de « chorégraphe de la mémoire européenne¹²⁸».

Comme nous l'avons vu chez Nadj, la mémoire de l'homme de l'Est entretient également une relation particulière avec le thème de la mort dans les pièces de Kantor :

Tel un Ulysse ironique, burlesque et sensible, Kantor ne cesse de revenir sur soi, dans un monde de l'après, au milieu des morts et de l'inanimé, sans autre espoir que celui de rendre ce retour absolument présent, précisément inscrit dans le moment où la mémoire se réalise et dans le lieu que le chef d'orchestre a choisi pour la rendre visible.¹²⁹

Mais pour Tibor Várszegi, la mort telle qu'elle apparaît dans l'art de Nadj diffère fondamentalement du Théâtre de la Mort de Kantor¹³⁰. Cette opposition est pour lui révélatrice de la limite qui sépare « deux périodes de l'histoire du théâtre » : Kantor, en homme moderne, « définit d'abord le monde », ses éléments visibles notamment, pour aller vers lui-même. Nadj suit une conception du monde propre aux traditions anciennes où « l'homme entreprend de définir le monde à partir de lui-même, et arrive ainsi jusqu'au monde ». « Marionnettiste », « chef d'orchestre », Kantor « dirige » les éléments ; il n'hésite pas à figurer la mort, tel le cheval-squelette de *Qu'ils crèvent les artistes !* (1985). Construction des personnages, interprétation et dramaturgie témoignent de ce regard porté par Kantor sur lui-même : il joue ainsi « Moi-même » dans *Je ne reviendrai jamais* (1988), pièce qui se termine par le mariage-enterrement d'un mannequin à son effigie. « Pantin », « disciple », « berger »¹³¹, Nadj puise dans son parcours pour évoquer d'autres destins, servir le spectacle et universaliser le propos. Là où le chorégraphe s'immerge dans la proposition aux côtés des autres interprètes, depuis

¹²⁷ Fabienne DARGE, « Si vivante Classe Morte » in *Le Monde Culture et idées*, le 11/07/2013, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lemonde.fr/culture/>

¹²⁸ Rosita BOISSEAU, « Josef Nadj : chorégraphe de la mémoire européenne » in *Le Monde* du 1/10/1999.

¹²⁹ Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, cité par Fabienne DARGE, « Si vivante Classe Morte » in *Le Monde Culture et idées*, le 11 juillet 2013, URL : <http://www.lemonde.fr/culture/>

¹³⁰ Tibor VÁRSZEGI, « Josef Nadj, humilité incarnée », in *Alternatives théâtrales*, n°89 intitulé « Aller vers l'ailleurs. Territoires et voyages », Belgique, 3ème trimestre 2006, p.24.

¹³¹ *Ibidem*

la création, le plus souvent collective, jusqu'à la représentation, Kantor affirme « Pour dire vrai, je ne me trouve pas sur scène, oh non, jamais, mais à la frontière »¹³².

La fréquence des bouleversements qui agitent cette partie du monde a engendré chez les deux hommes des perceptions et des sentiments vécus similaires, vis-à-vis de la domination, des frontières, du langage, de la disparition d'un monde et donc de la mort, qui prennent forme dans des visions à la fois singulières et identifiables comme provenant « de l'Est ».

De là où il venait, de ce monde obscur, avec son étrangeté et ses rapports à l'au-delà, de cette Pologne qui est à la fois rigoureusement la sienne et celle de tout un chacun, en ce qu'elle incarne la catastrophe européenne, Tadeusz Kantor rassemblait la culture du siècle - le XXe - dans toute sa dimension de farce tragique.¹³³

Kantor n'avait su à ce point conjuguer l'archaïsme et la modernité. Il a trouvé une forme vivante et vitale pour réhabiliter le temps perdu, ressusciter cet univers d'Europe centrale en train de disparaître, et représenter cet irreprésentable qu'est la mort.¹³⁴

Ainsi, ce qui rassemble et sépare Nadj et Kantor ne relève pas d'une transmission de maître à élève, mais réside dans l'usage de leur ancrage culturel commun. Leur positionnement diffère : loin de la Pologne, Kantor ressuscite et interroge le XX^{ème} siècle en jouant sa dimension tragique. Dans le passage d'un siècle à l'autre, Nadj puise dans sa culture d'origine pour en saisir les éléments universels, et ainsi ouvrir son questionnement sur l'engagement de l'homme de l'Est en tant qu'artiste mais aussi sur l'individu lambda dans le monde contemporain.

¹³² Tadeusz KANTOR, cité par Bernadette BOST, « Entrer ou rentrer en scène ? », *Agôn*, Épuiser l'entrée, N° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, mis à jour le : 18/02/2013, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2413>.

¹³³ Fabienne DARGE, « Kantor, réinventeur du théâtre » in *Le Monde Culture et idées*, *Ibidem*.

¹³⁴ Georges BANU, cité par Fabienne DARGE, « Kantor, réinventeur du théâtre », *op.cit.*

4. Commenter l'Histoire

La transposition de son vécu à Kanjiža, de ses figures locales et de ses souvenirs intimes est une première étape dans la construction de l'esthétique de l'œuvre de Josef Nadj. Mais depuis son arrivée à Paris dans les années 80, la région de ses origines n'a cessé de subir de profondes transformations. Eloigné de ces bouleversements géopolitiques, le sentiment de vivre « comme un exilé depuis trente ans »¹³⁵ est exacerbé et suscite l'engagement. « *Woyzeck* (1994), *L'Anatomie du fauve* (1994) et *La Mort de l'Empereur* (1989) ont été créés dans des contextes forts. Il se passait des choses importantes. J'avais la volonté de « secouer » le public, de répondre aux événements »¹³⁶. Concerné, Nadj désire s'exprimer de façon critique face à l'actualité vécue par les peuples de sa région d'origine. A travers *La Mort de l'Empereur* (1989) et *Woyzeck, l'ébauche du vertige* (1994), le sentiment d'appartenance de Josef Nadj à une communauté et à un territoire résonne avec l'actualité.

A. L'ouverture des frontières à l'Est de l'Europe : *La Mort de l'Empereur* (1989)

Créée en novembre 1989 à Brest, *La Mort de l'Empereur – drame musical*¹³⁷, est la troisième création de Josef Nadj. Ce premier détour explicite hors de sa culture souligne les rapprochements entre les récits de la Chine Ancienne et la politique impérialiste de la Yougoslavie de l'époque (1989). *La Mort de l'Empereur* transpose ainsi sa vision d'une force communautaire face à l'autoritarisme du pouvoir oppressant. Quelques temps après cette création, les frontières s'ouvrent en Hongrie, marquant le début de la fin de la Yougoslavie¹³⁸.

¹³⁵ Josef NADJ, entretien du 20 avril 2013 au 104, Paris.

¹³⁶ Josef NADJ, entretien du 6 juin 2011 au CCNO.

¹³⁷ Voir la présentation du spectacle sur le site officiel du CCNO.

¹³⁸ En effet, après la chute du rideau de fer hongrois au printemps, des milliers d'Allemands de RDA profitent de l'ouverture des frontières hongroises et autrichiennes pour rejoindre la RFA. Si peu de spécialistes avaient envisagé l'ampleur et la rapidité de l'effet de contamination déclenché par les événements en Hongrie, le désir de liberté se propage et s'organise dans les mois qui suivent, aboutissant ainsi à la chute du Mur en novembre 1989. L'ouverture des frontières hongroises déclenche une réaction en chaîne : après le Mur de Berlin, suivent la Révolution de Velours à Prague, le changement de régime en

Transposition du conflit : de la Chine à la Yougoslavie

Les esprits maléfiques des contes de l'ancienne Chine reprennent vie dans le rituel théâtral d'un imposteur, où tout est illusion, mystification, dédoublement, simulacre. Autour du faux empereur, un fou, une sainte, un médecin, un magicien tissent avec les courtisans la trame d'une chronique imaginaire hors du temps.¹³⁹

Dans ce spectacle, vingt interprètes jouent à vue dans un espace frontal, organisé sur deux niveaux. Une palissade à l'apparence bricolée, quelques morceaux de tôles et une échelle reposant sur des piliers de fortune en guise de toiture donne à ce décor une allure de chantier. Les scènes s'enchaînent rapidement, soutenues par les musiciens jouant live des rythmes entraînants, aux sonorités folkloriques mêlées d'exotisme oriental. Souvent par deux ou quatre, les danseurs exécutent une large gamme de portés acrobatiques, en alternance avec des compositions plus organisées, voire symétriques ou synchronisées. Certaines figures développent un mode de jeu plus théâtral, entre cirque et pantomime, confrontant les corps aux objets (l'homme encastré dans une caisse en bois, ou la joute entre les serviteurs/philosophes par exemples¹⁴⁰).

Dans *La Mort de l'Empereur*, les personnages font référence aux figures peuplant les *Quatre livres extraordinaires*¹⁴¹, considérés comme les chefs d'œuvre de la littérature romanesque chinoise. Parmi ces quatre livres, *Au bord de l'eau* retient notre attention pour la compréhension de *La Mort de l'Empereur* : son auteur, Shi Nai'an, y conte « l'histoire d'individus (des brigands mais aussi des notables, des musclés mais aussi des intellectuels, des anarchistes mais aussi des philosophes...) qui ne tolèrent ni l'injustice, ni l'arbitraire, ni l'abus de pouvoir... »¹⁴². Comparé pour sa portée mythique et populaire aux *Trois Mousquetaires* ou à *l'Illjade*, le sujet de cet ouvrage, à savoir l'organisation et la

Bulgarie, Ceausescu est renversé en Roumanie, ce qui mène en quelques mois à la désagrégation de l'empire soviétique.

¹³⁹ Josef NADJ, propos repris dans la présentation du spectacle filmé par Patrick Bossati, disponible en intégralité sur Numeridanse

[en ligne]. Disponible sur : <http://www.numeridanse.tv/fr/catalog?mediaRef=MEDIA131202170101807>

¹⁴⁰ Ceux-ci seront développés plus loin dans l'analyse.

¹⁴¹ Ces quatre livres rassemblent un roman historique avec *Les Trois Royaumes*, un roman de cape et d'épée avec *Au bord de l'eau*, un roman fantastique avec *le Voyage en Occident*, et un roman de mœurs avec *le Jin Ping Mei*, écrits entre le XIV^{ème} et le XVI^{ème} siècle.

¹⁴² SHI NAI'AN, auteur chinois du XIV^{ème} siècle. Voir le site consacré au roman et à ses personnages [en ligne]. Disponible sur : http://aubord_de_l_eau.perso.sfr.fr

résistance anti-impériale, rencontre sur la scène de Josef Nadj une autre histoire fameuse issue des *Récits fantastique de la Chine Ancienne, Aux portes de l'enfer*¹⁴³.

Inspirées de faits réels, ces histoires légendaires chinoises permettent à Josef Nadj d'élaborer un spectacle en résonnance avec l'actualité de sa région d'origine, et d'affirmer son engagement politique.¹⁴⁴

Notre troupe était en Corée. Mais nous avons tout suivi, en passant des nuits blanches devant nos écrans de télévision. On ressent aujourd'hui un profond soulagement. Après tant d'années d'enfermement et de désastre, la population avait l'urgent besoin de respirer enfin.¹⁴⁵

Les événements décisifs de l'année 1989 sont vécus par médias interposés au sein du Théâtre *Jel*, dont les membres sont majoritairement originaires de cette région. Avec *La Mort de l'Empereur*, Josef Nadj et les interprètes qui l'accompagnent montrent leur soutien aux victimes des événements souhaitant retrouver leur liberté. D'abord contraints et enfermés, les personnages de justiciers rebelles choisis par Nadj se libèrent progressivement de leur carcans et autres boîtes pour s'animer et investir le plateau avec une surprenante énergie libératrice. Cette métamorphose progressive en *gui* figure la reconquête du pouvoir par le peuple¹⁴⁶. Ils vont ainsi « visiter, taquiner, turlupiner ou

¹⁴³ Jacques DARS, (trad. et prés.), *Aux portes de l'enfer, Récits fantastiques de la Chine Ancienne*, éd. Picquier Poche, n°74, mai 1998.

¹⁴⁴ Rappelons rapidement que la Serbie, après le démantèlement de la Yougoslavie par Hitler, tombe sous la dépendance de la République Fédérative populaire de Yougoslavie dirigée par Tito. En quête d'une plus grande autonomie, et certainement poussée par le désengagement de Gorbatchev de l'Europe de l'Est, la Serbie connaît une forte vague nationaliste dont profite Slobodan Milošević, élu président en 1989, et dont l'ambition nationaliste mènera tout droit aux Guerres de Yougoslavie (1992-1995). Au centre géographique de ces événements, la Voïvodine, qui avait obtenu le statut illusoire de Province socialiste autonome en 1945, demeurait néanmoins confinée entre la Hongrie (au nord) et la Serbie (au sud) et maintenue sous le joug du pouvoir en place.

Parallèlement, dès le mois de mai 1989, le rideau de fer hongrois, construit en grillage barbelé et électrifié le long des 260 km de frontière avec l'Autriche, commence à être démantelé. La séparation matérielle entre l'Est et l'Ouest commence, les Hongrois étant parmi les premiers acteurs de cette nouvelle (mais provisoire) liberté de circuler.

¹⁴⁵ Josef NADJ, entretien avec Guy DUPLAT, « Nadj ou le burlesque dramatique », in *La libre Belgique* du 20 octobre 2000.

¹⁴⁶ A l'origine de ces récits, les croyances chinoises. Notamment la réunion du Yin et du Yang en l'homme, et leur séparation après la mort, divisant âme spirituelle et âme sensitive.

« Mais c'est cette force non épuisée de l'âme sensitive qui, devenant *gui* (fantôme, démon, spectre, monstre, etc.), va malgré la mort pouvoir réanimer un cadavre, ou son double, ou animer des objets en contact avec lui, suscitant par là des prestiges, des sortilèges, des apparitions. Et c'est ce fantôme ou démon qui, malgré la séparation des deux mondes du Clair et de l'Obscur, ira visiter, taquiner, turlupiner ou tourmenter les humains. Dans l'optique bouddhique, ces *gui* (traduction chinoise du sanskrit *preta*) représentent des âmes inférieures, faméliques, rôdant plus ou moins loin de leur ancienne enveloppe physique, dans l'attente d'une réincarnation. » Jacques DARS, *Aux portes de l'enfer, Récits fantastiques de la Chine Ancienne*, extrait de la préface < <http://kwoon.info/> >

tourmenter » l'Empereur par de multiples acrobaties et tours de passe-passe, allant jusqu'à renverser le pouvoir, responsable d'avoir imposé trop longtemps des frontières entre ce qui avait été déclaré de façon arbitraire comme les « deux mondes du Clair et de l'Obscur ».

La collectivité contre l'autoritarisme

Dans les récits de la Chine ancienne comme dans l'ouverture des frontières hongroises en 1989, le renversement du pouvoir n'est rendu possible que par l'union collective contre l'opresseur. Pour rendre hommage à cet engagement de la communauté, Nadj réunit la sienne dans *La Mort de l'Empereur* : aux côtés des neuf danseurs du Théâtre *Jel*, la musique composée par le pianiste de jazz hongrois Gyorgy Szabados, jouée en direct par les onze musiciens de la formation Makuz de Budapest transpose l'univers musical de l'Est sur le plateau. Hors scène, le rôle politique de la communauté apparaît également dans le livret signé par Gyula Kodolányi, poète hongrois exilé et qui n'est autre que le cousin et meilleur ami de Géza Csath (figure à laquelle Nadj rend hommage dans *Comedia Tempio* l'année suivante)¹⁴⁷.

Dans *La Mort de l'Empereur*, la figure emblématique de l'opresseur est doublement représentée par Joseph Sarvari et son double, pantin de bois articulé. Au début de la pièce, celui-ci semble dans une posture inébranlable de décideur, dont la seule présence (du danseur ou de l'objet) suffit à déclencher l'agitation des autres personnages : manipulation des corps à l'aide de cordes, séquence de danse traditionnelle et révérences traduisent la soumission à celui qui apparaît comme le maître de cérémonie. Progressivement, la dimension grotesque quitte le jeu de la communauté pour gagner la figure de ce faux empereur : lors d'une séquence particulièrement représentative de ce mélange comique et décalé, Sarvari fait face à la petite sainte (Marie-Hélène Mortureux).

¹⁴⁷ Gyula Kodolányi « [...] a participé à la vie politique hongroise et la vie publique depuis les années 1970, en cours d'élaboration à cette époque dans le mouvement d'opposition hongrois en herbe. En 1987, il était un membre fondateur de la Hongrie Forum démocratique (MDF), qui a remporté les élections parlementaires trois ans plus tard et ont formé la Hongrie le premier gouvernement démocratique depuis 1948. » Les références sur l'implication politique de Gyula Kodolányi sont extraites de l'article du 16 Février 2004 « Hungarian poet and politician visits this spring » publié sur le site internet de l'Université Emory, Atlanta. [en ligne]. Disponible sur : http://www.emory.edu/EMORY_REPORT/erarchive/2004/February/feb%2016/2_16_04intnatlaffairs.html et <http://www.creativewriting.emory.edu/faculty/kodolanyi.html>

Les autres interprètes animent la scène, en érigeant un long bâton placé entre les jambes de l'empereur. L'érection se conclut par le gonflement d'un petit ballon rose à l'extrémité du membre factice. Ce signal déclenche l'éjection d'un petit pantin sans tête, extirpé depuis la robe de la petite sainte avant d'être ramassé par un tiers.

Nadj propose une vision guignolesque de la domination et de l'organisation du pouvoir, littéralement renversé par l'alliance de la communauté : le corps de Sarvari replié sur lui-même dans une caisse en bois, tournée et retournée avant d'être sortie de scène fait écho à la situation initiale, où les autres interprètes étaient contraints au même traitement. Proche du rituel, la séquence finale marque l'aboutissement de la révolution entreprise par le groupe. Costumés de toile de jute et de masques, ils condamnent l'Empereur/Sarvari, l'affuble d'une croix en bois avant de le hisser à l'aide de cordes sur un court poteau, demeurant seul, soumis au jugement de la salle. Associé au détournement burlesque de ces références bibliques et culturelles, la manipulation des corps et des objets traduit l'efficacité de l'action collective dans le renversement de la situation.

Par l'expressivité du langage gestuel déployé, l'engagement du propos mais aussi son contexte de création, *La Mort de l'Empereur* n'est pas sans rappeler *La Table verte* (1932) de Kurt Joos, premier ballet politique de l'histoire de la danse, chorégraphié un an avant qu'Hitler ne devienne chancelier d'Allemagne.

Sept peaux de rhinocéros, Les Échelles d'Orphée, Comedia tempio sont venus affirmer la singularité d'une geste de théâtre, sans oublier l'emblématique *Mort de l'empereur*, créée alors même que cédait le Mur de Berlin, et qui peut être considéré, a posteriori, comme une fable allégorique et prémonitoire de l'écroulement sur eux-mêmes des régimes communistes d'Europe de l'Est.¹⁴⁸

Près de soixante ans après *La Table verte*, le sentiment d'appartenance partagé par Josef Nadj et le *Théâtre Jel* aboutit à une nouvelle vision prémonitoire des événements. *La Mort de l'Empereur* confirme un regard lucide et critique sur l'actualité, affirmant ainsi la dimension politique de la démarche de Josef Nadj qui souhaite élargir sa réflexion vers

¹⁴⁸ Jean-Marc ADOLPHE, *Jeux d'ombres Josef NADJ/Miquel BARCELO/Henri MICHAUX*, Site de la revue *Mouvement*, Les éditions du mouvement, 20/06/2006

d'autres communautés, à l'instar du cinéaste hongrois István Szabó par exemple¹⁴⁹. De la Chine ancienne aux conflits européens, Nadj interroge la complexité de l'identité, en résonance avec son époque.

B. Du fait divers aux guerres de Yougoslavie : *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994)

En 1993, *Woyzeck* (1837) de Büchner donne lieu à une première performance réalisée par Josef Nadj, avant de devenir un spectacle l'année suivante, *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994)¹⁵⁰ : « Si nous nous sommes attelés à ce chantier ce n'était pas pour monter cette pièce dans sa totalité, mais à partir de quelques fragments chercher une "narration minimum" s'appuyant sur une forme simple¹⁵¹ ». Dans cette libre adaptation d'une œuvre dramaturgique existante, seules quelques bribes du texte original se font entendre sur scène mais les grandes lignes de la fable demeurent perceptibles¹⁵² :

Rien n'est plus important pour le soldat Woyzeck que l'amour qu'il porte à sa compagne Marie et à leur enfant. En dehors de ses heures de service, il se démène pour gagner quelques sous et satisfaire tant bien que mal aux besoins de Marie et de l'enfant : il rase son capitaine ou se prête aux expériences médicales d'un professeur désaxé. Un tambour-major de passage dans la ville remarque Marie. Il lui offre des boucles d'oreilles, il a « le poitrail comme un bœuf et une barbe comme un lion », et elle cède à ses avances. Mis au courant par le capitaine, Woyzeck voudrait administrer une raclée au tambour-major, mais c'est lui qui se fait rosser, et lorsqu'il voit celui-ci danser avec Marie, ses voix intérieures lui commandent de « crever la chienne-louve ». Il se procure un couteau – un pistolet coûte trop cher – et entraîne Marie hors de la ville près d'un étang où il la tue. Puis il se réfugie dans une auberge : on remarque

¹⁴⁹ « C'est une histoire de croyance, un journal de générations, je veux éclairer un peu une époque de mon pays », extrait de l'entretien avec le cinéaste hongrois István SZABÓ à l'occasion de la présentation de son film, *Père*, lors de la semaine du cinéma hongrois au Mans. Film diffusé le 18 mars 1969, coll. : JT Le Mans soir, diffuseur : ORTF, durée : 1 min 32 sec. Fiche média 00059 < <http://www.ina.fr/fresques/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00059/istvan-szabo-a-propos-du-film-pere.html> >

¹⁵⁰ L'événement a eu lieu dans la Galerie Patricia Dorfmann, Paris 4^{ème}. Voir la présentation du spectacle sur le site internet du CCNO.

¹⁵¹ Josef NADJ, propos extrait de l'article « Josef Nadj à nouveau primé en Russie », publié sur le site www.russie.net le 14 avril 2003.

¹⁵² Certains mots ou très courtes phrases sont prononcées, sans visée narrative..

le sang sur sa main et son bras droit. Obligé de fuir, il retourne à l'étang pour faire disparaître le couteau : « Le couteau ? Où est le couteau ? Je l'ai laissé ici. Il va me trahir ! Plus près, encore plus près ! Qu'est-ce que c'est que cet endroit ? Qu'est-ce que j'entends ? Il y a quelque chose qui bouge. Silence. Là, par là. Marie ? Ah ! Marie. Silence. Rien que du silence ! ». Il s'enfonce peu à peu dans l'eau. Peut-être se noie-t-il. La pièce se termine sur la découverte du cadavre de Marie, tôt le lendemain matin.¹⁵³

Dans sa vision de *Woyzeck*, Josef Nadj s'écarte de l'acte meurtrier en lui-même au profit de la relation entre le personnage principal et son environnement. Or, comme nous l'avons vu précédemment, Josef Nadj dit lui-même avoir créé cette pièce dans un contexte fort, à un moment où « il se passait des choses importantes »¹⁵⁴. *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* montre le quotidien d'un individu lambda contraint de s'adapter à un environnement hostile : par cet usage de la citation, le chorégraphe souligne la résonance entre le fait divers qui a inspiré Büchner et les guerres de Yougoslavie ravageant sa région d'origine à l'époque de la création (1994).

Un geste décalé pour une tragédie burlesque

Un encadrement de porte à jardin, un sol en joncs tressés, une table, des chaises, mais aussi beaucoup d'objets et accessoires comme des souches d'arbres, des écuellles, des entonnoirs suspendus, une trompette... le plateau laisse peu de liberté aux corps. La baraque confine les personnages qui paraissent entassés, entravés dans leurs mouvements. Seul le mur du fond cache des simulacres d'ouvertures qui, peu profondes, n'autorisent aucun passage et piègent les personnages.

¹⁵³ Jean-Louis BESSON, « Fragments d'une intrigue » in « *Woyzeck*, Georg Büchner », article publié sur l'*Encyclopédie Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/woyzeck/>

¹⁵⁴ Reprenant le fil de l'Histoire, l'année 1994 nous amène au cœur des Guerres de Yougoslavie. Après l'indépendance de la Slovénie, de la Croatie (1991), de la Bosnie et de la Macédoine (1992), les nationalismes s'opposent, et entrent dans une guerre qui s'étendra – en deux phases – de 1991 à 2001. L'établissement de la République Fédérale de Yougoslavie en 1994 amène une succession de conflits nationalistes menés par l'armée yougoslave, sous le commandement serbe qui refuse de reconnaître l'indépendance des pays voisins. La fin de la Yougoslavie n'a été actée qu'en 2003, et la Serbie n'a repris cette appellation qu'en 2011, après que le Monténégro et le Kosovo aient autoproclamé leur indépendance.



15. *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994) – J.N.

De l'entrave naît le geste : dormir, manger ou boire au même titre qu'habiller un soldat deviennent des épreuves auxquelles les interprètes doivent s'adapter (ill.15) : « Toute une économie du corps et de l'espace, économie de l'inconfort et de la dépense, où le geste le plus simple, l'activité la plus élémentaire fait appel à des stratégies complexes, une folie d'ingéniosité, d'agilité, de souplesse et

d'équilibre. »¹⁵⁵ Conjugaison d'expressivité et d'habileté vis-à-vis de la contrainte, le langage corporel définit un engrenage dramatique spécifique qui symbolise la difficulté que rencontrent les personnages pour s'adapter aux événements, aux obstacles d'une destinée en marche.

Ainsi, au centre de cet espace encombré, Woyzeck rase le Capitaine avec un très grand couteau de cuisine, assis en équilibre sur son épaule déformée par le costume rembourré. Son client a la tête entièrement recouverte d'un filet de cordes. Un autre personnage dissimule ses verres d'alcool dans une souche d'arbre pour les boire à l'abri des regards. En alternance avec ces scènes-tableaux, des temps dynamiques font que le rythme s'emballe, les interprètes courent, sautent, enjambent, se portent, grimpent, glissent, roulent au sol... Il s'agit alors de faire tenir un corps contre un manche à balai, de grimper un à un les maillons d'une chaîne liée aux poignets, d'habiller un soldat et le mettre en selle sur une botte de paille ou encore de tirer la corde actionnant une douche de sable sur la tête de trois personnages impassibles. Plus tard encore, deux interprètes enfourchent des vélos délabrés : ils ont beau pédaler, les vélos ne roulent pas. Pour avancer de quelques centimètres, un pied à terre, ils pédalent avec l'autre, le pose, et déplient la fourche avant (ill. 16) (**DVD : la course à vélo**).

¹⁵⁵ Myriam BLOEDÉ, « Josef Nadj, dans la langue de Woyzeck », in *Etudes théâtrales* 47 – 48 consacré à « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain ». Vol.1 Filiations historiques et positions actuelles, dir. P.IVENEL et A. LONGUET MARX, Bruxelles, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2010, p.179.



16. *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994) – J. N.



17. *Les lois de l'hospitalité* (*Our hospitality*)
– B. Keaton et J.G. Blystone

« Même quand leur action semble viser un but, du reste, les comiques, fréquemment, s'agitent plus qu'ils n'agissent [...] ». ¹⁵⁶ La scène de la course à vélo rappelle une scène du célèbre film burlesque *Our hospitality* dans laquelle Buster Keaton conduit une draisienne à très grands pas - ce qui lui reviendrait à marcher (ill. 17).

Dans les deux cas, le mouvement est décomposé en plusieurs étapes successives, mais inopérantes. L'étrangeté de l'objet (couteau ou bicyclette) tient alors autant à son apparence disproportionnée, à sa présence saugrenue dans un espace inapproprié, qu'à l'inefficacité des gestes qui visent à l'utiliser. Le décalage ne concerne pas seulement l'objet : le geste lui-même fait signe grâce au déplacement qu'il subit.

L'humour n'est pas vraiment une vision pessimiste de l'homme. On peut dire que comme nous allons vers une stérilisation, et comme nous ne nous appuyons pas sur une technique propre de la danse, ça donne une gestuelle peut-être décalée ou bizarre. Je demande beaucoup à mes interprètes de s'appuyer sur leurs propres morphologies, sur leurs propres capacités à extraire des gestes qui peuvent les caractériser. Ça donne une gestuelle étrange de temps en temps, en tout cas, j'essaie de me démarquer du naturalisme et de l'abstraction. ¹⁵⁷

¹⁵⁶ Petr KRÁL, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, coll. Ramsay Poches Cinéma, [éditions Stock 1984], éditions Ramsay, 2007, p.224.

¹⁵⁷ Josef NADJ, propos recueillis par Bruno PIN, octobre 1999, revue 491 : [en ligne]. Disponible sur : <http://www.491.fr/Archives%2099/Nadj.html>

Dans *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994), les corps sont hypertrophiés par des habits matelassés. D'autres sont figés par l'argile séchée. Refusant toute interprétation mimétique, symboliste ou esthétisante, Nadj construit le langage gestuel des personnages à partir des particularités physiques de chaque interprète, quitte à en créer de nouvelles via l'utilisation de prothèses intégrées aux costumes. Dès lors, ceux-ci agissent sur le jeu et limitent ses possibilités: les mouvements sont amplifiés ou décomposés, les contacts difficiles, les rapprochements presque impossibles. Récurrent dans la danse-théâtre, le geste détourné de sa fonction et décalé cherche à produire un surcroît d'expressivité, ce qui donne au langage sa dimension poétique¹⁵⁸. Les interprètes de *Woyzeck ou l'ébauche du vertige*, par « une dramaturgie de l'option motrice »¹⁵⁹, conduisent le spectateur « à une nouvelle perception de la vie qui nous parle des options intérieures prises par les personnages »¹⁶⁰. Au lieu de mettre en œuvre des actions productives logiques au regard de la biomécanique, l'énergie des corps sert ici à pallier les déficits de l'objet par des gestes inattendus et inadaptés. Pour autant, ces stratégies corporelles complexes s'avèrent inefficaces. La prouesse associée au ratage confère aux tableaux une dimension extraordinaire et burlesque qui contourne tout pathos. Dans cette esthétique de l'échec, malgré la distance permise par l'humour, la tragédie est incontournable.

Recoller les morceaux, remonter le cours du drame

Woyzeck ou l'ébauche du vertige débute à vue. Les personnages sont en place dans un décor d'intérieur, où la table et les chaises placées au centre laissent supposer une habitation ou une auberge (ill. 18). Sur le plateau, c'est Marie, la morte, qui attire en premier le regard du spectateur. Debout sur une chaise, dos au mur décrépi, l'argile verte qui recouvre son visage accentue le contraste de la fine corde rouge qui entoure son cou, signifiant dès le début que le drame a déjà eu lieu. Cinq autres personnages sont présents, immobiles, têtes baissées ou de dos, comme suspendus dans le temps. Dès les premières notes diffusées par le vieux transistor, la musique d'inspiration tzigane d'Aladar Racz¹⁶¹ déclenche la mise en mouvement des personnages et des actions qui ont mené à la mort.

¹⁵⁸ Voir notamment *May B* (1981) de Maguy Marin.

¹⁵⁹ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, éd. Contredanse, 2004, p.133.

¹⁶⁰ Rudolf LABAN, « Ein Leben für den Tanz » 1935, trad. Angl. Par Lisa Ullmann, « A life for Dance » MacDonald et Evans, Londres, 1975.

¹⁶¹ Compositeur et musicien hongrois (1886-1958), spécialiste du cymbalum.



18. *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994) – J. N.

La scène finale, jouée « à l'envers », souligne l'inversion chronologique du récit : le décor est rangé par un interprète avant que celui-ci ne fasse sortir Marie, assise sur une chaise, en la portant à reculons (DVD : la fin ?).

Demeurée inachevée, la dramaturgie morcelée du texte de l'auteur allemand constitue un matériau fécond pour Nadj : « Nous avons traité *Woyzeck* comme une sorte de fait divers, choisissant les "fragments" se rapportant à la condition de *Woyzeck* et ses relations avec Marie et l'autorité militaire. »¹⁶² Cette version de *Woyzeck* se joue à contretemps.¹⁶³ Ici, le meurtre a déjà été perpétré. Pour déconstruire les conditions qui ont poussé *Woyzeck* au meurtre, le chorégraphe élabore une dramaturgie du collage qui n'est pas sans rappeler le théâtre de Kantor. En effet, dès 1975, *La Classe morte* marque la rupture entre un théâtre qui imite la vie et un théâtre laboratoire de vie.

Josef Nadj est de ceux qui saisissent l'opportunité de raconter la vie de personnages en substituant à la trame narrative classique une succession de moments particulièrement expressifs¹⁶⁴. Ici, il reprend donc le procédé d'écriture de son hommage à Csàth (*Comedia Tempio* (1990) et tisse les morceaux choisis dans le texte avec des éléments biographiques de Georg Büchner. Méfiance vis-à-vis de la médecine, opposition à l'armée, engagement politique transparaissent dans le texte initial mais aussi dans la version de Nadj¹⁶⁵.

La dramaturgie du spectacle repose sur la succession de tableaux opérant comme des nœuds dramatiques au cours desquels les individus interagissent par le biais des corps qui se rencontrent, s'affrontent ou se rapprochent, jouent ou luttent avec des objets devenus acteurs.

La fin s'observe le mieux à travers la rencontre implacable ou fortuite de plusieurs isotopies. Prenons le cas de *Woyzeck* : trois isotopies principales assurent une certaine continuité : le couteau et la violence, la boucle d'oreille et la jalousie, les signes et la folie, folie douce et poétique ou bien folie

¹⁶² Josef NADJ, propos extrait de l'article « Josef Nadj à nouveau primé en Russie », publiés sur le site www.russie.net le 14 avril 2003.

¹⁶³ Inspiré d'un fait divers survenu à Leipzig en 1821, l'histoire de *Woyzeck* écrite par Büchner se termine par le drame de l'assassinat de sa bien-aimée Marie.

¹⁶⁴ Fabienne DARGE, « Kantor, réinventeur du théâtre » in *Le Monde Culture et idées*, le 11 juillet 2013, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lemonde.fr/culture/>

¹⁶⁵ Probablement nées chez l'auteur des activités de son père, Ernst Büchner, médecin dans l'armée napoléonienne, puis chimiste et industriel.

furieuse et psychiatrique. Lorsque ces trois isotopies se heurtent, leur rencontre conduit à la catastrophe et au meurtre. Rencontre miraculeuse, puisque l'ordre des scènes n'est pas établi, rencontre possible, car tout aboutit au choc final.¹⁶⁶

Ces isotopies relevées par Pavis constituent effectivement les nœuds dramatiques de l'œuvre. Nadj en réactualise la rencontre en vue de déplacer le « choc final » : la fin de l'intrigue étant annoncée dès le début de la représentation, l'enjeu du spectacle ne consiste pas à en découvrir le dénouement – ce qui accentue l'éclatement dramatique de cette pièce proprement romantique. Il s'agit de repérer les motifs et modalités de ce meurtre, par l'observation de la vie des personnages dans leur environnement. Quel que soit l'ordre dans lesquels ces morceaux s'agencent, l'absurdité de l'histoire repose sur sa répétition, l'engrenage implacable qui la caractérise et sa fatalité.

Woyzeck, histoire peu commune d'un personnage commun

Déjà au centre du drame de Büchner, la figure de Woyzeck est complexe : à la fois amant, père, soldat et cobaye, ce personnage tente désespérément de répondre aux attentes du monde qui l'entoure en résistant aux pressions qui l'assaillent. Autour du couple, le Fou, le Tambour-Major, le Capitaine et le Docteur jouent des situations aussi burlesques que tragiques et mettent à l'épreuve physique autant que psychique le jeune soldat. Le poids de la médecine, de l'armée mais aussi de son amour pour Marie le tire et l'amène à traverser toutes sortes d'état : il est sensuel et délicat avec Marie, consciencieux dans le rasage du Capitaine tout en manipulant avec dextérité un couteau à très grande lame, malmené par des expériences pseudo-scientifiques aux objectifs obscurs, combattif dans une course en vélos hors d'usage... Sans pour autant faire de psychologie, ces scènes laissent transparaître les différentes facettes du personnage de Woyzeck, capable de la plus grande délicatesse comme d'une jalousie féroce.

D'autres scènes s'éloignent du sensible pour gagner le trivial : trois hommes attablés mangent une soupe de pois chiches. Ils mâchent interminablement, avant que le Capitaine saisisse Woyzeck par le cou et le force à recracher le contenu de sa bouche : la salive

¹⁶⁶ Patrice PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Presses universitaires du Septentrion, collection perspectives, Villeneuve d'Ascq, 2007 (4^{ème} édition revue et augmentée), p.48.

mélangée aux pois tombe et résonne dans la gamelle métallique. Plus tard, Woyzeck visiblement agité se précipite en fond de scène, face au mur, pour se soulager dans un bruit exagéré par le seau en fer placé au sol. Dans ces deux séquences, la dimension sonore accroît l'effet grotesque de ces situations. La fonction burlesque du son se retrouve également dans la présence de la matière : à deux reprises, deux hommes sont attablés face public. Un troisième entre, se place entre eux deux et les invite à presser de leurs mains nues un œuf puis une orange, laissant les sécrétions incongrues s'écouler entre leurs doigts et se répandre sur la table.

Loin de la chorégraphie traditionnelle, ces gestes sont davantage présentés pour leur fonction poétique que dramatique : mâcher, cracher, uriner, lécher, gratter... ne font pas littéralement progresser la fable, mais soulignent les aspects les plus sordides du quotidien. Dans la pièce de Büchner, comme dans la transposition de Nadj, la fragilité de l'homme est traitée, testée, exposée, révélant sans cesse ses limites.

Rien d'étonnant à ce qu'Artaud entende dans les mots de l'auteur allemand une certaine résonance avec sa conception du théâtre de la cruauté :

Rien actuellement parmi le théâtre existant, déjà écrit, ne me paraît plus urgent que de jouer cette pièce-là », confie-t-il à Louis Jouvet en 1931. Artaud était particulièrement sensible aux « sons douloureusement humains » du texte de Büchner, aux « échos comme des cris dans un souterrain ou en rêve.¹⁶⁷

A travers le personnage de Woyzeck, manipulé par la médecine, l'armée ou l'amour, Büchner puis Nadj proposent une vision de l'homme avili, progressivement ramené au rang d'animal, dès lors incapable de résister à ses pulsions les plus primitives pour sombrer peu à peu dans la folie. Partant de situations triviales, intimes ou totalement incongrues, Josef Nadj déploie un langage poétique qui caractérise la vie de Woyzeck, figure universelle de l'être luttant pour essayer de changer sa condition et un destin qui lui échappe. De Büchner à Nadj, *Woyzeck* véhicule une interrogation universelle sur ces hommes du commun, dont le sort est déterminé par la capacité d'adaptation – physique et psychique - à leur environnement, ce que l'idéologie néolibérale occidentale désigne de nos jours par le terme de résilience.

¹⁶⁷ Jean-Louis BESSON, article sur « Woyzeck, de Georg Büchner », in *Encyclopédie Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/>

Usages de l'objet pauvre, entre mémoire et actualité

« Nous avons privilégié le thème de la pauvreté : texte, décor, costumes ; et la recherche d'un univers poétique avec la mise en œuvre d'un minimum de moyens. »¹⁶⁸ On retrouve ici un nouvel écho à Kantor à travers sa conception de l'objet pauvre,

[...] « arraché à la réalité de la vie » pour l'installer sur l'espace scénique, et l'y faire jouer. Cet objet vrai est aussi un objet « pauvre », en raison de son appartenance à « la réalité du rang le plus bas » : vieilles planches ou échafaudages de chantier, roue maculée de boue, chaises ordinaires, costumes élimés. Ce choix de l'objet extrait d'un réel sans grâce ni valeur est le signe, selon Kantor, d'une révolte née des convulsions de l'Histoire « contre toutes les saintetés prônées officiellement / contre tout ce qui est "confirmé" » : en bref, contre l'idée de Beauté telle que l'ont véhiculée quatre siècles d'une histoire de l'art rendue désormais caduque par les cataclysmes historiques et économiques du XX^e siècle.¹⁶⁹

L'objet usé semble retrouver en cette fin de XX^{ème} siècle une valeur nouvelle. A la fois associé à la mémoire et prélevé dans son contexte, il est employé par Josef Nadj non comme fragment dissocié, mais comme élément d'un nouvel ensemble, d'une nouvelle vision poétique. Jean-Christophe Bailly souligne le mésusage du terme fragment, souvent employé pour parler du *Woyzeck* de Büchner : « Non pas une pièce en fragments, mais une pièce en morceaux : car le tout des morceaux n'est pas celui des fragments, il est moins noble, il n'a pas séjourné dans la science et ne se constitue pas en réseau mais s'empile simplement, strate après strate. »¹⁷⁰ A la manière des morceaux laissés par Büchner, Josef Nadj associe les objets usés de provenances et d'usages variés. Le transistor et sa musique populaire, par exemple, proviennent de la culture de l'Est, alors que la paille et le manche à balai n'ont pas d'histoire particulière, si ce n'est leur rencontre dans la fabrication d'un cheval de fortune, nouvel accessoire de jeu théâtral. Les objets « pauvres » se prêtent au détournement de leur fonction, participent librement aux associations poétiques, au jeu et à sa réception au-delà des spécificités culturelles.

¹⁶⁸ Josef NADJ, propos extrait de l'article « Josef Nadj à nouveau primé en Russie », publié sur le site www.russie.net le 14 avril 2003.

¹⁶⁹ Jean-Luc MATTEOLI, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues* 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007,

[en ligne]. Disponible sur : <http://imagesrevues.revues.org/125>.

¹⁷⁰ Jean-Christophe BAILLY, « Woyzeck, ivre de pensée » in *Théâtre/Public* 98, 1991, p.29

À la fin du XX^{ème} siècle, ce type d'objets convoqués par Kantor ou Nadj convoquent dans le présent de la représentation les traces d'un temps passé :

Chute du mur de Berlin, effondrement de l'Union Soviétique : ce double naufrage - fin du monde bipolaire et effondrement des « Grands Récits » qui le soutenaient - a signé le retour de l'Histoire ; mais il a aussi renforcé la mémoire, en permettant à de nombreux occidentaux de visiter à l'Est des pays où coulait encore un temps « partout ailleurs révolu ». Le sentiment de la disparition et de la perte (objets, sites, monuments, paysages), engendré par des traumatismes mémoriels différents, nourrit désormais une inquiétude diffuse quant à l'avenir, en même temps qu'il charge certains objets à l'état de restes, au théâtre comme dans les arts plastiques, du pouvoir d'évoquer (au sens quasi étymologique) un passé en train de s'abolir.¹⁷¹

Comme l'œuvre inachevée de Büchner, l'histoire en cours dans la région d'origine de Josef Nadj se déroule par étapes successives, conflit après conflit, tel un palimpseste de traumatismes qui ne laisse pas aux populations le temps de se reconstruire. Au moment de la création de *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994), la complexité du personnage principal et la décrépitude de son univers font écho à l'effondrement d'une partie de la culture de Nadj: si le vertige saisit Woyzeck, on peut imaginer qu'il en va de même pour son interprète, marqué par le déséquilibre de l'histoire de sa région. Ce n'est sans doute pas anodin si Nadj s'est réservé le rôle-titre. Cinq ans après *La Mort de l'Empereur* (1989), les guerres reprennent en Yougoslavie, frappant de nouveaux ses habitants dont les destins semblent soumis à une histoire qui se répète. Créée dans un pays extérieur aux conflits auxquels elle renvoie, cette pièce témoigne une fois encore de la volonté de Josef Nadj de trouver chez les auteurs des considérations sur l'humanité qui recoupent les siennes, et ainsi partager son sentiment d'urgence à réagir face à une actualité sinistre qui le touche personnellement. Sans être une œuvre ouvertement contestataire, parce que l'économie des mots et la théâtralité de la mise en scène correspondent davantage à une esthétique poétique que politique, *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* excède les frontières françaises en proposant aux pays qui l'accueillent une réflexion sur le libre arbitre, le conditionnement social et le destin.

¹⁷¹ Jean-Luc MATTEOLI, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues* 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, [en ligne]. Disponible sur : <http://imagesrevues.revues.org/125>.

[...] Kiš¹⁷² l'aîné et Nadj le plus jeune se rencontrent. C'est à Paris, on peut l'imaginer, au milieu des années 1980, et donc ils parlent. De cette Pannonie dont ils viennent tous les deux – de quoi sommes-nous faits nous qui venons de cette région ? – et qu'ils ont tous deux quittée. De l'expatriation comme geste volontaire – car Nadj insiste, quand il est parti, il ne fuyait pas -, c'est-à-dire comme choix, et non moins douloureux pourtant. De la nature de ce choix et du comment continuer. Comment conserver ce noyau qui a donné vie à notre imaginaire sans le trahir, en l'enrichissant au contraire avec le temps et l'espace ?¹⁷³

Si ce livre tombe sous les yeux de quelque jeune homme attentif [...] Je ne lui dis pas, comme Gide : « Pars, quitte ta famille et ta maison. » Je lui dis : « Reste et sauve-toi dans tes ténèbres. Inspecte-les. Expulse-les au grand jour. »¹⁷⁴

Dans les premières années de création, les spectacles de Josef Nadj témoignent de son sentiment de tiraillement entre l'ailleurs et l'ici, la Voïvodine et la France, mais aussi le passé et le présent. Une part de l'individu exilé restant là-bas, cet écartèlement trouve un terrain d'expression privilégié sur la scène théâtrale, qui représente toujours par définition à la fois le présent tangible, matériel, du vivant, et une autre temporalité, immatérielle, concrètement absente car fictionnelle.

Tout en restant fidèle à ses origines, le chorégraphe évite la dimension folklorique car ce qu'il évoque, il le puise dans les récits de sa propre histoire. Cet entre-deux, accru par le dispositif théâtral (privilégié parmi ses différentes pratiques), induit un écart qui caractérise la représentation par une dynamique signifiante. Animés d'un double élan, vers soi et vers l'autre, les spectacles ne cessent d'organiser la rencontre entre identité et

¹⁷² Danilo KIS est un auteur né à Subotica, en Voïvodine, qui s'est installé en 1962 à Paris.

¹⁷³ Myriam BLÆDÉ, *Les tombeaux de Josef Nadj*, op.cit. p.13.

¹⁷⁴ Jean COCTEAU, *Journal d'un inconnu*, Les Cahiers rouges, Grasset, (1953) 2003, p.22-23.

altérité. Le spectateur se trouve ainsi particulièrement stimulé, engagé dans une réflexion sur l'individuel et le collectif, à travers des personnages auxquels il pourrait s'identifier mais qui sont avant tout différents. La multitude de références, néanmoins subtiles, jamais ostensibles, constitue une source de connaissance essentielle car Nadj lutte avant tout contre l'ignorance et l'obscurantisme : il ouvre les portes et les regards en montrant le même et la différence, impliquant le spectateur au centre d'un dialogue entre singulier et universel.

Chapitre 2

Corps et récit**1. Josef Nadj : un chorégraphe en « quête théâtrale »**

En 1986, Josef Nadj fonde sa propre compagnie. Les premières créations du Théâtre *Jel* sont « chorégraphiées » et non mises en scène (selon les indications des programmes), coproduites et programmées par des théâtres, notamment le Théâtre de la Ville et le Théâtre de la Bastille¹⁷⁵. Se jouant des catégories traditionnelles, cette entrée en matière correspond au contexte français de l'époque : « La chorégraphie actuelle révèle un goût profond pour le bombardement sensoriel hétéroclite, un certain goût aussi pour le bricolage signifiant »¹⁷⁶. Héritiers du *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch qui diffuse largement la nouvelle forme de danse-théâtre héritée de Kurt Joos, plusieurs chorégraphes français des années 80/90 empruntent des codes associés à l'une ou l'autre de ces pratiques, renouvelant ainsi le paysage de la danse française¹⁷⁷. Dès ses débuts, le Théâtre *Jel* s'engage sur cette voie de passage entre les catégories artistiques : *Sept peaux de rhinocéros* (1988) est sous-titré « Danse macabre » ; l'année suivante, le programme de *La Mort de l'Empereur* (1989) précise « Drame musical ». Présentées comme pièces pour interprètes ou danseurs, les créations de Nadj suscitent la curiosité et se rallient aux volontés de décloisonnement revendiquées par les artistes de la scène contemporaine.

Le goût du chorégraphe pour le « bricolage signifiant » est perceptible à travers le nom qu'il choisit pour sa compagnie. Josef Nadj y réunit sa langue natale et celle du pays qui l'accueille : au mot théâtre (qui marque encore son positionnement ambigu) il associe « *jel* » qui signifie « signe » en hongrois. De fait le sens de ces termes invite à découvrir une esthétique théâtralisée. En créant le Théâtre *Jel*, le chorégraphe affirme ainsi dans un même élan la part de ses origines et celle de ses choix artistiques.

¹⁷⁵ *Canard pékinois*, programmé en mars 1987 au Théâtre de la Bastille. Voir la programmation de la saison sur le site des archives du spectacle. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lesarchivesduspectacle.net/>

¹⁷⁶ Michèle FEBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité* éd. Chiron, Paris, 1995, p. 125.

¹⁷⁷ Le « Tanztheater Wuppertal » a été créé en 1976 par Pina Bausch.

C'est la langue maternelle qui détermine l'identité, je suis né hongrois, je me sens hongrois. Quoique je parle aussi le serbe et le français, mais c'est dans le monde du théâtre que je me sens chez moi, dans cet immense pays où il n'y a pas de problème de frontières ni d'origine. Le théâtre est ma véritable patrie. Ce que j'essaie de fabriquer c'est du théâtre, avec les moyens que je choisis, la musique et la danse, les beaux-arts. Dès qu'il y a une recherche dramatique c'est une quête théâtrale.¹⁷⁸

Comme il le dit dans son film *Le Dernier Paysage* (2005), Nadj est « devenu chorégraphe »¹⁷⁹. Tout comme il dit, ci-dessus, qu'il « essaie de fabriquer » du théâtre. Sur la voie ouverte par Pina Bausch, il reconnaît que pour certains de ses spectacles, l'appellation danse-théâtre est assez juste. Danse ou théâtre, au-delà des problématiques de genre de plus en plus inopérantes pour aborder les œuvres contemporaines, se pose la question de la « recherche dramatique ».

Après les premiers spectacles consacrés à sa culture d'origine, où puise-t-il les motifs, les thèmes qui donnent lieu à son théâtre, un « pays où il n'y a pas de problème de frontières » ? En refusant le texte dans son usage d'énoncé scénique, comment Josef Nadj fabrique-t-il du théâtre ? Quels sont les procédés qu'il met en œuvre pour exploiter la dimension universelle et intemporelle de l'art qu'il a choisi ? En quoi relèvent-ils d'une « quête théâtrale » ?

De manière non chronologique, ce chapitre se concentre sur les fondements de la représentation théâtrale telle que Nadj la construit, à savoir le langage corporel et les dispositifs scéniques mais aussi la dramaturgie qu'ils mettent en œuvre.

¹⁷⁸ Jean BARAK, « Josef Nadj : “l'essentiel, c'est ce qui nous échappe” », article publié en ligne le 25/04/14. URL : <http://www.envrak.fr/scenes/josef-nadj-lessentiel-cest-ce-qui-nous-echappe/>

¹⁷⁹ Le propos de Josef NADJ est extrait du film *Le Dernier Paysage*

5. Déjouer la logique narrative

Les textes et les auteurs me permettent de recenser et recentrer mes propres questionnements. [...] À mon tour, je dois créer une œuvre en passant par la décomposition et la recomposition de l'héritage d'un langage¹⁸⁰.

Cette nouvelle parole est intéressante parce que l'on comprend qu'il s'inscrit dans la lignée, dans la continuité et dans le temps mais aussi parce que la nature de l'héritage se modifie. Au fil des années et des spectacles, Nadj s'éloigne des références culturelles liées à ses origines. Pour élaborer son propre langage, il puise différents éléments dans les univers littéraires et poétiques des auteurs de la modernité (Kafka, Beckett, Borges, Schulz, Jarry) : leurs parcours, les thèmes abordés mais aussi les procédés formels élaborés pour déconstruire et reconstruire la langue tout comme les schémas narratifs nourrissent son processus de création scénique.

L'enjeu de l'écriture chorégraphique se précise : dans le temps de la représentation, quels repères proposer au spectateur ? Comment produire une œuvre structurée sans pour autant l'assujettir à la logique d'un récit linéaire ou la replier sur elle-même et risquer de la fermer aux possibilités interprétatives ?

Au temps chronologique de la fiction classique, Josef Nadj préfère une succession de scènes qui n'ont de logique que dans le temps partagé du spectacle. Par déplacements et transpositions, il rejoint des procédés dramatiques utilisés par d'autres pratiques (littéraires, plastiques ou cinématographiques) : juxtaposition, répétition, rupture et ellipse, redoublement, imbrication, reflet... Son intérêt pour la littérature, la poésie et la philosophie constitue en ce sens un vivier de modèles précieux pour mettre en forme corps et mouvements.

¹⁸⁰ Josef NADJ, Entretien du 6 juin 2011, CCNO.

Les 5 et 6 octobre 2004, *Poussière de soleils*, hommage à l'auteur français Raymond Roussel est joué au Carreau Saint Vincent d'Orléans¹⁸¹.

Au début du spectacle, la lumière se fait à cour, révélant un dispositif scénique succinct : des rideaux noirs encadrés de bois clair au fond, un praticable de quatre marches descendant vers la salle et un espace libéré à l'avant-scène. En costumes noirs, le visage recouvert de masques blancs, d'inspiration cubiste, aux expressions variées, les interprètes se lancent dans une danse rythmée par les percussions (ill. 19). Un être surgit, dissimulé au centre d'une haute natte de paille. Les corps se retournent, se chevauchent et donnent formes à de nouvelles figures où les bras se confondent avec les jambes, les torsos avec les dos, l'endroit avec l'envers.

Le deuxième temps fort du spectacle dévoile quatre espaces construits en bois, alignés et symétriques (en miroir) sur la largeur du plateau toujours dégagé à l'avant-scène. Le sol de ces boîtes présentées sur l'angle est incliné vers la salle : une telle construction dynamise le jeu, entraînant roulades et glissades des corps en déséquilibre. Chaque espace est clôt à l'avant par deux pans de tulle, à l'arrière par des façades en bois percées de portes et fenêtres, seuls accès praticables pour les interprètes. La translucidité des tulles permet d'alterner visibilité de l'espace intérieur et images projetées.¹⁸²

L'espace libéré à l'avant du plateau est régulièrement traversé par une figure singulière : un homme au visage peint en gris, affublé d'une veste argentée. Il dépose au sol une ligne blanche qu'un autre interprète décolle aussitôt (ill. 20). Plus tard, le premier se retrouve tête en bas dans un cylindre de plexiglas que les autres feront rouler d'un bout à l'autre de la scène. Ce personnage apparaît parfois au seuil ou dans l'espace construit, mais demeure extérieur aux actions collectives, tel un spectateur témoin.

¹⁸¹ Julie GOTHUEY, « *Poussière de soleils* de Josef Nadj : Hommage et quête identitaire », in « Cahiers Raymond Roussel n° 4 : Réceptions et usages de l'œuvre de Roussel », *Revue des lettres modernes*, Paris-Caen, éd. Minard, Lettres modernes, 2010.

¹⁸² Voir le plan du dispositif en Annexe



19. et 20. *Poussière de soleils* (2004) – J. N.

Pour le dernier changement scénique, les interprètes font pivoter l'installation pour présenter au public la face arrière des espaces. Dans cette séquence, deux femmes vêtues de robes (rose et bleue) organisent le meurtre d'un homme, qui finit par se protéger en repliant un matelas sur lui-même.

L'étude de ce spectacle révèle la multiplicité de cheminements permis par le caractère ouvert, polysémique de l'œuvre de Raymond Roussel. De l'œuvre littéraire à la création chorégraphique, l'écrit stimule l'imaginaire sans le brider. Plus que le propos littéral si on peut dire, Josef Nadj explore l'esprit du texte, traque les caractéristiques de l'auteur et ses usages formels de la langue. À partir de l'écriture à procédé roussélienne – reconnaissable à ses décalages, plurivocités, effets de résonnances et de miroirs – le chorégraphe construit une dramaturgie visuelle et sonore qui procède par suggestions, métaphores et associations poétiques.

Un espace d'illusion et de décalage

Lors de la première séquence, le cadre de scène, le praticable et les masques soulignent la théâtralité du propos. Celle-ci permet deux pistes interprétatives complémentaires. En premier lieu, la volonté d'évoquer un fait : la tentative de Raymond Roussel d'écrire pour le théâtre. L'une de ses pièces (*La Poussière de soleils*, 1927) – à laquelle Josef Nadj rend hommage en reprenant le titre pour sa propre création - a été un échec critique et public. À travers les contorsions des interprètes masqués, le chorégraphe donne corps à la passion de Roussel pour le théâtre en transposant l'un de ses principes d'écriture, l'inversion. Dans un deuxième temps, on peut noter que les percussions associées aux masques plongent le spectateur dans l'ambiance des *Impressions d'Afrique* (1910), texte entièrement soumis aux règles du procédé d'écriture défini par Roussel (dont l'inventivité et la rigueur ne seront reconnues qu'à titre posthume).

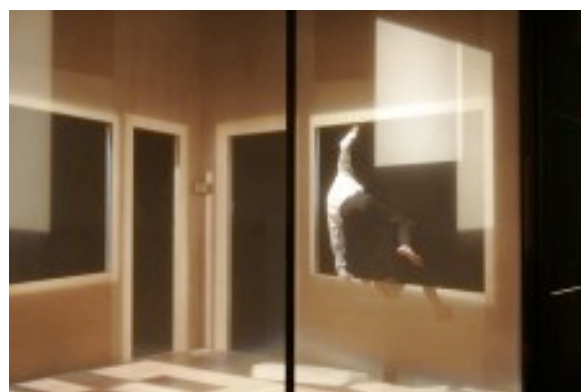
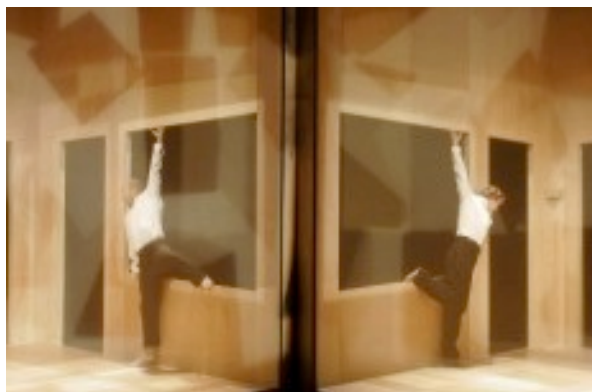
Après avoir étudié et déconstruit le procédé roussélien dans une phase analytique, Josef Nadj le synthétise et transpose sur scène le décalage entre les mots et les choses : « Le monde de Roussel est un monde d'imaginaires élaborés à partir d'éléments objectifs. Il était toujours en recherche d'un autre sens, du sens caché et c'est ce décalage qui nourrit

mon spectacle ». ¹⁸³ C'est à partir de fragments du réel, d'objets concrets, que l'imagination roussélienne se met en œuvre, les associant pour cheminer vers d'autres significations. Nadj procède de même avec la scénographie en instaurant un décalage entre le visible et le réel, permis par le dialogue entre corps et espace. Tant qu'elles demeurent inoccupées, les quatre boîtes paraissent réalistes. Or elles sont conçues en perspective accélérée. C'est le jeu des interprètes à l'intérieur qui révèle le caractère non conventionnel de ces espaces, dont la construction s'avère perturbante à la fois pour les danseurs et pour les spectateurs parce qu'elle va à l'encontre de ce que la perception initiale du décor donne à croire.

Il faut également souligner la remarquable similarité entre la proposition scénographique du chorégraphe et les illustrations dessinées par Raymond Roussel qui accompagnent le texte de *La Poussière de soleils* (ill. 21 à 24) : la présentation sur l'angle, les façades ouvertes, l'alignement, mais aussi les formes des portes et fenêtres sont ainsi transposés en trois dimensions sur le plateau tandis que le motif du damier se retrouve au niveau du sol en projection.

L'ambiguïté de l'espace scénique fait écho aux univers fictifs décrits par Roussel et propose un espace mental, où réel et fiction s'entremêlent, favorisant les multiples possibilités de jeu des interprètes : dans la réalité tangible de l'espace, les mouvements prennent une autre ampleur, un geste ordinaire devient extra-ordinaire. L'hommage tel que le conçoit ici Josef Nadj lui permet une nouvelle fois de travailler sur la difficulté pour l'individu de s'adapter à son environnement, mais également sur l'image de la communauté, en contraste avec la figure solitaire de l'artiste, à la fois créateur et victime de ses visions.

¹⁸³ Josef NADJ, Fiche technique de *Poussière de soleils*, p.3, consultée le 25 septembre 2008 sur le site officiel du CCNO



de g. à d. de haut en bas : 21. à 24. *Poussière de soleils* (2004) – J. N.



25. et 26. *Poussière de soleils* (2004) – J. N.

Polysémie : des mots aux objets

Le dynamisme de l'espace est complété par l'emploi de différents objets dont l'apparence et la manipulation composent des images ouvertes à l'interprétation du public. Dans *Poussière de soleils*, Josef Nadj interroge la plurivocité de sens permise par l'usage théâtral de l'objet, notamment à travers les usages de la chaise. Motif récurrent dans la grammaire visuelle du chorégraphe, cet objet de représentation est partie prenante de l'identification de son esthétique¹⁸⁴. Élément clef pour le jeu de l'acteur, la chaise (ou *sedes*) participe de la dramatisation de l'espace. Qu'on la porte, qu'on s'y assoit, qu'on monte dessus ou qu'on la déplace, elle constitue une métonymie de la scène : le promontoire qui met l'interprète en exergue, à l'index, première fondation de toute représentation (ill. 25).

En effet, tour à tour assise, piédestal ou estrade, à la fin de *Poussière de soleils*, la chaise se fait escalier afin de permettre à la danseuse en robe rose d'accéder à la porte surélevée par le sol en pente. Une fois à l'intérieur de l'espace, son double (en robe bleue) la rejoint. La première sort ; la seconde assied un homme (sur la chaise), puis sort à jardin. La femme en rose revient à cour avec un pistolet et tire sur l'homme avant de ressortir. Quatre hommes encagoulés viennent la chercher en bas de la structure ; pendant ce temps, l'homme qui vient d'être tué sort sa chaise. Dans cette scène et lors de ses différentes utilisations, la chaise apparaît clairement comme un outil dramatique. Les danseurs jouent physiquement avec l'objet, génèrent du mouvement, du déséquilibre, des dynamiques et des mises en relation qui vont stimuler les modalités d'appréhension de la scène dans son ensemble.

Utiliser les mêmes mots, les mêmes motifs pour les interroger dans leurs possibilités signifiantes constitue l'un des points communs à Roussel et à Nadj :

[...] je souhaitais en effet m'associer à quelques objets simples, mais essentiels, sources d'investigation : la table, les chaises, une valise... des objets symboliques pouvant faire face au devenir de l'écriture dramatique. Il ne s'agit pas d'éléments de décor, mais de présences concrètes, des objets-partenaires ayant un rôle et un

¹⁸⁴ Voir la définition proposées par Elie KONIGSON « Les objets de représentation au théâtre - (XVème – XVIIème siècles) », in *Nouvelle Revue du Seizième Siècle* – 1996 – N°14/2, p.189-199.

engagement dans l'écriture et affrontant, comme l'interprète, le jeu de la métamorphose.¹⁸⁵

Sur le plateau, la chaise est interrogée au fil de ses métamorphoses. Les éléments de la construction littéraire de Roussel trouvent un terrain d'expérimentation privilégié dans le travail sur les objets que mène le chorégraphe depuis ses débuts¹⁸⁶. Les deux artistes partagent ainsi cette manipulation de leur matériau premier – mot ou objet – qui lui confère un rôle actif dans l'écriture dramatique. À ce propos, Michel Foucault remarque : « Les figures qu'il va bâtir au-dessus de ce vide seront l'envers méthodique des 'figures de style' : le style, c'est [...] de dire la même chose, mais autrement. Tout le langage de Roussel, style renversé, cherche à dire subrepticement deux choses avec les mêmes mots¹⁸⁷ ». Foucault expose ici deux conceptions différentes du langage transposables à l'usage scénique de l'objet « dire la même chose autrement », qui constitue un travail sur la forme, et « dire deux choses avec les mêmes mots » qui semblerait privilégier le fond, mais qui peut être aussi perçu comme un autre type de travail sur la forme. Si l'on se réfère à la terminologie de Pierce, la première utilise des signes variés pour essayer de définir avec le plus d'expressivité possible le monde concret; cette attitude recherche la description objective du réel¹⁸⁸. La seconde, commune à l'auteur et au chorégraphe, refuse aux signes (mots ou objets) de signifier une seule et même chose. Si par le signifiant (ou representamen), il est possible d'approcher du référent, jamais le mot ne s'y substitue¹⁸⁹. De fait, dans *Poussière de soleils*, Nadj explore la pluralité du sens, à partir d'un objet qu'il associe régulièrement à d'autres (chaise – corps, corde, pistolet) découvrant avec une jubilation évidente la liberté et les possibilités de jeux du dispositif roussélien.

¹⁸⁵ Josef NADJ, propos recueillis par Virginie DUPRAY pour l'article (sans titre) du CND [en ligne]. Disponible sur : <http://www.cnd.fr/saison/kinem/kinem8/objets/joseph-nadj/>

¹⁸⁶ C'est déjà le cas par exemple de la chaise transformée en valise dans *Canard pékinois* en 1987.

¹⁸⁷ Michel FOUCAULT, Raymond Roussel (Paris, Gallimard, «Folio essais », 1963, 1992), p.25.

¹⁸⁸ Charles SANDERS PIERCE *Ecrits sur le signe*, Seuil, 1978

¹⁸⁹ Ce mode de pensée animera des années plus tard l'esprit de certains « écrivains de l'avenir » tels que Marcel Duchamp et les acteurs de l'art conceptuel. Pour ne prendre qu'un exemple, en lien avec la transposition scénique proposée par Nadj, retenons *One and three chairs*, installation réalisée par Joseph Kosuth en 1965. Une chaise en bois est posée contre un mur blanc, sur lequel se trouve une photographie de cette chaise devant ce mur, et une photographie de la définition du mot « chaise » extraite d'un dictionnaire. Cette installation est particulièrement significative, puisqu'elle réunit la chose - objet réel- , et deux images différentes de cet objet, que l'on peut considérer à la fois comme des signes de l'objet mais aussi comme signes à part entière.

Au cours de son travail analytique sur l'œuvre et la vie de Roussel, Nadj repère d'autres modalités de rencontres entre la théâtralité de son langage chorégraphique et celle que recherchait l'auteur :

Spectateur boulimique, il allait voir plus de dix fois le même mélodrame pour saisir les décalages d'un jour à l'autre et les mécanismes du corps s'appliquant à répéter le mouvement à l'identique. Cette approche mécanique a guidé notre recherche gestuelle¹⁹⁰.

On peut observer ce mécanisme de répétition impliquant d'imperceptibles changements lors de séquences gestuelles saccadées, très lentes ou très rapides, déployées ou au contraire, imbriquées les unes dans les autres. Cette gestuelle construite puis répétée avec précision est enchâssée dans le mouvement cinétique et dynamique de la scénographie. Animé par les jeux de reflets projetés et les mécanismes des objets (cylindres, constructions pivotant à vue et pistons – ill. 26), le dispositif transpose ainsi le procédé roussélien, les rouages de sa mécanique d'écriture. Il donne forme à une véritable machinerie de corps et d'espaces, qui s'activent et s'affairent jusqu'à l'épuisement.

Le décalage entre les mots, ainsi que le principe de répétition et de dédoublement se réalisent dans un langage scénique très complexe, essentiellement visuel, à la fois très structuré et ouvert à l'interprétation.

¹⁹⁰ Josef NADJ, Fiche technique de *Poussière de soleils*, p.18, consultée le 25 septembre 2008 sur le site officiel de la Compagnie Josef Nadj, <http://www.josefnadj.com/>



27. et 28. *Poussière de soleils* (2004) – J. N.

L'identité au cœur de l'hommage

Poussière de soleils (2004) peut être considérée comme un dialogue virtuel entre Nadj et Roussel par œuvres interposées : « Je travaille souvent à partir d'œuvres littéraires. J'ai développé une sorte de rapport spécifique qui me permet d'ajouter ma vision. D'aller à la source de la pensée de l'écrivain¹⁹¹. » Josef Nadj exprime la volonté d'atteindre les mêmes objectifs que ceux exprimés par Roussel à travers son procédé, à savoir de faire émerger des espaces libres de sens à partir du même mot - ou de la même action. Au cœur de ces espaces de libertés, l'imagination peut s'emparer de ce qu'elle voit et associer aux préoccupations intimes de l'auteur (ou du chorégraphe) des extrapolations toutes personnelles.

Dans *Poussière de soleils*, masques et costumes métamorphosent les êtres. En soulignant les corps, ces artifices focalisent l'attention sur la nature de l'être caché. Interroger l'animé sous l'inanimé est une préoccupation commune à Roussel et à Nadj. Cet écho apparaît clairement dans le spectacle. C'est par exemple « [...] la curieuse figurine en forme de tête humaine sur un plateau, qu'exhibe Cécile Loyer dans *Poussière de Soleils*. »¹⁹²

Quand il fait son entrée dans l'arène du « théâtre des Incomparables » des *Impressions d'Afrique*, ce Philippo semble privé de corps, mais – comme le montre aussi la pièce de Nadj – il est doté d'un corps minuscule « qui, explique Roussel, grâce à une atrophie absolue, avait pu tenir jusqu'alors dans l'étroite cachette d'une table creuse, épaisse au plus de trois centimètres. »¹⁹³

Mannequin désarticulé, fragment d'humanité, cet élément de jeu témoigne d'un effet-miroir. La cloche dissimule la tête sur le plateau, qui cache un corps inanimé. Un corps en mouvement – celui de la danseuse – apporte la tête coupée, et, lorsqu'elle soulève la cloche, le face-à-face des deux personnages en interaction pose la question de la vie et de la mort (ill. 27).

¹⁹¹ Josef NADJ, propos recueillis par Olga BIBILONI « Josef Nadj et son "théâtre de mouvements" », *La Provence*, le 19 novembre 2007.

¹⁹² Myriam BLÆDÉ, *Les tombeaux de Josef Nadj*, op.cit. p.138.

¹⁹³ Ibidem.

Au cours du spectacle, tous les interprètes apparaissent masqués, ou *a minima* grimés, déguisés, travestis : l'un est recouvert de la tête aux pieds de peinture métallisée ; un autre porte une veste à paillettes rouges et un ruban autour de la tête ; un autre encore se fera clouer au plateau d'une table avant d'être travesti en femme... Éléments de jeu, le masque et le costume renvoient aux questions du double et de l'identité que Josef Nadj explore chez l'auteur : ses relations aux contemporains, à sa mère, mais aussi vers la fin de sa vie à son médecin qui évoquait la probable projection de Csàth dans certains de ses personnages. Dans son introduction à l'étude du procédé d'écriture de Roussel, Ginette Adamson reprend certains passages de sa vie et rappelle qu'enfant, il se passionnait pour le déguisement et qu'il a ressenti ses premiers succès en imitant ses proches. Elle poursuit :

C'est là une manière de dédoubler son identité. On apprend aussi qu'il se passionne dès l'enfance pour le théâtre où il voit les acteurs doubler les personnages qu'il représente. Plus tard, il manifeste cette admiration dans *Chiquenaude* (1900), nouvelle dans laquelle un acteur remplace un autre acteur absent et le personnage que celui-ci devait représenter. Quelques années plus tard encore, c'est Gaspard qui remplit ce rôle dans *La Doublure*¹⁹⁴.

En tant qu'écrans poétiques, masque et costume jouent en permanence sur la dialectique du cacher/révéler, questionnant l'identité à partir des visages et des corps. À l'instar de la chaise, le masque apparaît comme motif et instrument commun aux deux artistes. Celui-ci fait écho aux inspirations de *La Doublure* (autre texte de Roussel - 1897) avec son jeu d'acteurs dédoublés, ses têtes de carton, ses masques traversés de regards, ses dominos qui cachent ce qu'ils montrent¹⁹⁵. Couvrir, voiler, masquer, redoubler, imiter, sont autant d'actions relatives à la fois aux énigmes de Roussel mais également aux tableaux chorégraphiés par Nadj :

Ainsi, parmi les « manipulations » d'un individu par d'autres, il en est une, rituelle, qui revient dans *Canard Pékinois*, *La Mort de l'Empereur*, *Les Échelles d'Orphée*, *Woyzeck*, ou encore *Poussière de soleils* : il s'agit de l'habillage et du déshabillage que Nadj rattache également à un souvenir

¹⁹⁴ Ginette ADAMSON, *Le procédé Raymond Roussel*, Amsterdam, éd. Rodopi, 1984, p.2.

¹⁹⁵ Julie GOTHUEY, « Poussière de soleils de Josef Nadj : Hommage et quête identitaire », in *Cahiers Raymond Roussel n° 4 : Réceptions et usages de l'œuvre de Roussel*, Revue des lettres modernes, Paris-Caen, éd. Minard, Lettres modernes, 2010.

d'enfance (« les plus beaux habits dont on revêt le mort auquel les gens viennent rendre un dernier hommage ») et qui, en cela proche du masque, traduit pour lui « l'homme essayant de dissimuler son être sous une apparence autre »¹⁹⁶.

Ces manipulations créent du contact entre les corps par le biais du vêtement tout en différenciant l'individu à travers l'habillement. En superposant les couches de tissus, en parant le corps du défunt de ses plus beaux habits, l'identité ou du moins l'image de l'être se construit par strates successives, artificielles et néanmoins parties prenantes de son intégrité d'homme. Souvenirs d'enfances éloignées dans le temps et l'espace, masques et costumes resurgissent dans les créations de Roussel et de Nadj pour entraîner le lecteur/spectateur dans leurs questionnements sur de la nature de l'être. Dans *Poussière de soleils* (2004), ces deux éléments participent d'une ritualisation de la représentation par laquelle le chorégraphe rend hommage à l'auteur.

Dégagé des codes classiques de la narration, Josef Nadj convoque physiquement la figure de Raymond Roussel sur le plateau : le personnage en costume argenté qui rôde et observe les scènes incarne un double de l'auteur immergé dans la mécanique de son écriture. Mais le chorégraphe va plus loin et réunit dans l'espace-temps de la représentation les multiples facettes de Roussel: le dandy voyageur porte un costume excentrique (ill. 28) et explore les limites de son univers ; l'artiste joueur d'échecs donne forme à la scénographie animée par la projection de damiers ; les armes à feu font écho à sa pratique du tir alors que le matelas et la corde rouge suggèrent la fin de vie agitée de l'écrivain, rejeté par ses contemporains, frappé par la folie avant de connaître une mort mystérieuse.

Dans un premier temps, Nadj a découvert l'univers de Roussel à travers les différentes exégèses menées par Marcel Duchamp, Michel Leiris et Michel Foucault. À une époque où l'identité est envisagée par les sciences humaines en termes de construction, certains penseurs apportent de nouveaux outils de réflexion aux artistes: « [...] je voudrais seulement mettre à jour cette « auto - implication », comme diraient les logiciens, cette identité à soi dont l'œuvre de Roussel est toujours la manifestation vibratoire »¹⁹⁷. Comme Nadj des années plus tard, Michel Leiris témoigne de sa fascination pour un

¹⁹⁶ Myriam BLÆDE, *Les tombeaux de Josef Nadj*, op.cit. p.156.

¹⁹⁷ Michel FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, «Folio essais », (1963), 1992, p.26.

homme dans lequel « [...] il semble en même temps chercher ce que de lui-même il ne parvient pas à saisir »¹⁹⁸. A travers *Poussière de soleils* (2004), on constate que le chorégraphe fonctionne sensiblement de la même manière. Après Leiris, Nadj explore à la fois la biographie et l'œuvre pour mener une réflexion sur Raymond Roussel, dont la pensée se superpose en filigrane à ses propres questionnements identitaires.

Les mécanismes du processus de création roussélien favorisent le passage d'une discipline à l'autre, passage comme zone de frontière où construire et déconstruire le sens devient un usage de l'hommage. De la littérature à la danse, du mot au corps en passant par l'espace et l'objet, du dire au faire, la transposition n'échappa pas à la difficulté du récit fragmenté et de la vision morcelée. Mais dans l'intertexte de cette œuvre ouverte, Nadj trouve sa place d'auteur à part entière. L'appropriation et la représentation amènent le spectateur à de nouvelles possibilités d'interprétations de l'œuvre originale, dynamisée par le regard du chorégraphe. Celui-ci dit citer le nom des auteurs auxquels ses créations se réfèrent à la fois par honnêteté, et comme une invitation à (re)découvrir leur esthétique.

Avec la liberté qui le caractérise, Nadj enjoint le spectateur à participer à la fabrique de l'œuvre via sa réception singulière. Cet hommage en forme d'œuvre ouverte déploie ainsi des voies d'interprétation tant au niveau théâtral qu'au niveau littéraire.

¹⁹⁸ Comme le rappelle Myriam Blœdé au début de son ouvrage consacré à Josef Nadj, « [...] *le mot tombeau désigne également une « composition poétique, une œuvre » dédiée le plus souvent à un poète ou un artiste.* » Monument architectural ou composition artistique, il s'agit toujours d'offrir un espace de résonance à l'œuvre d'un artiste dont la vie et/ou l'œuvre touche un autre artiste d'une manière particulière. Roussel aura touché Nadj, mais également François Caradec, son biographe, qui écrit en septembre 1992 « Le tombeau de Raymond Roussel » titre lui-même peut-être inspiré de l'un des projets de Leiris, « *Tombeau de Raymond Roussel* », qu'il évoque dans son *Journal* le 13 juillet 1964.

L'emploi de l'expression d'œuvre ouverte au fil de l'analyse n'est bien entendu pas innocent. Les œuvres à partir desquelles Josef Nadj choisit de travailler correspondent d'une certaine manière à la définition que propose Umberto Eco¹⁹⁹ : contrairement aux œuvres dites classiques, celles-ci ne peuvent en aucun cas être réduites à une seule interprétation. Face à leur ambivalence, le lecteur est libre de se forger sa propre interprétation parmi la pluralité de significations possibles.

Les références textuelles évoquées par les spectacles du premier cycle de création de Nadj sont à la fois modernes et poétiques. Les univers noirs dépeints par Géza Csàth par exemple, regorgent de symboles et de métaphores, oscillant entre onirisme et fantastique où ses visions pessimistes du réel sont marquées par son intérêt pour la psychiatrie.

Dans ce qui constitue la seconde période, celle des 'hommages', Josef Nadj trouve dans le *Woyzeck* de Büchner une dramaturgie mobile et inachevée qui en accentue les possibilités interprétatives. *Le Surmâle* de Jarry accumule les compétitions désespérées d'hommes en quête de performances sportives et sexuelles, offrant une ouverture de transposition scénique tant au chorégraphe qu'aux acteurs circassiens qu'il met en scène dans *Le Cri du Caméléon* (1995)²⁰⁰. La récurrence du motif du labyrinthe chez Borges (*Les Commentaires d'Habacuc* – 1996), l'absurdité et l'irrépressible instinct de survie chez Beckett (*Le Vent dans le sac* – 1997), l'univers oppressant et cauchemardesque développé par Kafka (*Les Veilleurs* – 1999), la perméabilité des frontières entre mythe et réalité chez Schulz (*Les Philosophes* – 2001), ou encore les *Fables des origines*²⁰¹ sondées par l'œuvre d'Henri Michaux (*Asobu – jeu* – 2006) sont autant d'espaces de liberté à partir desquels Josef Nadj met en dialogue son propre langage et celui des auteurs.

¹⁹⁹ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, coll. Points essais, Seuil, 1979.

²⁰⁰ Alfred JARRY, *Le Surmâle*, 1902.

²⁰¹ Henri MICHAUX, *Fables des origines*, éd. Disque vert, 1923.

6. Le corps poétique

Il y a là certes, une contamination de la danse par les formes littéraires modernes, de Joyce au Nouveau Roman. Mais cette fragmentation s'explique encore par le 'propos' et le processus de création qui en découle. La narration n'est pas donnée d'avance, elle s'élabore dans et avec le corps.²⁰²

Comme le souligne Laurence Louppe, l'influence de la modernité littéraire sur les acteurs de la danse les conduit vers des procédés de déconstruction, fragmentation, reconstruction du langage. Une nouvelle forme de récit émerge : il ne s'agit plus de raconter, mais de mettre réel et fiction en perspective dans le temps de la représentation. Refusant l'écriture d'une partition chorégraphique prédéterminée, Josef Nadj opte pour une narration qui opère dans l'écriture même du geste, « dans et avec le corps ». Là se construit son langage du geste.

Quel est ce langage ? Dans la quête théâtrale du chorégraphe, comment parvient-il à l'inscrire dans une structure dramatique non narrative ? Par quel procédé réussit-il à concilier poétique du mouvement et repères pour le spectateur ?

Le geste est en ce sens communication d'une communicabilité. À proprement parler, il n'a rien à dire, parce que ce qu'il montre, c'est l'être-dans-le-langage de l'homme comme « pure médialité »²⁰³.

Loin des systèmes communicationnels codifiés, en danse le geste n'est pas exécuté pour signifier autre chose que son existence. À travers sa manifestation spécifiquement humaine, il affirme la capacité de l'homme à aller vers l'autre. Plusieurs pratiques corporelles nourrissent le langage du geste de Nadj (arts martiaux, danse contact improvisation, nô, kabuki) parmi lesquelles poésie et mime corporel occupent une place centrale. La description détaillée de l'ouverture de *Journal d'un Inconnu* (2002), en utilisant les méthodes de l'analyse du mouvement, tente de comprendre la spécificité de ce geste, à la fois héritier du mime corporel dramatique et de la poésie, mais également réinventé à l'intérieur des espaces de liberté qu'ils autorisent. Les usages de la parole

²⁰² Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, p.262.

²⁰³ Giorgio AGAMBEN, « Le geste et la danse », dans « &, la danse », *Revue d'esthétique*, N°22, Paris, Ed. Jean-Michel Place, 1992, p. 10

dans d'autres exemples de création témoignent de l'ouverture de la notion de geste au-delà de son acception traditionnelle pour englober toutes les manifestations de cette « pure médialité ». Dans le langage du chorégraphe hongrois, le geste revêt des aspects multiples dans une poétique du corps unifié et fédérateur.

A. De l'action à la poésie²⁰⁴

Puiser dans les ressources du langage poétique

Qu'il s'agisse de littérature, de philosophie ou de poésie, la lecture fait partie de l'entraînement quotidien de Josef Nadj²⁰⁵. Ottó Tolnai, Daniló Kiš, Octavio Paz, Henri Michaux, Ossip Mandelstam, Paul Celan, Attila József, lors des entretiens, dans la présentation des spectacles et les livrets de salle, ses références sont nombreuses.

La rencontre entre danse et poésie qu'on constate ici n'est pas une exception dans le champ chorégraphique²⁰⁶. Comme le souligne Michèle Finck, la conception de la danse comme art poétique de la métaphore, développée au cours du XIX^e siècle, a été remise en cause. Désormais, danse et poésie dialoguent dans un questionnement des éléments communs aux deux pratiques: l'expressivité du corps, la musicalité, la composition, le rythme, « [...] la double postulation vers l'unité et vers le risque d'une rupture »²⁰⁷. Autre point de rencontre, « [...] la responsabilité du spectateur de la danse »²⁰⁸ qui, comme le lecteur de poésie, tient un rôle fondamental face aux possibilités d'interprétation de l'œuvre.

On pourrait dire du poème que c'est le mode le plus générique, le mode qui regroupe, enclenche ou condense toutes les situations de langage et que dans

²⁰⁴ Patrick PEZIN (dir.), *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, coll. Les Voies de l'acteur, éditions L'Entretemps, 2003, p.105.

²⁰⁵ Entretien du 6 juin 2011, CCNO. « La préparation est à la fois physique et mentale. J'ai toujours au moins un livre avec moi, où que je sois. »

²⁰⁶ Citons par exemple la Compagnie Fattoumi-Lamoureux : Christine ROQUET souligne l'importance de Nathalie Sarraute « cruciale pour Eric », Antonio Ramos Rosa, Roberto Juarroz, Henri Michaux, in Christine ROQUET, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Séguier, Biarritz, 2009, p.110. Voir également Valentina KARAMPAGIA, « Écriture poétique et improvisation dansée : l'événement du geste », *TRANS-* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 21 mai 2014. URL : <http://trans.revues.org/385>

²⁰⁷ Michèle FINCK, *Poésie et danse à l'époque moderne / Corps provisoire*, Armand Colin, 1992.

²⁰⁸ Michèle FINCK, *Ibidem*.

sa généralité et sa précision (les deux à la fois, toujours les deux à la fois) il s'adresse au monde entier, de façon sans doute éperdue.²⁰⁹

Pour bon nombre de chorégraphes-interprètes, les situations de langages non communicationnels enclenchées par le poème engendrent des résonances à la fois intimes et partagées. Nadj puise dans ces expériences poétiques de nouvelles idées pour nourrir ses créations, en développant la dialectique singularité/universalité.

Le poète, de la langue natale à l'engagement universel

Pour autant, son usage de la poésie est révélateur d'originalités dont la première réside dans le choix des poètes. « Ottó Tolnai, Daniló Kiš sont les deux figures déterminantes pour moi ; la poésie d'Ottó et la prose de Daniló Kiš. »²¹⁰ Josef Nadj lit les œuvres de ces deux auteurs nés en Voïvodine dans leurs versions originales²¹¹. Si l'influence de Kiš demeure plus discrète et ne donne pas lieu à de création spécifique, le chorégraphe présente dès 1992 *Les Échelles d'Orphée* « spectacle de Josef Nadj d'après le recueil de poèmes *Les Chants de Wilhem*, d'Ottó Tolnai ²¹² ». La référence réapparaît dix ans plus tard dans la présentation de *Journal d'un Inconnu* (2002), solo « d'après le journal de Josef Nadj et les poèmes d'Ottó Tolnai ²¹³ ». Au-delà de l'hommage à son ami poète, ce spectacle évoque les échanges intimes entre deux corps originaires de Voïvodine et lui permet, comme en 1990 pour Géza Csàth, de faire découvrir au public français (et étranger) des poètes peu connus ainsi que le pays de ses origines. Mais l'intérêt de Nadj pour la poésie ne se limite pas à ses compatriotes: bien que jamais signalé, *Journal d'un Inconnu* fait écho au titre de l'ouvrage de Jean Cocteau. Par cet autre hommage, secondaire et discret, Nadj réunit symboliquement la poésie de deux territoires, celui qui l'a vu naître et celui qui l'a accueilli, tout en donnant une nouvelle

²⁰⁹ Jean-Christophe BAILLY, « Tout passe, rien ne disparaît », entretien avec Suzanne DOPPELT, Jérôme LEBRE & Pierre ZAOUI, *Vacarme* n°50, hiver 2010 [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.vacarme.org/article1848.html>>

²¹⁰ Josef NADJ, entretien du 20 avril 2013, 104, Paris.

²¹¹ Ottó Tolnai est né à Kanjiža en 1940, écrit en langue hongroise ; Daniló Kiš est né à Subotica en 1935 écrit en serbo-croate. Josef Nadj lit donc leurs écrits dans leurs versions originales.

²¹² Voir la présentation du spectacle sur le site internet du CCNO.

²¹³ *Ibidem*.

fois au spectateur l'occasion de construire sa propre interprétation, entre évocation et autobiographie²¹⁴.

La deuxième particularité de la démarche de Nadj quant à l'usage de la poésie réside dans l'intérêt qu'il porte aux « figures ». Celle du poète traverse son parcours jusqu'à récemment : **Cherry-Brandy** (2010) rend hommage à Ossip Mandelstam, poète et essayiste russe « [...] un poète moribond, un mourant qui reste poète jusqu'à son dernier souffle... L'exemple même du « poète absolu », selon Josef Nadj, c'est-à-dire de l'artiste assigné à son art, toujours et partout²¹⁵ ». Dans **Atem (le souffle)** (2013), c'est au tour de la poésie de Paul Celan d'alimenter le processus de création. Directement touchés par les difficultés issues du découpage des territoires, Mandelstam et de Celan abordent également deux thèmes chers au chorégraphe depuis ses débuts : l'engagement et la résistance. Nés dans des familles juives, engagés contre le pouvoir stalinien, tous deux sont victimes de déportation vers les camps de travail ou de transit. Alors que Mandelstam périt aux portes de la Kolyma, Celan, libéré en 1944, consacre son œuvre poétique au témoignage de ces sombres expériences. Parallèlement, il traduit de nombreux auteurs, dont certains croisés dans le travail de Nadj : Michaux, Kafka et ...Mandelstam. À travers de nouvelles formes du 'dire', ces poètes témoignent des effets de leur destin tragique. La pratique d'un langage non narratif, est mise au service d'une dialectique que l'on sait cruciale entre réunissant expérience individuelle et expérience collective.

La présentation des spectacles propose certains extraits et indique les références. Le poème de Tolnai, « J'ai peur que tu ne fasses une exception pour moi »²¹⁶, prend part au processus de création de *Journal d'un Inconnu* (2002) mais rien sur le plateau n'y renvoie explicitement. Loin de toute illustration des textes poétiques, Nadj retrouve dans le style, les sujets abordés et le parcours de ces poètes, des motifs récurrents qu'il déploie dans son propre langage, un « langage du geste ». Une nouvelle fois, le chorégraphe prend de la distance avec les mots, et prend soin de conserver une part de mystère sur des résurgences qu'il ne cherche ni à expliquer ni à maîtriser. Corps et mémoire réactivent

²¹⁴ Jean COCTEAU, *Journal d'un inconnu*, Les Cahiers rouges, Grasset, (1953) 2003.

²¹⁵ Myriam BLÆDE, extrait du texte de présentation de *Cherry-Brandy*, disponible sur le site du CCNO.

²¹⁶ Ottó TOLNAI, Extrait de *L'Or brûlant*, Recueil de poèmes traduits du hongrois par L. Gaspard, S. Clair et J. Lackfi, Préface de Josef Nadj, Editions Ibolya Virag, 2001. Cité dans le dossier de presse de *Journal d'un inconnu* (2002).

certaines de ces expériences intimes avec le texte poétique, déclenchant énergies, images mentales et mouvements que le chorégraphe ordonne dans un ensemble jamais narratif, mais toujours dramatique. C'est ainsi que l'œuvre théâtrale acquiert son autonomie, sa propre dimension poétique, échappant au risque de l'interprétation univoque, qui serait accessible seulement à une poignée de spectateurs initiés.

« Déménager » les principes poétiques

Je crois qu'on n'invente rien. Ce qui nous semble une invention est un déménagement. On prend un principe qui est appliqué quelque part, et on le déménage. Il y a un principe de rythme obligatoire dans la versification. Eh bien on le prend, on le déménage et on le met dans le mouvement du corps.²¹⁷

La transposition de la poétique de l'écriture vers un langage poétique corporel est un cheminement intime difficilement descriptible. On peut néanmoins trouver un éclairage sur ce procédé délicat à travers la lecture d'Etienne Decroux.

Le lien entre le chorégraphe et le maître du mime corporel est direct : à Budapest, Josef Nadj découvre le théâtre du mouvement à travers les techniques diffusées par Henryk Tomaszewski. Il poursuit sur cette voie en choisissant pour destination Paris, afin de suivre la formation de Decroux²¹⁸. L'objectif de celui-ci consiste à « tenter de faire de la poésie par l'action » et lutter « pour l'équivaloir »²¹⁹. Plus question de chercher à remplacer l'usage de la parole comme le prônait la pantomime ancienne. « Métaphore à l'envers »²²⁰, le mime selon Decroux doit, comme le poème, proposer une action dont la vue déclenche des analogies dans l'esprit du spectateur. Pour caractériser ce processus, après le « déménagement » du principe de rythme d'Etienne Decroux, Nadj parle de « décomposition et recomposition²²¹ » du langage. Dans *Journal d'un Inconnu* (2002) par exemple, les effets de la poésie de Tolnai sont transposés par le corps de l'interprète pour

²¹⁷ Patrick PEZIN (dir.), *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, coll. Les Voies de l'acteur, éditions L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p.86.

²¹⁸ Voir la rencontre entre Josef Nadj et Didier Plassard dans le cadre du Festival International de la Marionnette, le septembre 2011, enregistré par l'IIM et disponible à la Médiathèque sous format DVD.

²¹⁹ *Ibidem*, p.106.

²²⁰ *Ibidem*, p.105

²²¹ « À mon tour, je dois créer une œuvre en passant par la décomposition et la recomposition de l'héritage d'un langage », Josef Nadj, entretien du 6 juin 2011, CCNO.

atteindre l'imaginaire du spectateur. Comme Jacques Lecoq²²², Decroux puis Nadj s'inscrivent dans la lignée de Marcel Jousse, affirmant dans son *Anthropologie du geste*²²³ la distinction entre la reproduction d'une forme visible par l'interprète et sa transmission par une dynamique interne. « Le mimétisme est une représentation de la forme, le mimisme est la recherche de la dynamique interne du sens²²⁴ ». Par sa mise en mouvement, le corps ne représente pas la poésie, il la matérialise, lui donne chair : il devient poétique. C'est par ce corps agissant que Josef Nadj sollicite l'imaginaire du spectateur. Implicite (comme le choix du titre faisant écho à celui de Cocteau) ou explicite (« d'après les poèmes d'Ottó Tolnai »), la référence au poète n'est alors, une fois de plus, qu'« une invitation polie à découvrir ceux qui sont à l'origine de la création »²²⁵.

Analyse d'un geste multiple

La construction dramaturgique du premier solo de Nadj, *Journal d'un inconnu* (2002), s'émancipe une fois de plus de toute logique narrative. La scénographie conçue par le chorégraphe intègre les projections vidéo de Thierry Thibaut, et c'est l'éclairage de Rémi Nicolas qui garantit l'unité de l'ensemble. Lumière, vidéo et création sonore rythment l'évolution du spectacle, soulignent les zones de l'espace scénique que le corps vient animer.

Le tout sur le rythme hésitant et lent d'un personnage mi-homme, mi-marionnette. [...] Mais Nadj n'est pas seulement un mime pince-sans-rire; c'est aussi un danseur qui pratique une technique étonnante de « l'en dedans », pieds, bras et jambes tournés à l'intérieur. Il se plie, se tord, se roule, s'enroule et se déroule avec une souplesse déconcertante, passe en un tournemain de la verticale à la position d'un cafard pattes en l'air, et du théâtre de l'absurde à la danse inspirée.²²⁶

²²² Jacques LECOQ, *Le Corps poétique*, Actes Sud, 1999.

²²³ Marcel JOUSSE, *Anthropologie du geste*, coll. Tel, éd. Gallimard, 2008 (1974).

²²⁴ Jacques LECOQ, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, coll. Les Cahiers théâtre/éducation, éd. Actes Sud – Papiers, 1997, p.33.

²²⁵ Josef NADJ, entretien du 6 juin 2011, CCNO.

²²⁶ René SIRVIN, « Buster Kafka », in *Le Figaro* du 19 décembre 2002.

Unique spectacle où écriture et interprétation sont assurées par Josef Nadj seul, ce solo constitue un objet particulièrement révélateur pour mieux comprendre sa conception du geste et sa mise en œuvre²²⁷. « Mime », « mi-homme, mi-marionnette », danseur de « l'en-dedans » passant du théâtre à la danse : tel que le dépeint le critique, le langage du geste de Josef Nadj dans *Journal d'un Inconnu* manifeste sa complexité. Trois 'types' de gestes se distinguent, dialoguent et se complètent. Chacun convoque les spécificités des différentes pratiques de cet artiste pluridisciplinaire : nous les nommerons geste plasticien, geste théâtral, et geste dansé.

La première partie de *Journal d'un Inconnu* se déroule à l'avant-scène, devant (et derrière) un paravent composé de cinq châssis (ill. 29 et 30). De jardin à cour : il se compose d'un panneau plein, sur lequel sera projeté un motif irrégulier de damier (1); d'un panneau percé d'une ouverture jusqu'à une trentaine de centimètres du sol (2); d'un panneau composé de miroirs (3); d'un châssis entoilé blanc (4), et d'un dernier recouvert de papier brun (5).

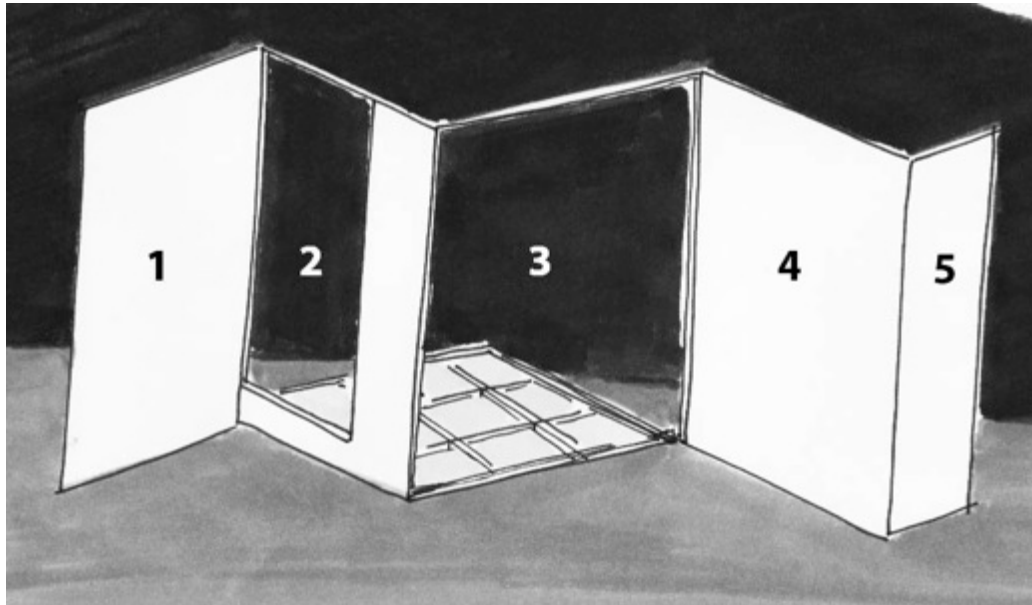
Comme la plupart des spectacles de Nadj, *Journal d'un inconnu* (2002) débute en silence, dans l'obscurité²²⁸.

En guise de prologue, deux images d'ampoules, parfaitement identiques et symétriques, apparaissent dans l'angle formé par deux châssis (3) et (4). Eclairée d'un halo de lumière jaune, seule la trace du premier mouvement est perceptible : un trait de peinture noire dessine une boucle, redescend jusqu'au bas de l'écran.

L'image double (par symétrie verticale) présentée lors de cette brève séquence introductive installe le doute dans l'esprit du spectateur quant à sa nature et à son mode de réalisation : parfaitement synchronisé, le trait est-il peint en direct ou s'agit-il d'une projection ? Puis l'ombre de la main entre dans le champ du cadre et complète l'image par des empreintes de doigts. À ce moment, le spectateur ne peut que deviner la présence du danseur dessinant derrière le châssis.

²²⁷ Si Josef Nadj considère *Last Landscape* (2005) comme un solo, la présence active du percussionniste Vladimir Tarasov sur le plateau et son implication dans le processus de création nous amène à le considérer dans le cadre de cette étude comme un duo.

²²⁸ Voir le spectacle disponible sur le site Numeridanse : http://www.numeridanse.tv/fr/video/1032_journal-dun-inconnu time code : début - 00 :13:30



29. *Journal d'un Inconnu* (2002) – Croquis du dispositif en paravent utilisé au début du spectacle



30. *Journal d'un Inconnu* (2002) – J.N.

Marque d'une présence pourtant invisible, le geste a ici une valeur indicielle, plastique et visuelle, et engage le questionnement sur la présence du corps en mouvement. Dans cette première séquence, Nadj met en œuvre un geste que l'on peut qualifier de plasticien. Le corps de l'interprète y est instrumentalisé, son expressivité est reléguée derrière celle de la trace laissée par le geste. Bien que le mouvement soit perceptible, l'effet recherché par le geste plasticien se concentre sur la forme qu'il fait naître.

La lumière de Rémi Nicolas attire alors le regard sur le châssis (5). Là, un doigt perce la surface de papier en son centre, aidé par un bras qui apparaît sur le côté. L'apparition du corps de Nadj se fait donc par fragment. Après la trace de son doigt rendue visible par le trait de peinture, le spectateur découvre la présence physique, charnelle, de cette infime partie du corps, prolongée ensuite par une autre, plus conséquente, le bras.

L'éclairage diffus met en lumière la structure en paravent. La présence d'un miroir est confirmée, ce qui lève le doute quant au mode de réalisation de la séquence précédente. Ce châssis (3) bascule vers l'arrière lentement, découvre le visage de Josef Nadj, puis son torse et ses bras, recouverts de son traditionnel costume noir. Dans l'obscurité du fond et de l'habit, visage et mains contrastent et retiennent l'attention. Le son entre en jeu avec des rythmes de percussions accompagnés de bruits de tonnerre. Tout en maintenant le miroir à l'aide de son bassin, Nadj sort un fil de sa bouche, et le tend à l'horizontale. L'objet semble guider le bras tendu, entraînant dans son mouvement l'autre main, la bouche, la tête, la nuque et le tronc. L'interprète regarde fixement ce fil un temps avant de le jeter. Les mains se saisissent du miroir et l'accompagnent jusqu'au sol, ce qui provoque l'apparition de reflets lumineux sur une surface encore peu visible à l'arrière du paravent.

Ce deuxième moment fait émerger un autre type de geste, théâtral. Celui-ci se caractérise par l'intensité dramatique du jeu avec les objets ou les éléments de décor (fil ou miroir). La lenteur de l'exécution, les temps de pause, mais aussi l'orientation du regard soulignent l'expressivité du geste et sa dimension signifiante. Du fil au thème du suicide, du miroir aux références autobiographiques, lorsqu'il convoque ce geste théâtral, Nadj joue avec les signes matériels qui composent son environnement pour déclencher des pistes d'interprétation dans l'esprit du spectateur. Ce sont ces séquences qui lui fournissent des points de repère dans le déroulement du spectacle.

Sur la surface du miroir posé au sol, ce sont désormais les pieds de Nadj qui entraînent le déplacement de son corps, le faisant pivoter par changements d'appuis : les talons glissent vers l'intérieur, suivis de la plante et de la pointe. Le dos est voûté, les bras et les mains demi-pliés devant le buste ou dans le dos, paumes de la main tournée vers l'extérieur ou vers le sol. L'alternance de postures accompagne le mouvement impulsé par les pieds, toujours en contact avec la surface du miroir (ill. 31).

Ce passage introduit le troisième type de geste utilisé par Nadj : le geste dansé. Contrairement aux gestes plasticien et théâtral, il se passe des objets, du langage, de la matière ou des instruments graphiques : son expressivité ne dépend d'aucun élément extérieur. Tout se joue dans la qualité de présence, la justesse et l'engagement qui animent le mouvement de l'interprète. Bien que ces critères échappent à toute définition ou évaluation objective, ils n'en demeurent pas moins les conditions d'une médiation avec l'autre fondée sur l'empathie kinesthésique du spectateur.

Sur le plateau de *Journal d'un inconnu*, Nadj revient au geste théâtral par un habile jeu entre souplesse et raideur, Nadj fait glisser un nouveau fil - épais cette fois - dissimulé dans le col de sa veste. Ainsi manipulé, l'objet tendu à la verticale devant le danseur semble figé, rigide. Les poings serrent la corde à ses extrémités, mais les bras, la tête et le tronc vacillent, donnant l'impression de résister à une force issue de l'objet. Après quelques secondes de cette tension perceptible entre le danseur et la corde, la main lâche prise, le corps reprend son mouvement de pivot pour se déplacer et déposer l'objet.

Après quelques pas, le danseur se retrouve dans l'encadrement du châssis (2) qu'il enjambe. Un motif de damier irrégulier vient éclairer le châssis (1) par projection, dévoilant une chaise en bois posée devant, sous un abat-jour en métal brut. La musique s'arrête. Nadj se dirige vers la chaise, suspend le mouvement, jambe gauche tendue en arrière, jambe droite fléchie. Un temps. Puis il s'assied, mains sur les genoux, regard face public.



de g. à d. de haut en bas : 31. à 33.
Journal d'un Inconnu (2002) – J.N.

La musique reprend. Il s'agit cette fois d'un air traditionnel chanté, accompagné par un accordéon. De nouveau, le mouvement semble amorcé par les mains, qui plongent dans la veste de costume, suivies de près par la tête de l'interprète qui s'incline dans la même direction. Puis il la relève et la bascule lentement vers l'arrière : il tient une ampoule entre ses lèvres. Les mains reviennent sur les genoux, paumes retournées sans tension apparente. Il se relève, un haussement d'épaules entraîne le mouvement des bras et des mains qui saisissent l'ampoule pour la visser dans la lampe qui le surplombe (ill. 32). Sous ce nouvel éclairage, la tête revient face public, les paumes des mains toujours retournées. Une impulsion à partir du tronc, le corps change de posture : les jambes pliées de part et d'autre de la chaise, mains sur les mollets. Quelques secondes passent. Le corps se relâche subitement, les épaules s'affaissent et la tête penche sur le côté.

Autre temps, plus bref. La main droite se lève et engage la levée du corps qui s'avance de quelques pas en marchant.

Après cette série de mouvements à partir de la chaise et de l'ampoule, avec des actions en partie fonctionnelles (elles changent la situation initiale et ont donc une portée dramatique), le geste dansé ressurgit. Debout, il lève une jambe, puis l'autre, les balançant latéralement sans bouger le reste du corps. La main droite se place derrière la tête, semble presser vers le bas et entraîne le déplacement du corps vers jardin (ill. 33). La main reste derrière la tête, toujours penchée. Sous l'impulsion des pieds, Nadj saute, la danse se fluidifie alors avant de gagner le sol. Cet enchaînement - de la chaise jusqu'au sol - fonctionne comme un refrain qui intervient à plusieurs reprises tout au long du spectacle.

Un genou à terre, l'autre plié, semble devenir la partie motrice qui oriente les déplacements, à moins qu'ils ne soient impulsés par le pied à plat sur le sol. De nouveau, les bras pivotent de part et d'autre du buste, entraînant les poignets et les mains. Nadj se redresse, les jambes se croisent et se décroisent tout en sautant légèrement. Puis il adopte l'une des positions les plus récurrentes de son parcours : de face, jambes écartées, fléchies, pieds ancrés dans le sol. Une main vient frapper l'autre du poing, tête baissée. Un autre coup de poing fait descendre main et bras qui encaissent le choc de la frappe, avant de changer de position. Le bras gauche, qui recevait, se lève à hauteur d'épaule, tendu jusqu'au bout de l'index. L'autre bras a le coude fléchi, main au niveau de la taille. La tête est baissée vers le sol, les jambes n'ont pas bougé. Après une nouvelle courte

pause, le doigt tendu engage un mouvement de balancier vers l'autre bras et déclenche le redressement du pied, puis la levée de la jambe, et la montée de la main de la hanche vers la tête.

Nadj reprend alors la phrase précédente tel un refrain qui est une nouvelle fois interrompue par une suspension du geste : Nadj de face, dos droit, debout, bras gauche tendu paume ouverte vers l'extérieur, main droite sur le coude gauche. C'est celle-ci qui donne des impulsions au bras tendu qui se lève en cinq temps, ponctués par de brèves pauses. La main tendue semble alors attirer le reste du corps qui la rejoint.

Le danseur fait quelques pas, dos courbé, jambes fléchies, se déplace dans le dispositif; il s'arrête de dos, s'agenouille et lève la tête, bras tendus sur les côtés paumes ouvertes. Les pieds, mains et haut du visage nus contrastent avec l'obscurité qui règne sur cette partie du plateau. Il se penche en arrière, renverse dos et visage vers la salle, jusqu'à tomber sur les épaules qui le poussent en faisant rouler le corps au sol vers la droite. Un temps. Puis, toujours au sol, il roule vers la gauche jusqu'à la zone éclairée, devant la chaise.

Reprise du refrain. Il retourne devant la chaise, suspend le mouvement un instant, s'assied et reprend la posture initiale, mains agrippées aux jambes du pantalon. Pause de cinq secondes, puis, comme au début, la tension se relâche simultanément par les épaules et la tête qui penche sur le côté.

Cette longue description des treize premières minutes de *Journal d'un Inconnu* permet d'apporter un éclairage sur les impressions transmises par le critique en vue de comprendre la nature du geste en jeu dans le langage de Nadj.

Chorégraphie et poétique du geste

Tout d'abord, il faut observer l'alternance entre les différents types de gestes employés. *Journal d'un Inconnu* recourt ainsi au geste pictural (le tracé peint), au geste théâtral (permis notamment par l'interaction avec les objets signifiants) et au geste dansé (où seul le corps s'exprime, sans référent extérieur ni instrument externe). Si le premier

passé inaperçu aux yeux du critique, le passage « du théâtre de l'absurde à la danse inspirée »²²⁹ retient l'attention.

Journal d'un Inconnu est, nous l'avons vu, l'occasion pour Nadj de rendre hommage à certaines figures de Kanjiža tout en interrogeant sa complexité identitaire. Le chorégraphe-interprète-plasticien réunit ici les différentes facettes de sa personnalité artistique à travers le médium du geste. Que l'action soit directement visible ou que sa trace renvoie la présence du corps, ce dernier est toujours le premier instrument expressif, seul ou en lien avec un objet. Le langage développé par Nadj consiste bien en ce sens à organiser la rencontre de plusieurs gestes expressifs. Ceux-ci, bien que parfois fortement empreints de théâtralité, ne sont pas pour autant immédiatement signifiants dans la mesure où on accorde au langage théâtral une fonction signifiante ou de transmission de message, en tout cas comparativement à l'expressivité de la danse (communication d'émotion et de ressenti). Il va de soi que cette distinction n'a pas pour objectif de reléguer le théâtre à sa dimension intellectuelle et littéraire que sa pratique académique très franco-française (héritage classique) lui confère encore aujourd'hui. Mais se servir de telles définitions archaïques facilite la modélisation de ces croisements d'origines différentes. Pour exemple, d'un côté, la manipulation de fils peut renvoyer à l'image du pendu, mais d'un autre côté, la référence aux toiles d'araignées de l'atelier de Toni Kovács nécessite la connaissance du propos du chorégraphe à ce sujet, extérieur à la représentation. Dans les deux cas, pour le spectateur – plus ou moins informé – les gestes associés à ce signe n'en demeurent pas moins expressifs, car constitutifs de figures poétiques ouvertes à l'interprétation.

Regard et suspension du geste

Dans le langage du geste de Nadj, deux usages du regard doivent également être mis en évidence en ce qu'ils apportent à l'expressivité du corps : faire voir et « montrer que l'on voit ».²³⁰

²²⁹ René SIRVIN, « Buster Kafka », in *Le Figaro* du 19 décembre 2002.

²³⁰ Selon l'expression de Nicolas SAVARESE, in *Le théâtre dans la chambre claire*, repris partiellement dans Eugenio BARBA, Nicolas SAVARESE, *L'Energie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, coll. Les Voies de l'acteur, éd. L'Entretemps, 2008, p. 290



34. à 36. *Woyzeck, ou l'ébauche du vertige* (1994) – J. N.

Le premier incite le spectateur à discerner les parties du corps où se concentre l'intention pour suivre la propagation du mouvement. Lors de la séquence initiale de *Journal d'un Inconnu*, le regard préside à l'orientation de la tête, avant de suspendre le geste pour fixer avec insistance la direction d'un objet (corde ou miroir) ou d'une extrémité (pied ou main). Ainsi, les parties du corps impulsant le mouvement sont mises à l'index par le regard du danseur : en accompagnant un geste par un autre, de la main et/ou du regard, Nadj guide le spectateur dans la lecture de ce corps en mouvement.

Le second usage du regard consiste d'une manière plus traditionnelle à y concentrer l'intensité du ressenti caractéristique du personnage. À travers lui, dans *Woyzeck* (1994) par exemple, le vertige intérieur des protagonistes est particulièrement perceptible (ill.). Mais à la tradition occidentale du travail sur la physionomie, s'associe un usage expressionniste du maquillage – si l'on peut désigner ainsi le plâtrage que subit le visage - dont l'épaisseur et la rusticité soulignent paradoxalement la mobilité et la luisance des yeux, vecteurs d'émotions, de vie.

À la manière du *mié*, summum de l'intensité dans le théâtre kabuki, le jeu des yeux - dans le vide, écarquillés ou de biais - demeure incontestablement lié au reste du corps : « Ce regard concret s'accompagne en outre d'une dialectique constante entre tension *manis* (souple) et *keras* (forte) qui donne au spectateur la possibilité de suivre l'intérieur et l'extérieur de l'acteur. »²³¹ Pour souligner l'intensité dramatique d'un moment, l'interprète « coupe le *mié* », c'est-à-dire qu'il fige le geste dans un état de tension particulier auquel le regard participe activement. Dans *Woyzeck*, ce type de regard n'est pas accentué par les coups de maillet comme c'est le cas dans le kabuki, mais par un contraste visuel, chromatique, entre le blanc luisant du globe oculaire et le mat de la teinte verdâtre de l'argile qui recouvre la peau. L'autre contraste est celui de l'œil et du caractère hiératique du reste de la face dont les poses se figent dans la terre séchée (ill. 34 à 36). La dialectique entre faire voir et « montrer que l'on voit » associe ainsi corps et regard, comme si l'œil constituait le seul point d'affleurement des énergies internes.

Ce principe de décomposition du mouvement trouve son paroxysme dans les nombreuses pauses qui jalonnent l'exécution du geste. Ces arrêts relèvent de la suspension, principe fondamental dans le mime corporel dramatique : « [...] lieu de

²³¹ Eugenio BARBA, Nicolas SAVARESE, *L'Energie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, coll. Les Voies de l'acteur, éd. L'Entretemps, 2008, p. 284.

l'entre-deux, entre visible et invisible, mais également entre fugitif et éternel »²³². La suspension du corps dans le jeu dramatique implique un déséquilibre, une contradiction, exigeant de l'interprète une participation active invisible qui nécessite la répartition du tonus musculaire dans les différents membres à partir des points d'appui ancrés dans le sol. La suspension participe ainsi de la musicalité du geste, c'est-à-dire du jeu sur la vitesse, l'intensité, la nature du mouvement. Decroux parle alors de « dynamo-rythme » ou « dynamo-vitesse » pour qualifier la relation entre le temps (durée, vitesse) et la dynamique du mouvement (force, résistance musculaire). Dans la pratique de Nadj, l'alternance des dynamiques et des vitesses introduit ainsi des effets rythmiques : tomber, marcher, tourner, sauter, glisser, tendre, frapper, tirer, pousser, fendre, pivoter, rouler, plier, incliner, mais aussi regarder sont autant de gestes caractéristiques de sa grammaire dont la visibilité est accrue par l'emploi de la suspension. Combinée au principe d'alternance entre gestes plasticiens, théâtraux et dansés, mais aussi aux dialectiques visible/invisible, mobile/immobile, la suspension permet des variations d'intensité comme des effets de surprise qui maintiennent le public en haleine dans *Journal d'un Inconnu*.

La quête théâtrale de Josef Nadj témoigne donc de plusieurs héritages en termes de techniques corporelles. Sans employer le texte ni la logique narrative traditionnels²³³, il réactualise ces pratiques du regard au service du dessein dramatique.

Du « corps clavier » au langage marionnettique

Le caractère fragmentaire de ce langage chorégraphique retient également l'attention du critique à travers l'expression « mi-homme, mi-marionnette » qu'il utilise. En quête de nouvelles expérimentations pour parvenir à « sentir le corps comme une marionnette vivante »²³⁴, Josef Nadj puise dans les fondements du mime corporel enseigné par Etienne Decroux : « L'acteur, avec son corps, devrait suivre l'exemple de

²³² Véronique MUSCIANISI, «La suspension du temps à travers le traitement de l'immobilité au Théâtre du Mouvement», *Les chantiers de la création* [En ligne], Rubrique thématique, La vacance, Les Chantiers de la Création, mis à jour le : 11/12/2012, [en ligne]. Disponible sur : <http://revues.univ-provence.fr/ella/index382.html>.

²³³ Comme nous le verrons plus loin dans à travers l'étude de *Poussière de soleils* (2004)

²³⁴ Voir conférence IIM septembre 2011

l'instrumentiste et dire : 'Mon corps sera un clavier, et ce que je me propose de faire, ce sera comme le solfège, comme la musique écrite' »²³⁵.

Le concept de « corps clavier »²³⁶ ainsi défini propose une vision à la fois fractionnée et unitaire de l'usage du corps qui devient l'instrument de l'interprète. Pour Decroux, la partie du corps concernée par une action doit être la première à bouger afin de déclencher des mouvements segmentés²³⁷. Dès les premières minutes de *Journal d'un Inconnu* décrites plus haut, la danse de Josef Nadj montre l'influence de cet enseignement : aux fondements de la pratique du mime corporel, le travail sur l'énergie et l'équilibre passe avant tout par les pieds, les jambes et le tronc, qui portent selon le pédagogue « les signes de la lutte de l'humanité pour la verticalité, et son effort permanent contre le poids physique et métaphysique »²³⁸. À partir de cet axe central, les différentes parties du corps peuvent ensuite être sollicitées individuellement, tels des segments délimités par les articulations. Entre résistance et engagement, notions chères à Nadj sur le plan éthique et politique, le chorégraphe-interprète développe ainsi une marionnettisation du corps²³⁹ articulé et désarticulé par chaque mouvement, obligeant l'interprète à se repositionner sans cesse par rapport à l'attraction du sol. Il est significatif de constater à quel point le physique et le mental s'avèrent indissociables dans sa pratique artistique, ancrée dans la problématique du rapport de l'homme au monde. Si dans sa grammaire personnelle, l'extrême précision du travail de Nadj sur les mains et les pieds a été soulignée²⁴⁰, il importe de préciser ce que notre analyse du geste tente de démontrer : tout part de la base du danseur, ses pieds, à la manière des racines d'un arbre, permettent à la fois sa stabilité et son ancrage, mais aussi la circulation de l'énergie vitale qui se transmet jusqu'aux extrémités de sa ramure. Cette comparaison sur le modèle oriental se

²³⁵ Patrick PEZIN (dir.), *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, coll. Les Voies de l'acteur, éditions L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p.66.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Etienne DECROUX, *Mime journal*, n°7-8, p. 39.

²³⁸ Extrait de la présentation du « mime corporel selon Etienne Decroux » d'après l'ouvrage de Thomas LEABHART, *Etienne Decroux (Routledge Performance Practitioners)*, publié aux éditions Routledge, coll. Performance Practitioners, 2007 (en anglais). Disponible sur le site internet de la Compagnie Le théâtre de l'homme ivre [en ligne]. Disponible sur : < <http://lavauzelle.org/thi/> >

²³⁹ Voir sur ce point le texte écrit par Edward Gordon GRAIG sur la découverte de la méthode de Decroux in Patrick PEZIN (dir.), *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, coll. Les Voies de l'acteur, éditions L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p.66.

²⁴⁰ Voir à ce propos l'article de Myriam BLÆDE, « Les mains, figures de l'être dans l'œuvre de Josef Nadj », in Emmanuelle ANDRE, Claudia PALAZZOLO, Emmanuel SIETY (dir.) *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, coll. Arts et sciences de l'Art, L'Harmattan, 2008, p.199-216.

confirmera plus loin dans notre étude apportant un éclairage essentiel sur le paradoxe omniprésent entre attachement aux origines et pulsion de déracinement.

Selon une vision synecdochique du geste, l'expressivité du corps exigerait de focaliser l'attention sur un membre. La visibilité et la charge signifiante du geste permettraient en ce sens de l'isoler au cœur du mouvement, plus ample. Il faudrait dès lors et systématiquement parler de geste pour évoquer l'action des extrémités du corps, dont l'intentionnalité est plus facilement perceptible que celle du mouvement global. Le premier serait plus expressif par sa visibilité ; le second engagerait les zones centrales du corps, « considérées comme a-sémiques »²⁴¹ et plus poétiques, puisqu'elles engagent un jeu sur la forme d'ensemble en vue d'accroître le sens. Cette conception du geste relative au mouvement se repère dans les créations de Nadj à travers deux approches. La première consiste à séparer visuellement le segment en action.

Dans *Journal d'un inconnu*, le bout des doigts marque la toile de tâches de peinture, l'index transperce la paroi de papier, les bras maintiennent la corde à la verticale... Ces gestes sont d'autant plus visibles que le reste du corps est dissimulé par les éléments scénographiques (ill. 37).

Selon le principe mis en évidence par Chantal Guinebault au sujet du théâtre de la marionnette²⁴², la scénographie de *Journal d'un inconnu* (2002) utilise les différents éléments syntaxiques du cadre, du cache et de l'écran. Le corps du danseur est dissimulé derrière un châssis où sont projetés les effets lumineux de Rémi Nicolas. Depuis la salle, seuls le doigt, la main ou le bras sont visibles : l'attention se focalise sur leur position, leur tension, leur mouvement, les transformant en instruments dramatiques. L'action ainsi mise en exergue met alors en jeu un élément externe, objet de dramatisation scénique (ici la corde), sur lequel le spectateur est amené à concentrer son attention.

²⁴¹ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2004 (1997), p.106.

²⁴² Chantal GUINEBAULT, *Scénographies, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat en Arts du spectacle – Etudes théâtrales, décembre 2002.

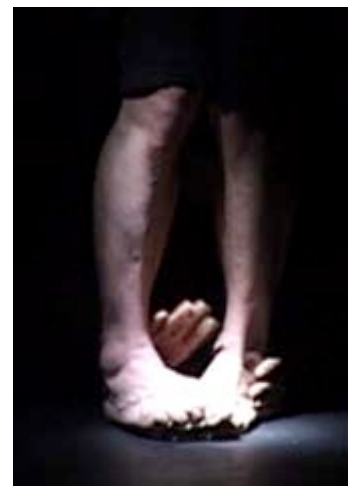


De g. à d. de haut en bas : 37. à 41.

37. à 39. *Journal d'un Inconnu* (2002) – J.N.

40. *Sho-bo-gen-zo* (2008) – J.N.

41. *Cherry - Brandy* (2010) – J.N.



Comme le remarque Laurence Louppe, la dimension poétique des extrémités ne doit pas être systématiquement envisagée comme séparée de l'ensemble du mouvement du corps : « [...] on peut aussi faire de l'a-sémique sur les extrémités : les mains, les jambes deviennent alors les lieux de la propagation ou d'extinction d'un mouvement venu d'ailleurs. »²⁴³ Grâce à l'éclairage de Rémi Nicolas, l'étendue de la visibilité du corps est adaptée à la dimension sémique que Nadj souhaite donner au geste qui, dans le cas du chorégraphe, ne 's'éteint' pas, mais se prolonge : le geste amène vers l'objet (corde), vers l'ombre des objets projetée dans l'espace, ou encore vers un autre geste... dans tous les cas, au bout du corps de l'interprète, il n'y a pas rien, l'énergie circule entre le corps et son environnement.

Dans *Journal d'un Inconnu*, lorsque la main gauche du danseur alors immobile donne des impulsions au bras droit tendu pour le lever en plusieurs étapes, l'ensemble du corps est visible pour le spectateur. Le regard sur cette main souligne son importance sur le déclenchement du geste. Dans l'attente de ce moment, le spectateur perçoit la tension immobile du reste du corps resté visible, et intensifie sa concentration sur la main qui va réactiver le mouvement global (ill. 38). L'immobilité du corps sert alors de cadrage à cette segmentation dont le caractère marionnettique est pour le coup évident, rappelant la manipulation extrêmement ténue de marionnette à fils telle que la met en œuvre Philippe Genty avec son Pierrot par exemple²⁴⁴.

À plusieurs reprises dans *Last Landscape* (2005), la crispation des mains jusqu'au bout des doigts de Nadj est perçue justement comme le prolongement de la circulation de l'énergie du danseur. Debout, pieds ancrés, jambes fléchies, de nouveau l'interprète semble puiser dans le sol la source du mouvement. La tête accompagne les bras qui se tendent de part et d'autre du buste, avant d'être empêchée, cernée par leur croisement (ill. 39). De chaque côté du visage, les mains, crispées, traduisent l'intensité du flux vital contenu au sommet du corps, impossible à évacuer vers l'extérieur de l'être et qui du coup convulse dans les extrémités, avant d'impulser de nouveau son déploiement dans le reste du corps.

²⁴³ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2004 (1997), p.106.

²⁴⁴ Infos Pierrot de Philippe Genty dans le spectacle *Facéties / Pierrot* (1974-1979) de la Compagnie Philippe Genty.

Dans la pénombre oppressante, au début de *Cherry-Brandy* (2011), la lumière perce l'obscurité par touches, éclairant des fragments de corps renversés, tordus, agglutinés. L'un de ces étranges tableaux fait apparaître deux jambes, des genoux aux orteils, de face, tandis qu'au second plan, deux mains surgissent dans la lumière et viennent caresser les pieds, s'entremêler avec eux (ill. 41). L'obscurité masque la fabrication de l'image, perturbe les habitudes perceptives du spectateur qui imagine une posture qu'il sait pourtant impossible. Ici, les extrémités ne sont pas lieux de propagation du mouvement, mais les fragments d'un corps déconstruit et reconstruit, à l'encontre de l'anthropomorphisme lambda.

La relation entre visibilité et usage des extrémités peut aussi se passer du jeu de l'éclairage. Dans l'une des séquences de *Sho-bo-gen-zo* (2009), le dos de Nadj, couvert de son fameux habit noir, fait office de fond sur lequel se détache le jeu de ses mains. Le danseur ouvre une enveloppe, en sort une feuille de papier rouge qu'il déchire jusqu'à obtenir une silhouette anthropomorphique (ill. 40). D'une part la naissance de cette figure de papier est favorisée par le contraste sur le fond noir. D'autre part, l'orientation du corps, dos à l'action, bouscule encore d'une nouvelle façon les attentes du spectateur. Celui-ci est privé du regard de l'acteur sur son geste, et néanmoins les mains opèrent avec minutie, focalisant toute l'attention du public. Ce principe de cadrage et de manipulation des perceptions repose sur un procédé bien connu de la marionnette contemporaine : le théâtre noir. L'éclairage ou le contraste chromatique permettent d'absenter la présence de l'interprète manipulateur dont la virtuosité consiste à déplacer l'expressivité commune de son visage ou de son corps au niveau de ses extrémités, rendues autonomes.

« Pure médialité » pour Agamben, « nœud de contradictions » selon Yves Citton, « [...] le geste est à la fois quelque chose que je fais et qui s'échappe de moi²⁴⁵ ». Entre conscience et libre expression corporelle, entre portée signifiante et a-sémique, entre message et poésie, le geste tel que le développe Josef Nadj a pour enjeu « [...] l'aspect expressif du mouvement qui met en jeu la fonction imaginaire proprement humaine »²⁴⁶. L'émotion esthétique provoquée par cet engagement du corps de l'interprète, doit

²⁴⁵ Yves CITTON, *Gestes d'humanités : Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Armand Colin, Paris, 2012, p.34.

²⁴⁶ Christine ROQUET, *La scène amoureuse en danse*, p.9

engager à son tour le du spectateur, l'interpeller sur ce qui le touche et le pousser à se questionner sur lui-même.

D'abord un spectacle touche dans sa totalité. Après on essaye de comprendre « pourquoi » ça nous touche. Est-ce que c'est la structure, est-ce que c'est le contenu, est-ce que c'est la spécificité, est-ce que c'est autre chose ? Quels sont les points communs en nous ou justement les différences ? Trouver pourquoi ce qu'on va trouver là-dedans on va le trouver chez soi, peut-être enfoui, et qui va nous aider à creuser en nous-mêmes.²⁴⁷

Devant ce « corps clavier », « le spectateur est comme un piano. Il attend qu'on le touche et seulement après il résonne »²⁴⁸. C'est précisément cette résonance à laquelle Josef Nadj aspire, qui confère à son art un principe d'altérité fondamentale, la quête d'un écho : l'identification du même dans la différence, la reconnaissance dans le dépaysement.

C. Matérialités du corps

Nadj se souvient de sa première rencontre avec la marionnette, bien loin du cadre théâtral : lors d'un concert de musique folklorique à Budapest, une figure sculptée en forme de chèvre a fait son apparition. Elle dansait, raconte-t-il, en parfait accord avec la musique hongroise, en parfaite harmonie avec son milieu²⁴⁹. Cette expérience marquante de spectateur l'encourage à se tourner vers une pratique du théâtre corporel orientée vers la dimension marionnettique du geste. Précédemment analysé dans son solo, *Journal d'un inconnu* (2002), le langage marionnettique du geste de Nadj est ici étudié dans sa relation avec l'autre interprète.

²⁴⁷ Josef NADJ, entretien du 4 avril 2012, CCNO.

²⁴⁸ Etienne DECROUX, « Les « dits » d'Etienne Decroux » in Patrick PEZIN (dir.), *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, coll. Les Voies de l'acteur, éditions L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p.206.

²⁴⁹ Rencontre entre Didier PLASSARD et Josef NADJ, le samedi 17 septembre 2011 au Grand Magasin, Charleville-Mézières.

Le langage marionnettique à l'épreuve de la danse avec l'autre

En 2008, Nadj présente ***Entracte***. Durant soixante-quatre minutes, autant que le nombre d'hexagrammes composant le *Yi King* dont le spectacle s'inspire librement, un double quatuor (quatre musiciens improvisateurs et quatre chorégraphes-interprètes) anime une succession de tableaux-vivants.

Au centre du plateau, devant les musiciens jouant à vue, Cécile Loyer assure l'ouverture de la pièce avant d'être rejointe par Nadj. Les corps se frôlent, explorent les surfaces, s'enroulent et se portent, fidèles aux techniques de la danse contact²⁵⁰. Avec lenteur et précision, ils incarnent l'image de la rencontre entre le Yin et le Yang, renforcée par le contraste de leurs costumes (une longue robe blanche pour elle, le traditionnel costume noir pour lui). Les interprètes doivent constamment s'adapter à la corporéité de l'autre, passer d'un rôle actif à un rôle passif et déplacer leurs centres de gravité pour n'en faire qu'un et ainsi rendre visible leur complémentarité. Ce juste équilibre entre corps manipulateur et corps manipulé demande non seulement beaucoup de travail technique (notamment sur la gestion du poids) mais également une écoute précise de l'autre : les rôles ne sont jamais fixés. Au contraire, les interprètes puisent dans leurs énergies physiques et spirituelles afin de déployer la métamorphose de leurs deux corps en une entité unique.

À la fin de cette séquence, la répartition des rôles évolue pour se fixer l'espace d'un court tableau. Nadj porte Loyer sur son épaule et la hisse sur le praticable situé à jardin. La danseuse, le corps raide, dévoile ses jambes en relevant sa robe. Nadj saisit sa partenaire sous les bras, la porte à nouveau jusqu'à immerger ses pieds dans un récipient situé en contrebas, la soulève encore : les pieds sont maculés de peinture rouge. Tout en reculant vers le fond de scène, Nadj manipule Loyer de manière à dessiner des traces rouges sur le sol blanc du praticable, métamorphosant le corps de la femme en pinceau.

Cette scène expose deux visions de la complémentarité des corps : d'abord en situation d'exploration de l'autre, ils composent une forme intégrant l'énergie de chacun. L'expérience partagée par Nadj et Loyer lors des spectacles précédents, la connaissance qu'ils ont l'un de l'autre et de leurs techniques jouent ici un rôle majeur dans la précision

²⁵⁰ Rappelons ici que Nadj a pratiqué la danse contact aux côtés de Mark Tompkins

des gestes. Pour la deuxième action, Nadj endosse le rôle de manipulateur, Loyer celui de l'être manipulé. Bien que son corps soit instrumentalisé et guidé par la volonté de son partenaire, elle incarne l'élément qui produit la trace de leur association: le langage marionnettique tel que Nadj l'a développé librement à partir de l'enseignement reçu auprès de Decroux est ici transposé dans une entité composée par les deux corps. Ce transfert est surtout perceptible dans la deuxième partie, le corps de Nadj tenant lieu d'axe central, de colonne vertébrale à partir de laquelle sont déclenchées les impulsions transmises à la danseuse. Celle-ci, à la manière d'un membre qui lui serait organiquement lié, prolonge le mouvement jusqu'à sa trace picturale. En fusionnant les corps manipulateur-manipulé, la dimension marionnettique du geste de Nadj trouve alors une continuité à travers le corps de sa partenaire.

Manipuler l'autre : transposition des techniques marionnettiques

En dehors du rapport direct entre les corps, le langage marionnettique de Nadj s'exprime dans l'usage de la corde et du bâton, objets polysémiques récurrents dans son univers esthétique et propices à la métamorphose des corps-objets.

Dans plusieurs spectacles, la corde et ses déclinaisons évoquent le système d'attache de la marionnette à fils. Traditionnellement reliés à une croix, ou attelle, ceux-ci permettent au manipulateur d'actionner les différents membres de la marionnette. Chez Nadj, l'objet inanimé est remplacé par un interprète ; ses mouvements sont alors pris en charge soit par l'un de ses partenaires, soit par un dispositif inclus dans la scénographie.

Dans *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994) la corde assure le lien matériel entre corps actif et passif : Marie, assise sur le dos du Fou alors à quatre pattes, guide ses déplacements à l'aide d'une corde passée autour de son cou. Réduit au rang d'animal par sa posture, le Fou semble domestiqué, maîtrisé, manipulé par Marie qui le promène en laisse. La jeune femme profite de la faiblesse d'esprit et de l'attachement affectif de cet homme pour l'asservir, le soumettre (ill. 43). Cette métaphore contribue au propos global de *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* dans lequel Nadj critique les relations de pouvoir et insiste sur effets destructeurs de la domination des hommes sur le destin de leurs semblables.

L'un des premiers tableaux d'*Entracte* (2008) exploite une mise en scène similaire. Deux danseurs, Peter Gemza et Ivan Fatjo installent un étrange dispositif à l'avant-scène : un épais cylindre en bois (d'environ 1 mètre de diamètre sur 50 centimètres d'épaisseur) repose en équilibre sur son pourtour. Devant l'objet, à même le sol, les interprètes déposent une planche au centre duquel trône un amas de pigments ocre jaune, recueillis lors de la scène précédente. Nadj surgit alors du praticable central où jouent les musiciens. Fatjo lui passe une corde autour du cou, l'attire vers l'avant-scène. La corde reste tendue alors que Nadj se dirige vers le cylindre : lentement, son corps épouse la courbe de l'objet. Les pieds décollent du sol, le poids du danseur déclenche le mouvement de la roue, Gemza et Fatjo accompagnent le corps jusqu'à ce que le front et le nez de Nadj viennent s'imprégner de la poudre colorée (ill. 44). Fatjo recule pour redresser Nadj ; Gemza fait basculer le cylindre à plat. Nadj tombe à genoux sur ce podium avant d'être libéré du fil qui le retenait attaché.

En évoquant la marionnette à fils, la corde signale une nouvelle fois la dépendance entre manipulateur et manipulé. Ainsi instrumentalisé, le corps de Nadj semble passif, privé de vie propre. Cette image est renforcée de nouveau par la symbolique de la corde à nœud passée autour de son cou.

Dans *Comedia Tempio* (1990), la manipulation du corps apparaît comme intrinsèquement liée au dispositif scénographique : un danseur est suspendu par des cordes dans l'un des multiples espaces révélés par l'évolution du décor. Chaque lien, relié à ses deux extrémités à un membre du corps du danseur, passe par une poulie, de sorte que chaque geste entraîne le mouvement du membre opposé. Plus le personnage se débat, plus il s'empêtre dans la complexité du piège, jusqu'à finir par se retrouver corde au cou, pendu. Le suicide met fin à l'engrenage dans lequel l'esprit et le corps de l'individu se sont progressivement enfermés.

Dans cet exemple, la référence à la marionnette, particulièrement explicite, permet à Nadj de transposer le caractère inéluctable du destin tragique qui frappe Geza Csàth, l'auteur auquel il rend hommage à travers ce spectacle. En cherchant de nouvelles voies d'accès au monde sensible, Csàth devient à la fois l'acteur et l'objet de ses propres manipulations : à la manière des expérimentations psychiatriques, de la drogue et de l'écriture qui le maintiennent en activité et le condamnent, les cordes actionnent la progression de la folie dans laquelle il sombre peu à peu.



De g. à d. et de haut en bas : 42. à 44.
 42. *Woyzeck, ou l'ébauche du vertige* (1994) – J. N.
 43. *Entracte* (2008) – J. N.
 44. *Ozoon* (2013) – J. N.

La corde organise ainsi la répartition des rôles actif et passif selon les forces exercées par les interprètes à ses extrémités : domination/soumission, manipulateur/manipulé, le lien concret et symbolique distribue le pouvoir de part et d'autre. Souple ou tendue, prolongement de la main de celui qui domine ou marque de l'emprise de l'environnement, la corde autorise un mouvement qui n'est toutefois jamais libre. En transposant le principe de la marionnette à fils au jeu des corps vivants, Nadj propose au spectateur une réflexion sur les relations entre les hommes, mais aussi entre le corps et l'esprit des individus.

Autre instrument de manipulation spécifique, le bâton rappelle les marionnettes à tige occidentales ou encore le bunraku, technique asiatique qui consiste à manipuler à vue des poupées d'environ un mètre grâce à des tiges reliées aux articulations de l'objet.

(DVD : le soldat) Dans *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994), un personnage, dans une gestuelle totalement passive, se fait manipuler énergiquement par quatre hommes qui assurent sa métamorphose en soldat : ils lui enfilent casquette et habit militaire, puis le maintiennent en équilibre grâce à deux balais placés sous ses aisselles, le temps de préparer sa monture. Une botte de paille, une casserole et une balayette composent un cheval de fortune sur lequel ils l'installent, toujours sans aucune résistance de sa part. Avec cette séquence particulièrement burlesque, la manipulation d'un homme par ses comparses permet à Nadj de critiquer l'abus de pouvoir exercé sur le plus faible ainsi que l'absence d'opposition de celui-ci. La cible du chorégraphe est explicite : à l'heure où les Guerres de Yougoslavie reprennent, l'armée bricole des statuts sociaux dans l'urgence, prive les individus de leur liberté en leur imposant un destin qu'ils n'ont pas choisi, mais dont ils subissent les conséquences.

Neuf ans plus tard, avec *Ozoon* (2013), Nadj aborde l'animalité de l'homme aux côtés de deux danseurs (Ivan Fatjo et Eric Fessenmeyer) et deux musiciens-improvisateurs (Gildas Etevenard et Akosh Szelevenyi). Au début, leurs silhouettes déformées par des costumes rembourrés revisitent le bunraku traditionnel en y ajoutant la poésie du théâtre d'objets. À la manière de trois manipulateurs, ils animent à vue une figure sans vie à l'aide de baguettes fixées à ses articulations. Mais la traditionnelle poupée est remplacée par un serpent fabriqué à partir d'un tuyau d'arrosage : devant les yeux du spectateur, le reptile rampe tout autour du plateau circulaire avant de s'élever dans les airs. Là, ses ailes de papier s'enflamment, ramenant l'animal au sol (ill. 44).

La réunion d'éléments du quotidien et la manipulation de l'objet déclenchent la «double vision»²⁵¹ caractéristique du théâtre d'objets : « nous y reconnaissons l'objet, et nous voyons cette autre chose qu'il figure. »²⁵² En effet, les objets qui composent la marionnette sont assemblés sans modification préalable de leur apparence, permettant au spectateur de les identifier rapidement. Les percussions, les costumes et la circularité du plateau créent les conditions d'un regard travaillé par l'imaginaire : face à la scène, le public oublie rapidement l'objet quotidien pour découvrir une figure animiste, dont le destin n'est pas sans rappeler celui d'Icare. Le choix des différents objets contribue à ce rapprochement : le corps de la marionnette/tuyau, dont la fonction initiale est l'arrosage, se retrouve condamné par le feu qui consume ses ailes de papier. La tragédie n'est pas seulement mise en œuvre par le mouvement et la chute de la marionnette ; elle est contenue 'en puissance' dans sa constitution. De nouveau, Nadj partage avec le spectateur son questionnement sur la nature et le devenir de l'être, ici représenté par la marionnette-animal.

Jouer avec l'inanimé : poupées, mannequins et pantins

Jusqu'à présent, nous avons vu que Nadj recourt à la dimension marionnettique du geste pour proposer une vision de l'interprète soumis à différentes forces, qu'elles lui soient extérieures (le manipulateur et/ou le dispositif) ou intérieures (le corps et l'esprit luttent contre les tourments intimes de l'être).

Dans certains cas, le chorégraphe remplace l'interprète par la marionnette, déclinée sous différentes formes : mannequins, pantins ou poupées. L'objectif n'est pas de remplacer l'acteur, mais d'exploiter la charge dramatique qui émane de la confrontation entre le corps de l'interprète et celui de l'objet.

Le propre de la marionnette, c'est d'être une sorte d'intermédiaire entre l'humain et la chose, de sorte que si elle s'avance un peu trop du côté de l'humain, il faut qu'il y ait, dans le jeu, quelque chose qui rappelle son statut de chose, son appartenance au monde non-humain : ce phénomène de retour à

²⁵¹ Didier PLASSARD, « Fragiles territoires de l'humain. L'image dans le théâtre, chez Novarina et Didier-Georges Gabily », in *Puck*, 1998

²⁵² *Ibidem*

la chose permet au spectateur de ne jamais perdre de vue qu'il est au théâtre.²⁵³

Afin de préserver la théâtralité du jeu, Nadj utilise principalement l'immobilité et les proportions de l'objet.

Dans le premier cas, l'échelle humaine des mannequins sème le doute dans l'esprit du spectateur.

Ainsi, dans ***La Mort de l'Empereur (1994)***, le personnage de l'Empereur est doublement représenté par un interprète (Josef Sarvari) et par un mannequin articulé en bois. Les proportions humaines de la marionnette, l'esthétique hyperréaliste de sa tête et de son visage - sculptés à l'effigie de l'acteur - mais aussi le galbe des différentes articulations qui composent son corps contribuent à l'illusion. Celle-ci se brise après quelques instants seulement : dès que l'objet commence à bouger, le spectateur discerne l'artificialité du mouvement, à la fois déconstruit et permis par la manipulation des interprètes. Dans cette pièce, l'emploi de la marionnette sert le propos politique : pour dénoncer l'abus de pouvoir, Nadj orchestre la chute d'un homme, manipulateur finalement manipulé par le peuple.

En 2006, alors que les spectateurs s'installent dans la salle où se joue ***Asobu (jeu)***, une autre figure, assise seule à l'immense table au lointain, semble attendre, impassible. Tout au long du spectacle, le faible éclairage et les proportions humaines laissent planer le doute sur la nature de ce corps étrange : mannequin ou acteur passif ? Dans un premier temps, assis à l'avant-scène face au mur de fond, il assiste au même titre que le public à la projection d'images en noir et blanc. La confrontation de ce spectateur inanimé à l'organicité des êtres – humains et animaux – mise en scène dans le paysage natal de Nadj est saisissante : le chorégraphe oppose des images d'êtres vivants dans un cadre naturel à l'artificialité du personnage, mais aussi à celle de la représentation. Après cette séquence, le mannequin est ramené à sa place initiale, présidant l'immense table où sont rassemblés les convives. L'étoffe blanche sur la tête du mannequin, à la manière d'un suaire, contribue au rapprochement de ce tableau-vivant avec les représentations iconographiques de la Cène, dernier repas du Christ avant sa mort et sa résurrection. Pour

²⁵³ Didier PLASSARD, «Entre l'homme et la chose», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 16/06/2012, < <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936>.>

le spectateur averti, la résonance prolonge l'évocation de la confrontation entre vie et mort, êtres animés et inanimés partageant la même table dans un espace-temps fictionnel. Tout au long du spectacle, ce personnage demeure installé dans cette posture, spectateur de ce qui se joue sur le plateau tout en demeurant faiblement éclairé. Il entre de nouveau en action, toujours transporté par des danseurs, lors de deux séquences : la première se joue aux côtés des quatre danseurs de butô. D'abord impassible, le corps a priori inanimé commence à se mouvoir, réagissant aux injonctions criées par les quatre autres. Le mouvement se fait danse avant de s'évanouir peu à peu et de ramener le personnage à son état d'inertie initiale. En assistant à cette séquence, le spectateur peut croire que depuis le début d'*Asobu (jeu)* (2006), ce mannequin était en réalité un danseur. Or pour l'entrée suivante, à la fin du spectacle, un masque de bois sculpté semble remplacer l'ensemble de sa tête. Manipulé et déplacé par les autres interprètes, il retrouve sa fonction de spectateur immobile, et apparaît de nouveau comme l'être inanimé découvert au début, contrastant avec l'esprit festif et coloré qui agite les personnages dansants sur le praticable central.

Partout où il va, il s'installe.

Et personne ne s'étonne, il semble que sa place était là depuis toujours.

On attend, on ne dit mot, on attend que Lui décide.²⁵⁴

Nadj prolonge ainsi l'énigme de la nature de ce personnage jusqu'au salut et à la sortie définitive des interprètes: alors que la représentation s'achève, il reste installé au bord du praticable où se joue le dernier tableau, seul et impassible, contraint à l'immobilité de son statut d'objet. Bien que contrairement à *La Mort de l'Empereur* (1989) le mystère persiste tout au long du spectacle, le rôle du personnage énigmatique d'*Asobu (jeu)* (2006) nécessite également un mannequin et un interprète : parfois témoin passif dans l'agitation des voyages évoqués dans cet hommage à Michaux, il cède la place au corps du danseur le temps d'exprimer les effets de la rencontre avec l'autre, sa langue et sa culture.

²⁵⁴ Henri MICHAUX, in *La nuit remue*, Gallimard, 1935. Repris en « Poésie/Gallimard » en 1987, p.17.

Dans le second cas, celui de la présence de marionnettes plus petites que l'homme, poupées, pantins ou jouets mécaniques, aucune confusion avec le corps de l'interprète n'est permise.

La poupée constitue une autre représentation miniaturisée de l'homme : dans *Le Temps du Repli* (1999), les spectateurs les découvrent dès le début du spectacle, attachées dans le dos des interprètes. Ce procédé n'est pas sans rappeler les dépouilles d'enfants accrochées aux vieillards de *La Classe morte* de Tadeusz Kantor. Mais chez Nadj, les poupées sont l'effigie des personnages, ce qui permet une interprétation plus ouverte que dans le cas de Kantor : elles peuvent ainsi évoquer leur enfance, leurs aïeux, ou encore les enfants que ce couple pourrait avoir. Qu'elles relèvent de la mémoire ou de la projection, doubles de ceux qui les portent comme une partie de leur histoire, passée ou à venir, ces corps miniatures traduisent l'inscription de l'individu dans une histoire filiale qui dépasse leur propre existence, une temporalité liée à la succession de génération. L'évocation de la finitude de l'homme, de sa fragilité et de son inscription dans un ensemble qu'il ne maîtrise pas est davantage perceptible en présence de ces petites poupées que dans le cas des mannequins de taille humaine. Cette question d'échelle ne concerne donc non seulement la dimension spatiale, mais permet de traduire visuellement la dimension temporelle. Nadj semble adapter les lois de la perspective linéaire selon laquelle le regardeur peut percevoir la sensation de profondeur (plus l'objet est petit, plus il est éloigné dans l'espace) à la dimension temporelle : plus le corps de la poupée (ou du mannequin) est petit, plus il semble correspondre à une projection éloignée dans le temps, passé ou futur.

Grâce au décalage instauré par sa présence sur scène, « [...] la marionnette a (donc) la capacité de parler de l'humain de façon extraordinairement large et diversifiée. Parce qu'elle donne des traits humains à la chose, elle est aussi capable de montrer comment l'humain peut être traité comme une chose. »²⁵⁵ L'échelle et le degré de ressemblance de l'objet avec les interprètes, mais aussi les techniques de manipulation pratiquées, et son rôle dans l'action dramatique permettent à Nadj de proposer différents niveaux de projection. Par l'intermédiaire de figures inanimées, le spectateur se retrouve confronté à une vision possible de son double, et l'engage dans une réflexion sur les spécificités de

²⁵⁵ Didier PLASSARD, «Entre l'homme et la chose», *Agôn*. Ibidem.

l'être humain : « les figures de la double incarnation ne dessinent pas autre chose, en dernière analyse, que les frontières instables du vivant. »²⁵⁶. Ainsi exposés, création, mémoire, identité, pouvoir, violence et mort exposent l'individu face à son besoin d'altérité et à sa finitude.

D. Les usages de la voix

Corrélativement à cette appropriation des principes de « corps clavier » et de marionnettisation, la dimension orale du langage occupe une place importante dans l'expression scénique. Sous forme de cris, glossolalies, rires... La voix échappe de ce fait à son rôle scénique traditionnel de signe linguistique et recouvre d'autres enjeux que ceux de la parole.

Rappelons que Josef Nadj, Hongrois devenu Français, parle trois langues²⁵⁷. Pendant les séances de travail de la compagnie du « Théâtre *Jel* », les interprètes échangent en hongrois et en français. Mais pour le chorégraphe, « [...] la langue parlée n'est ni un repère, ni un obstacle, ni un avantage dans le cas d'un théâtre sans parole. [...] La compréhension de la manière et de la forme est purement intuitive ; elle se situe au-delà d'un langage parlé »²⁵⁸. Dans ce « théâtre sans parole » s'exprime le refus de choisir une langue qui érigerait des frontières à la réception. « Une langue demande de la compréhension. Pas l'image ni le son, c'est pourquoi j'ai immédiatement mis l'accent sur ce matériau-là. Sur un langage commun, qui est le geste. »²⁵⁹

Dans la continuité de son processus de déconstruction/reconstruction d'un langage scénique dont la dramaturgie repose sur des matériaux littéraires, le chorégraphe étend la notion de geste, mouvement du corps, à l'action vocale. Il questionne ainsi la présence théâtrale de la voix et s'engage en réaction au constat formulé par Courtine : « L'émergence d'un paradigme formel et technique de la communication a eu pour effet

²⁵⁶ Didier PLASSARD, « Fragiles territoires de l'humain. L'image dans le théâtre, chez Novarina et Didier-Georges Gabily », in *Puck*, 1998

²⁵⁷ Il connaît le hongrois et le serbe, et a appris rapidement le français.

²⁵⁸ Josef NADJ, Extrait de l'entretien réalisé le 6 avril 2012 au CCNO.

²⁵⁹ Myriam BLÆDÉ, *Les Tombeaux de Josef Nadj*, Essais et entretiens, L'œil d'or, Paris, 2006, p. 82.

de *désubstantialiser* la voix dans une théorie du signe, de *décorporéiser* la langue »²⁶⁰. Avec l'apparition de la sémiologie et des théories sur la communication, langue et corps sont envisagés séparément. La position de Nadj fait figure de contrepoint, car il propose un langage du corps dans lequel la voix retrouve une substance, et – occasionnellement – la langue un corps. Le texte comme matériau de création donne lieu à des actes de parole, récurrente mais non systématique. Tout en veillant à préserver la liberté d'une logique non narrative, l'émission vocale et le mot font l'objet, à leur tour, d'un détournement.

Dans sa quête théâtrale, la parole entre en jeu selon différents modes de présence: extension directe du geste dans son acception classique, la parole se trouve parfois mimée, silencieuse, mais visible. Lorsqu'elle se fait entendre, elle revêt le statut de présence, au même titre que le geste. De fait, l'expression orale contourne l'usage théâtral académique: langues anciennes, traductions ou glossolalies, ces sonorités permettent à chacun d'affirmer son identité propre, tout en mettant en évidence le caractère universel de la parole en tant qu'action, dont l'expressivité excède le sens des mots – signes culturels somme toute réducteurs. La voix du corps implique bien un émetteur et son engagement vers l'autre, mais le message et l'échange sollicitent une compréhension de l'ensemble du corps (non seulement de son intellect).

La parole mimée ; un théâtre de complicité

Dans *Cherry Brandy* (2010) le spectateur découvre en ombres chinoises la silhouette d'une interprète de profil se penchant pour proférer des paroles à un loup que l'on devine empaillé (ill. 45). Le mouvement des lèvres est visible sans qu'aucun son ne soit audible. L'échange, si



45. *Cherry - Brandy* (2011) – J.N.

²⁶⁰ Jean-Jacques COURTINE, « Les silences de la voix. Histoire et structure des glossolalies » Ecole thématique/Université européenne d'été, « Histoire des représentations de l'origine du langage et des langues » Ile de Porquerolles, Var, août-septembre, 2006. Article disponible en version numérisée [en ligne]. Disponible sur <http://htl.linguist.univ-paris-diderot.fr/biennale/et06/texte%20intervenant/pdf/courtine.pdf>

l'on peut dire, entre ces deux êtres si dissemblables, n'en est pas moins captivant, dénotant une intimité qui unit les deux personnages.

Cet exemple révèle la précision du dispositif de mise en scène de la parole mimée. Grâce aux ombres chinoises, l'acte de parole est présenté frontalement, ramené à l'état d'image (même si l'on a conscience du volume initial) et donc à une stylisation volontaire des corps en jeu. Par écran interposé, le geste est dématérialisé, séparé de la présence réelle du corps. Le personnage mimant la parole commence par s'approcher de son destinataire, réduisant ainsi la distance entre eux. Mais plus la relation de confiance voire d'intimité s'instaure, plus le spectateur s'en retrouve exclu. D'une part à cause du dispositif de représentation, lui-même conçu comme une image bidimensionnelle et muette, de surcroît. D'autre part, parce que la parole mimée est adressée à un être non humain. La figure animale devient le destinataire privilégié de la communication au détriment de l'homme. Pour le spectateur, le mystère sur le contenu de l'échange demeure, ou du moins alimente son imagination vers des conjectures fantasmagoriques. Cette séquence pointe les limites de la communication verbale entre les hommes, dévoilant une autre forme d'échange entre deux êtres de nature différente, un langage du geste basé sur la coprésence des corps. Visible, l'acte de parole ne produit pas de matière vocale audible. De même, la musique de fond opère indépendamment de l'action. Nadj dissocie les dimensions sonores et visuelles, accentuant ainsi la sensation de distance entre l'image et le réel.

En supprimant le rôle actif du destinataire ainsi que l'efficacité du propos, le chorégraphe limite la parole mimée à sa dimension visuelle. Représentée par l'image projetée ou dématérialisée, elle signale l'existence du message qui nécessite la rencontre physique des corps, et sous-entend que l'échange entre les êtres puisse relever d'une forme de communication spirituelle.

Traductions : privilégier l'échange entre les individus ?

En 2001, aux côtés de Dominique Mercy, Josef Nadj poursuit l'expérience du duo, entamée avec Cécile Thièblemont dans *Le Temps du Repli* (1999). Le titre, ***Petit Psaume du Matin***, associe dimension poétique du langage et dimension rituelle, indiquant le thème de la pièce : la complicité entre praticiens de danse-théâtre. Dominique Mercy et Josef Nadj, approximativement du même âge, explorent dans leurs

parcours respectifs des questionnements similaires : assurance, craintes, aspirations et limites du corps, rituels de préparation, dérision et engagement, autant de préoccupations transposées avec pudeur qui supplantent le sujet du couple amoureux développé dans *Le Temps du Repli*²⁶¹.

Sur le plateau, les deux hommes agenouillés côte à côte échangent des propos difficilement compréhensibles : « La présence de l'un excite l'autre. Ils se parlent une langue inventée, retroussent leurs pantalons pour découvrir des poils orange, noirs, rouges, et blancs²⁶² ». La critique se fait prendre au jeu du détournement de langues. En réalité, Mercy et Nadj enchaînent tour à tour la même question -réponse, traduite dans une vingtaine de langues : « Comment ça va ? – Bien. » (**DVD : comment ça va**). La mise en scène de cette séquence associe posture du recueillement, orientation de l'adresse ainsi que l'ambiguïté linguistique et dénote une bienveillance mutuelle, placée sous le signe de techniques de reconnaissance que partagent les deux artistes.

Dans une séquence du *Temps du Repli*, Thièblemont et Nadj utilisaient également ces mêmes modalités d'échange en parlant le français et le hongrois, chacun prononçant les mots d'Henri Michaux dans sa langue maternelle.

Dans ces deux duos, l'alternance de traductions du texte original quel qu'il soit n'entame en rien la connivence entre les interprètes. Cet usage du dialogue multilingue met en scène une forme de communication libérée des codes du dialogue linguistique. Le langage du corps se substitue au langage verbal pour devenir le médium privilégié de l'échange, dont le désir est d'autant plus perceptible. Il nécessite dans le jeu une acuité, une écoute et une attention de l'autre décuplées.

Avec *Cherry Brandy*, Josef Nadj propose un nouvel usage du texte poétique. Le titre de cette pièce commandée dans le cadre de l'année France-Russie fait référence au texte²⁶³ écrit par Varlam Chalamov²⁶⁴ sur la mort d'Ossip Mandelstam²⁶⁵, figure du poète

²⁶¹ Les duos seront étudiés en détails dans le chapitre 1 de la partie 2.

²⁶² Dominique FRETARD, « Le Vif du sujet et la consécration des hommes » in *Le Monde* du 24 juillet 1999.

²⁶³ A propos du poème *Cherry-Brandy*, de Varlam Chalamov : « Ici l'auteur a tenté d'imaginer, à l'aide de sa propre expérience, ce que Mandelstam a pu penser et sentir au moment de la mort, cette grande égalité des droits entre la ration de pain et la haute poésie, cette immense indifférence, ce calme que procure une mort par la faim qui diffère de toutes les morts « chirurgicales » et « infectieuses », dira-t-il dans l'essai *Au sujet de ma prose* ». Extrait de la préface des *Récits de la Kolyma* par Luba Jurgenson, éditions Verdier, 2003.

absolu dont *Le Montagnard du Kremlin*, épigramme contre Staline, l'a conduit à sa perte. Chalamov, Mandelstam, mais aussi Tchekhov constituent les différentes références que croise Nadj qui propose une fois encore plus qu'un hommage, une réflexion sur le rôle de l'artiste engagé dans les drames de son temps.

Dès les premiers instants du spectacle, alors que scène et salle sont plongées dans l'obscurité, la voix de Nadj récite un poème d'Ossip Mandelstam en direct dans la langue du pays où est jouée la pièce (d'abord en Russie puis en France), les mots saisissent immédiatement le spectateur. En traduisant Mandelstam dans la langue des spectateurs, le chorégraphe privilégie le sens du propos plutôt que la musicalité de l'écriture originale. Dans le noir, aucune image ni aucun son ne viennent parasiter la voix qui interpelle le public. « Pour la gloire au temps des siècles en marche [...] » : d'emblée, Nadj ancre la représentation au niveau de l'engagement du poète. (**DVD : la voix du poète**)

Dans ce cadre, la traduction du texte poétique affiche la volonté que le propos soit compréhensible par tous. La dissociation entre corps et voix, la sonorisation de la voix, le phrasé et le rythme, autant que le choix de la langue (celle du public), abolissent toute distance spatio-temporelle : dès l'ouverture de *Cherry-Brandy*, Nadj interpelle le spectateur. Plus que dans tout autre spectacle, il force son attention et sollicite sans détour son engagement immédiat. En ce sens, le spectacle s'impose comme un dialogue entre l'artiste - le poète comme le chorégraphe - et le public.

Langues mortes et spectacle vivant

Alors que *Cherry-Brandy* actualise le propos d'auteurs étrangers du passé par la traduction (favorisant une sorte de transport géographique), d'autres pièces actualisent l'usage de langues dites 'mortes', qui induisent elles aussi un dépaysement, pas seulement géographique.

²⁶⁴ Varlam CHALAMOV (1907-1982), écrivain soviétique. *Cherry Brandy* figure dans *Les Récits de la Kolyma*, traduction du russe par Catherine Fournier, Sophie Benech et Luba Jurgenson, éditions Verdier, 2003.

²⁶⁵ Ossip MANDELSTAM (1891-1938), poète et essayiste russe, arrêté et exilé à Voronej en 1935 à cause de ses vers sur Staline. Libéré, puis de nouveau arrêté en 1938, il fut envoyé en Sibérie où il mourut dans un des camps de triage près de Vladivostok.

En 1990, dans *Comedia Tempio*, le chorégraphe choisit le latin pour montrer la scission entre langage et savoir. Lors d'une séquence mémorable, Bicskei saisit un livre avant de s'attabler avec une attitude très solennelle (**DVD : lecture latine**). Deux témoins s'asseyent à l'écart, puis demeurent impassibles. Bicskei débute alors la lecture d'un texte en latin d'une voix haute et claire, ce qui déclenche l'apparition de la tête d'un quatrième personnage au centre du plateau de la table (le reste du corps restant dissimulé au-dessous). Le lecteur la remarque, s'interrompt, approche son visage pour mieux l'observer avant de reprendre sa lecture. Plus la tête sans corps s'agite, plus la voix de Bicskei se fait forte et sa lecture rapide... Et pour finir, il assène un coup de livre porté sur le crâne du perturbateur. Ce dernier s'enfonce un peu dans la table, évitant le regard du lecteur mécontent. Bicskei se lève, file s'installer côté cour, emportant chaise et livre, mais il est aussitôt suivi par le meuble évidemment mis en branle par l'interprète dont on ne voit toujours que la tête. Une fois le livre calé contre celle-ci, la lecture reprend, cette fois en silence. Le changement d'éclairage indique le début de la séquence suivante, au cours de laquelle quatre personnages introduisent une planche en bois, source d'un jeu dynamique et burlesque. Bicskei, dans l'obscurité, assoupi devant son livre ouvert, ne se réveille qu'à la fin de cet épisode laissant planer le doute sur sa nature : rêverie du lecteur ou intermède effectif dont il n'a pas eu conscience ?

La séquence qui précède cet usage de la parole nous renseigne sur son rôle : après avoir fait sur un brancard entrer un malade en pyjama blanc, les hommes en noir, visiblement guidés par Bicskei, le hissent jusqu'à la niche dissimulée au fond de scène, côté jardin. La prise de parole intervient juste après que le patient ait été maîtrisé et enfermé, associant ainsi la parole de Bicskei à celle d'un médecin influent, écouté attentivement par ses disciples. L'utilisation du latin dans ce passage de *Comedia Tempio* ne permet aucune communication entre les personnages : la lecture à haute voix par Bicskei renvoie indirectement aux études de Géza Csáth, rédigées à partir de ses différentes expériences et pratiques de la médecine psychiatrique. Grecque ou latine, la langue 'morte' n'est pas convoquée dans la représentation pour ses capacités didactiques, mais à un deuxième niveau de compréhension, pour évoquer ses usages traditionnels : des sciences de l'homme aux sciences expérimentales ou dures, ces langues sont associées à l'étude de l'homme et de son environnement par l'homme, à la connaissance et au savoir qui en résultent.

Après le latin, c'est le Grec Ancien que Josef Nadj choisit de mettre en scène, dans *Le Temps du Repli* (1999) :

Il y a un clin d'œil à la tragédie grecque. On dit quelques mots de Sophocle pour évoquer le langage et la mémoire. Est-ce qu'on se souvient de quelque chose ? Qu'apporte en plus le langage parlé ? Nous avons voulu un langage oublié, pour suggérer le repli vers le lointain. Il reste très peu de ce langage, sauvé de cette époque. À la fin de la pièce, nous disséquons un mot lettre par lettre, comme si chaque atome contenait un souvenir.²⁶⁶

Comme l'évoque le titre du spectacle, les quelques vers d'*Antigone* résonnent comme la mémoire d'un langage oublié, rattaché au théâtre et, à l'époque, compris par le plus grand nombre. Le Grec Ancien est désormais une langue 'morte', étrangère à la plupart des spectateurs. En réactualisant sur la scène du XXI^{ème} l'usage oral d'une langue presque disparue, Josef Nadj associe l'histoire du théâtre, sa mémoire et l'obsolescence du langage parlé. Tandis que l'intelligibilité des langues ne résiste pas à la succession des civilisations, l'expressivité du corps, traverse les époques sans dommage pour sa réception. Les dimensions visuelles et tactiles sollicitées confèrent au langage du corps d'autres modes d'intelligibilité, plus immuables.

Le Temps du Repli a donc pour premier enjeu de résister à l'oubli. Avec la déliquescence de la langue, une partie de la mémoire qu'elle véhicule tend fatalement à se désagréger . Par bribes et par strates, l'évocation chorégraphique des souvenirs communs du couple Nadj/Thièblemont crée l'occasion d'universaliser le questionnement des origines : « Quelque chose s'est brisé dans le couple primordial de la Genèse. Dans ce spectacle, on essaie de recoller les morceaux »²⁶⁷. En détachant les syllabes ou en exagérant l'articulation, les personnages procèdent à la déconstruction de la langue. La décomposition latente, sans fin, d'une langue 'morte' (finalement toujours en train de mourir) renvoie ici à la structure du couple, universel et intemporel, analysée par fragments tel un palimpseste, dont l'épaisseur serait constituée d'instantanés de vie partagés que l'esprit n'organise pas selon un ordre chronologique. Pourtant, comme dans toute relation, voire tout organisme, l'ordonnancement des éléments – ici le Grec ancien côtoie

²⁶⁶ Josef NADJ, extrait de l'entretien avec Hélène MONIN, in Fiche du spectacle *Le Temps du Repli* disponible sur le site internet Passion-théâtre : [en ligne]. Disponible sur http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lo/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=4546

²⁶⁷ Josef NADJ, propos extraits du dossier de presse du *Temps du Repli*.

le Français, le Hongrois, le chant, jusqu'à la dissection finale d'un mot, lettre par lettre - répond à une certaine logique qui en garantit l'équilibre et le fonctionnement.

Les mannequins portés dans le dos des interprètes peuvent être perçus comme le double de leur propre image, mais aussi de celle de tous les couples, de tout temps. Ce dédoublement s'articule au découpage des mots pour exprimer le « besoin d'aller vers le passé²⁶⁸ ». Grâce à l'emploi du Grec Ancien, l'histoire intime d'aujourd'hui dialogue avec l'histoire du passé, qui appartient à la culture de l'humanité, la mémoire immédiate entre en résonance avec la mémoire collective qui se prolonge dans l'expérience théâtrale avec le public.

Dans la représentation du *Temps du Repli*, ce regard sur l'universel passe par la déconstruction des mots lors d'un échange entre les personnages, rassemblés par la recherche d'un langage et d'une mémoire communs. Dans *Comedia Tempio*, la lecture en latin déclenche l'apparition de figures au comportement absurde qui participent à l'émergence d'images mentales. Dans ces deux exemples, corps et voix des interprètes réincarnent les langues désuètes. L'actualisation de leur usage dans le présent de la représentation provoque la réaction des spectateurs (comme les rires perceptibles dans la captation de *Comedia Tempio*), renouant ainsi par la gêne ou le décalage des liens renouvelés entre les hommes de tout lieu et de tout temps.

Des glossolalies aux cris : la voix pour les sens

Dans sa recherche d'un langage universel, Josef Nadj n'hésite pas à détacher la voix de la parole, et la parole du texte. Alors que la critique est passée à côté de la signification de la phrase échangée entre Nadj et Mercy dans leur duo, il est d'autres exemples où le texte est volontairement déconstruit, déformé, voire négligé, pour mettre en œuvre une autre dimension de la parole. Sans texte, parole et voix peuvent en effet donner forme à des glossolalies, « énoncés dépourvus de sens mais structurés phonologiquement, que le locuteur croit être une langue réelle, mais qui ne possèdent

²⁶⁸ Voir l'entretien vidéo de Josef NADJ sur le site [theatre-contemporain.net](http://www.theatre-video.net/video/Josef-Nadj-pour-Le-temps-du-repli-55e-Festival-d-Avignon?description) : [en ligne]. Disponible sur <http://www.theatre-video.net/video/Josef-Nadj-pour-Le-temps-du-repli-55e-Festival-d-Avignon?description>

aucune ressemblance systématique avec une langue naturelle vivante ou morte »²⁶⁹. Développées à l'extrême, la glossolalie et l'illusion de langage qu'elle instaure produisent alors borborygmes, cris, rires et expirations audibles.

Dans *Le Temps du Repli* (1999), la première utilisation de la voix intervient après la séquence d'ouverture: Nadj est assis sur une chaise, dos au public. Sa partenaire se tient debout derrière la table où trône un coq encore dissimulé sous un tissu. Face public, le buste droit, bras tendus dans l'alignement des épaules, le dispositif garantit une parfaite visibilité du geste. L'orientation du corps de Cécile Thièblemont ainsi que la tension perceptible dans son immobilité renforcent la valeur expressive du langage gestuel : à la manière d'une marionnettiste, elle mime la conversation entre deux personnages représentés par ses mains nues. Le contact entre le majeur et le pouce accompagné du regard de la danseuse signale 'qui' prend la parole. Thièblemont prête sa voix aux mains-personnage : sans discours ni mot identifiable, glossolalies et rires aigus animent le 'dialogue'. (**DVD : le dialogue des mains**)

Dans une langue incompréhensible, la voix propulsée permet à l'interprète d'exprimer une part d'elle-même, préambule au duo chorégraphique sur la difficulté d'être soi et en couple. Au-delà ou en amont du texte, une telle parole peut signifier des états de corps et des émotions. Les mots choisis par une spectatrice du *Temps du Repli* témoignent de ce paradoxe d'une intimité extériorisée :

Il m'est difficile de raconter ce que j'ai vu mais j'étais là, scotchée à mon siège, les yeux écarquillés, étonnée, amusée, curieuse. C'est comme si les danseurs avaient exploré tous les moyens de se toucher, de se parler. Exploration gestuelle, vocale, de l'autre, de soi. Comment mon geste, ma voix passe par moi, résonne en moi, agit sur l'autre.²⁷⁰

Cette spectatrice remarque l'effet produit par la voix, devenu un geste du corps comme un autre grâce à sa capacité d'action. « Accords et désaccords, roucoulaudes et

²⁶⁹ Jean-Jacques COURTINE, « Les silences de la voix. Histoire et structure des glossolalies » Ecole thématique/Université européenne d'été, « Histoire des représentations de l'origine du langage et des langues » Ile de Porquerolles, Var, août-septembre, 2006. Article disponible en version numérisée URL <http://htl.linguist.univ-paris-diderot.fr/biennale/et06/texte%20intervenant/pdf/courtine.pdf>

²⁷⁰ Hélène MONIN, extrait des « Témoignages de spectateurs » in Fiche du spectacle *Le Temps du Repli* disponible sur le site internet Passion-théâtre : Ibidem.

ricanements [...] »²⁷¹, le dialogue entre Josef Nadj et Cécile Thièblemont ne prend pas systématiquement la forme d'un langage structuré. En français, hongrois ou Grec ancien, énoncés ou chantés, les mots sont complétés par d'autres types d'émissions vocales qui participent à qualifier, mais aussi à faire progresser les étapes de la relation de couple, dépeinte dans son caractère général.

Dans la convergence des dimensions sonores et visuelles, les glossolalies sont donc audibles sans pour autant être compréhensibles. Le contenu de cette parole ne permet ni de distinguer des mots, ni d'identifier une langue connue. Pourtant, les mouvements de la bouche s'étendent à tout le visage, l'intonation et les attitudes corporelles traduisent une intention qui caractérise le geste et donne sens ou du moins expressivité à cette langue mystérieuse.

À propos des *Veilleurs* (1999), Dominique Frétard soulignait déjà la capacité d'action de cette langue particulière sur les autres éléments de la représentation : « Un homme - stupéfiant Istvan Bicskei - envoie des jets de salive, macule ses semblables de ses crachats, hurle une langue charabia. Feu de la parole qui meut les objets et les êtres. Colère divine »²⁷². Le langage élaboré par Nadj, employé par le corps engagé de Bicskei déclenche et oriente le mouvement des objets comme celui des personnages. Les glossolalies adressées à des êtres anthropomorphes comme aux autres interprètes provoquent l'interaction et participent au langage du corps dans toute son organicité. La capacité vocale singulière de Bicskei s'intègre ainsi à un geste global qui donne sa dynamique à la représentation.

Si dans le recours aux glossolalies la logique discursive est secondaire, c'est l'impact sensoriel de l'émission vocale qui est déterminante : « Cette perception de la matérialité du spectacle, de la corporalité des acteurs fait partie de l'expérience théâtrale [...] »²⁷³. À la vue et à l'écoute des sons du corps, le spectateur est rappelé à la réalité concrète du spectacle vivant. Dès lors, « la "vocalité", en tant que voie d'accès et véhicule du biologique (pulsionnel), présence du "corps" dans l'acte de phonation »²⁷⁴ constituent

²⁷¹ Rosita BOISSEAU, « L'amour dans la maison de Josef Nadj », in *Le Monde* du 5 février 2000.

²⁷² Dominique FRÉTARD, « Josef Nadj s'ouvre à l'érotisme et à la crudité des corps » in *Le Monde* du 13 mars 1998.

²⁷³ Patrice PAVIS, *Le théâtre au croisement des cultures*, éd. José Corti, Paris, 1990, p.36.

²⁷⁴ Jean-Pierre DENIS, « Glossolalies. Vestiges d'une oralité première » *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, 1989, p.108 [en ligne]. Disponible sur < <http://id.erudit.org/iderudit/500901ar>>

pour Nadj une solution à la difficulté soulignée par Courtine : pris dans un langage du geste global, ces usages de la parole permettent de ‘resubstantialiser’ la voix et de ‘recorporéïser’ la langue dans un dialogue sensible avec le spectateur.

En 2006, dans la Cour d’Honneur d’Avignon, la langue se fait de nouveau entendre. Après la séquence d’introduction d’*Asobu (jeu)*, les seize interprètes se retrouvent attablés face public, le mannequin masqué au centre. Istvan Bicskei et Györk Szakonyi se lèvent et échangent des éclats de rire. Bicskei guide ensuite les quatre interprètes japonais munis de couvre-chefs cylindriques en carton, vers le praticable situé à cour. Là, il retrouve une fonction proche de celle des *Philosophes* ; il les guide sur la petite scène à l’aide d’un long bâton, et leur donne des ordres - à moins qu’il ne s’agisse de questions - sous forme de glossolalies. Les quatre, ensemble ou tour à tour, lui répondent par des cris. Ce sont ces mêmes interprètes qui, après avoir remis sur pieds un personnage au jeu marionnettique, en commentent chaque geste par des cris similaires. Surgissant derrière la palissade de bois où sont collées des fléchettes projetées par des sarbacanes, Bicskei reprend la parole pour commenter le résultat, par des cris ou glossolalies à consonances asiatiques. Puis il relie avec une craie les différents points formés par les pointes blanches. Lors de sa dernière apparition, vers la fin du spectacle, son costume végétal (il est recouvert de feuilles d’arbres) apporte une nouvelle dimension - presque primitive - à la langue imaginaire.

Alors en préparation d’*Atelier Cerveau*²⁷⁵ d’après les écrits de Michaux sous mescaline, le metteur en scène Ivan Morane²⁷⁶ revient sur l’usage de la voix par les interprètes d’*Asobu (jeu)*:

Je pense à ces moments où les interprètes de Nadj émettent des sons, des sons qui sont des rires, peut-être des borborygmes, qui sont peut-être des mots dans la langue de Nadj ou dans la langue de Michaux, on ne sait pas, et où en définitive ce langage devient incroyablement concret et nous raconte (...) des récits qui nous semblent d’une grande concrétude. [...] C’est un travail énorme non seulement pour les interprètes mais aussi, [...] c’est retourner, retrouver chez Michaux ce que Rabelais aurait appelé la « substantifique

²⁷⁵ Ce projet devait être présenté lors de l’édition 2007 du Festival d’Avignon mais a finalement été remplacé par une autre création de Morane, *Parole de Poilus*.

²⁷⁶ Metteur en scène et créateur de la Compagnie Ivan Morane (1982) dont les activités sont consultables sur le site internet : [en ligne]. Disponible sur <http://www.compagnie-ivan-morane.com/>

moelle », c'est-à-dire arriver tellement au cœur de la pensée et au cœur de l'œuvre qu'il n'y a même plus besoin des mots. Le son émis par le corps de l'acteur ne vient pas de sa pensée mais vient de son corps. Ce sont des bruits presque corporels, même le rire. Et ils nous racontent des choses extraordinaires.²⁷⁷

Dans son hommage à Henri Michaux, Josef Nadj transpose et prolonge ainsi les recherches du poète sur une forme de pré-langage. « [...] la voix-bruit ou glossolalie, le parler-bébé ou le pseudo-langage ainsi que l'automatisme ou verbigération »²⁷⁸ sont autant de formes vocales explorées par la poétique de Michaux. Pour certains exégètes²⁷⁹, ces procédés relèvent de l'*esperanto* lyrique, « conçue par Ludwik Lejzer Zamenhof à la fin du XIX^e siècle, (et qui) a pour but de rendre possible la communication entre les hommes de toutes origines linguistiques »²⁸⁰. En ce sens, les écrits de Michaux viseraient la construction d'un langage universel. Plus nuancée, Anne-Christine Royère²⁸¹ perçoit dans cette rupture avec les conventions linguistiques le désir de parvenir à un langage singulier, une voix propre, originale, libératrice de l'identification et des codes imposés, donc non universelle. Capable de traduire « des mouvements intérieurs, cachés, intimes », cette voix est « également rattachée au corporel ». Royère propose alors de qualifier la voix recherchée par Michaux de « voix acousmate »²⁸², mieux appropriée selon elle pour désigner « l'expérience toute physique de l'enfantement du langage à laquelle le sujet se ressource »²⁸³.

Les formes d'expression pré-langagières comme le langage des enfants, les dialectes, les cris animaux auxquelles s'est intéressé Michaux ressurgissent dans la proposition

²⁷⁷ Ivan MORANE, propos transposés par nous d'après le reportage réalisé par Anne BRUNEL (textes et sons) et Isabelle LASSALLE (photos et visuels) sous le titre « Avignon 2006. Michaux-Nadj : Voyages réels - Voyages oniriques » publié le 1^{er} juillet 2006 sur le site internet de *France Culture* : <http://www.franceculture.fr/2006-07-01-avignon-2006-michaux-nadj-voyages-reels-voyages-oniriques.html>

²⁷⁸ Annie MONETTE, « La voix d'Henri Michaux », *Acta fabula*, vol. 11, n° 5, Notes de lecture, Mai 2010, [en ligne]. Disponible sur <http://www.fabula.org/revue/document5697.php>, dernière consultation le 03 janvier 2014.

²⁷⁹ René Bartelé, *Henri Michaux*, Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1957.

²⁸⁰ Annie MONETTE, « La voix d'Henri Michaux », *Acta fabula*, vol. 11, n° 5, Notes de lecture, Mai 2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5697.php>, dernière consultation le 03 janvier 2014.

²⁸¹ Anne-Christine ROYERE, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

²⁸² Terme emprunté à Patrick QUILLIER, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », *Lampe-tempête*, « Espaces, lieux, figures », n°4, décembre 2007.

²⁸³ Anne-Christine ROYERE, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.75.

scénique de Nadj sous la forme de glossolalies, de borborygmes, de rires, de cris. Par leur mise en scène, le chorégraphe ne cherche pas à trancher entre ces deux visions de l'écriture michaldienne. La parole est autant au service de la recherche d'une voix originale de l'individu (le duel entre Istvan Bicskei et Györk Szakonyi, ou encore les cris de l'homme-arbre) que de l'échange collectif (la séquence du bâton long avec les danseurs japonais, ou la 'réanimation' du danseur-pantin). De plus, pour *Asobu (jeu)*, Nadj a invité six interprètes japonais (la Compagnie Butô « Dairakudakan » et deux danseuses contemporaines) à rejoindre la formation composée d'anciens, de fidèles et de plus récents interprètes²⁸⁴. À la manière de *Babelle heureuse* (2002) de Montalvo et Hervieu²⁸⁵, la diversité des origines, des cultures, des âges, des sexes et des pratiques des interprètes rassemblés permet à la fois des solos, duos et scènes chorales, mais aussi des variations de styles de jeu, de costumes et de dispositifs. L'œuvre proposée n'en demeure pas moins une fresque cohérente et homogène sur les origines, dans laquelle les usages de la parole contribuent à l'expressivité des corps.

Selon les pièces, qu'il s'agisse du procédé d'écriture de Roussel ou du pré-langage de Michaux, Nadj décompose le processus de création d'un langage original avant d'en transposer certains principes – à travers la voix et la parole notamment - dans son propre langage scénique.

Parfois je pars d'une vision globale dont l'influence se traduit visuellement. D'autres fois, j'étudie la microstructure, la gestuelle musicale, le procédé technique de l'écriture. Ainsi, j'ai provisoirement suspendu mes recherches sur l'écriture de Joyce. Comprendre le fonctionnement de son langage et le transposer demande une étude longue et minutieuse de différentes traductions. En quittant la langue de pensée et d'écriture de l'auteur, le traducteur lui-même est déjà dans la création d'une autre œuvre. À mon tour, je dois créer une œuvre en passant par la décomposition et la recomposition de l'héritage d'un langage. Il y a un travail important à mener sur l'origine des mots.²⁸⁶

²⁸⁴ Kathleen Reynolds et Györk Szakonyi participaient à *Sept Peaux de Rhinocéros* en 1988 ; Damien Fournier, présent dans *Il n'y a plus de firmament* en 2003.

²⁸⁵ A propos des effets produits par le métissage culturel des interprètes dans ce spectacle, lire Roland HUESCA, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*. coll. Lignes d'art, PUF, 2012, p.158.

²⁸⁶ Josef NADJ, entretien du 6 juin 2011, CCNO.

Bien que pour le moment ajournées, les recherches de Josef Nadj sur l'écriture joycienne révèlent l'importance que le chorégraphe accorde à la corrélation entre langue de pensée et langue d'écriture. Joyce lui-même multipliait les usages de différentes langues à l'intérieur de ses écrits, leur donnant un sens variable selon les connaissances du lecteur et son mode de lecture (silencieuse ou à voix haute). Dès lors, on voit bien la difficulté que représente la décomposition d'une langue elle-même composite, et dont les différentes traductions ne font qu'ajouter de la distance vis-à-vis de la pensée de l'auteur ... Un projet comparable a été mené à terme en 1958. Le compositeur Luciano Berio propose *Thema (Omaggio a Joyce)*²⁸⁷ : à partir d'*Ulysses*²⁸⁸ il transpose le texte accepté « comme un système sonore où se trouvent condensées les intentions polyphoniques de Joyce »²⁸⁹. Il collabore alors avec Umberto Eco²⁹⁰, alors à la RAI de Milan (Radio Italienne) lequel prépare *L'Œuvre ouverte* dont un chapitre entier est consacré à l'étude de Joyce²⁹¹. Ensemble, ils proposent la radiodiffusion d'une œuvre électronique dans laquelle ils souhaitent poursuivre « cette quête d'un langage où le mot et la chose ne sont plus séparables »²⁹². Pour faire entendre « la conjonction du langage entre sens et son [il s'agit alors] d'amener le langage du côté de sa sonorité, pour arriver à trouver non pas le

²⁸⁷ Luciano BERIO, *Thema (Omaggio a Joyce)*, durée : 6 minutes. Œuvre électronique pour bande magnétique. Par Cathy BERBERIAN (voix enregistrée), éditeur Suvini Zerboni, Italie, Naples, 1958.

« Les expériences compositionnelles de Berio à partir d'un fragment d'*Ulysse* de James Joyce se proposent de mettre en évidence les virtualités poétiques du mot écrit, dit et entendu, sans établir la prépondérance d'un des deux systèmes, le poétique ou le musical. Le compositeur cherche à situer le mot joycien dans un tissu sonore complexe qui l'assimile et le prédétermine à la fois. [...] La première partie est une lecture musicalisée du texte de Joyce par Cathy Berberian ; dans la seconde partie, le compositeur développe les virtualités du texte en utilisant des mots et des bribes de mots, souvent manipulés par filtrage et réverbération, mais identifiables ; des phonèmes ou des agrégats de phonèmes, des événements sonores complexes obtenus par mixages successifs. La troisième partie débutant, après un silence, par l'intervalle vocal de seconde majeure ascendante, reprend des fragments du texte, lus ou légèrement manipulés et tout à fait distincts à l'écoute. » Extrait de la présentation d'Ivanka STOIANOVA, programme *Ars Musica* 1992, consultable sur le site internet de l'IRCAM : <http://brahms.ircam.fr/works/work/6889/>

Ecoute de l'enregistrement sonore disponible sur internet. [en ligne]. Disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=-uIvzVgk16c>

²⁸⁸ James JOYCE, *Ulysses*, roman publié dans son intégralité le 2 février 1922 à Paris par la librairie Shakespeare and Company.

²⁸⁹ Ivanka STOIANOVA, programme *Ars Musica* 1992, consultable sur le site internet de l'IRCAM : <http://brahms.ircam.fr/works/work/6889/>

²⁹⁰ Luciano Berio était alors directeur du studio de phonologie musicale situé dans les mêmes locaux que la RAI. Voir Umberto ECO, « De la radio à *L'Œuvre ouverte* » in *Critique* n°773, Editions de Minuit, 2001/11, p.775-776.

²⁹¹ Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, coll. Points essais, Seuil, 1979. Voir le chapitre 6, « De la « Somme » à « Finnegans Wake », Les poétiques de James Joyce », p.169-293.

²⁹² Cristina DE SIMONE, « (La) bouche (de) l'oreille : une *Odyssée* au bout du texte » in *Théâtre / Public* n° 201 dossier « Voix Words Words Words », dirigé par Jeanne BOVET, Jean-Marc LARRUE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, juillet – septembre 2011, p.71.

son du sens, mais le sens du son »²⁹³. L'entreprise est comparable, bien que très antérieure au projet de Nadj, qui est parvenu notamment avec *Poussière de soleils* (2004) à inverser de la sorte le processus de réception du texte en lui donnant une présence à la fois orale et aurale.

Au sujet de ce spectacle, *Poussière de soleils*, Myriam Blœdé remarque :

Cependant, jamais vidée, jamais privée de sens, elle [la parole] est neutralisée. Désarmée parce que détachée, libérée de la signification. Le mot, la phrase, sont ainsi renvoyés au régime des signes, la parole ramenée au domaine du geste, c'est-à-dire de l'action et de l'expression. Tandis que la voix (re)devient une pure émanation du corps.²⁹⁴

Si par son procédé, Roussel cherchait à dire deux choses avec le même mot, le chorégraphe puise dans l'écrit non pour dire, mais pour faire deux choses : action et expression naissent de cette métamorphose du matériau littéraire en élément de langage scénique. Cette transformation du langage a un objectif concret, sa théâtralisation : mots et phrases sont traités comme signes, la parole devient geste et participe à la construction d'une écriture scénique sensible plutôt qu'intelligible. En ce sens, le chorégraphe rejoint le désir d'Antonin Artaud de parvenir à mettre en œuvre une nouvelle expression théâtrale dans laquelle le corps n'est plus soumis aux lois du texte littéraire :

Cette poésie ne peut avoir toute son efficacité que si elle est concrète, c'est-à-dire si elle produit objectivement quelque chose, du fait de sa présence active sur la scène ; si un son comme dans le théâtre balinais équivaut à un geste, et au lieu de servir de décor, d'accompagnement à une pensée, la fait évoluer, la dirige, la détruit ou la change définitivement, etc.²⁹⁵

Selon Artaud, la parole-matière doit faire corps avec la pensée. Or, dans le cadre radiophonique ou théâtral, la médiation œuvre dans une relation d'échange entre les corps ; celui qui dit, et celui qui reçoit (interprète, auditeur, spectateur). Le langage recherché doit être débarrassé de toute fonction narrative, discursive ou illustrative, pour redevenir une parole agissante (qui selon Artaud, existe primitivement avant d'être

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Myriam BLÆDÉ, in *Les Tombeaux de Josef Nadj*, op.cit., p.128.

²⁹⁵ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.58.

corrompue par la culture). Délaissant tout projet d'une production axée sur le sens, Artaud a ouvert la voie à l'écoute intérieure et à l'écoute de l'autre.

Chez Nadj, le processus de déconstruction-reconstruction d'une émission sonore corporelle permet ainsi de passer d'une fonction communicative à une fonction esthétique, voire, comme en témoigne l'importance de la poésie dans l'élaboration des spectacles cités, d'une fonction esthétique à une fonction indicielle telle que la développe le poète Ghérasim Luca :

Dans ce langage, qui sert à désigner des objets, le mot n'a qu'un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière. Qu'on brise la forme où il s'est englué et de nouvelles relations apparaissent : la sonorité s'exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale. Libérer le souffle et chaque mot devient un signal²⁹⁶.

À la suite des auteurs auprès desquels il puise ses matériaux dramatiques, le chorégraphe brise le carcan de la parole et la transforme pour la ramener à une expérience du corps de l'interprète, puis de celui du spectateur. L'émotion de l'échange prévaut sur le contenu du propos, bousculant ainsi les habitudes du public, appelé à un autre type de réception. Le retour de l'émission vocale au corps de l'interprète réinterroge par voie de conséquence l'image et le mouvement de ce corps dans la proposition scénique. Au-delà du déplacement, du geste ou de la figure, l'interprète (re)trouve sa pleine expressivité grâce à cette rematérialisation, la réunion de sa voix (au sens large) et de son corps (en tant qu'instrument pluriel).

Ainsi, dans la lignée d'Artaud, de Michaux, de Roussel ou de Joyce, Josef Nadj déconstruit le langage académique pour renouer avec l'émission sonore, aux origines primitives, d'avant les mots, commune à l'humanité: la glossolalie, le souffle, le cri, le rire s'inscrivent dans cette recherche. La parole devient geste, avec la capacité, à l'échelle intime et universalisante, de véhiculer une émotion au-delà de tout système linguistique ou sémiologique culturellement établi.

²⁹⁶ Ghérasim LUCA, extrait de l'introduction à un récital, Lichtenchtein, 1968. [en ligne]. Disponible sur <http://www.jose-corti.fr/auteursfrancais/luca.html#Anchor-top>

Loin de la pratique traditionnelle du texte théâtral en usage sur la scène occidentale, Josef Nadj explore de nouveaux territoires de la parole :

[...] le texte se constitue en réseau de sonorités, musique ou prélangage. A la place qui lui est donnée, la parole reste, quelle qu'elle soit et même si elle ne fonctionne pas comme tel, un instrument de mise en rapport avec autrui.²⁹⁷

Finalement, son utilisation de la parole puise à travers les cultures, les époques et les pratiques pour souligner l'importance du corps dans la relation entre les êtres. Il rappelle ainsi que tout langage a pour origine la relation corporelle entre les êtres vivants.

Vision d'échanges muets et mystérieux, actualisation de langues obsolètes, traduction ou émission vocale intrinsèquement liée à l'engagement du corps, la voix participe à un langage plus global, celui du geste, infiniment plus ouvert à une interaction avec le public.

7. Chorégraphie et scénographie

Dans chaque création de Josef Nadj, « [...] le chorégraphique est inséparable du scénographique »²⁹⁸. En danse, traditionnellement, il est d'usage de préférer le terme de décor à celui de scénographie : « Dans une conception purement chorégraphique, le décor est bien souvent un fond même si la qualité de ces toiles qui ouvrent sur un imaginaire paysager peuvent être très élaborées [...] ».²⁹⁹

Alors que de nombreux chorégraphes font le choix du plateau nu pour permettre au dynamisme des corps dansants de s'exprimer librement, Nadj utilise a contrario le décor construit : « Le grand public découvrirait la force d'une danse théâtrale, littéraire, surréaliste, où tout du décor et des interprètes s'emboîte, se transforme en une magie de

²⁹⁷ Patrice PAVIS, *Le théâtre au croisement des cultures*, éd. José Corti, Paris, 1990.

²⁹⁸ Jean-Marc ADOLPHE, « Josef Nadj, le devenir à l'œuvre de la mémoire » in *Alternatives Théâtrales* n°51, Charleroi/Danses, mai 1996, p.37.

²⁹⁹ Brigitte GAUTHIER, « Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse » in *Études théâtrales* n°47 - 48, *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Philippe IVERNEL et Anne LONGUET MARX (dir), Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales UCL, 21 juin 2010, p.117.

trompe-l'œil et de mouvements »³⁰⁰. De fait, sa conception de l'espace rejoint celle de la figure majeure de la danse-théâtre du XXème siècle, Pina Bausch³⁰¹. Pour le plasticien, le passage aux trois dimensions d'un espace scénique construit s'accompagne d'un choix similaire à celui de la chorégraphe allemande, puisqu'il aborde la scénographie comme « facteur de théâtralisation »³⁰² qui détermine la mise en œuvre du jeu et des actions, corrélativement au lieu et à l'espace-temps de la représentation³⁰³.

Mon parcours, la trajectoire de ma vie et de mon travail sont tels qu'ils engendrent plusieurs territoires, plusieurs pays, plusieurs cultures. Pour préserver, ou plutôt pour obtenir un terrain favorable pour le jeu, il fallait créer un terrain neutre, qui est la scène même, la boîte noire.³⁰⁴

Ce propos peut sembler contradictoire par rapport au constat précédent. En vérité, il souligne l'importance du cadre choisi et revendiqué par le chorégraphe : le lieu théâtral. La dimension visuelle de la création est essentielle pour Nadj, plasticien de formation. En quittant son pays et en devenant chorégraphe, il se confronte à un nouveau type d'espace, qu'il désigne comme neutre : la boîte noire, dans laquelle il va déployer son langage du geste. Elle n'est neutre qu'en considération de tous les lieux et espaces qui marquent son imaginaire, ses 'paysages' imprimés dans sa mémoire d'exilé.³⁰⁵

Au cours de la conception scénographique, certaines influences surgissent de sa culture en matière d'histoire de l'art :

Il y en a plusieurs, surtout dans la peinture. Pas trop dans le théâtre quoique, j'ai toujours été fasciné par le constructivisme russe. J'aime cette esthétique,

³⁰⁰ Dominique FRETARD, « Josef Nadj à la table de son grand-père en Voïvodine » in *Le Monde* du 10 juillet 1997.

³⁰¹ Soulignons ici le choix paradoxal d'Alain PLATEL de recourir au plateau nu pour son hommage à la chorégraphe allemande présenté en 2010 à Avignon, *Out Of Context. For Pina*.

³⁰² Brigitte GAUTHIER, op.cit., p.117.

³⁰³ « Plus que jamais, ils demandent à être pris en compte en cernant bien pour chacun leur objet et leur média : l'action et le texte pour la dramaturgie, le jeu et l'acteur pour la régie (terme préférable à celui de mise en scène), le lieu et l'espace-temps pour la scénographie. » Marcel FREYDEFONT, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agon URL*, Brouiller les frontières, N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le 10/01/2011, [en ligne]. Disponible sur <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1559>.

³⁰⁴ Josef NADJ, entretien le 6 juin 2011 au CCNO.

³⁰⁵ On retrouve cette notion dans le titre de son autoportrait filmé: *Le Dernier paysage*.

ces trouvailles. Et puis toute une série de peintres, comme Magritte par exemple, ses intérieurs principalement.³⁰⁶

Le constructivisme russe répond à une idéologie rationaliste ; les machines à jouer et dispositifs cinétiques et dynamiques servent en premier lieu à une pratique biomécanique du corps.³⁰⁷ L'attention du chorégraphe plasticien se porte sur l'esthétique, l'aspect construit et les possibilités de jeu permises par cet usage des trois dimensions. La juxtaposition de cette référence à celle des intérieurs de Magritte, dont l'œuvre est essentiellement picturale (donc bidimensionnelle) et d'esthétique surréaliste semble a priori paradoxale. Comment la fonctionnalité constructiviste et les associations poétiques du surréalisme parviennent-elles à se combiner dans la conception des dispositifs scéniques de Nadj ? Quels rapports entretiennent-elles avec les enjeux dramatiques qui caractérisent ses spectacles ?

À en croire le chorégraphe (peu loquace dès qu'il s'agit d'évoquer son processus de création) le support neutre de ses projections scéniques à venir est la boîte noire. C'est le point de départ de toutes ses scénographies.

A. Une table qui se transforme, « point de départ à tous les possibles »

Parmi ses souvenirs d'enfance, un objet particulier semble avoir marqué Josef Nadj au point de devenir un élément essentiel de son univers tant plastique que scénique. Son rapport à cet objet trouve sa source dans la relation privilégiée qu'il entretenait avec son grand-père :

[...] la table de mon grand-père, (qui) avait une petite étagère que la nappe dissimulait. Il avait une passion pour la lecture. Sur cette étagère, dérobée au regard, il mettait les livres qu'il empruntait à la bibliothèque de Kanjiža., ma ville natale en Voïvodine. Il fallait soulever la nappe pour les voir. Tous les

³⁰⁶ Josef NADJ, entretien du 6 juin 2011 au CCNO

³⁰⁷ Béatrice PICON-VALLIN, « Le jeu biomécanique implique souplesse, efficacité, rationalité, économie, précision, rapidité d'exécution, absence de flottement, évaluation exacte des espaces, capacité d'orientation, conscience des lois de l'équilibre et des déplacements du centre de gravité du corps, coordination avec le partenaire. » in « La mise en scène du *Cocu magnifique* par Meyerhold (1922) », *Textyles* [En ligne], 16 | 1999, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 11 juin 2014. [en ligne]. <Disponible sur <http://textyles.revues.org/1122>>

livres de la bibliothèque ont défilé, un nombre inimaginable, mais ce n'était jamais les mêmes. A chaque fois que j'allais dans sa chambre, je découvrais un livre différent. Et avec ce livre je partais en voyage. Depuis, pour moi, l'image, l'ailleurs, surgit d'une boîte qu'il faut ouvrir. Dans toutes mes pièces il y a une table qui se transforme, lieu central, point de départ à tous les possibles.³⁰⁸

Cet élément est central à plus d'un titre. Associée à son imaginaire d'enfant et attachée au souvenir de son aïeul, sans doute à l'origine de son goût pour la littérature, la table représente aussi pour Nadj le support de ses premiers émois esthétiques qui le transportent précocement vers des ailleurs immatériels. Il n'est pas anodin que la table soit étroitement liée aux livres, cachés en dessous et qu'il faut ouvrir pour commencer le voyage. Il ne s'agit donc pas d'un objet simple, mais déjà, dans l'usage qu'en faisait son grand-père, d'un élément complexe, multifonctionnel. Le plateau était en effet recouvert d'une nappe, laquelle occultait des dessous (terme qui présage sa valeur théâtrale) et l'étagère où se trouvaient rangés les livres – non pas debout, comme dans une bibliothèque, mais posés à plat : autant de boîtes prêtes à être ouvertes pour accéder aux trésors qu'elles recèlent.

Dès *Le Canard Pékinois* (1987), la table se trouve au centre du dispositif scénique. Visible dès l'ouverture de la pièce, elle est le lieu qui rassemble les personnages, unis autour de leur projet de départ et accompagnés par la figure du loup, symbolique de la présence de la mort (comme on l'a vu précédemment).

Dans *Le Temps du Repli* (1999) ou *Petit Psaume du matin* (2001), elle est ce même objet qui à la fois lie et sépare les deux interprètes. Sa longueur est poussée à l'extrême dans *Asobu (jeu)* (2006) : face à la salle, quinze personnages sont rassemblés autour d'une figure centrale dont la tête est recouverte d'un tissu blanc. Ce suaire confirme le rapprochement de ce tableau vivant avec l'image biblique de la Cène (si on omet les deux interprètes situés aux extrémités, rapidement engagés dans un dialogue comme on l'a vu précédemment, et qui augmentent le nombre de personnages en jeu dans les saintes écritures) (ill. 49).

³⁰⁸ Josef NADJ, propos recueillis par Dominique FRETARD, « Josef Nadj à la table de son grand-père en Voïvodine » in *Le Monde* du 10 juillet 1997.



De g. à d. et de haut en bas : 46. à 49.
 46. *Woyzeck, ou l'ébauche du vertige* (1994) – J. N.
 47. *L'Anatomie du fauve* (1994) – J. N.
 48. *Asobu (jeu)* (2006) – J. N.



49. *Cherry - Brandy* (2011) – J.N.

Le plateau qui compose la table devient régulièrement aire de jeu : investie par la danse notamment dans *Les Commentaires d'Habacuc* (1996) et *Cherry Brandy* (2011), elle constitue alors une scène sur la scène, tout comme dans *Petit Psaume du matin* (2001) sa surface accueille le corps au repos pour Josef Nadj, ainsi que dans les photographies en noir et blanc projetées dans *Asobu (jeu)* (2006) (ill.48).

Si le plateau de la table permet une mise à l'index des corps et des objets, l'espace vide du dessous permet aux corps de se dissimuler aux yeux des autres personnages tout en restant visibles pour le spectateur. Par exemple, dans *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994), elle abrite Woyzeck jouant de la trompette ; dans *L'Anatomie du fauve* (1999) c'est un passager clandestin qui s'y cache (ill. 47). Dans ces cas, parce qu'elle montre en même temps qu'elle occulte, mais aussi à cause des contorsions des corps qu'elle engendre par ses dimensions réduites ou inappropriées à l'usage qui en est fait, la table participe à la dimension burlesque des situations.

La table accueille différentes cérémonies autour d'objets mystérieux, tels que ces les deux personnages écrasant des oranges ou des œufs avec leurs mains dans *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994). Dans *Etc.Etc.* (2008), attablés côte à côte, Gemza et Nadj déballent une série de lapins en céramique, dont la blancheur est progressivement remplacée par une couche de peinture noire. En 2002, le chorégraphe déballe une hache enveloppée dans un tissu, déballée avec précaution sur le plateau de la table, face au public de *Journal d'un Inconnu* (2002).

À la fois objet symbolique, élément de dramatisation de l'espace³⁰⁹ et support pour le geste chorégraphique ou plastique, chaque apparition de la table a un rôle dramatique signifiant. Elle correspond à la définition proposée par Konigson de l'objet de représentation, véritable partenaire de jeu pour l'acteur, constitutif de la scénographie et de ses enjeux spatio-temporels.

³⁰⁹ Elie KONIGSON « Les objets de représentation au théâtre - (XVème – XVIIème siècles) », in *Nouvelle Revue du Seizième Siècle* – 1996 – N°14/2, pp.189-199.

De la boîte au labyrinthe : métamorphoses

La boîte, variations sur l'enfermement

« L'apparition et l'escamotage sont deux pôles essentiels de la rhétorique nadjienne »³¹⁰ remarque Jean-Marc Adolphe. Parmi les différents usages de la table repérés précédemment, il en est un particulièrement opérant dans la mise en œuvre des apparitions/disparitions. Une fois recouverte d'une longue nappe, la table devient en effet un espace mystérieux pour le public.

Dans plusieurs spectacles, la nappe est traitée comme support visuel du geste artistique. Les interprètes de *Poussière de soleils* (2004) dessinent sur cette surface de papier blanc avant de basculer le plateau face à la salle, offrant au regard du spectateur l'image de deux grands yeux qui le scrutent en retour. Selon le même procédé, Nadj et Gemza dévoilent les nappes blanches maculées de taches d'encre noire à la fin d'*Etc.Etc.* (2008) (ill.). De nouveau, le résultat n'est révélé que par le basculement de la surface horizontale à l'oblique ou à la verticale.



50. *Etc.Etc.* (2009) – J.N.

Par ailleurs, cet attribut renvoie au souvenir du grand-père de Nadj, puisque la nappe permettait de dissimuler les livres cachés sous sa table. Élément scénique fermé par l'étoffe qui le recouvre, elle cache des corps, des objets, des bribes de décor, invisibles pour le public et parfois pour certains personnages. À partir de cet objet fondamental pour le déploiement de son langage du geste, le chorégraphe décline les usages de la boîte, qui vient par sa construction se substituer à l'élément de mobilier qui s'éloigne ainsi de son référent premier.

³¹⁰ Jean-Marc ADOLPHE, « Josef Nadj, le devenir à l'oeuvre de la mémoire » in *Alternatives Théâtrales* n°51, Charleroi/Danses, mai 1996, p.37.

Avec *L'Anatomie du fauve* (1994), hommage à Oskar Vojnich, Josef Nadj fait référence à l'intérêt de celui-ci pour l'étude des comportements humains ou animaux. La théâtralité de la scénographie offre alors de nombreux espaces de confrontations pour ces êtres vivants en quête de pouvoir ou de sens à donner à leur existence.

Sur le plateau, plusieurs dispositifs sont détournés de leurs fonctions initiales pour devenir aires de jeu, abris ou cages. Par exemple, le système de rails qui traverse le plateau dans sa largeur permet l'entrée dans la pénombre d'un étrange véhicule composé de tables et de chaises. L'éclairage révèle alors la présence de deux interprètes attablés face à face, recouverts d'un voile translucide, tandis qu'un troisième, passager clandestin, est caché sous la table. Dans ce cas, le signifié « boîte » est moins évident, il s'agit plutôt d'une déclinaison du dispositif premier table/chaise/nappe, dont le mode d'entrée et l'agencement déjouent les attentes du spectateur. À un autre moment, des personnages se retrouvent enfermés dans une cage, sous la surveillance d'un gardien stoïque (ill. 51). Les rapports de domination traditionnels l'homme sur l'animal sont explicitement transposés à la relation de pouvoir entre les hommes.



51. et 52. *L'Anatomie du fauve* (1994) – J. N.

Plus tard encore, les hommes déambulent pliés en deux, la tête enfermée dans un caisson de bois (ill. 52). Cette fois encore, ils sont surveillés de près par un protagoniste libre de se déplacer sans fardeau et sans joug. Les jeux de pouvoir font de nouveau l'objet d'une interrogation critique notamment via le rapport de force montré : plusieurs soumis à un seul. Le motif de la grille – matérielle ou projetée - complète cette vision de l'aliénation et de l'enfermement. Associés au faible éclairage dans lequel est maintenue la scène, ces

éléments participent efficacement à rendre la sensation de claustrophobie et le sentiment d'oppression qui se dégagent du spectacle.

L'évocation de la boîte est plus littérale dans *Les Commentaires d'Habacuc* (1996). L'exemple est frappant lorsque deux personnages apparaissent confinés dans des encadrements en bois brut, hauteur et largeur, sensiblement adaptés aux mensurations d'un homme moyen debout. Dans une posture visiblement contraignante, les personnages subissent les basculements des cadres manipulés par d'autres. Malgré tout, les corps maintiennent la posture, en tension (ill. 53). Si la performance physique des interprètes est remarquable, l'effet dramatique l'est tout autant, voire davantage à cause de son caractère intrigant puisqu'à aucun moment les personnages ne tentent de se libérer, alors qu'aucune paroi ne ferme les cadres qui les enferment ni à la face ni à l'arrière.



53. *Les Commentaires d'Habacuc* (1990) – J.N.

Désorientation, domination et soumission mettent en œuvre des enjeux analogues dans *Le Vent dans le sac* (1997): « C'est criant dans la longue scène où deux hommes cherchent désespérément à remettre sur pied deux morts confortablement allongés dans leur boîte-cercueil. On se prend à rire de cette envie désespérante »³¹¹. L'aspect burlesque de ce jeu est associé comme souvent au thème de la mort. L'enfermement dans le cercueil indique l'inéluctabilité de l'immobilité du corps défunt, contre laquelle les vivants luttent en voulant rétablir la verticalité (synonyme de mouvement par conséquent du vivant).

³¹¹ Anne ODIER, « Josef Nadj, le Chaplin du Danube » in *La Tribune* du 11 mars 1997.



54. *Le Modèle rouge* (1934) - René Magritte



55. *Poussière de soleils* (2004) – J. N.

Toujours au service de la dialectique visible/invisible, Josef Nadj recourt à deux nouvelles déclinaisons de la boîte dans *Poussière de soleils* (2004) : l'une adopte la forme cylindrique, au diamètre suffisamment large pour que l'un des personnages y soit introduit à la verticale, tête en bas, mais assez étroit pour que son insertion se fasse petit à petit. Alors que les autres interprètes poursuivent l'action principale, le glissement du corps progressivement enfermé dure plusieurs minutes. La descente est rythmée par sa respiration, visible grâce aux nuées de buée qui se forment sur la paroi transparente. Une fois le corps entièrement piégé, deux hommes font basculer le cylindre à l'horizontale avant de le faire rouler jusqu'à sa sortie du plateau. De nouveau, enfermement et manipulation sont mis en scène grâce à la relation entre le corps et l'élément scénique en vue d'exprimer la domination exercée sur un individu.

Une autre scène du spectacle recourt à la boîte dans une forme plus radicale : toujours aux dimensions humaines, la caisse de bois est cette fois intégralement close. La surprise vient d'un nouvel attribut : deux pieds artificiels sur lesquels repose la boîte à la verticale (ill. 55). En créant l'ambiguïté entre l'animé (le corps de l'interprète) et l'inanimé (les fragments de corps artificiels), Nadj compose de nouvelles formes où sont réunis attributs humains et éléments scénographiques. C'est par ses dimensions anthropomorphiques mais aussi en référence à la mise en boîte des interprètes récurrente dans ses créations, qu'il crée le trouble. Le spectateur se retrouve ainsi devant une vision énigmatique d'un réel possible. De fait, cette caisse de bois munie de pieds évoque au spectateur averti certaines peintures surréalistes de Magritte. Le chorégraphe rappelle par ce jeu d'associations trompeur l'un des principes de création de l'artiste belge : l'image n'existe que par construction mentale (ill. 54)³¹².

À la manière de cadavres exquis scéniques, ces objets de représentation composés d'éléments faisant conjointement référence à l'animé et à l'inanimé, apportent humour et légèreté aux situations. Josef Nadj puise dans ses souvenirs d'enfance comme dans sa culture artistique (la seconde faisant parfois partie des premiers) pour optimiser les possibilités expressives de la boîte noire. Le chorégraphe plasticien semble opérer par un

³¹² Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe : Sur Magritte, Fata Morgana*, (Scholies) 1973.

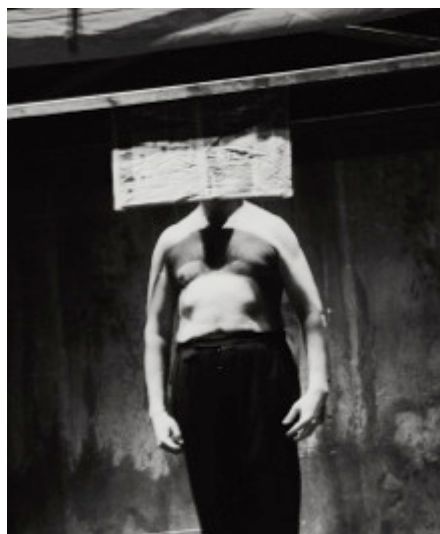
travail de miniaturisation, si l'on peut dire, à partir de la table et de la boîte qui reconstituent, à leur échelle, le dispositif dans son ensemble. D'une autre manière, il s'agit de nouveau de manipuler et multiplier les aires et surfaces de jeu : ces pratiques associées au matériau principal, le bois, témoignent de l'esthétique constructiviste de Nadj, procédé fructueux qui lui permet de s'approprier l'espace scénique et d'y reconstituer les différents rapports de l'homme au monde, selon des conventions ludiques qui sollicitent l'adhésion du spectateur.

Faire apparaître le corps objet : la scène, variations autour du castelet

À partir de la table et de la boîte, Nadj décline différentes configurations de plans verticaux, selon le principe scénographique analysé par Chantal Guinebault dans le cadre du spectacle de marionnette. Ceux-ci offrent de multiples possibilités syntaxiques : cadres, écrans et caches composent des visions partielles du corps et intensifient l'expressivité du geste, tout en instaurant un hors champ favorable à l'imagination.³¹³ Dans sa version plus académique, d'une part le castelet (et ses découvertes) apporte au chorégraphe des solutions spatiales adaptées à la marionnettisation de l'interprète, et d'autre part, il confirme au spectateur l'analogie corps – objet.

Dans *Les Échelles d'Orphée* (1992), Nadj redimensionne l'espace scénique pour évoquer la troupe de théâtre amateur constituée par les pompiers de Kanjiža. Entre les rideaux qui réduisent l'ouverture du cadre de scène, les interprètes jouent le spectacle dans le spectacle à l'intérieur d'un castelet en bois, dont le cadre équipé d'un rideau à l'allemande (ill. 56). L'accès à l'estrade (surélevée d'environ cinquante centimètres) se fait par un fond de scène composé de deux panneaux coulissants latéralement. Dans cette transposition explicite du dispositif marionnettique, découverte et espace d'exposition rythment l'apparition des personnages et en organisent la visibilité. Ainsi, les dimensions du cadre de scène de ce castelet sont suffisamment restreintes pour qu'un simple morceau de tissu suspendu suffise à dissimuler entièrement un visage (ill. 57).

³¹³ Didier PLASSARD, « Fragiles territoires de l'humain. L'image dans le théâtre, chez Novarina et Didier-Georges Gabily », in *Puck*, 1998.



56 et 57. *Les Échelles d'Orphée* (1992) – J. N.

Au-delà de l'effet comique, le décalage entre la fonction du dispositif de monstration et la dissimulation d'une partie du corps fait sens : l'inadéquation entre la troupe de pompiers amateurs et l'espace scénique sur lequel ils se produisent traduit la difficulté pour l'individu de s'adapter à son environnement, thème récurrent chez Nadj.

On retrouve le castelet dans le quatrième tableau de *Sho-bo-gen-zo* (2008). Dans la pénombre, Nadj pousse la reproduction réduite du cadre en fond de scène. L'effet est double. D'une part, la répétition du cadre de bois clair et du rideau noir insiste sur la référence à l'espace scénique du nô. D'autre part, le déplacement du castelet vers la face accentue l'effet de perspective inversée (le plus petit devant, le plus grand derrière) ; la miniaturisation du dispositif annonce la dimension marionnettique de l'action à venir et prépare le spectateur à adapter son regard au changement d'échelle. (**DVD : 1a licorne**).

A l'avant-scène, le chorégraphe agenouillé derrière le castelet passe ses mains à travers le rideau et déroule un tapis rouge en direction du public. Il y fait entrer une licorne en argile blanche qu'il remodèle en forme humaine. Parfois, la tête du chorégraphe surgit depuis l'arrière du cadre afin de s'assurer de l'image qu'il donne à voir. Mais grâce à l'éclairage concentré sur les mains de Nadj et la figure naissante à l'avant-scène, celle-ci acquiert aux yeux du spectateur le statut de personnage : comme dans *Les Échelles*

d'Orphée (1992), la scénographie met en abyme la théâtralité de la représentation. Le spectateur assiste alors au processus de construction de l'interprète à partir duquel le personnage est façonné par les mains du créateur. La transformation de créature fantastique en figure anthropomorphe rappelle *Le Traité des mannequins*³¹⁴ de Schulz. Le rituel de métamorphose se conclut par l'inclinaison de la tête du personnage vers le miroir placé entre ses mains. « L'homme regarde le miroir, le miroir regarde l'homme », dit l'un des *koan zen*. Dans cette séquence, la mise en scène du geste de Nadj – qui n'est pas sans rappeler la manipulation de marionnette en prise directe – lui permet d'évoquer « un temps antérieur à l'homme, un temps mythique »³¹⁵, spécifique à la représentation et à l'intérieur duquel « la main du créateur » est libre de déjouer les lois de l'univers. Au creux d'un espace réduit et d'une temporalité illimitée, l'artiste transforme la matière qui compose les êtres pour exposer l'importance de la conscience de soi dans la quête de la justesse de la présence scénique (L'Eveil, objet de recherche du *Shôbôgenzô*) (L'Eveil, objet de recherche du *Shôbôgenzô*). Cette qualité de présence ne se limite pas à l'incarnation par l'interprète ; selon Maître Dôgen, elle se loge en toute chose de la vie, encore faut-il en prendre conscience pour l'apprécier. Là est l'objectif de Nadj qui concentre l'attention du spectateur sur les gestes de sa main transformant avec habileté la matière en personnage.

Dans un autre registre, le castelet participe au trouble de *Cherry-Brandy*. Tandis qu'une voix off fait résonner les vers de Mandelstam, la lumière se fait progressivement sur le castelet noir situé en fond de scène. Un mystérieux personnage, incarné par Nadj, y fait son entrée. Sa tête coiffée d'un bonnet et le visage recouvert d'un fard blanc contrastent avec la pénombre ambiante. De dos, le personnage trace des cercles à la craie sur un tableau noir, puis se retourne pour retoucher son maquillage. Le geste est tremblant. Il se remet à l'ouvrage qu'il complète par des lettres « A », puis d'autres, de manière à composer un carré « SATOR ».³¹⁶ Tout au long de cette action, le jeu se

³¹⁴ Bruno SCHULZ, *Le Traité des mannequins*, op.cit.

³¹⁵ Josef NADJ, propos recueillis lors de la rencontre avec Didier PLASSARD, Charleville-Mézières, septembre 2011.

³¹⁶ Le carré Sator est le plus ancien carré 'magique' connu à ce jour. C'est un carré de 5 x 5 mots en latin (SATOR, AREPO, TENET, OPERA, ROTAS), qui compose un palindrome aussi bien en lecture horizontale qu'en lecture verticale. Son ancienneté, sa sophistication et son mystère ainsi que sa découverte dans différents sites très éloignés ont donné lieu à de nombreuses interprétations, cabalistiques, chrétiennes, alchimiques... Citons sur le sujet l'article de Nicolas VINEL, « Le judaïsme caché du carré Sator de Pompéi », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 2 | 2006, consulté le 29 août 2013. [en ligne]. Disponible sur < <http://rhr.revues.org/5136> >

poursuit à l'avant-scène. Après avoir laissé au public le temps de prendre connaissance de ce message codé, les rideaux noirs ferment le cadre. Le spectacle se poursuit, et malgré les entrées et sorties d'accessoires, le castelet noir reste en place, dans l'obscurité. Une vingtaine de minutes plus tard, les rideaux s'ouvrent de nouveau. Les dix interprètes en scène s'agitent de façon désarticulée avant de se réunir, allongés sur le sol. Leurs regards se tournent alors vers le castelet, attirés par le vacarme mécanique d'une lame de scie érigée à la verticale afin de diviser l'ouverture du cadre en deux parties. Le mystérieux personnage achève son carré magique en traçant la lettre centrale (« N »). De ses doigts recouverts de peinture rouge, il dessine sur son visage un demi-sourire, de la bouche vers l'oreille. Il s'interrompt pour fermer le « N » d'une diagonale rouge, puis achève son maquillage de façon symétrique. Grossièrement grîmé en clown funeste, son mouvement vers la sortie est ponctué par de brefs à-coups et sursauts. De nouveau les rideaux se ferment, les interprètes reprennent le jeu. Environ dix minutes plus tard, la lumière fait réapparaître le cadre du castelet, à l'intérieur duquel la lame reprend son mouvement frénétique, toujours accompagné par un bruit inquiétant. Cette fois, le personnage cède sa place à une poupée en bois sculpté qui longe le bord du cadre en direction de la lame... et se fait sciée en deux. Même séparées, les deux moitiés de l'objet continuent leur course. Nadj refait surface pour les saisir dans ses bras, troublé. Le mouvement mécanique de l'objet cesse enfin, et après un noir bref, le spectacle reprend son cours pour la scène finale. (**DVD : la scie**).

Dans ce spectacle-hommage à Mandelstam et à l'engagement artistique de façon plus générale, l'utilisation du castelet se fait en trois temps, chacun mettant l'accent sur un élément de l'action qu'il accueille : tout d'abord l'étrangeté presque morbide du personnage, transposée par la lividité du visage et les yeux cernés de noir, mais aussi par la nature de son geste spasmodique. Après la présentation de ce corps en souffrance, le spectateur assiste au tracé du carré magique. Le goût de Nadj pour les signes et symboles mystérieux, voire occultes, montre ici l'artiste en phase de création à la recherche de la « bonne formule ».³¹⁷ Sa tâche est d'autant plus délicate que pèse le poids de la menace de mort, signalée par le mouvement mécanique de la lame. La dernière mise en lumière du castelet expose la mise à mort de la figurine en bois, double de l'artiste qui

³¹⁷ Josef NADJ. Introduction à l'extrait vidéo projeté lors de la rencontre avec Jean-Marc Adolphe le 12 décembre 2012 au Centre Pompidou, Paris. Op.cit.

n'abandonne jamais et reste fidèle à son engagement artistique malgré la censure, la condamnation, l'enfermement et la torture : « [...] tu continues ton chemin, même coupé en deux tu y vas quand même. »³¹⁸

Intégré au déroulement de la représentation, le castelet permet ainsi à Nadj de rejouer les conditions de création et de résistance de Mandelstam tout en assumant à son tour le rôle de l'artiste engagé. Grâce à sa position centrale sur le plateau ainsi qu'aux effets sonores et lumineux apportés par Alain Mahé et Rémi Nicolas, le dispositif marionnettique attire l'attention du spectateur sur ce qui se révèle être un double message politique, à la fois contre la censure politique et la mise à mort infligées par le régime stalinien à Mandelstam, mais aussi contre le danger qui pèse sur la création à l'intérieur même des institutions, symbolisées ici à travers le castelet. À plusieurs reprises, lors d'entretiens privés, mais également à l'occasion de prises de parole publiques, le chorégraphe témoigne de son inquiétude sur le système de production propre au spectacle vivant. Il regrette ainsi l'injonction politique et économique qui impose de créer rapidement des nouveautés, au risque de donner à voir des œuvres inachevées, immatures, « avortées ».³¹⁹ À travers ce qui se joue dans le castelet de *Cherry-Brandy*, Nadj s'inscrit – dans une certaine mesure – dans l'héritage de Mandelstam, et revendique la priorité de l'engagement de l'artiste pour son œuvre au détriment des attentes institutionnelles à visées commerciales.

Des dispositifs autres que le castelet permettent des principes dramatiques similaires. À plusieurs reprises, Nadj explore les relations esthétiques et symboliques entre le corps de l'interprète et l'espace situé hors champ, dissimulé sous le plateau.

Dans *Entracte (2008)*, Nadj danse en solo sur un cylindre en bois, basculé au sol pour devenir podium. L'ensemble du corps donne l'impression de lutter pour se redresser sous les impulsions du dos. Parfois un genou décolle du sol, parfois deux, mais les pieds peinent à trouver un appui stable en position debout, comme si une force extérieure au corps attirait l'interprète vers le sol-socle. (DVD : **le corps-jouet**).

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Josef Nadj, entretien du avril 2013.

À propos de cette séquence d'*Entracte*, le chorégraphe confie avoir cherché à atteindre le mouvement d'une figure marionnettique de son enfance, petit jouet aux membres reliés par des élastiques détendus d'une pression du doigt sous le socle les détend, alors que le relâchement de cette pression entraîne la tension immédiate des élastiques pour rendre à la figure son apparente stabilité. Afin de créer l'illusion d'un corps actionné par une énergie autre qui déciderait des moments de tensions ou de relâchements, Nadj a travaillé comme si ses os étaient eux-mêmes des élastiques. De plus, le dispositif scénique encourage l'assimilation de ce corps dansant à celui du jouet à élastiques. Le socle permet à la fois d'exposer le corps, mais aussi de montrer son attachement physique à la zone délimitée par le cercle. Le spectateur assimile ce support comme contenant la source d'une énergie contre laquelle le corps de Nadj lutte pour rétablir sa verticalité. Or ce combat, s'il transparait à travers l'extériorisation du mouvement, engage en réalité des forces intérieures à l'individu soumis à des états contradictoires. La référence à la figurine marionnettique transpose une fois de plus la lutte de l'homme contre lui-même et contre son environnement, auquel il s'efforce de s'adapter.

Ces différentes utilisations de la table et de la boîte fournissent des principes de jeu qui peuvent être considérés comme une modélisation de l'espace du plateau, de la scénographie dans son ensemble. Dans chaque spectacle, il s'agit d'élaborer un espace scénique qui obéit à ses propres règles tout en participant activement à la dramaturgie du projet, sans toutefois assujettir l'un à l'autre. Néanmoins, la récurrence des principes de dissimulation, surgissement et désorientation dans des dispositifs distincts permet de considérer un système, celui du labyrinthe.

Le parcours identitaire de l'individu : le labyrinthe des Commentaires d'Habacuc (1996)

« Le fabuleux labyrinthe de M. Nadj », « Où passe le fil d'Ariane dans le labyrinthe ? ». Les titres des critiques, à propos du spectacle ***Les Commentaires d'Habacuc*** (1996) sont d'emblée très explicites sur l'importance de la scénographie, conçue selon les principes du labyrinthe. Le contenu des articles précise :

Avec *Les Commentaires d'Habacuc*, Josef Nadj encage ses danseurs au cœur d'un labyrinthe [...] De la malice oui, du jeu certes, mais pour s'en sortir, on

repassera, car le chorégraphe - en résidence au centre dramatique d'Orléans - règle le sabbat d'existences cadrées dans un espace irrémédiablement clos, tels des cobayes dont l'animalité perce à chaque geste³²⁰.

Dans ce dédale, le temps acquiert une autre valeur. Sans même qu'on s'en aperçoive, les gestes sont ralentis, magnifiés, découpés selon des règles nouvelles. Un décor fait de bric et de broc, évoque un labyrinthe morcelé construit comme un Meccano géant. Des hommes et des femmes pénètrent dans des couloirs étroits que d'autres manipulent, dressent, basculent comme si tout cela était parfaitement naturel. [...] Tout se voile et se dévoile sans cesse. Rien n'est jamais certain : bâtons, chaises, lignes verticales, corps, nappes, boîtes, cailloux, verres... à quoi se fier dans cet univers où tout se transforme sans cesse ?³²¹

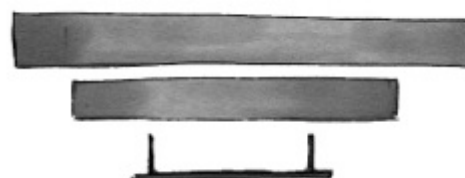
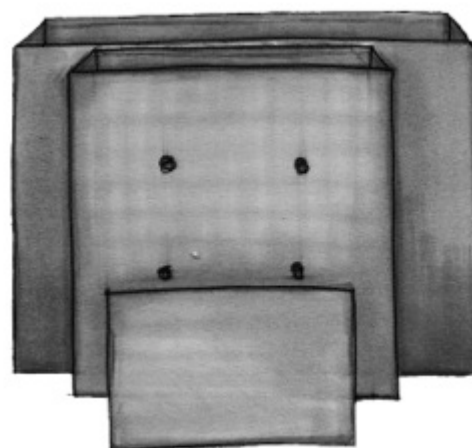
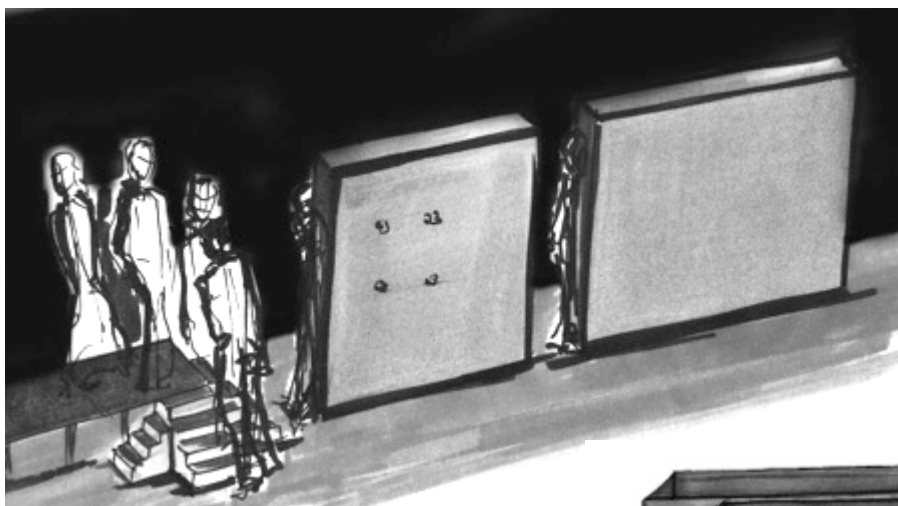
« Espace irrémédiablement clos », « dédale », « labyrinthe morcelé », « couloirs étroits »³²², les critiques multiplient les évocations à l'espace labyrinthique, thème central dans l'œuvre de l'auteur argentin.

Dans ce spectacle, les nombreuses tables, caissons et escaliers en bois constituent autant de modules praticables qui permettent de modifier l'espace au fil de la représentation. L'une des premières plantations est composée de deux grands caissons, l'un carré (environ 2 mètres de côtés), l'autre rectangulaire (environ 2mx3m), tous deux de la même profondeur (environ 1 mètre). Placés en enfilade selon la diagonale du plateau, ils forment un couloir utilisé par les interprètes qui le traversent de cour à jardin. Quatre modules d'escaliers praticables (2 composés de 3 marches, 2 autres de 4 marches) sont disposés à la sortie de ce couloir, et permettent d'accéder à la surface de jeu surélevée formée de deux tables (ill.). Cette configuration permet ainsi de faire entrer les personnages tout en les dissimulant, avant d'exposer un jeu particulièrement dynamique, rythmé par une série de montées-descentes via les escaliers.

³²⁰ Serge REMY, « Où passe le fil d'Ariane dans le labyrinthe ? » in *L'Humanité* du 15 juillet 1996.

³²¹ Jean-Marie WYNANTS, « « Le fabuleux labyrinthe de M. Nadj » in *Le Soir* (Belgique) du 15 juillet 1996.

³²² Voir la présentation du spectacle sur le site internet du CCNO.



*De g. à d. et de haut en bas : 58. à 60.
Les Commentaires d'Habacuc (1996) – J. N.*



Manipulés à vue par les interprètes, ces éléments donnent lieu à un autre aménagement. Les faces pleines des caissons sont alors placées frontalement, la plus longue au fond, à l'horizontale, le carré devant, de manière à constituer un fond de scène provisoire (ill.). Celui-ci est complété par une table disposée devant les deux éléments. Selon son orientation (sur la tranche du plateau ou sur ses quatre pieds) cette table ajoute soit une aire de jeu surélevée devant les panneaux, soit une surface pleine supplémentaire. Dans le premier cas, les danseurs, visibles, peuvent occuper l'espace vide laissé sous la table, ou de monter sur son plateau. Dans le second cas, le plateau basculé à la face constitue à la fois un cache déterminant la part de visibilité des corps, mais également une surface limitée (la tranche du plateau) mettant à l'épreuve leur équilibre.

De plus, le caisson de forme carrée présente quatre tiges de bois fixées perpendiculairement sur l'une de ses faces. D'une part, celles-ci offrent des prises facilitant la rotation du module lors des changements de configuration. D'autre part, ces quatre tiges jouent le rôle d'agrès pour les interprètes, qui s'y suspendent ou y accrochent une chaise à l'envers avant de s'y asseoir. Par leur disposition (séparés, en enfilade, en quinconce, superposés) mais aussi par leur orientation (horizontale ou verticale), ces éléments offrent des surfaces et espaces de jeu variables (ill. 58 à 60). Quelle que soit la configuration adoptée, leur organisation selon les axes verticaux et horizontaux dynamise le jeu tout en donnant la vision d'un espace contraignant, régi par ses propres lois.

Cette multiplicité d'utilisation est bien sûr favorisée par la mobilité des modules. À vue, les interprètes poussent, tirent, renversent, basculent, redressent les éléments, modifiant leur propre espace de jeu. Non seulement les personnages subissent les effets de cet environnement hostile, mais ils participent à sa mise en œuvre, devenant parties prenantes d'un système organisateur d'espace dont ils assurent le fonctionnement – on ne sait sous quelle impulsion ni selon quelle volonté. Le principe de métamorphose du plateau étant mu par le vivant, il apparaît comme infiniment organique et d'autant plus complexe. Chorégraphie et scénographie s'avèrent indissociables dans ce projet plus que dans tout autre. D'où l'intérêt de revenir sur le thème du labyrinthe repéré par les critiques, dont les enjeux spécifiques excèdent le simple commentaire esthétique ou même dramatique.

Certes, l'espace des *Commentaires d'Habacuc* ne propose aucune issue réelle pour les protagonistes. Les parois deviennent des tunnels, les tables des estrades, les encadrements des boîtes, de sorte que toute sortie n'est que dissimulation provisoire, avant qu'un autre

élément scénique ne se charge de faire réapparaître les corps. Borges, auquel Nadj rend hommage dans ce spectacle, rappelle une donnée fondamentale pour saisir les enjeux (symboliques, esthétiques et pragmatiques) du labyrinthe : « il y a un centre, il y a un plan. »³²³

Dans le spectacle qui nous occupe ici, le paradoxe est remarquable. Tout d'abord, l'espace n'a aucune limite construite sur le plateau. Seul le pendrillonnage à l'italienne obscurcit les zones limitrophes et concentre le regard sur l'aire de jeu. Celle-ci ne répond à aucune organisation géométrique définie, puisque la modification continue de l'espace scénique rend impossible tout plan fixe établi autour d'un centre unique. La scénographie échappe donc aux fondements du labyrinthe. Pourtant, l'effet est là, et la situation des personnages des *Commentaires d'Habacuc* n'est pas sans rappeler celle de Thésée et du Minotaure : « [...] aucun des protagonistes n'a l'avantage sur l'autre, puisque tous deux sont enfermés dans un lieu inconnu, élaboré pour désorienter les sens et qui n'offre aucun repère. »³²⁴ À l'instar de ces figures mythologiques, les personnages, mais aussi les spectateurs, sont soumis à ces contraintes non seulement spatiales, mais aussi temporelles. Les apparitions, déconstructions, reconstructions et escamotages de la scénographie engendrent un sentiment d'enfermement et de déperdition.

Dans sa présentation du projet, le chorégraphe explique son usage du labyrinthe : après avoir évoqué sa nature de piège et d'espace indéterminé, il avance une hypothèse.

D'autre part, on peut présumer que le labyrinthe fut l'image du monde ; aussi la trace de l'existence humaine peut-elle être à son tour figurée par un labyrinthe de causes et d'effets. Ma tâche aujourd'hui est de construire, avec l'aide des thèmes de J.L Borges (la nature du temps, l'infini, les réflexions sur l'origine des identités humaines) un labyrinthe poétique : objet d'un « ars combinaria », qui devient, au sens théâtral, une représentation³²⁵.

Qu'il s'agisse de « l'Univers » pour Borges ou de « l'image du monde » pour Nadj, nul ne peut affirmer l'existence d'une organisation globale de notre environnement, qu'elle soit labyrinthique ou non. Dans le chaos et la désorganisation de l'univers, source de

³²³ Jorge Luis BORGES, extrait de l'entretien avec Jean MONTALBETTI, réalisé le 19 décembre 1977, et diffusé dans l'émission radiophonique de Laure ADLER, *Hors Champ*, sur France Inter

³²⁴ Josef Nadj, présentation *Les Commentaires d'Habacuc* (1996) sur le site officiel du CCNO.

³²⁵ *Ibidem*.

l'interrogation métaphysique (le temps, les origines, l'identité), le labyrinthe ne se réfère pas tant à l'agencement du monde qu'à la trace de l'existence humaine qui cherche à s'orienter dans celui-ci. Observé notamment dans *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994), on retrouve ici à travers la combinaison des différents éléments scénographiques - « ars combinaria » - l'un des constats établis par le chorégraphe : l'individu doit s'adapter aux multiples modifications de son environnement, tout en agissant sur celui-ci. Ce n'est donc pas au niveau du modèle structurel que Nadj rejoint les questionnements de Borges, mais bien d'une vision paradigmatique: « Le labyrinthe est le symbole évident, inévitable, de la perplexité. Toute ma vie, je n'ai cessé d'être perplexe devant l'univers, perplexe devant le problème philosophique pour moi essentiel : le problème du temps et de l'identité. »³²⁶ Compte tenu du cheminement identitaire de Nadj, on comprend qu'il ait trouvé un écho à ses problématiques personnelles dans la pensée de cet auteur, qui lui permet via l'image du labyrinthe de modéliser sur scène une projection de l'espace mental de l'individu aux prises avec cette perplexité. Dans son travail, l'adossement théorique vise à dépasser son point de vue individuel pour généraliser son propos.

Du labyrinthe à la matrice oppressante : *Comedia Tempio* (1990) et *Les Veilleurs* (1999)

Déjà dans *Comedia Tempio* (1990), hommage à Géza Csàth, la scénographie permettait d'articuler les différents espaces constitutifs de la pensée de l'auteur.

Au début du spectacle, la scène est occupée par un paravent ouvert composé de cinq panneaux (ill.61). La partie centrale présente une ouverture en son centre, occultée par un rideau. À la fin de la première partie, le paravent est replié de manière à superposer les panneaux latéraux sur l'élément central, l'ensemble étant ensuite déplacé vers jardin, où il sera intégré au décor global qui sera dévoilé plus tard (en rouge sur le croquis). Grâce au chargement à vue des lampes situées de part et d'autre de la scène (poulies et sacs de sable sont également visibles), le spectateur découvre alors un dispositif sensiblement identique au premier, déployé sur la totalité du plateau : trois larges palissades construites

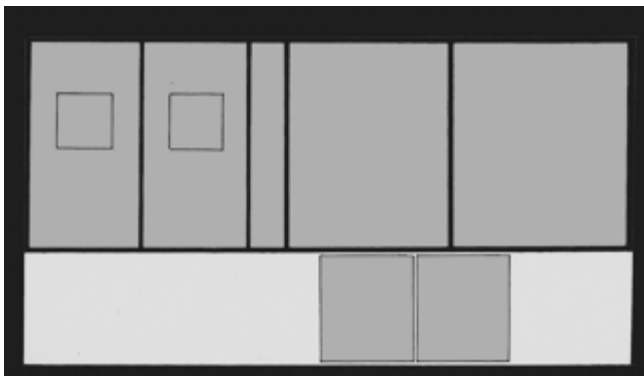
³²⁶ Jorge Luis BORGES, in André CAMP, Jorge Luis BORGES, François BOUCHARDEAU, *Entretien avec André Camp suivi de neuf essais sur Borges*, coll. Arrêts sur lectures, éd. HB Editions, 2000.

en planches de bois forment un espace ouvert vers la salle. Une fois de plus, ce sont les interprètes qui, au fil du jeu, en révèle les nombreuses découvertes : un personnage en pyjama blanc, sur un brancard, est renversé à la verticale par quatre hommes en noir (probablement des médecins) avant d’être hissé dans une cellule jusqu’à lors dissimulée derrière la partie supérieure de la palissade, à jardin. (**DVD : 1’internement**)

L’ouverture révèle un espace restreint, également équipé d’une nouvelle porte au fond. Par ailleurs, une fenêtre est ouverte juste à côté, montrant partiellement un autre personnage en train de se débattre avec de nombreuses cordes (voir chapitre marionnettes). La partie supérieure du fond de scène dissimule encore d’autres espaces : une planche bascule à l’horizontale vers le plateau avant d’être décrochée pour servir d’accessoire de jeu ; les deux pans restant, côté cour, basculeront vers l’arrière, donnant lieu à une nouvelle surface de jeu, surélevée, qui sera utilisée lors de la dernière partie du spectacle. La partie inférieure de la palissade est également exploitée : côté cour, deux portes s’ouvrent sur un espace d’une cinquantaine de centimètres, duquel d’autres protagonistes sortiront allongés ou accroupis (ill. 64). Enfin, les deux parties latérales du décor, longeant le plateau dans sa profondeur, présentent des ouvertures de type portes et fenêtres. Elles sont exploitées lors d’actions ponctuelles nécessitant l’entrée ou la sortie des personnages et des accessoires de jeu.

Une nouvelle fois, l’esthétique du spectacle présente les traces de l’héritage familial de Nadj : « J’ai souvent pensé que la palissade qui séparait les deux cours chez mon grand-père a joué sur mon imaginaire. Deux portes à franchir. Sur scène, je projette cette image-là, celle d’un espace premier qui ouvre sur un second, différent, et à découvrir. »³²⁷ À la table, au bois, à la fabrication d’abris, s’ajoute ainsi la palissade, qui tient le rôle de découverte dans l’imaginaire du chorégraphe. En révélant progressivement les multiples espaces cachés derrière une simple paroi de bois (ill. 62 et 63), le dispositif déploie progressivement sa tridimensionnalité ainsi que toutes les possibilités de jeu qui l’accompagnent. La transformation de l’espace scénique n’est plus mise en œuvre par le déplacement de modules praticables comme dans *Les Commentaires d’Habacuc* (1996), mais repose sur tous les moyens de la machinerie théâtrale.

³²⁷ Josef NADJ, propos recueillis par Dominique FRETARD, « Josef Nadj à la table de son grand-père en Voïvodine » in *Le Monde* du 10 juillet 1997.



De g. à d. et de haut en bas : 61. à 64.
Comedia Tempio (1990) – J. N.

61. Le système de paravent utilisé à l'avant-scène.
La zone rouge correspond à son emplacement une fois replié et intégré au décor pour la suite du spectacle – croquis
62. Vue de face des différentes ouvertures (foncé).
La partie claire demeure fixe.
63. Chaque ouverture dissimule un espace praticable
64. Apparitions et disparitions des personnages métamorphosent à vue le décor



Comme en témoigne le champ lexical utilisé par la critique, trappes, poulies, poids et cordages sont partie prenante de la représentation. Ils font d'éléments de liaison organiques qui opèrent à la manière de ligaments ou de muscles, « tirant, retenant »³²⁸ les personnages pris au piège, « avalés », « recrachés » et « malmenés ». Chaque tentative de sortie est empêchée par les réactions du dispositif qui donne l'illusion d'une redoutable autonomie, telle une matrice oppressante.

Si dans *Les Commentaires d'Habacuc* (1996), la désorientation des corps met en scène la perplexité des individus face au monde et aux mystères de l'espace-temps, dans *Comedia Tempio* (1990), les protagonistes semblent subir l'espace. Il s'agit de montrer l'emprise de l'esprit malade de Géza Csáth sur ses actions et sa vie. La scénographie tend à transposer la schizophrénie comme un espace mental où réalité et fiction se confondent jusqu'au dénouement final : la mort.

Quelques années plus tard, dans *Les Veilleurs* (1999), spectacle - hommage à Kafka, Nadj conforte le croisement des thèmes du labyrinthe et de la métamorphose³²⁹. De la même façon que dans *Les Commentaires d'Habacuc* (1996), la critique - informée de l'intention du chorégraphe - remarque la dimension labyrinthique d'un dispositif scénique « biscornu », qui se transforme en « terrier », en « cabaret » puis en « tribunal », mais n'offre finalement aucune issue. Les corps sont tantôt renversés « comme des chauve-souris », tantôt entassés « en un informe amas »³³⁰.



65. *Les Veilleurs* (1996) – J. N.

De nouveau, la dramaturgie va s'appuyer sur l'évolution du dispositif scénique. De fait, si l'espace semble moins agissant dans les œuvres de l'auteur pragois que dans celles de Borges, la transformation en insecte du

³²⁸ Gyulia SIPOS, « Les tribulations européennes d'un intellectuel aux pieds ailés » in *Le Monde* du 4 juillet 1996.

³²⁹ Nous n'avons pas pu mener l'analyse de ce spectacle dans sa globalité : sa reconstitution – très partielle – est permise par un court extrait de captation, les éléments descriptifs contenus dans les critiques, ainsi que par les rares images photographiques.

³³⁰ Marie-Christine VERNAY, « Kafka chorégraphe » in *Libération* du 4 octobre 1999.

personnage principal de *La Métamorphose* – l’un des premiers livres découverts par Nadj³³¹ - s’opère en huis clos, dans une petite chambre qui ne s’entrouvre que pour laisser pénétrer des membres de la famille dont la préoccupation principale est de maintenir le confinement de celui qui devient une bête³³². Dans ce récit, l’espace mental de Gregor Samsa se confond avec l’espace réel de la chambre, ses perceptions étant altérées par sa métamorphose physique. Pour concevoir le spectacle, Nadj puise également dans *Le Procès*, autre œuvre majeure de Kafka, où un homme, jugé pour son identité, ses croyances, ses actes, ses créations, interroge la pertinence d’une loi de la norme, obéissant à des codes prédéfinis³³³ : « L’humain semble alors pris dans les réseaux enchevêtrés d’une énigmatique machine qui travaille pour son propre compte »³³⁴.

Politique, administrative et économique cette « machine » donne lieu à une nouvelle transposition scénique du labyrinthe où scénographie et chorégraphie sont en étroite corrélation. Au cours de la représentation, le dispositif des *Veilleurs* (1999) évolue, s’amplifie, détermine et impose aux corps ses propres règles : la gravité et la logique du haut/bas sont malmenées (« les corps pendent »³³⁵), les ouvertures « ne mènent nulle part »³³⁶ (ill. 65). Tous les facteurs opérant dans le rapport kafkaïen entre homme et machine (que repèrent Deleuze et Guattari) sont ainsi réunis : « [...] l’unité purement apparente de la machine, la manière dont les hommes sont eux-mêmes des pièces de la machine, la position du désir par rapport à elle »³³⁷. Par ses métamorphoses, la scénographie impose aux corps de nouvelles lois physiques auxquelles ils se soumettent, proposant des visions qui cherchent clairement à dérouter les repères perceptifs du spectateur.

Empruntés à la vie et aux écrits d’auteurs (Borges, Kafka, Csàth), les thèmes de la métamorphose et du labyrinthe deviennent les principes moteurs d’une écriture scénique où chorégraphie et scénographie s’avèrent indissociables. Le spectateur peut certes y

³³¹ « Le premier livre de ma bibliothèque a été *La Métamorphose*. J’avais quatorze ans. Je l’ai lu en deux nuits blanches. » Josef NADJ, propos recueillis par Rosita BOISSEAU, « Josef Nadj, chorégraphe de la mémoire européenne. » in *Le Monde* du 1^{er} octobre 1999.

³³² Franz KAFKA, *La Métamorphose*, Gallimard, Paris, 1938.

³³³ Franz KAFKA, *Le Procès*, Gallimard, Paris, 1938.

³³⁴ Jean-Marc ADOPLHE, extrait de la présentation des *Veilleurs* de Josef Nadj dans le programme du Théâtre de la Ville, du 28 septembre au 9 octobre 1999.

³³⁵ Marie-Christine VERNAY, « Kafka chorégraphe » in *Libération* du 4 octobre 1999.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, éditions de Minuit, 1975.

déceler la projection d'espaces littéraires, mentaux ou encore la métaphore d'un certain rapport au monde, mais au-delà des références, c'est une préoccupation toute personnelle qui porte Nadj à traiter de jeux de territoires, de frontières et de parcours. De son goût pour les espaces construits, on retiendra la pression qu'ils exercent sur les individus, les répercussions sur leurs relations, leurs rapports à l'environnement (domination/soumission, aliénation/liberté, adaptation/confrontation), révélateurs de pulsions primitives de l'homme qui préoccupe le chorégraphe. L'intérêt caractéristique du labyrinthe réside dans la nature spatio-temporelle de sa conception et son impact psycho-physiologique tant pour celui qui le pratique que pour celui qui le regarde. Il apparaît comme une structure symbolique privilégiée pour témoigner des obstacles que tout homme rencontre dans son désir de déplacement.

Miroirs, cadres et écrans : ouvertures

Dans les systèmes scénographiques que Nadj élabore, miroirs, cadres et écrans participent régulièrement au dialogue entre bi et tridimension. Une fois confrontées aux corps, les propriétés techniques et les valeurs symboliques de ces objets (ou supports) porteurs d'images mouvantes, contribuent à rendre perceptible la sensation de temps, enrichissant ainsi la relation entre chorégraphie et scénographie, mais aussi entre le spectateur et l'œuvre.

Miroirs : identités et différences

Comme nous l'avons vu plus tôt, le miroir constitue l'un des panneaux du paravent devant lequel se joue la première partie de *Journal d'un Inconnu* (2002). En reflétant par symétrie le dessin de Nadj autour de l'ampoule, son effet participe dès les premiers instants du spectacle à l'image scénique. Par un mouvement de bascule au sol, le chorégraphe-interprète modifie son usage : le miroir n'est plus une paroi qui structure l'espace, mais devient le temps de cette séquence une surface de jeu pour le corps dansant. Par la suite, il ne sera plus qu'effleuré par Nadj.

Toujours visible, au centre du plateau, le miroir constitue un point névralgique. Grâce à une projection lumineuse, Rémi Nicolas crée des reflets ondulatoires, introduisant ainsi du mouvement sur le décor fixe, mais aussi la perspective d'un ailleurs alors que l'espace est clos. La scénographie consiste alors en une association de deux types d'espace (l'un, construit et projeté, pour le jeu et le souvenir ; l'autre, laissé nu pour la danse, en temps réel) dans laquelle le miroir ne semble appartenir ni à l'un, ni à l'autre, mais symbolise la frontière à la fois matérielle et immatérielle entre deux mondes.

La conjugaison de ses propriétés physiques et de sa dimension symbolique font du miroir un « espace autre », entre utopie et hétérotopie, mais relevant à la fois de l'une et de l'autre. Foucault exprime cette complexité :

[...] le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.³³⁸

Parce qu'elle permet à Nadj de se regarder là où il est absent, l'utopie du miroir invite l'espace lointain, celui de la mémoire et des souvenirs de Kanjiža. Cette vision du chorégraphe se projetant au cœur de ses origines l'incite alors à se recentrer sur lui-même afin de se reconstituer là où il est : sur le plateau. Le détour par l'image de soi 'absent' permet à l'interprète de reconsidérer sa présence scénique, le miroir agissant comme l'élément déclencheur des réactions du corps, réinvesti par la synthèse de toutes ses expériences.

La présence centrale du miroir dans *Journal d'un Inconnu* constitue un nouveau lien entre le spectacle de Josef Nadj et l'univers artistique de Jean Cocteau. L'objet est récurrent dans la mythologie personnelle du poète, cinéaste et dessinateur³³⁹. Par exemple dans le film *Orphée*, Jean Marais, muni de gants, touche la surface d'un miroir qui se trouble, avant de la pénétrer et ainsi accéder à un autre espace.

³³⁸ Michel FOUCAULT, Conférence au Cercle d'études architecturales intitulée « Des espaces autres » le 14 mars 1967, publiée in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

³³⁹ En témoigne la récente exposition : « Jean Cocteau le magnifique, les miroirs d'un poète » exposition au Musée des Lettres et des Manuscrits du 11 octobre 2013 au 9 mars 2014.

Je vous livre le secret des secrets... Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre.³⁴⁰

Chez Cocteau, le miroir implique une double dimension tragique : d'une part pour sa capacité à révéler à l'individu les effets du temps sur sa personne, ce que le philosophe François Jullien, autre référence de Josef Nadj, nomme « les transformations silencieuses »³⁴¹. En confrontant l'individu à sa finitude, le miroir juxtapose vie et mort comme les deux faces de l'être. D'autre part, une telle vision déplace le questionnement vers la nature du réel. En rappelant que « [...] le réalisme est la seule mesure dans laquelle il nous soit permis de percevoir l'irréalité »³⁴², Cocteau propose de dépasser la dualité entre réel et imaginaire à travers une conception poétique de l'image qui serait une « condensation des deux » (réel et imagination), « en attente d'être découverte et déchiffrée »³⁴³.

Le plus souvent, dans les films du poète, l'objet met en jeu les mains et le regard (comme métonymie du visage). Chez Nadj, le miroir passe à l'horizontale et le contact se fait par les pieds : c'est tout le corps qui se reflète (et non plus seulement la face), déplacement révélateur de l'identité artistique à laquelle le chorégraphe se confronte et qu'il choisit de montrer. Visible tout au long de *Journal d'un Inconnu*, à la fois matériellement et par les reflets qu'il projette, le miroir symbolise le regard de l'artiste sur le monde, son processus de création, où se mêlent objectivité et subjectivité, intimité et distance, reconnaissance et dépaysement. Grâce à cet objet de dramatisation, Nadj signifie que les destinées des figures de Kanjiža sont à mettre en parallèle avec celles de tout un chacun. C'est sa présence active, en lien avec eux mais aussi avec le public, qui permet ce rapprochement.

³⁴⁰ *Orphée*, Jean Cocteau, film de 95 minutes, N/B, 1950. Réplique d'Heurtebise, joué par François Périer.

³⁴¹ François JULLIEN, *Les Transformations silencieuses*, Grasset, 2009.

³⁴² Jean COCTEAU, *Le Passé défini*, tome III, Paris, Gallimard, (1954) 1989, p. 56.

³⁴³ Rana EL GHARBIE, « L'invisible... Dans le cinéma de Jean Cocteau », *Entrelacs* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 02 août 2012, consulté le 16 juin 2014. [en ligne]. Disponible sur <<http://entrelacs.revues.org/226>>

À la manière de la table, le miroir constitue un motif récurrent et transversal dans l'esthétique de Josef Nadj. On le retrouve dans chacune des formes artistiques choisies par l'artiste pour s'exprimer : le spectacle vivant, le dessin, le film, l'installation³⁴⁴.

Elément discret mais omniprésent dans *Canard Pékinois* (1987), le miroir est consulté régulièrement par les personnages avant de finalement glisser sur le sol, révélant ainsi le portrait du loup, symbole de la mort. Dans *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994), il occupe la même place, au centre d'un espace fictionnel qui réunit de nouveau vie et mort : Marie, présentée comme défunte dès le début du spectacle, est la seule à s'y regarder en face, partageant son reflet avec le public (ill. 66). Les autres protagonistes, bien vivants, jouent avec l'objet par des mouvements de balancier ou encore en essayant de s'aveugler les uns les autres. Dans ces deux pièces, le miroir renforce la dimension tragique du destin des personnages, et rappelle la duplicité du réel et des apparences.



66. *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994)

Le reflet est également interrogé dans l'installation vidéo qui accueille le spectateur dans le premier espace des *Philosophes* (2001). Un homme entre lentement dans le champ de l'une des images, de profil. Le reflet que renvoie le miroir face caméra ne correspond pas aux attentes du regardeur : le profil de référence est celui de l'homme à la peau blanche, tandis que le profil reflété par le miroir est peint en noir. La démonstration est ensuite assurée par la présence d'un second individu au profil peint en noir. Le reflet en propose de nouveau une image en négatif. Par un demi-tour des deux hommes, la répartition des couleurs s'inverse de nouveau (ill. 67).

Ce jeu avec le miroir évoque de nouveau les tableaux de Magritte, notamment *La reproduction interdite* (1937) (ill. 68) : un homme de dos fait face à un miroir qui ne lui renvoie pas son reflet de face mais celui de son dos, faisant du miroir un redoublement du tableau.

³⁴⁴ A l'occasion de la programmation des *Philosophes* et d'*Ozoon* en juin 2014 au Théâtre de La Villette, une installation inédite de Josef Nadj à partir de miroirs devait être exposée. L'annulation des *Philosophes* et de l'exposition ne nous a pas permis de découvrir celle-ci avant la conclusion de cette recherche.



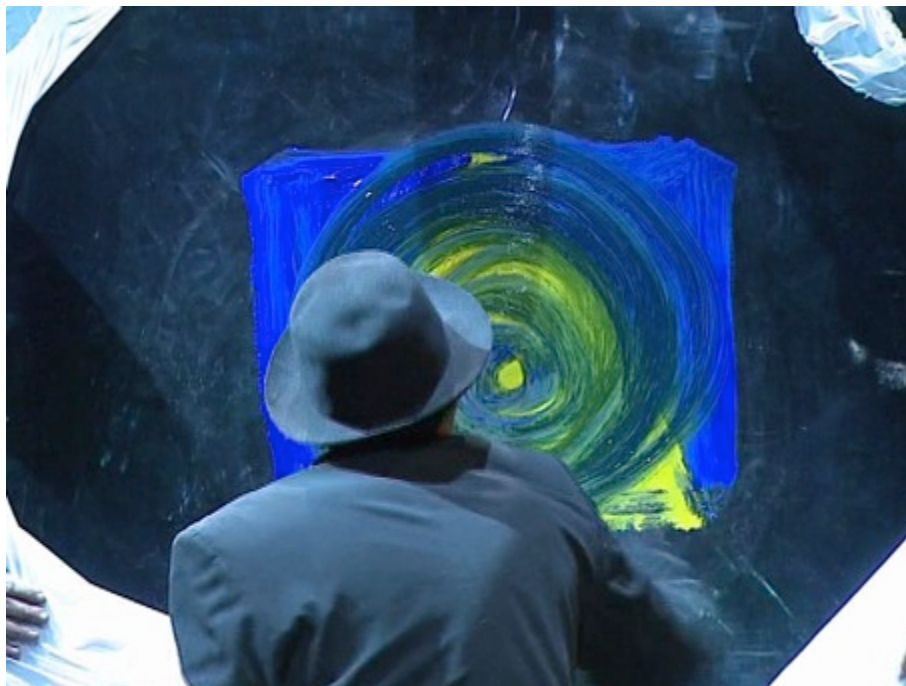
67. *Les Philosophes* (2001) – J.N.
Extrait de l'une des images vidéo présentées dans
l'installation – (Etape 1).



68. *La reproduction interdite* (1937) – Magritte

Le regardeur, mais aussi le personnage de la peinture, sont ici confrontés au refus de l'objet de remplir sa fonction, et refléter ce qui lui fait face. Ni l'un ni l'autre n'ont accès à la vérité promise par les lois physiques qui définissent l'objet. Au contraire, comme dans l'image vidéo des *Philosophes*, ils sont confrontés à un mystérieux détournement de ces lois, face à une imposture qui a pourtant tous les signes de la vérité. D'où le questionnement que font naître ces représentations sur le pouvoir des images.

Par ailleurs, le miroir réapparaît dans le dispositif scénique du spectacle *Les Philosophes*. Quatre miroirs inclinés, suspendus aux angles des gradins au-dessus des accès libérés pour les interprètes, donnent aux spectateurs un autre point de vue sur l'action. Ils augmentent encore les possibilités du regard sur le spectacle vivant, déjà amplifiées par la forme circulaire du plateau. Ces miroirs s'avèrent pourtant insuffisants, puisque, même s'ils révèlent une partie de ce qui est caché, la totalité de l'action n'est jamais visible dans la durée, du fait de l'utilisation assidue des dessous du plateau.



69 et 70. *Entracte* (2008) – J.N.

Parmi les multiples surfaces qui agencent de manière orthogonale l'espace scénique d'*Entracte* (2008), le miroir est exploité à trois reprises. La première met également en scène le paradoxe de la visibilité : les trois interprètes masculins, Gemza, Fatjo et Nadj installent un dispositif sur le praticable placé à l'avant-scène. Tréteaux et plateau deviennent table, au centre de laquelle est posée une petite boîte noire. Ensemble, ils déballet un miroir recouvert d'un film plastique blanc, que Nadj maintient au bord de la table, légèrement penché vers le public afin de lui permettre de voir l'ensemble de l'action. Les deux autres retournent l'urne et renversent son contenu, du pigment couleur ocre, au centre de la table (ill. 69). Le point de vue du spectateur est pris en compte par l'inclinaison du miroir, mais comme dans la scénographie des *Philosophes* (2001), l'image reflétée ne le renseigne pas davantage sur le sens du geste, mystérieux. Visuellement, on ne lui cache rien, mais la signification de l'image demeure obscure.

Plus que tout autre spectacle de Nadj, *Entracte* (2008) pose plus de questions qu'il n'apporte de réponses. Librement inspirée du *Yi King* chinois, la pièce se compose d'une succession de soixante-quatre tableaux sonores et visuels de durées diverses. Ce chiffre renvoie au nombre d'hexagrammes qui jalonnent le « Livre des métamorphoses » ou « Livre des mutations ». Chacun de ces hexagrammes³⁴⁵ rassemble sous une forme graphique des traits pleins ou brisés. Leur réunion représente à la fois le souple et le ferme, le faible et le fort, l'obscurité et la lumière, le Yin et le Yang. Dans *Entracte*, Nadj transpose ce principe à travers la succession de tableaux vivants poétiques. Ceux-ci mettent en scène le dialogue entre dimension visuelle et univers sonore, mais aussi entre geste dansé et geste plastique (ou graphique). Suivant le procédé de la métamorphose, chaque élément convoqué sur scène est amené à subir une ou plusieurs mutations. Ainsi, au cours du spectacle, les différentes utilisations du pigment et du miroir indiquent le changement de leur état : dès la séquence suivante, le pigment en poudre recouvre le nez et le front de Nadj, avant de faire plusieurs fois référence à la fabrication de la peinture.

Le miroir subit un traitement similaire. Après avoir optimisé la visibilité de l'action autour du pigment, une autre séquence l'associe à l'évocation de la matière picturale. Nadj peint un triangle jaune au milieu du miroir, puis complète le tableau par deux triangles bleus. À partir du centre du rectangle ainsi composé, il mélange les couleurs

³⁴⁵ (par exemple K'ien = le créateur ; Cheng = l'ascension ; Pi = la forme, la classification, etc...)

dans un mouvement de spirale dirigé vers les bords du cadre (ill.70). Par ce geste, le miroir n'est plus présenté pour sa capacité à refléter l'existant : il devient le support du peintre et accueille de nouvelles formes, elles aussi soumises aux métamorphoses (le bleu et le jaune deviennent vert, les triangles se transforment en rectangle puis en spirale).

Pour sa dernière apparition, le miroir est disposé à la verticale, sous l'écran le plus à jardin. Il obstrue ainsi l'accès au plateau, mais également aux coulisses. Lorsque Nadj, une boule de verre dans la main, souhaite quitter la scène, il se retrouve coincé par ce miroir dressé face à lui. Le danseur a un mouvement de recul, regarde son reflet, puis lance violemment le projectile sur le miroir. Les fissures provoquées par l'impact dessinent des cercles concentriques traversés par les lignes brisées, rappelant au spectateur le souvenir de la spirale peinte sur l'autre miroir quelques dizaines de minutes plus tôt. Au-delà de cet écho formel, le chorégraphe rejette son reflet et détruit la fonction initiale de l'objet pour en révéler une nouvelle fois la matérialité.

Dans ces exemples, le miroir questionne directement le spectateur sur la nature des images et leur rapport au réel : que cachent-elles ? Où commencent les images et où se finissent-elles ? Quelle part prennent-elles à la réalité ? Que peuvent-elles montrer des mutations presque imperceptibles, ces « transformations silencieuses » qui nous entourent ?

« Objet simple et magique à la fois »³⁴⁶, le miroir intervient de façon récurrente dans les créations de Nadj, tant « pour son reflet 'qui retourne l'image' et pour sa disponibilité », sa neutralité – parce qu'il « reflète tout sans faire le tri. »³⁴⁷ À la fois hétérotopie et utopie, élément d'intimité et ouverture vers un ailleurs, quête d'identité et désincarnation de l'être, il participe à une déconstruction du réel. Le miroir et les images projetées dynamisent le regard du spectateur et ouvrent de nouvelles perspectives, entre vision et visible, espace mental et espace tangible.

³⁴⁶ Propos de Josef NADJ repris par Myriam BLOEDÉ, in *Les tombeaux de Josef Nadj*, op. cit. p. 163.

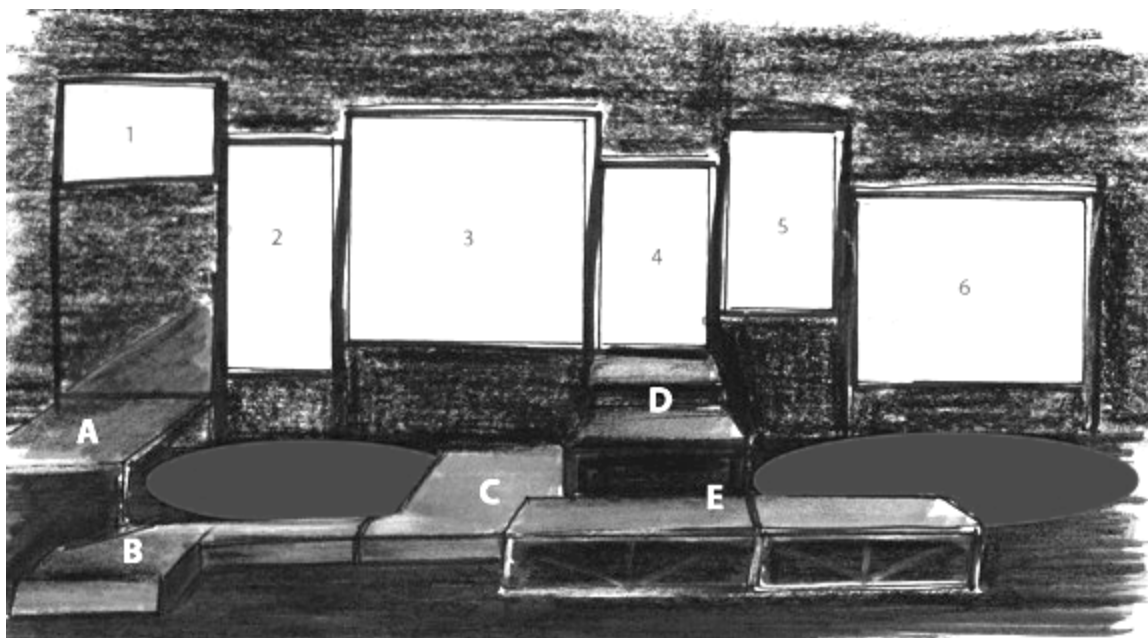
³⁴⁷ *Ibidem*

Une dramaturgie de l'apparition entre 2D et 3D

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, *Entracte* (2008) s'inspire librement du *Yi-King*, traité de sagesse chinoise également appelé *Livre des transformations*. Nadj s'intéresse particulièrement aux soixante-quatre hexagrammes qui le composent : d'une part parce qu'ils associent une représentation graphique à la notion de mouvement contenue dans tout processus de transformation, d'autre part car la valeur symbolique et la capacité de combinaisons de ces signes suffiraient à appréhender le monde dans sa diversité et sa complexité.

Le chorégraphe conçoit alors pour *Entracte* un dispositif frontal englobant danseurs et musiciens, tout en veillant à optimiser leur vision sur le jeu de chacun. Grâce à l'agencement des nombreux écrans et praticables qui structurent l'espace scénique, les interprètes disposent à la fois de la 2D et de la 3D pour créer actions et images autour du principe de transformation.

Comme le montre le croquis ci-dessous (ill.71), le dispositif se compose de praticables de hauteurs différentes qui dessinent un parcours rectangulaire dans la largeur du plateau (A à E).



71. *Entracte* (2008) – croquis du dispositif scénique

Au centre et en léger contrebas, les musiciens sont physiquement intégrés à l'espace de jeu. Six écrans de dimensions et hauteurs variables (1 à 6) arrêtent le regard en fond de scène. Hormis le basculement vers la face des deux praticables (E) pour une scène de théâtre d'objet, ce dispositif reste fixe du début à la fin de la représentation. Le dynamisme y est essentiellement apporté par l'éclairage de R. Nicolas, qui déplace l'attention du spectateur sur les zones d'activités remarquables.

Dès les premiers instants du spectacle, l'étrangeté des images réalisées en direct attise la curiosité : Cécile Loyer tourne le dos au public, assise sur un praticable (E) (ill. 72). Rappelant au spectateur son propre rôle, elle semble absorbée par la vision cadrée par l'écran (3) (ill. 73). Celui-ci, à la manière d'un filtre translucide, ne présente que des formes floues : une masse blanche semble posée au sol, surmontée d'une tête couronnée (à moins qu'il s'agisse de deux cornes, de deux oreilles ?). Une autre silhouette s'approche. Plus elle avance vers l'écran, plus l'image se précise ; la tache blanche et noire se révèle être un homme tenant dans ses mains un bouquet. Lorsque celui-ci entre en contact avec la paroi translucide, les fleurs blanches s'y révèlent en détail, tandis que l'homme reste flou.

Ce nouveau mode de détournement du théâtre d'ombres renverse la répartition classique des noirs et des blancs : les formes éclairées se détachent dans la pénombre. Leurs contours imprécis et l'effet vaporeux provoqué par la texture de l'écran ne sont pas sans rappeler la technique picturale du *sfumato*, mais également le processus de mise au point, étape nécessaire pour régler la netteté d'une image photographique ou filmique. À la manière de ces deux procédés, Nadj compose des visions impressionnistes qui associent la présence du cadre à la sensation de profondeur.

Parmi les dizaines d'images qui jalonnent le déroulement d'*Entracte*, l'une d'entre elles fait réapparaître le personnage au bouquet. Dans un premier temps, le spectateur ne distingue qu'une silhouette imprécise derrière l'écran (4). L'escalier qu'il gravit le conduit hors de la surface cadrée, entre les deux écrans (4 et 5) (ill. 74). Le corps est ainsi montré à la fois derrière (ses jambes) et au-dessus du filtre. Une fois au sommet, le public découvre ainsi dans les mains de Peter Gemza une autre vision du bouquet de fleurs blanches apparu à l'ouverture de la pièce. Le danseur le tient à l'envers, et le plonge derrière l'écran (5). Lorsqu'il le présente à nouveau, les fleurs sont recouvertes d'une peinture rouge ruisselante (ill. 75). Les écrans masquent ainsi les détails de l'action,

n'exposant que partiellement l'acteur et les étapes de la transformation du bouquet. Une fois encore, Nadj passe sous silence (derrière les filtres) une partie de la métamorphose, et laisse au spectateur le soin d'en compléter le déroulement.

Quelques minutes plus tard, une troisième image en propose une nouvelle phase³⁴⁸. La lumière fait réapparaître l'homme derrière l'écran (3). Il rejoue alors la scène d'ouverture du spectacle tout en inversant le processus de mise au point : cette fois, collé derrière la paroi, il révèle d'abord le résultat de la transformation des fleurs qui ne sont plus blanches, mais rouges (ill. 76). L'image se trouble au fur et à mesure que l'homme s'éloigne vers le fond. À ce moment, une surface carrée d'un blanc éblouissant se met à tourner sur elle-même à l'arrière-plan, rappelant ainsi au public le principe de transformation puisé dans le Yi King et décliné tout au long d'*Entracte* (ill. 77).

Le découpage de cette action se révèle exemplaire du fonctionnement de l'ensemble de la représentation. Chaque hexagramme du *Yi-King* inspire à Nadj des images poétiques qui entrent en résonances les unes avec les autres grâce à leur fragmentation dans l'espace scénique mais aussi dans le temps de la représentation. Grâce aux écrans qui séparent la scène en deux zones de jeu, le spectateur accède à des visions de deux natures différentes : l'une impressionniste (derrière les filtres translucides), l'autre réaliste (lorsque les corps jouent hors cadre, devant ou au-dessus des écrans). De plus, la dramaturgie morcelée d'*Entracte* éparpille les séquences à la manière d'indices que le spectateur peut recomposer et interpréter librement.

³⁴⁸ Si l'on occulte la séquence qui se joue devant les écrans, lors de laquelle Nadj utilise les pieds de Cécile Loyer, en robe de mariée, à la manière d'un pinceau : il les trempe dans un récipient rempli de peinture rouge avant de provoquer, par un porté, une trace sur une feuille de papier posée à plat sur le praticable (A). La figure de la mariée, le bouquet et la peinture rouge constituent les indices d'une histoire à reconstruire par le spectateur.



*De g. à d. et de haut en bas : 72. à 77.
Entracte (2004) – J. N.*

Théâtre d'ombres et de lumières / effets de présence vision et visibilité du corps

Sensible au théâtre d'ombres indien ainsi qu'aux créations de l'Ecole de Prague qui mêlaient la marionnette à cette technique³⁴⁹, Nadj imagine différents dispositifs pour multiplier les visions du corps sur le plateau. Entre matérialité et immatérialité, les ombres réelles ainsi que les images projetées mettent en scène le corps dans son aspect graphique, bidimensionnel, dématérialisé mais néanmoins expressif, au-delà des codes culturels.

Après l'une des séquences dansées sur le praticable d'*Asobu (jeu)* (2006), un interprète ouvre une trappe dissimulée à l'avant du plateau de jeu : deux perches se tendent aussitôt à la verticale et déploient un carré de tissu qui vient s'ériger face public (ill. 78). Derrière, dans l'obscurité, les danseurs se cambrent, sautent, se portent, se retournent. Les membres deviennent des formes difficilement identifiables, entre monstruosité et idéogrammes (ill. 79). Lorsque l'écran tombe, le spectateur surprend les interprètes en plein jeu, éclairés depuis le fond de scène. L'illusion se brise, l'artifice est dévoilé (ill. 80).

Grâce à l'utilisation d'un dispositif très simple, Nadj bouleverse les habitudes perceptives du spectateur. Les portés, l'inversion haut-bas, mais aussi le jeu d'échelle mis en œuvre par la distance variable entre le corps, la source lumineuse et la toile tendue perturbent la lecture des signes. (DVD : le théâtre d'ombres).

Rappelons qu'à travers *Asobu (jeu)* (2006), Nadj rend hommage à Henri Michaux, et plus particulièrement à ses créations en lien avec l'Orient. L'ensemble du spectacle se construit sur l'idée du voyage, thème cher à l'auteur au point d'être exploré dans toutes ses acceptions (voyages



De g. à d. et de haut en bas : 78. à 80.
Asobu (jeu) (2006) – J. N.

³⁴⁹ Josef NADJ, entretien du 20 avril 2013, 104, Paris.

réels, imaginaires, délires causés par l'absorption de drogues). Par ses nombreuses références à *Un Barbare en Asie*³⁵⁰ et à *Ailleurs*³⁵¹, le chorégraphe imagine à son tour librement la rencontre entre peuples, langages et rites exotiques. La séquence du théâtre d'ombres fait écho aux recherches menées par Michaux sur les idéogrammes et la calligraphie : dans *Un Barbare en Asie*, il observe que les peintres chinois n'indiquent pas l'épaisseur des choses, ni leur poids mais leur mouvement³⁵² ; dans *Idéogrammes en Chine*, l'écriture chinoise est qualifiée d'abstraction lyrique, informelle, calligraphique, gestuelle et picturale³⁵³. L'influence de qu'il nomme « la calligraphie abstraite » donne lieu dès 1927 à une première série de peintures. Les lignes évoquent une écriture, « mais (qui) ne transcrivent aucune unité verbale »³⁵⁴ : « Je veux que mes tracés soient le phrasé même de la vie, mais souple, déformable, sinueux. »³⁵⁵ Pour Michaux, radicalement engagé contre la figuration, les idéogrammes ne renvoient à rien d'autre qu'au geste qui les a tracés.

L'importance accordée à la gestualité résonne avec les aspirations de Nadj qui propose à son tour d'abstraire le signe : le corps mais aussi les ombres auxquelles il donne forme apparaissent à travers l'image simplifiée de la silhouette, transposant ainsi la notion de « calligraphie abstraite » sur la scène d'*Asobu*. Le dispositif d'ombres projetées permet au chorégraphe de déterritorialiser le corps comme Michaux déterritorialise les fonctions de l'écriture. Dans les deux cas, ce déplacement engendre de nouveaux modes de perceptions, non plus conventionnels (communicationnels) mais plastiques.³⁵⁶

De plus, le caractère spectaculaire de la création de Nadj introduit de nouveaux enjeux :

L'écran sépare l'espace du jeu et celui du public, sans pour autant les dissocier. S'il les éloigne en apparence, c'est qu'il s'agit d'un espace mental, les jeux d'ombres nécessitant la participation active de l'imaginaire. Mais, à

³⁵⁰ Henri MICHAUX, *Un Barbare en Asie* Troisième édition, revue et corrigée, coll. L'Imaginaire n° 164, Gallimard, 1986.

³⁵¹ Henri MICHAUX, *Ailleurs*, coll. Poésie, Gallimard, 1986.

³⁵² Jean-Gérard LAPACHERIE, « Henri Michaux et les idéogrammes » in *Textyles* n°7, novembre 1990, p. 205.

³⁵³ Henri MICHAUX, *Idéogrammes en Chine*, éd. Fata Morgana, 1975.

³⁵⁴ Henri MICHAUX, *Emergences-Résurgences*, coll. Champs, Flammarion, Paris, 1987, p 4-9.

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ Voir l'article d'Emmanuelle PELARD, « Le nomadisme du signe dans les "pseudographies" de Christian Dotremont et d'Henri Michaux », *Cygne noir*, no 1, 2013. En ligne : <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/le-nomadisme-du-signe-dotremont-michaux>

l'acte 'magique' de l'image en mouvement s'associe la présence vivante du jeu en direct.³⁵⁷

Le chorégraphe exploite les spécificités de la représentation scénique pour dévoiler au spectateur le mode de fabrication des images qui s'offrent à lui : tout d'abord, l'installation du dispositif à vue. Lorsque l'écran se tend entre le projecteur – seule source lumineuse – et la salle, le public anticipe la nature des images qui vont suivre. À la fin de l'épisode, la toile s'affaisse et dévoile les interprètes encore en pleine action. Le spectateur se retrouve confronté à la physicalité des corps, et quitte l'illusion temporaire pour basculer à nouveau dans le réel. Par la révélation de l'artifice Nadj peut alors « confronter le caractère intangible des ombres à la matérialité du théâtre. »³⁵⁸ Soulignons que les modalités de cette cohabitation entre théâtralité et illusion sont soumises au lieu de représentation : ainsi, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon (2006), le spectacle fut joué à la tombée de la nuit et ne pouvait donc pas bénéficier d'une obscurité totale. Dans ce cas, le public avait une plus large visibilité sur l'action, notamment sur le défilé des corps pénétrant la surface de jeu située à l'arrière de l'écran. L'accès à ces espaces de découvertes sur le processus de création renforçait alors l'effet d'ubiquité provoqué par les deux visions des corps présentées.

Dans la plupart des spectacles, l'affirmation de la théâtralité cède la place à l'expressivité de l'illusion. Ainsi, la séquence de projection dans *Cherry Brandy* (2010) est introduite par la scène précédente : dans le noir total, les interprètes, alors invisibles, agitent des bougies, ne laissant voir que des points lumineux s'éloigner puis disparaître au lointain. De façon similaire à la scène inaugurale (la torture des corps), le spectateur découvre alors par flashes une succession d'images sans aucune logique narrative. Celles-ci résultent de la rencontre entre deux procédés : les ombres projetées des corps, selon l'usage classique du théâtre d'ombres, mais aussi des projections assurées par les interprètes depuis un échafaudage équipé de rétroprojecteurs.

³⁵⁷ Chantal GUINEBAULT, *Scénographies, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat en Arts du spectacle – Etudes théâtrales, décembre 2002, p. 359

³⁵⁸ *Ibidem*

Dans le premier cas, les corps se mettent en scène derrière l'écran avec divers objets tels qu'une bouteille ou une fourche, un loup empaillé ou encore des fragments de corps artificiels (un bras, une jambe) (ill. 81). L'association des éléments animés et inanimés dérange : le jeu d'échelle permis par le rétro-éclairage présente des corps recadrés, redimensionnés, les membres donnent



81. *Cherry - Brandy* (200) – J. N.

l'illusion de se détacher du corps ou recomposent des figures fantastiques. Après avoir interpellé le spectateur dès l'ouverture d'*Asobu (jeu)* par le poème de Mandelstam déclamé dans l'obscurité puis par les images fragmentaires de corps contorsionnés, Nadj poursuit sa critique sur le sort des déportés de la Kolyma en lui imposant la vision de personnages déconstruits, démembrés, monstrueux, manipulant ou manipulés par leurs semblables. Ces images de corps réduits au rang d'objets éveillent l'empathie kinesthésique du spectateur telle que l'a explicitée Godard, c'est-à-dire le phénomène au cours duquel le spectateur ressent physiquement le mouvement de l'interprète³⁵⁹, et se retrouve confronté à la dualité de sa nature (bourreau et victime).

Dans le second cas, les interprètes composent des images par l'intermédiaire de huit rétroprojecteurs placés sur les deux niveaux d'un échafaudage disposé à l'arrière de l'écran. À la manière de Nadj dans *Journal d'un Inconnu*, le jeu opère alors entre la source lumineuse et le support vitré des appareils: les danseurs manipulent des objets, tels que le pantin articulé, ou encore y font pénétrer des parties de leur corps (une main, un visage). Par le déplacement de cet usage de leur corps, les interprètes se font manipulateurs, à la fois objets et sujets des visions que le spectateur découvre sur l'écran fractionné.

Au début de *Cherry Brandy* (2010), lors de la séquence inaugurale où les corps surgissent de la pénombre de manière fragmentée, un pantin articulé est maintenu entre les dents d'une danseuse, elle-même portée par une autre. Le pantin ressurgit plus tard,

³⁵⁹ Voir Hubert GODARD, « Le geste et sa perception » in MICHEL et GINOT, *La danse au XXème siècle*, Bordas, Paris, 2002, p.224-229 ; ainsi que Christine LEROY, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, 2013/4 n°102, p.75-88.

par projection sur les écrans qui le font apparaître à la fois plus grand et multiple (ill. 82). S'il semble parvient à fuir les autres créatures qui animent ces ombres, une autre figure, simple silhouette de papier, connaît un sort plus funeste puisqu'il se fait engloutir par un personnage dont seule l'ombre de la tête est présentée de profil (ill. 83). Le petit être, fragile, articulé et manipulé, apparaît comme le symbole de la victime de la violence (notamment subie par Mandelstam dans les camps) que dénonce Nadj tout au long du spectacle.

La ressemblance de cette image produite par projection avec certains passages du célèbre film d'Eisenstein, *Ivan le terrible* (1944)³⁶⁰, retient l'attention. Deux plans en particulier mettent en scène le tyran de profil; dans le premier, grâce à une habile composition de l'image, le visage du personnage au premier plan occupe la moitié droite en gros plan. Son regard menaçant semble dirigé contre la horde de boyards qui s'avance en sa direction au second plan (ill. 85). Dans le second extrait, le profil est projeté sur le mur du palais (ill. 84). Cette fois les traits du visage ne sont plus visibles, mais la taille démesurée de la silhouette sombre semble écraser les autres personnages de la scène, signalant à la fois l'omniprésence du tsar et l'importance de son pouvoir.

Ce rapprochement, s'il n'est pas confirmé par Nadj, peut tout autant être le fruit de l'imagination et des références de Bicskei, à la fois créateur de l'image et dont le profil est visible sur la projection. En effet, comme en témoignent les films d'archives réalisés lors des phases de recherche par Thibaudeau, les interprètes apportent leurs propositions personnelles lors des différentes étapes de création³⁶¹.

Les interprètes ont la même tâche, le même rapport à la matière. Ils ont à la fois des contraintes et des libertés, qu'ils doivent gérer tout en étant créatifs [...] On est ensemble. En ce sens, il y a une grande partie de création collective ; on se suit tout en acceptant l'idée du spectacle d'abord, la matière première, pour le développer ensemble. Pour l'instant c'est la formule que je pratique, tout en essayant de maîtriser la grande forme, totale de l'objet.³⁶²

³⁶⁰ Sergueï M. EISENSTEIN, *Ivan le Terrible*, (*Ivan Groznyy*), (1944).103 min. Noir et blanc.

³⁶¹ Ces films ont été partiellement présentés au public lors de l'événement « De Kanisza à Pithiviers » du 15 au 18 mai 2014.

³⁶² Josef NADJ, propos recueillis lors de l'entretien au CCNO, le 6 juin 2011.



De g. à d. et de haut en bas : 82. à 85.

82. et 83. *Cherry-Brandy* (2010)
84. et 85. *Ivan le Terrible* (1944) – S. M. Eisenstein



Le principe de création collective porte principalement ses fruits dans le cas des spectacles qui réunissent un grand nombre de danseurs, tels que *Cherry-Brandy* (dans lequel ils sont treize): tout en suivant la direction imposée par le chorégraphe, la liberté de création de chacun est préservée même au moment de la représentation, à la fois lors des séquences dansées, mais aussi lors des scènes d'ombres projetées.

Toutefois, quelle que soit l'origine - consciente ou inconsciente - de l'écho entre l'image de Bicskei et le film d'Eisenstein, l'analogie est d'autant plus remarquable qu'elle dépasse le domaine de l'esthétique : le deuxième film du cinéaste russe (*Ivan le terrible* étant initialement prévu en trois volets) fut censuré jusqu'en 1958 par Staline, persuadé d'être visé à travers cette fresque sur le cruel tsar de Russie. Or, comme nous l'avons évoqué plus tôt, Mandelstam (à qui *Cherry-Brandy* rend hommage) fut arrêté et condamné en 1934 suite à son virulent *Epigramme contre Staline*. Volontaire ou non, la résonance entre les œuvres est frappante : le choix de l'ombre projetée et la composition de l'image transposent dans les deux cas les effets du pouvoir stalinien et – par extension – l'absence de liberté d'expression des artistes sous le régime du dictateur.

Actualiser le souvenir et projeter le lien organique

En 1996, dans le cadre d'une performance improvisée au Japon (*Le miroir des illusions*, Insitut français de Kyoto), Nadj et Rémi Nicolas explorent ensemble de nouveaux effets esthétiques inspirés par le principe des lanternes japonaises³⁶³. Sollicitée par le chorégraphe pour son solo, *Journal d'un Inconnu* (2002), la lumière conçue par R. Nicolas est multidimensionnelle et créatrice d'images (ill.)³⁶⁴.

Aux découpes de lumière franche s'ajoutent des projections qui dynamisent l'espace scénique : ainsi l'image de l'ampoule que nous avons déjà évoquée, visible dès l'ouverture de la pièce, est réalisée en direct. Derrière l'écran, Nadj utilise la surface vitrée d'un rétroprojecteur comme support. Il y dispose l'objet réel puis dessine à la

³⁶³ Information recueillie auprès de Thierry Thibaut, entretien du 25 Août 2014. Nous n'avons trouvé aucune archive concernant cette performance si ce n'est sa mention dans le parcours de R. Nicolas : http://www.josefnadj.com/l-equipe-intermittente/collaborateurs/remi-nicolas_369.html

³⁶⁴ La création lumière est assurée Rémi NICOLAS, qui collabore aux créations de Nadj depuis *La Mort de l'Empereur* (1989). L'importance de la lumière dans *Journal d'un Inconnu* est telle qu'il est nommé aux côtés de Nadj pour la conception scénographique. Il est assisté pour ce spectacle par Xavier LAZARINI.

peinture noire une ligne et des tâches, créant une image composite, faite de transparences (le verre de l'ampoule), mais aussi de traces opaques. Une fois l'image projetée, le spectateur ne peut deviner les conditions de sa fabrication. Plus tard dans le spectacle, l'ampoule réapparaît sous sa forme matérielle, à la fois source d'éclairage intégré au décor et accessoire de jeu pour le danseur. Il en va de même pour le motif du damier, référence au plateau du jeu d'échecs que Nadj pratique depuis sa jeunesse³⁶⁵. Dans un premier temps, devant le paravent, le quadrillage recouvre de façon irrégulière le corps de l'interprète grâce aux 'cases' libres qui en permettent la visibilité. Les autres, noircies, plongent certaines parties du corps dans l'obscurité. Comme l'ampoule, le damier ressurgit plus tard sous sa forme matérielle, ornant le revêtement qui recouvre le fond de l'espace construit où se jouera la scène du pendu. Dans les deux cas, la découverte de l'objet se fait en deux temps : le premier par projection d'une image, le second par son utilisation au sein du décor. Ce dialogue entre immatérialité et matérialité de l'objet s'étend dans la durée du spectacle sollicitant ainsi la mémoire du spectateur qui se souvient d'une image, d'une impression de l'objet, avant d'en découvrir le référent matériel dans l'espace construit. Un tel procédé, que l'on pourrait qualifier d'impressionniste - dans le sens où il imprègne l'imaginaire du spectateur un court instant avant de disparaître puis de réapparaître plus tard - participe à la dramaturgie de *Journal d'un Inconnu*. Ce solo rappelle le fil de souvenirs du chorégraphe, fil entrecoupé de scènes qui soulignent le présent de la représentation. L'insertion d'images 'dématérialisées' sur le plateau permet donc à Nadj d'y réunir certaines visions surgies de sa mémoire et d'actualiser celle-ci en manipulant les objets de ces visions.

À d'autres moments, il s'agit de projeter sur les façades des images vidéo créées par Thierry Thibaut. Entre abstraction formelle et imagerie biologique, celles-ci montrent des sortes d'amas cellulaires, vivants (ill. 86). Les formes qui vibrent, s'agglutinent et fusionnent ne sont pas sans rappeler les organismes observés au microscope. Le spectateur, informé du propos de *Journal d'un Inconnu* (2002), peut voir dans ces images une transposition symbolique et plasticienne de la relation entre Nadj et les figures de Kanjiža auxquelles il rend hommage. Les origines et le goût partagés par ces êtres, sortes de composants 'biologiques' de la ville, les relient entre eux au-delà des frontières spatio-temporelles. En plus de l'évocation métaphorique du lien génétique capable de

³⁶⁵ Voir Myriam BLOEDÉ, *Les Tombeaux de Josef Nadj*, op.cit., p.35-40.

rassembler les individus d'une même communauté, ces images proposent une vision de l'invisible, de ce qui constitue l'être humain en profondeur, manière pour Nadj de souligner la dimension intime de ce solo.

Plus ou moins abstraites, les projections utilisées dans *Journal d'un Inconnu* complètent l'espace construit. En dialoguant avec les vues cadrées (permises par les ouvertures dans les parois du décor), ces impressions participent à la composition d'un ensemble cohérent où sont réunis des fragments de la mémoire du chorégraphe. La scénographie recompose alors un espace mental où les temporalités se rencontrent, se mélangent, s'animent grâce au geste du chorégraphe-interprète. Le temps de la représentation, l'association entre espace tangible et projections impalpables transpose la réunion des artistes de Kanjiža, passés et présents.

On retrouve de telles images dans le deuxième tableau de ***Sho-bo-gen-zo (2008)*** : les musiciens Akosh Szelevényi et Joëlle Léandre restent seuls en scène. Dans l'obscurité, leurs silhouettes se détachent sur deux châssis de toile blanche situés de part et d'autre du cadre en fond de scène. Ces écrans accueillent des images animées par rétroprojection. Noires sur blanc, les formes sont abstraites ; elles évoquent des cellules, comme des tâches ou des gouttelettes, qui s'approchent les unes des autres, se réunissent pour donner naissance à d'autres organismes (ill.87).

Lors d'un échange avec les spectateurs, les chorégraphes-interprètes dévoilent le secret de la fabrication des images : tout est fait en direct³⁶⁶. Derrière les châssis constituant le fond du décor, Nadj et Loyer jettent aspirine, poussière et fils de nylon dans un récipient contenant de l'eau. L'action est filmée en direct, puis aussitôt retransmise sur les écrans. Lors de cette séquence, le mouvement des corps dansants n'est perceptible qu'à travers les traces produites hors scène, laissant place au dialogue entre les signes sonores et visuels.

³⁶⁶ Informations recueillies lors de la rencontre entre les quatre interprètes et le public à l'issue de la représentation de *Sho-bo-gen-zo*, le mardi 5 novembre 2013 au Carreau – Scène nationale de Forbach, dans le cadre de la Biennale de danse en Lorraine « Exp.Edition #1 »



86. *Journal d'un Inconnu* (2002) – J. N.



87. *Sho-bo-gen-zo* (2008) – J. N.

Le *Shôbôgenzô* dans son ensemble est une immense métaphore, métaphore de la loi de l'univers [...]. Or qui dit métaphore dit image. Ce qui caractérise le discours du *Shôbôgenzô*, c'est justement la profusion des images poétiques. Le discours du *Shôbôgenzô* est un discours à voir, dans lequel l'écriture et la peinture, le dire et le voir ne font qu'un³⁶⁷.

La dimension poétique de l'ouvrage de Dôgen inspire à Nadj cette séquence projetée, dans laquelle il transpose sa vision personnelle de l'origine de l'humanité. L'agglomérat de matière qui se dissout et rejoint d'autres bulles d'air pour former de nouveaux ensembles fait écho à tous les organismes, visibles ou non, qui se rencontrent, se confrontent, s'attirent et se repoussent, composant ainsi des réunions éphémères sources de vie et de création.

Ainsi sollicités par la projection d'images et l'atmosphère musicale, les sens du spectateur l'accompagnent dans un état contemplatif qui peut être rapproché de la méditation d'inspiration bouddhiste. Or, comme le préconise le *Shôbôgenzô*, contemplation ne doit pas se confondre avec passivité, effet redouté que peuvent avoir les images projetées. Pour éviter cet écueil, la présence physique comme la liberté d'improvisation d'Akosh Szelevényi et de Joëlle Léandre marquent l'instantanéité de la double performance (musicale et plastique). Malgré l'absence visuelle des danseurs (et même s'il n'est pas conscient du mode de fabrication des images) la sensibilité du spectateur est maintenue à un niveau d'acuité maximum.

Dans *Cherry-Brandy* (2010), Nadj recourt de nouveau à la projection d'images pour montrer le vivant sans en passer par la représentation des corps. Selon le même procédé que celui utilisé par le chorégraphe dans *Journal d'un Inconnu* (2002), les interprètes composent



88. *Cherry-Brandy* (2010) – J. N.

³⁶⁷ Yoko ORIMO, extrait de la transcription de l'entretien accordée à Aurélie Godefroy dans le cadre de l'émission « Sagesses Bouddhistes » consacrée à « Temps, éternité, impermanence », Réalisée par Michel Baulez ; diffusée le dimanche 16 décembre 2007 sur France 2 retranscription Mme de Mareuil, [en ligne], dernière consultation le 10 octobre 2013, <http://www.bouddhisme-france.org/sagesses-bouddhistes/emissions-sagesses-bouddhistes/article/temps-eternite-impermanence.html>

des assemblages d'objets et multiplient les actions sur la vitre de rétroprojecteurs dissimulés derrière l'écran. Le spectateur découvre ainsi une spirale à l'intérieur de laquelle semble s'écouler un liquide (ill. 88). En détournant un tube transparent et de l'eau, le danseur crée une image du mouvement qui anime chaque être vivant. Pourtant, replacée dans le contexte de *Cherry-Brandy* (l'engagement de l'artiste mais aussi la torture, la déportation et la mort), et associée aux autres projections (corps fragmentés, animaux empaillés, pantin articulé), cette image prend une connotation bien plus angoissante que dans *Journal d'un Inconnu* ou *Sho-bo-gen-zo*. Immérgé dans une atmosphère oppressante où tout rappelle la souffrance des victimes, le spectateur ressent un malaise presque physique face à la vision de la vie qui circule à travers ses organes.

Grâce au détournement d'objets simples par différentes techniques de projection, tous les interprètes fabriquent des visions du vivant sans pour autant se rendre systématiquement visibles. L'évocation de la vie organique transmet des sensations différentes selon le propos des créations : la persistance de la vie et l'appartenance à une communauté (dans *Journal d'un inconnu*) ; l'origine de l'humanité et l'éveil à l'invisible qui nous entoure et nous relie les uns aux autres dans *Sho-bo-gen-zo* ; ou encore l'empathie face à la souffrance des êtres par l'évocation d'images à connotation médicale dans *Cherry-Brandy*. A chaque fois, ces images introduisent une vision métaphorique à l'intérieur du jeu chorégraphique. Ce changement de mode de représentation du vivant entraîne de nouvelles perceptions chez le spectateur, interpellé à la fois par le mouvement des corps dans l'espace tridimensionnel, mais aussi par le biais de ces images du mouvement.

Nadj recourt aux techniques de fabrication d'image, qu'il s'agisse du théâtre d'ombres ou de la projection filmique pour multiplier les visions du corps humain. Métamorphosés, augmentés, démembrés, nets, flous, absents, présents, mystérieux, fantastiques, inquiétants, ces images bouleversent nos habitudes perceptives, travaillent notre imaginaire du corps et notre propre corporéité.

Le mouvement montré par ces images complète celui, plus direct, des corps dansants ; il s'agit d'une autre temporalité, d'un mouvement qui ne se saisit pas immédiatement, mais qui a davantage à voir avec la durée. Ces images lui permettent ainsi d'évoquer un temps plus abstrait, moins facilement perceptible pour l'homme, et encore plus dans le temps limité de la représentation : il peut autant s'agir de l'histoire de sa communauté, que de l'histoire d'une relation entre deux individus, un temps qui dépasse la durée du spectacle en tout cas.

Comme un mouvement pictural, optique, entre le fixe et le mouvant, qui invite le spectateur à renouveler sa perception du monde, ainsi que le conseille la pensée orientale (le *Yi King* et le *Sho-bo-gen-zo*). À la fois son propre milieu (le paysage) mais aussi le territoire que l'on se fabrique (le plateau) et les images qui nous entourent.

Ces différents procédés rejoignent le concept de « défamiliarisation » énoncé par Victor Chlovski, qui consiste à « obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception » ce qui a pour effet d'engendrer un sentiment d'étrangeté³⁶⁸ = « ostranénie ». Chorégraphe et plasticien, l'œuvre de Nadj est résolument formaliste, dans le sens où il singularise le geste pour proposer d'autres perceptions sur le monde (rejoint Michaux, Artaud, Joyce par exemple). Faire naître un regard nouveau chez le spectateur, pas par des actions étonnantes, mais par des dispositifs qui tendent à fictionaliser le regard, et changer nos habitudes perceptives en suggérant des images telles qu'elles pourraient être vues par d'autres yeux (ceux d'un corbeau par exemple). Rare en danse, on retrouve ça chez Claude Régy comme le fait remarquer Chantal Guinebault. Le théâtre d'ombres et les différents usages des écrans participent à la construction de ce nouveau regard.

³⁶⁸ CHLOVSKY, ce sentiment d'étrangeté est également connu sous le nom formulé par Tristan Todorov dans *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, d'« estrangement » ou « ostranénie ».

Il y aurait donc une tension vers l'avenir chez Nadj qu'on soupçonnait à tort d'être tourné vers le passé. Une impatience de connaître. Un souci permanent de se transformer.³⁶⁹

[...] les « événements » proposés par Josef Nadj ont tout particulièrement le pouvoir de susciter le désir de continuer, métaphoriser, métonymiser ; chercher, aussi, à remonter au-delà, jusqu'aux sources-prétextes ; et si la tentative est forcément un peu déceptive pour la chasse aux sens, reste la fécondité d'une confrontation triangulaire.³⁷⁰

Après ses premières créations, Nadj poursuit l'élaboration de son langage en introduisant de nouvelles sources textuelles, biographiques ou plastiques. À partir de ces œuvres ouvertes qu'il choisit minutieusement - pour leurs procédés d'écriture, l'universalité de leur propos, ou leur résonance avec son parcours personnel – le chorégraphe extrait des signes³⁷¹ pour construire ses images théâtrales. Suivant le principe de déconstruction-reconstruction, tous les éléments de la représentation participent à l'élaboration d'un nouvel ensemble : l'écriture chorégraphique compose des gestes appartenant à différents registres artistiques, favorisant le dialogue entre 2D et 3D ainsi que l'ambiguïté entre le réel et l'imaginaire. Pour chaque spectacle, Nadj instaure une logique visuelle inédite, à la fois cohérente et ouverte à l'interprétation du spectateur. Mais la quête théâtrale de Nadj ne se limite pas à la dimension ludique d'une écriture du collage : l'enjeu se situe dans l'après-représentation, puisque l'intensité de la proposition permet de prolonger l'expérience. En ce sens les images de Nadj sont inépuisables et très impressionnantes. Elles marquent l'esprit du spectateur et résonnent – ou raisonnent – longtemps après la représentation.

³⁶⁹ Alexandre DEMIDOFF, « Josef Nadj danse en noir et blanc sur la piste de l'idéal » in *Le Temps* du 27 juillet 2002.

³⁷⁰ Gyula Sipos, extrait d'un texte prononcé à Turin, en mars 2006, lors du Prix Europe pour le Théâtre attribué à Josef Nadj.

³⁷¹ Gyula Sipos emploie le néologisme « scénophèmes » pour parler de la substance extraite des signes. Ibidem.

Conclusion partie 1:

Artiste exilé, Josef Nadj puise dans son héritage culturel de l'Est des récits et des figures, réelles ou fictives, qui font écho à son propre déplacement. Entre déracinement, voyage et désir de départ - voire de mort -, les pièces du premier cycle de création parlent de la difficulté d'être dans l'entre-deux, entre l'Ici et l'Ailleurs.

L'étrangeté de son esthétique relève sans doute de son choix, paradoxal, de mettre en scène le mouvement et les circulations dans un espace aussi fermé, délimité et compartimenté que la cage de scène, la « boîte noire » du théâtre frontal. Pour s'extraire des limites du plateau, Nadj va développer une écriture de l'espace par les corps, où scénographie et chorégraphie apparaissent indissociables.

Procédant par emprunts, hommages, collages et bricolages, Nadj trouve dans l'intertexte, (littéraire mais aussi poétique, philosophique et artistique), des résonances avec ses propres questionnements sur son parcours personnel. Ses références, multiples, lui apportent des éléments de réponse provisoires sous la forme de procédés d'écriture transposables sur scène, et correspondants à sa vision non linéaire de l'espace temps.

Dans cette première partie, les créations étudiées déclinent le principe de réécriture du récit, mais aussi celui de métamorphose des corps et des espaces. Si Nadj s'ancre ainsi dans l'existant, ce n'est pas tant pour s'enfermer dans de nouveaux territoires hermétiques que pour révéler la nécessité de s'adapter aux situations, en les transformant de l'intérieur. Le langage corporel que développe le chorégraphe va en ce sens ; engagé dans un rythme soutenu, nourri de différentes techniques corporelles et ouvert à une conception élargie du geste, le corps de l'interprète est toujours en mouvement, même dans l'immobilité apparente. Il se tient prêt à réagir.

La singularité des créations de Nadj résulte de la rencontre entre ses origines et les possibilités offertes par les arts de la scène. En transposant les récits, sonorités, et visions de l'Est dans l'espace scénique, il conjugue ses préoccupations identitaires personnelles avec des questionnements plus universels tel que les relations entre l'individu et son identité, son parcours, son espace mental, mais aussi plus largement entre l'homme et son milieu.

Partie 2:

L'AVÈNEMENT D'UN ARTISTE PLURIEL

Nous sommes tous beaucoup plus que ce que nous pensons être. Voyager, aller à la rencontre d'autres cultures, peut servir à délier la pensée, donc à élargir la notion que nous avons de nous-mêmes. Et à la limite, il n'y a plus de distinction entre soi-même et le monde : découvrir le dehors, c'est découvrir le dedans³⁷².

Cette deuxième partie propose d'approfondir la question du geste et de son évolution à travers les situations de dialogues (fortuites ou provoquées) qui jalonnent la carrière de Nadj. Après son solo, *Journal d'un Inconnu* (2002), le chorégraphe prolonge sa réflexion sur les origines du geste en cherchant de nouvelles rencontres avec l'autre. L'altérité est source de connaissance de soi, de son propre langage, mais aussi de la part d'universel, de général, de collectif qui lie les individus. L'identité est une construction. Désormais implanté sur le territoire français et reconnu à l'échelle internationale, Nadj profite de ce succès, synonyme d'une certaine liberté de création, pour poursuivre ses recherches personnelles sur la question de l'altérité. Aller vers le monde et aller vers soi sont deux voies complémentaires pour approfondir son art et éviter de s'enliser dans un style, de stagner dans un savoir-faire.

Dans le premier chapitre, il s'agit d'étudier quatre créations exploitant ces échanges entre les corps, les pratiques et les techniques. Comment les dialogues opèrent-ils ? Qu'apportent-ils au geste de Nadj ? Au contact de ces partenaires et dans le partage des territoires artistiques, le chorégraphe réévalue son esthétique scénique.

Ces rencontres avec l'Autre en tant qu'interprète amènent Nadj à interroger plus en profondeur la réception de ses créations. Dans le deuxième chapitre, les analyses des *Philosophes* (2001) et de *Last Landscape / Dernier Paysage* (2005) engagent la réflexion sur les relations entre le regard et l'œuvre à travers des dispositifs où se construit un rapport au monde complexe et créatif.

³⁷² Kenneth WHITE et Michèle DUCLOS, *Le poète cosmographe: vers un nouvel espace culturel : entretiens, 1976-1986*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987.

Chapitre 1

Identités, corporéité et altérité

Les symboles qui règlent notre identité ne proviennent pas seulement de notre présent et de notre passé, mais aussi de nos attentes à l'égard du futur. S'ouvrir aux imprévus, aux nouvelles rencontres, fait partie de notre identité. L'« identité » d'une communauté, d'un individu, est également une identité prospective. L'identité est en suspens. Par conséquent, l'élément utopique en est une composante fondamentale³⁷³.

Dans le prolongement direct des interrogations soulevées par les usages des projections dans les créations de Nadj, cette partie de la recherche aborde les enjeux des différentes collaborations qui caractérisent la deuxième étape de son parcours.

Après le succès particulier de *Comedia Tempio* (1990) et *Woyzeck* (1994), en 1995, le chorégraphe est nommé à la tête du CCNO nouvellement créé. Cette fonction et la reconnaissance dont Nadj profite s'accompagnent d'une remise en question de sa direction artistique. Il s'agit de s'adapter à de nouvelles conditions de production, de diffusion, tout en maintenant une identité artistique forte mais néanmoins innovante.

Les quatre collaborations abordées ici témoignent des recherches sur une identité prospective, ouverte aux échanges. Il élargit son langage à celui des autres, confronte son langage scénique à d'autres pratiques. La danse-théâtre, la musique, le cirque... sont autant de territoires artistiques qui constituent *a priori* des espaces d'expression unifiés par certains usages du geste et techniques du corps. Au travers de ses partenaires, ce sont d'autres visages de Josef Nadj que nous découvrons.

³⁷³ Paul RICOEUR, *L'idéologie et l'utopie*. Le Seuil, 1997, p. 408.

1. Danser à l'heure de la prouesse : *Le Cri du caméléon* (1995)³⁷⁴

L'année de la nomination de Nadj à la tête du nouveau CCN, à Orléans, le CNAC³⁷⁵ le sollicite pour mettre en scène le spectacle de la promotion sortante, collaboration qui aboutit à la création du *Cri du caméléon*. Soucieux de concentrer la réforme du cirque contemporain sur l'expressivité des corps circassiens, Bernard Turin engage dès son arrivée à la direction du CNAC des collaborations avec des metteurs en scène de théâtre, mais ceux-ci ont encore du mal à se défaire de l'usage de la parole. Turin se tourne alors vers Nadj : « Nous, au cirque, sommes plus près du geste que de la parole, c'est pourquoi j'ai choisi cette fois-ci un chorégraphe. On voulait déstructurer les numéros classiques »³⁷⁶.

Les contraintes formelles imposées par le CNAC impactent directement la dramaturgie du *Cri du caméléon* (1995):

Je connaissais dès le départ le compromis que j'allais devoir gérer : il fallait utiliser tous leurs numéros – car c'est un spectacle de diplôme de fin d'études, c'était la figure imposée – et en même temps, il fallait que j'essaie de les ouvrir, de leur injecter de nouvelles matières.³⁷⁷

Lorsqu'il s'agit de répondre aux commandes et invitations, le chorégraphe se montre particulièrement habile pour déjouer les contraintes (nous l'avons vu par exemple dans *Les Philosophes* (2001) et *Petit psaume du matin* (2001)). Cette fois, l'enjeu consiste à intégrer l'ensemble des numéros tout en « déstructurant » leur enchaînement traditionnel. Il convoque alors son savoir-faire en matière de dramaturgie non narrative, de scénographie et de langage du geste poétique, auquel viennent s'ajouter de nouvelles libertés permises par les techniques circassiennes.

³⁷⁴ N'ayant eu accès au *Cri du caméléon* que par fragments vidéo, les apports mutuels de cette collaboration, décisive dans l'évolution du cirque contemporain mais également dans le parcours de Nadj sont principalement étudiés d'après la réception critique du spectacle.

³⁷⁵ Centre National des Arts du Cirque

³⁷⁶ Michel BRAUDEAU, « Horizons - les nouvelles pistes du cirque » in *Le Monde* du 26 janvier 1996.

³⁷⁷ Josef NADJ, « Josef Nadj », propos recueillis par Marc MOREIGNE, in *Revue - Théâtre Aujourd'hui N° 7 : Le Cirque contemporain, la Piste et la Scène*. 01/10/1998, éd. CNDP, p. 129.

A. L'exploit au centre de la dramaturgie

Quelles idées poussent l'homme à explorer des choses qui ne sont pas naturelles pour lui ? A la quête du mythe des surhommes - Icare, Hercule, ... l'homme rejoue devant nous cette aventure singulière où il tente de surpasser un univers de rêves, d'hallucinations, de souvenirs... Le Cirque.³⁷⁸

Formé à une technicité apparente, le circassien renvoie l'image d'un corps 'extraordinaire', capable de déjouer les limites naturelles de l'homme pour inventer les règles d'un univers autre. À cette vision de l'individu en quête de perfectibilité physique, Nadj associe différents mythes (Icare, Hercule) dans lesquels le désir éperdu de se surpasser conduit à l'exploit (même si l'issue est parfois fatale). Aussi, après avoir puisé dans les écrits de Csàth et de Büchner, et alors qu'il prépare *Les Commentaires d'Habacuc* (1996) en hommage à Borges, le chorégraphe trouve dans le *Surmâle*³⁷⁹ d'Alfred Jarry des résonances surprenantes avec l'image mythique du 'sur-homme'.

Le roman de Jarry débute par une discussion sur la capacité masculine de faire l'amour un très grand nombre de fois en un temps limité, homme fantasmatique nommé « le surmâle ». Deux histoires se croisent ensuite : d'une part une course de cyclistes dopés au *perpetual-motion food*, invention chimique capable de régénérer des muscles pendant l'effort ; d'autre part une expérimentation associant cette fois sexualité et science, dont l'objectif consiste à surpasser les prouesses viriles relatées dès l'Antiquité. En associant sport, sexe, progrès scientifique et mort, Jarry témoigne de l'absurdité typiquement moderne à laquelle mène l'obsession de la recherche de la performance physique. Le narcissisme de l'individu focalisé sur l'exploit à accomplir retient l'attention de Nadj qui perçoit dans ce roman l'occasion de dépasser la critique, imputable au cirque académique : afin d'éviter l'image caricaturale de 'surmâles' qui guette les dix jeunes circassiens du *Cri du caméléon*, il faut rompre avec le traditionnel enchaînement de numéros où seules la performativité et la prouesse technique des corps sont mises en valeur. Nadj travaille donc sur la solidarité et la pluridisciplinarité du jeu afin de garantir la cohérence de l'ensemble.

³⁷⁸ Josef NADJ, propos retranscrit en guise d'introduction à la présentation du spectacle sur le site internet de la Compagnie Anomalie.

³⁷⁹ Alfred JARRY, *Le Surmâle*, La Petite Collection, éd. Mille et une nuits, 1997 (1902).

Et pourtant *Le Cri du caméléon* est un bonheur d'intelligence et de solidarité entre artistes. En travaillant sur l'univers absurde du *Surmâle* d'Alfred Jarry, Josef Nadj a su créer des personnages qui expriment la folie d'un monde mécanique et loufoque.³⁸⁰

Mais il m'a fallu insister pour qu'ils prennent le temps de l'écoute, de développer une couleur, une finesse. Pour leur faire comprendre que le mouvement a un sens, qu'il n'est pas qu'une prouesse.³⁸¹

Pour Nadj, seul un travail sur l'écoute de l'autre peut permettre aux circassiens de transformer leurs capacités techniques et la dimension mécanique de certains numéros en « un monde » accessible au spectateur. L'attention et la qualité d'exécution du geste ne se limitent pas à la réussite de l'exploit ; encore faut-il que celle-ci fasse sens en s'inscrivant dans un propos global. Pour les accompagner dans cette prise de conscience du caractère expressif du mouvement, le chorégraphe déploie un jeu de correspondances basé sur la métamorphose et l'adaptabilité des personnages.

Le Cri du caméléon traduit l'idée de la métamorphose et le désir de s'adapter à des espaces différents. Un univers où se déploient toutes les ruses du fantastique et tous les stratagèmes du surnaturel. Aucune espèce d'identité arrêtée... qui autorise Josef Nadj et son équipe à toutes les libertés.³⁸²

La ligne dramatique choisie permet ainsi aux élèves de puiser dans leurs expériences personnelles pour construire des personnages qui leur ressemblent, c'est-à-dire des artistes pluriels, à la fois musiciens, acteurs danseurs, circassiens ; des « caméléons » capables de s'adapter physiquement à tout type d'environnement. Par ailleurs, le propos de ce spectacle s'inscrit dans la continuité des recherches chorégraphiques de Nadj : après *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* et *l'Anatomie du Fauve* (1994), dans lesquels il commentait de façon poétique et burlesque l'actualité politique des pays de l'Est, *Le Cri du caméléon* (1995) lui offre une nouvelle occasion de rappeler le pouvoir politique de l'individu et la nécessité de s'adapter à son environnement pour faire face à l'absurdité du

³⁸⁰ MARIE-CHRISTINE VERNAY, « CIRQUE. ACROBATIE. Le mythe du cri. *Le Cri du caméléon* », mariage détonant du cirque et de la danse. » Publié in Libération, Cahier spécial, le 6 décembre 1997.

³⁸¹ Josef NADJ, propos cités par Dominique FRÉTARD, « Deux chorégraphes se prennent au jeu du cirque - « le cri du caméléon », ou l'envers de la piste aux étoiles » in *Le Monde* du 16 décembre 1996.

³⁸² Présentation du spectacle *Le Cri du caméléon* (1995) sur le site Internet de la Compagnie Anomalie [en ligne] <http://www.compagnie-anomalie.com/fr/projets/creations/le-cri-du-cameleon>

monde. Si le corps est le meilleur instrument de l'homme, il faut apprendre à 'en' jouer pour que les efforts produits ne soient pas vains.

B. La frontalité : moins d'espace visible, plus d'espace pour l'imaginaire

En intégrant différents éléments générateurs de théâtralité - décor, musique et costumes – l'univers esthétique de Nadj donne un cadre dramatique aux interprètes qui peuvent alors déployer leur jeu dans « un monde » poétique homogène. Assisté par Goury, le chorégraphe conçoit un dispositif frontal, composé d'un fond étendu sur toute la largeur de l'espace scénique, équipé de deux portes latérales. Un panneau de bois d'environ deux mètres de côté, sur lequel figurent des nuages peints, s'avance légèrement vers l'avant-scène. Selon les séquences, des chaises ou une table recouverte d'une nappe blanche sont placées devant ce panneau (ill. 89).



89. *Le Cri du caméléon* (1995) – J. N.

Au-delà de sa capacité à rassembler les personnages dans un univers homogène, ce type d'espace innovant pour le cirque instaure coulisses et découvertes, multipliant ainsi les possibilités d'entrées et de sorties, d'apparitions et de disparitions. Loin du 'tout visible' de la piste circulaire, les personnages se dévoilent par fragments (un pied, une main, un masque, un chapeau), de face, de dos ou de profil, avant de franchir par le dessus ou les côtés ce panneau central. Ce mode de pénétration dans le champ du visible constitue aussi une occasion pour Nadj de faire travailler les interprètes sur la vitesse d'exécution de leurs gestes : grâce au mouvement ralenti, le spectateur perçoit dans la tension des corps et le caractère acrobatique de leurs postures l'intensité et la précision des figures proposées. Nadj rompt ainsi avec la fonctionnalité du chapiteau et son accès unique mais aussi avec la multiplicité des points de vue permis par l'espace scénique circulaire. D'une part les gestes sont pensés et exécutés selon leur visibilité, d'autre part, l'existence d'un hors-scène éveille l'imagination du spectateur et l'implique dans l'interprétation de l'œuvre.

C. Fluidifier les transitions entre les numéros

Pour créer du lien entre les différents numéros, le chorégraphe décline les modes de présence des interprètes. Certains sont concentrés sur l'exécution de leurs numéros, grâce à l'intégration des différents agrès au sein du dispositif : mât, cordes, planche à bascule, matelas, tous les accessoires typiques du cirque sont traités comme des éléments constitutifs de l'environnement. Lors de ces figures imposées, les autres personnages ne sont pas relayés au rang de spectateur ou d'assistant : ainsi, lorsque l'un des acrobates tournoie dans les airs suspendu à une corde, il saisit son partenaire resté au sol et l'entraîne dans la trajectoire circulaire de son mouvement. En appui sur les éléments du décor (sols, parois) ce deuxième personnage fournit des impulsions qui se répercutent sur l'ampleur du geste d'ensemble. Tout au long du spectacle, les corps se tiennent ou se soutiennent les uns les autres, rétablissent l'équilibre ou au contraire, mettent leur déséquilibre au service de l'expressivité de l'action. Chaque interprète visible participe en ce sens à l'action dramatique. Même immobiles, figés dans une posture plus ou moins confortable, ils jouent le rôle de figures de contrepoint et soulignent le dynamisme de l'action principale. Enfin, ce sont également les interprètes qui prennent en charge

l'évolution du dispositif scénique : en amenant un matelas (indispensable à la réception des acrobates), une planche ou un panneau (appuis ou tremplin) ils incorporent une nouvelle surface de jeu et assurent l'enchaînement des figures. Cette manipulation à vue des éléments du décor par les personnages les maintient en permanence dans un rôle actif, tout en signalant au public leur implication dans l'évolution de leur milieu. Finalement, l'alternance et l'articulation de ces niveaux de jeu assurent la fluidité des transitions, évitant l'effet de collage entre les numéros.

Par ailleurs, l'expressivité acrobatique des corps (le jeu des planches à bascule, les corps enfermés) du *Cri du caméléon* (1995) n'est pas sans rappeler celle de *Comedia Tempio* (1990), dont le dynamisme a certainement pesé dans le choix de Nadj par Turin. D'autres points communs émergent entre dans les créations précédentes du chorégraphe et *Le Cri du caméléon* (1995) :

Ils jonglent avec des chapeaux melon, on songe à Magritte. Ils se contorsionnent douloureusement, on se souvient de Roman Polanski dans *La Métamorphose* de Kafka. Avec le plus grand sérieux, ils échafaudent des pyramides instables, des tables sur des chaises, surmontées d'un drôle de machin vacillant. Un homme s'enroule une corde autour de la taille et, tournant sur lui-même, s'envole au ciel.³⁸³

Les références picturales de Nadj sont vite repérées par les critiques : on retrouve ainsi l'influence de Magritte dans l'emploi des chapeaux melons et des nuages peints. Grâce au jeu acrobatique, le chorégraphe revisite l'usage des objets récurrents dans ses créations tels que la corde, la planche, les étoffes, mis en jeu dans une nouvelle dimension, aérienne : « Ils débordent les limites, ce qui est très intéressant car on gagne du possible dans l'impossible et des espaces d'émerveillement »³⁸⁴. D'autres objets de représentation tels que les tables, nappes et chaises resurgissent également dans leur fonction, optimisée par les capacités physiques des circassiens qui les empilent, les retournent, s'y suspendent, et élargissent ainsi la perception du spectateur sur l'espace de jeu.

³⁸³ Michel BRAUDEAU, « Horizons - les nouvelles pistes du cirque » in *Le Monde* du 26 janvier 1996.

³⁸⁴ Josef NADJ propos recueillis par Virginie DUPRAY pour le CND

D. Du « surmâle » à l'interprète

Face au *Cri du caméléon* (1995), les critiques remarquent également la dimension kafkaïenne de l'univers de Nadj. Tout en répondant aux attentes du CNAC sur la dramaturgie du spectacle, le chorégraphe y prolonge sa réflexion sur l'interaction milieu/corps et leur métamorphose, problématiques transposables aux enjeux spécifiques du cirque contemporain.

Josef Nadj s'est visiblement délecté à briser et à corrompre le corps des athlètes, penchant avec allégresse pour le versant freaks du cirque. Corps rigides, élastiques, amorphes, mutilés ou corps marionnettes, le chorégraphe décline, dans une frénésie de mouvements, de lentes métamorphoses et avec une touche d'humour, toute une gamme de postures poussant à son terme les potentialités de chaque interprète.³⁸⁵

Pour déjouer la spectacularité de la prouesse, Nadj puise dans d'autres images du corps associés au cirque : monstres, freaks et exhibition du bizarre sont mis en scène avec humour pour faire figure de contrepoint et valoriser la possibilité de *jouer* avec son corps de l'image de celui-ci. Les interprètes se font à la fois acteurs et supports de cette déconstruction-reconstruction afin d'explorer toutes les possibilités de métamorphoser leurs corps: on retrouve ainsi en écho à *Comedia Tempio* (1990) un personnage accroupi sur une table, portant sa veste à l'envers. Cet être anormalement petit imite avec maladresse les mouvements de bascule du jongleur situé devant lui, en lui 'tirant son chapeau' régulièrement. Cette vision autocritique de l'acteur donne exceptionnellement lieu à une parole qui peut surgir à tout moment : « Un autre s'écrie: 'Je suis le plus fort ! Euh... le plus faible...' », comme pour se moquer des costauds du cirque de jadis, des roulements de tambour qui précèdent l'exploit du moustachu. »³⁸⁶ Plus tard, trois hommes debout devant le fond de scène jouent un air de musique (extrait vidéo). Les chapeaux dissimulent les visages, les imperméables déforment leurs silhouettes. « Apparaît un homme à deux têtes, la sienne, sur ses épaules, l'autre en chiffons entre ses jambes. Quand il marche sur les mains, la confusion est saisissante. »³⁸⁷ Vêtu d'un costume assemblant veste et pantalon, la tête de l'acrobate est recouverte d'un masque blanc lisse.

³⁸⁵ Marc LAUMONIER, « Nadj, nouvelle piste pour la danse » in *Libération* du 15 janvier 1996.

³⁸⁶ Michel BRAUDEAU, « Horizons - les nouvelles pistes du cirque » in *Le Monde* du 26 janvier 1996.

³⁸⁷ *Ibidem*

Lorsqu'il se renverse sur les mains, le corps dévoile une deuxième tête, identique à la première, positionnée entre les jambes. Il semble alors composé de deux bustes liés par la taille, tandis que les mains - munies de chaussures - participent à brouiller le sens de lecture de cette étrange figure.

Détournant l'acrobatie et l'humour clownesque, Nadj défigure le corps. L'image proposée n'est pas sans rappeler la performance que donnera trois ans plus tard Xavier Leroy, *Self Unfinished* (1998). En présentant le corps comme une forme plastique privée de visage, que la tête soit 'supprimée' (Leroy) ou dédoublée (Nadj), les chorégraphes bouleversent le sens de lecture du corps et perturbent les habitudes perceptives du spectateur. Comme le souligne Roland Huesca à propos de la performance de Leroy, « [...] par la mise en jeu de leurs entités polymorphes, il(s) montre(nt) combien l'identité n'est pas un en-soi, mais relève plutôt d'une multiplicité d'états dont les modalités d'être et de paraître s'organisent à partir d'une matrice stable. »³⁸⁸ Les différences entre Nadj et Leroy sont nombreuses, tant dans le propos artistique que dans les techniques du corps convoquées. Les deux principales concernent l'esthétique mise en œuvre et l'identité de l'acteur : d'une part, si Leroy incarne la métamorphose pour interroger l'identité multiple de son corps dansant (entre autres), Nadj n'est pas l'acteur direct de cette défiguration-refiguration. Dans *Le Cri du caméléon* (1995), l'inversion du sens 'normal' du corps offre la possibilité de faire jouer le circassien de son outil principal, d'en montrer les possibilités d'être et de paraître en dépassant la technicité exigée par le numéro. Nadj ne questionne pas directement sa propre identité mais la complexité de celles de ces jeunes artistes aux capacités expressives multiples, amenés à repenser l'usage et l'image de leurs corps pour réformer le cirque contemporain : « Il sera donc danseur, voltigeur, clown et musicien à la fois. [...] Cette polyvalence est à l'image de l'évolution et du décroisement du monde des circassiens »³⁸⁹. Par contre, les deux chorégraphes dénoncent les codes techniques et les attentes face au corps performatif, obligeant ainsi le spectateur à trouver d'autres repères de lecture face à l'organisme qui se réinvente devant lui. Autre différence notable ; à la nudité filmée de Leroy, qui participe de façon essentielle au malaise ressenti par le spectateur parce qu'elle ne laisse aucune place à l'artifice, Nadj oppose l'emploi d'attributs typiquement théâtraux : costumes et

³⁸⁸ Roland HUESCA, « Nudité, corps et 'figure'. L'exemple chorégraphique » in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°8, éd. PUF, 2011, p.140.

³⁸⁹ Michel BRAUDEAU, « Horizons - les nouvelles pistes du cirque » in *Le Monde* du 26 janvier 1996.

mannequins de chiffon dissimulent et recomposent un corps explicitement factice. Le personnage ainsi fabriqué s'inscrit dans la dimension burlesque développée tout au long de ce spectacle volontairement auto-critique.

[...] le décalage « moderne » de leur travail les amène à se moquer en permanence des exploits du cirque, à parodier d'anciennes adresses. Ce qu'illustrent à merveille ces costumes dans lesquels ils dansent, avec un mannequin de tissu cousu à leurs manches, à leurs jambes, un double qui leur colle à la peau, qui les imite gauchement, mollement, un compère cagoulé avec lequel, dans le mouvement, ils se confondent par moments.³⁹⁰

Partenaire de jeu, prothèse ou témoin oublié dans un coin du plateau, la présence inanimée du mannequin de chiffon suffit à souligner, par contraste, l'énergie vitale et la technicité des interprètes.

E. *Le Cri du caméléon*, marqueterie identitaire

En puisant dans le *Surmâle* de Jarry la source du *Cri du caméléon* (1995), Nadj confronte les dix jeunes hommes de la compagnie Anomalie à la possibilité de faire de leur propre cheminement personnel et artistique le propos d'une œuvre esthétique cohérente. Dans la rencontre contemporaine entre danse et cirque, de plus en plus visible sur les scènes françaises³⁹¹, *Le Cri du caméléon* représente une étape marquante pour l'évolution des spectacles de l'école :

Ces réalisations acquièrent une notoriété certaine depuis que Josef Nadj, en 1995, conçoit celui de la 7ème promotion, *Le Cri du caméléon*, qui de par la force de proposition du chorégraphe et l'efficacité de la rencontre avec le groupe confèrent un statut d'œuvre à un spectacle d'école de cirque.³⁹²

L'engagement collectif des artistes dans la création aboutit à la première programmation d'une œuvre des arts du cirque au festival d'Avignon (1996), consacrant ainsi le

³⁹⁰ Michel BRAUDEAU, « Horizons - les nouvelles pistes du cirque » in *Le Monde* du 26 janvier 1996.

³⁹¹ Chloé Moglia, Johan Bichot, Yoann Bourgeois pour n'en citer que quelques-uns.

³⁹² Martine MALEVAL, présentation du reportage France 3 télévisions dans l'émission 19/20 diffusé le 13 janvier 1996, disponible en ligne <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00549/le-cri-du-cameleon-un-spectacle-emblematic.html>

renouveau de cet art et la reconnaissance de sa dimension esthétique. La pièce y « fait l'unanimité et recueille tous les suffrages »³⁹³ et donne lieu à une transposition filmique du spectacle³⁹⁴.

Formés à différentes pratiques et aux prémices de leurs parcours professionnels, les artistes saisissent l'opportunité de se positionner par rapport à une discipline alors en mutation. Dans cette rencontre entre geste dansé et geste circassien, pratique de la musique et du théâtre, références picturales et bouleversements scénographiques, ces « caméléons » expriment leur liberté de se construire une identité multiple et changeante. Au contact de l'autre – circassien ou chorégraphe – l'exploration des limites ne se restreint plus à la technicité de numéros juxtaposés. La demande initiale de Turin est largement satisfaite.

Cette hybridation ou plutôt cette marqueterie identitaire, en substituant à la cohérence de l'Un la cohérence du Multiple, construit une invitation à expérimenter, comme l'écrit Michel Maffesoli « une communauté émotionnelle dans laquelle chacun simultanément se voile et se dévoile »³⁹⁵

Jouer à être soi – un artiste du cirque - tout en composant des personnages, escorte les artistes d'Anomalie dans la prise de conscience de la possibilité, voire de la nécessité, de choisir parmi tous les moyens artistiques existants pour mettre en œuvre « la cohérence du Multiple ». Loin d'enfermer le spectacle dans une histoire hermétique, l'engagement de la compagnie dans l'écriture dramatique accompagne le passage du 'cirque' aux 'arts du cirque'.

Enfin, *Le Cri du caméléon* représente une expérience unique pour Nadj. Habitué à chorégrapier ou à interpréter aux côtés d'autres danseurs, cette création lui fournit l'occasion de se mesurer à d'autres techniques tout en restant à l'extérieur du plateau, mais aussi de prolonger son questionnement sur l'identité multiple de l'artiste ainsi que sur son langage personnel. Quelles sont les figures symboliques à l'œuvre, des figures

³⁹³ Ainsi que le souligne le journaliste dans le reportage qui leur est consacré dans le journal télévisé du 29 juillet 1996 sur France 3

³⁹⁴ *Les Caméléons* de Laurent Chevallier, film couleur 52' 16/9^e, coproduction Les Poissons Volants, ARTE France, Anomalie. A cette occasion, Nadj rejoint les interprètes et incarne le rôle du veilleur de nuit.

³⁹⁵ Betty LEFEVRE et Magali SIZORN, citant MAFFESOLI M. (1988) *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Pocket.

souvent contradictoires mais profondément efficaces pour réfléchir à la fois ce que le social inscrit sur les corps mais aussi ce qui se dévoile dans l'expression ludique avec les limites, avec l'Autre, avec ce qui dépasse le cadre ? La problématique du métissage est une façon de repenser le lien avec une culture dominante et avec l'extraordinaire capacité du corps social à recréer un *art du difforme*, d'autres façons d'être ensemble et de construire une identité à partir de l'envers des corporéités³⁹⁶.

Nadj ne se contente pas de répondre à la demande du CNAC. A partir des corporéités circassiennes hors normes, le chorégraphe place de nouveau la métamorphose et la communauté au centre de son propos, confirmant sa volonté de proposer « un art du difforme », dans le sens d'irrégulier, métissé, inattendu, non-conforme. Ces autres façons d'être et de paraître, permises par le spectacle vivant, agissent en faveur d'une construction identitaire en mouvement et au contact de l'autre.

2 Le dialogue amoureux dans *Le Temps du repli* (1999)

L'univers de Nadj met en scène des personnages essentiellement masculins – on l'a vu notamment dans la première partie. Les gestes dansés, à la fois énergiques, puissants et segmentés, tout comme l'uniformité des corps des interprètes, tous la plupart du temps en costume noir, estompent la différence des genres. A aucun moment les chorégraphies n'opposent le corps de la danseuse à la virilité ambiante et n'en proposent une image sensuelle, fragile ou séductrice. C'est ce que déplore par exemple Dominique Frétard qui regrette avoir dû attendre les *Commentaires d'Habacuc* (1994) pour déceler dans l'univers de Nadj la présence de « vraies » femmes en robes décolletées³⁹⁷... Or nous avons vu que dans ses premières pièces, le chorégraphe privilégie l'élaboration d'un langage du geste à la fois singulier et identifiable, partant le plus souvent d'une histoire pour en faire émerger le caractère général. Quel que soit leur sexe, leur âge ou leurs

³⁹⁶ Betty LEFEVRE et Magali SIZORN, « Métissages dans les productions circassiennes et chorégraphiques contemporaines », *Corps et culture* [En ligne], Numéro 6/7 | 2004, mis en ligne le 11 octobre 2007, Consulté le 27 octobre 2011. < <http://corpsetculture.revues.org/800> >

³⁹⁷ « Des femmes chez Josef Nadj ! De « vraies » femmes en robes-combinaisons décolletées, les cheveux, longs, frémissants sur leurs épaules. Qui ne sont plus seulement des alibis dans un univers d'hommes en costards noirs. En 1994, elles avaient carrément déserté *L'Anatomie du fauve*, l'avant-dernière pièce du chorégraphe. Les voilà de retour. Féminines jusqu'au bout de leurs jambes nues. » Dominique FRÉTARD, « Josef Nadj charmé par deux sorcières. » in *Le Monde* du 15 juillet 1996.

origines, les interprètes incarnent des personnages dont l'expressivité passe par le mouvement et non par leur apparence, que Nadj n'hésite pas à métamorphoser. De fait, les problématiques liées au genre se révèlent stériles pour aborder ces premières pièces.

Cependant, Nadj y aborde à plusieurs reprises la figure du duo (entre interprètes du même sexe mais aussi entre hommes et femmes) : il crée ainsi « quelques pas de deux » qui se limitent à de brèves séquences intégrées à l'intérieur de pièces chorales. Après plus de dix ans d'expérience en tant que chorégraphe, le besoin de « renouer le contact direct avec l'autre »³⁹⁸ et de se recentrer sur « sa danse » conduit Nadj à la création du *Temps du repli* (1999). A travers la rencontre de l'autre et de ses différences (de sexe, d'âge, d'origine, de parcours) il s'agit pour Nadj d'opérer un retour sur lui-même en tant qu'interprète, autre facette de sa personnalité artistique.

Le Temps du repli (1999) traite du couple et des rapports entre les deux sexes. Le propos de ce premier duo est étroitement lié au choix de la partenaire : Nadj fait appel à « sa première interprète », Cécile Thièblemont, avec qui il collabore régulièrement depuis *La Mort de l'Empereur* (1989). Leur complicité s'avère nécessaire pour aborder l'intimité de la relation entre homme et femme et traiter de « l'amour, sa plénitude, et ses tourments surtout »³⁹⁹. Depuis les phases de recherche dramaturgique jusqu'à la représentation, la connaissance de l'autre offre des conditions d'échange favorables, à laquelle viendront s'ajouter la présence de la musique, la conception de l'espace scénique, mais aussi l'usage de l'objet et de la parole. Autant d'éléments désormais maîtrisés par le chorégraphe qui peut se concentrer sur sa propre interprétation dans l'exercice de style que représente le duo.

³⁹⁸ Josef NADJ, entretien avec Rosita BOISSEAU, « Josef Nadj et les puzzles de l'amour » in *Le Monde* du 16 juillet 2001.

³⁹⁹ Myriam BLOEDÉ, présentation du spectacle sur le site internet officiel du CCNO.

A. L'objet théâtral au centre de la relation

Nadj le souligne, *Le Temps du Repli* se démarque de ses autres créations non seulement parce qu'il s'agit d'un duo, mais aussi parce qu'il y réunit les conditions nécessaires pour « libérer sa danse ». Sur le plan scénographique, l'organisation du plateau marque la rupture avec les précédentes créations.

Seuls quelques objets, motifs essentiels et récurrents dans l'univers de Nadj, assurent la théâtralité des tableaux dansés. Au centre de la scène, table et chaises favorisent le rapprochement et la distance, la rencontre et l'éloignement entre les êtres. Au-dessus de leurs têtes, plane une branche suspendue par des liens invisibles. Menace ou abri de fortune, cet élément renvoie à l'arbre du pêché, symbole du couple originel évoqué par Nadj dans la présentation du spectacle. C'est une autre déclinaison formelle du bois auquel Nadj est particulièrement attaché : le bâton.

Celui-ci donne lieu à une séquence particulière. Tout en dansant au son de la caisse claire de Tarasov (gestuelle désarticulée, extrêmement souple, mouvements ondulatoires des bras et des jambes), les deux interprètes se dirigent vers l'extrémité du plateau, côté jardin. Nadj saisit un long bâton posé au sol pour le tendre à sa partenaire. Lorsqu'elle frappe le sol avec l'objet, la musique et le danseur agenouillé à ses côtés s'arrêtent. Elle prend appui sur le bâton, dos courbé ; l'homme lui adresse des grimaces et des signes de la main pour le récupérer. Une fois le bâton changé de main, le corps de l'homme se redresse, celui de la femme s'affaisse. Epaules tombantes, bras ballants, elle demande en sanglotant à Nadj de lui rendre le bâton. D'abord impassible, la tête appuyée sur la partie supérieure du morceau de bois, il finit par le lui passer, ce qui a pour effet immédiat de transformer l'expression de la femme qui arbore un large sourire satisfait. Le danseur se laisse tomber au sol. Recroquevillé aux pieds de la femme, il embrasse le tissu de sa robe, puis le bâton, et demande par un geste de ses mains le retour de l'objet. Le bâton change une dernière fois de mains, Thièblemont s'effondre à son tour. Après lui avoir placé l'objet tant convoité entre les mains, il saisit le tout dans ses bras et traverse le plateau dans sa largeur emportant femme et bâton. (DVD : **le bâton**).

Dans cette scène particulièrement théâtrale, le bâton engage à la fois le jeu des interprètes et l'imagination du spectateur : avant de rapprocher les individus et d'unir le couple, le bâton marque l'opposition, la séparation, la difficulté de se soutenir mutuellement tout en préservant ses propres intérêts. Il suscite l'envie, évoque le désir d'obtenir ce que l'autre possède, et souligne en même temps le tiraillement entre la recherche de sa propre satisfaction et celle de son partenaire. A partir de cet objet de compromis, ils trouvent un appui matériel et symbolique, d'abord individuellement puis ensemble. L'issue de la scène propose une alternative à la discorde : l'homme choisit de faire sien le bien-être de sa compagne.

Quelques autres objets, comme un coq empaillé, un plateau d'échec, un tableau d'écolier, des poupées à l'effigie des danseurs, ou encore une carafe ou un peigne, sont employés pour la mise en œuvre d'une gestuelle du quotidien, dans leurs possibilités de faire ou défaire le lien entre les individus. De façon similaire au bâton, ces objets opèrent comme des prétextes à différents jeux 'amoureux' au cours desquels la relation entre les deux individus est mise à l'épreuve. Une partie d'échecs avec une bougie, une pierre et un coq empaillé, un dessin à la craie d'une future maison, une séance de coiffure lors de laquelle Nadj tient un peigne entre ses dents ... Tous ces éléments sont utilisés dans des tableaux-vivants qui mettent en scène la confiance, l'entente ou l'incompatibilité des deux individus. En écho aux deux poids du pendule qu'ils actionnent ensemble en fond de scène, ces deux-là ne cessent de se croiser pour finalement parvenir à créer l'équilibre et l'unité du couple.

B. Libérer l'espace pour « libérer la danse »

Pourtant, « bien qu'inspiré par l'art du mime, le théâtre d'objets ou la *commedia dell'arte*, *Le Temps du repli* est une chorégraphie, un hommage à l'art du mouvement. Les corps des deux danseurs glissent dans l'espace, sont d'une élasticité et d'une légèreté qui défie la gravité. »⁴⁰⁰ Habitué à voir les spectacles de Nadj se jouer dans des décors construits, le spectateur découvre dans *Le Temps du repli* un plateau étonnamment vide. Contrairement aux nombreux éléments de décor visibles dans les précédents spectacles,

⁴⁰⁰ Anna HOHLER, « Josef Nadj, le temps du couple », in *Le Temps* du 12 avril 2001.

il s'agit cette fois de se passer de ces partenaires de jeu pour recentrer le propos sur soi, son partenaire, et la rencontre entre les individus. Selon Josef Nadj, « l'homme et la femme constituent la formule humaine la plus simple et la plus organique. Il était indispensable pour que ce couple puisse exister dans son élan et dans sa perdition, de lui accorder une certaine liberté »⁴⁰¹.

Au sein de cet espace de libertés, l'individualité et la complémentarité sont explorées tour à tour. Chaque personnage revendique son autonomie lors de séquences en solo qui se déroulent sous le regard de l'autre. A d'autres moments, l'humour et la complicité dénotent le rapprochement entre les êtres, notamment à travers l'évocation de danses de salon (flamenco, rock) (ill. 90). Leur complémentarité, leur énergie physique sont les seuls garants de la concentration nécessaires à la synchronisation des gestes et aux portés acrobatiques. Ce retour à la danse opéré par Nadj implique alors la notion de plaisir, d'autant plus perceptible pour le spectateur que l'espace, par son ouverture, est pleinement dédié aux mouvements des corps. Contrairement aux spectacles où scénographie et chorégraphie sont indissociables, *Le Temps du repli* offre la scène aux danseurs et focalise l'attention du spectateur sur eux.

L'absence de décor construit libre également l'interprétation du spectateur autour de l'altérité qui se joue entre les deux individus, quel que soit leur environnement, le contexte géographique, historique ou culturel. Pour utiliser la terminologie de Vinaver, l'axe dramaturgique s'éloigne du pôle de la psychologie des personnages pour s'attacher à la relation qui se joue entre eux.

⁴⁰¹ Josef NADJ, propos recueillis par Rosita BOISSEAU « Le bal des pantins » in *Télérama*, juillet 2001.



90. *Le Temps du repli* (1999) – J.N.

C. Le mythe du couple originel

« Recoller les morceaux » : l'expression utilisée par Nadj pour expliquer sa référence au couple brisé de la Genèse semble se prêter à l'ensemble du spectacle. Dès les premières étapes de la création du *Temps du Repli*, les échanges entre Nadj et Thièblemont sont alimentés par des textes de poésie que chacun porte à la connaissance de l'autre. « C'était un geste répété, tous les jours : se montrer des poèmes. Cécile a choisi celui-là (Octavio Paz) pour indiquer ce que nous voulions dire. De mon côté, je rapportais beaucoup de Michaux »⁴⁰². Tour à tour, ils se présentent à l'autre à travers des éléments puisés dans leur univers personnel respectif. Puis, ensemble, ils confrontent, sélectionnent et transposent ces matériaux poétiques à la recherche d'une forme dramaturgique cohérente. S'y ajoutent ensuite des matières gestuelles, des histoires picturales et des histoires de théâtre qui subissent le même traitement: depuis l'épisode d'Adam et Eve évoqué dans la Genèse, la poésie de Paz ou de Michaux jusqu'aux peintures bibliques ou au « flottement » inspiré par les peintures de Chagall. La diversité des éléments collectés témoigne de la sensibilité de chacun.

L'usage des sources picturales et textuelles dans le processus de création du *Temps du repli* est remarquable : il ne permet pas seulement d'alimenter la dramaturgie mais il contribue aussi - surtout - à développer la complicité du couple dans le respect de la singularité de chacun. Là se situe le propos central de la pièce. Parce qu'elle déclenche les premiers dialogues verbaux puis corporels, cette forme d'échange est nécessaire pour Nadj. Une fois sur scène, les images et les gestes qui émergent de cette découverte de l'autre deviennent les témoins d'une réelle complicité entre les interprètes.

La plupart des gens y voient une sorte de conflit puis une harmonie. *Le Temps du repli* est fait de vagues qui vont d'une situation à l'autre, d'énergies contraires qui se font et se défont. Mais les personnages vont vers l'unité. Pour y arriver, il faut passer par le contraire.⁴⁰³

⁴⁰² Josef NADJ, extrait de l'entretien avec Hélène MONIN, in Fiche du spectacle *Le Temps du Repli* disponible sur le site internet Passion-théâtre . Ibidem.

⁴⁰³ Ibidem.

Dans ce spectacle consacré au couple, la relation entre homme et femme oscille entre duo et duel, prise de distance et rapprochement, repli sur soi et élan vers l'autre.

Cette quête de l'unité à la fois essentielle, complexe et souvent contradictoire est perceptible dans les usages caractéristiques de la parole. Pour nourrir le propos, « basé sur l'écoute de l'autre, sur l'attention à la réponse de l'autre »⁴⁰⁴, Josef Nadj et Cécile Thièblemont ajoutent une dimension vocale à l'écriture du mouvement. Chaque mot prononcé a fait l'objet d'un choix précis, opéré parmi les échanges de poèmes qui ont accompagné le travail de recherche gestuelle. En apportant tous deux de la matière poétique au projet chorégraphique, les interprètes font coïncider processus et propos, l'écoute et l'attention vis-à-vis de l'autre devenant les principes d'une création à deux.

La parole entre en jeu lorsque Josef Nadj, debout face public, dit quelques mots en Hongrois. L'énonciation s'accompagne d'une sur-expressivité du visage, tant dans l'articulation des propos que dans les attitudes faciales et le mouvement des yeux. Cécile Thièblemont arrive derrière lui, l'interrompt en lui repliant la tête, invitant ainsi son partenaire à s'étendre sur le sol. Elle poursuit le texte en langue française, tout en s'allongeant à ses côtés. Ainsi, dans *Le Temps du Repli*, la singularité des individus formant le couple transparait dans le choix de passer du hongrois au français. Dans ce passage, l'énoncé des deux voix se fait de manière fluide, continue, cohérente. Chacun s'exprime dans sa langue maternelle et affirme ainsi sa différence. Lorsque la femme s'approche de l'homme pour prolonger sa parole, bienveillance, proximité et complémentarité des corps témoignent du lien entre ces deux êtres au-delà de la 'barrière' de la langue.

Le temps d'une brève séquence, une nouvelle forme d'association entre danse et texte apparaît. La parole cède alors la place au chant. Assise sur une chaise en fond de scène, Thièblemont joue de l'accordéon tout en chantant – en français - l'histoire d'un jeune marin qui meurt la tête fracassée sur un bateau avant d'avoir revu la femme aimée. Au même moment, Nadj débute une danse en solo et transpose l'histoire du personnage masculin de cette chanson. Les modes d'expression de chacun s'assemblent à la manière

⁴⁰⁴ Josef NADJ, extrait de l'entretien avec Hélène MONIN, in Fiche du spectacle *Le Temps du Repli* disponible sur le site internet Passion-théâtre : http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=4546

d'un puzzle et recomposent l'unité de la scène : la femme apporte la musique, la voix, l'intonation, l'émotion vocale tandis que l'homme développe le mouvement et le jeu dans l'espace. Dimensions sonore et visuelle en corrélation, soulignent l'harmonie.

D. Le duo, une relation archaïque

Parmi les éléments utilisés pour transposer l'archaïsme de la quête du contact avec l'autre, Nadj utilise le mythe originel d'Adam et Eve. Il fait entendre dans le présent de la représentation quelques mots de Grec ancien empruntés à Sophocle. De manière plus sensible, sans tenir compte de la séquence jouée à l'accordéon par Thièblemont, la musique participe activement à transmettre la dimension intemporelle et universelle de ce besoin de l'altérité. Le chorégraphe revient sur les conditions de sa rencontre avec Vladimir Tarasov⁴⁰⁵, deux ans avant la création du *Temps du Repli* (1999):

Il y a deux ans, on en a présenté une demi-heure dans un festival de musique, à Vilnius. C'est là que nous avons rencontré Vladimir Tarasov. C'est rituel pour moi, la musique. J'ai besoin de l'énergie de la musique vivante, de l'énergie de la percussion. [...] Tarasov a la faculté de sentir l'espace nécessaire et de partager, d'être en accord avec un ensemble et de développer sa ligne musicale. Il s'est créé un double dialogue : entre moi et Cécile, entre lui et nous.⁴⁰⁶

La participation de Tarasov au *Temps du Repli* apporte à la pièce deux éléments essentiels. Le premier concerne les effets des sonorités amenées sur le plateau ; le second tient aux relations qu'elle permet, entre les interprètes d'une part et entre scène et salle d'autre part.

« Archaïsme », « rituel », « danses traditionnelles » : lorsqu'il évoque le choix des percussions pour accompagner le duo, Nadj utilise des termes qui ne sont pas sans rappeler bon nombre de cérémonies ou pratiques rituelles associant danse et musique. Les

⁴⁰⁵ Vladimir TARASOV sera présent également sur le plateau de *Paysage après l'orage* (2005). Auparavant, Nadj avait invité sur le plateau à plusieurs reprises Stevan Kovacs Tickmayer et Gyorgy Szabados.

⁴⁰⁶ Josef NADJ, propos extraits du Dossier de presse.

qualités de son, de rythme, de résonnance permises par cette famille d'instruments contribuent à dépasser l'illustration sonore pour aller vers l'engagement des corps : « le tambour ici nous soutient et nous soulève. »⁴⁰⁷ dit-il. Tarasov « sent » l'espace et le fait sentir aux différents corps en présence. Au-delà des mots et des langues, les percussions transmettent aux interprètes une énergie vitale qui les accompagne dans leur quête d'un « langage universel ». Là est le second apport de Tarasov au *Temps du Repli*. Jouée en direct, reconnaissable et fidèle à son style, sa musique ouvre des dialogues multiples à la fois entre lui et les danseurs, mais aussi entre scène et salle. Grâce aux échanges directs entre danse et musique, *Le Temps du Repli* échappe à la communication d'un récit - l'histoire d'un couple - pour tendre vers l'expérience partagée lors de la représentation.

La présence de Vladimir Tarasov participe ainsi à l'universalité du propos de la pièce. Tout en suscitant forcément des échos personnels dans l'imaginaire des spectateurs, la relation de couple homme-femme traduit plus largement le désir d'aller vers l'autre comme un élan, à la fois nécessaire et complexe, commun à tous les êtres.

3 Complicités masculines dans *Petit psaume du matin* (2001)

Après son premier duo, Nadj poursuit l'exploration de cette forme aux côtés de Dominique Mercy, chorégraphe et danseur, dans *Petit psaume du matin* (2001).

Ici, la poésie s'invite de nouveau au sein du processus de création, mais de façon beaucoup plus discrète que dans *Le Temps du repli* : aux prémices de ce duo, Josef Nadj lit cette fois Paul Valéry, à qui il emprunte le titre de sa pièce *Petit psaume du matin* et qui « [...] correspond exactement à ce recueillement en soi-même que nous pratiquons pour nous ouvrir l'un vers l'autre. »⁴⁰⁸ Ici, la poésie n'est pas l'objet d'un échange entre les interprètes. Elle ne participe pas directement à l'écriture dramatique mais offre au chorégraphe une résonance poétique avec la nature de sa rencontre avec Mercy. « Mon esprit pense à mon esprit. / Mon histoire m'est étrangère. / Mon nom m'étonne et mon

⁴⁰⁷ Rosita BOISSEAU, « Josef Nadj et les puzzles de l'amour » in *Le Monde* du 16 juillet 2001.

⁴⁰⁸ Josef NADJ, propos cités par Ariane BAVELIER, « Mercy pour Nadj » in *Le Figaro* du 12 décembre 2001.

corps est idée. / Ce que je fus est avec tous les autres. / Et je ne suis même pas ce que je vais être.» Cet extrait cité sur la page officielle du CCNO met en exergue les préoccupations traitées par Nadj et Mercy dans ce duo, à savoir le regard de l'artiste sur son propre parcours, passé, présent et à venir, mais aussi la dualité ressentie par le danseur à la fois sujet et objet de création.

Pour comprendre les conditions de réunion des deux artistes, il faut revenir sur la genèse de ce spectacle. En 1999, dans le cadre de l'événement « Le Vif du sujet »⁴⁰⁹, Dominique Mercy, danseur dans la compagnie Thanztheater Wuppertal de Pina Bausch depuis 1974, commande une chorégraphie à Nadj. Contournant la demande, celui-ci conçoit un duo qu'ils développent ensemble jusqu'à la présentation d'une pièce dédiée à leur rencontre, *Petit psaume du matin* (2001).

Visiblement heureux d'être l'élus, le chorégraphe ne lui a pas seulement écrit un solo. Mieux, il l'accompagne dans un duo qui ne parle que de ça. De leur rencontre. Du lien entre un artiste et son interprète. D'une gémellité soudain découverte. Quand le vin partagé marque leurs baillons du même sourire burlesque, de la même inquiétante blessure. Quand ils remontent leurs bas de pantalon pour laisser voir des mollets peints en noir, rouge, orange, blanc où se dessine un visage de clown - à la fois triste et gai. Et lorsque Nadj enlace délicatement son partenaire pour le soulever au-dessus du sol ou, au contraire, lorsqu'il fait mine de s'assoupir pour lui laisser le champ libre, on entrevoit la confiance et la force que chacun apporte à l'autre. Plus tard, lorsqu'ils se courberont face au public pour saluer, deux indexes s'obstineront l'un vers l'autre, comme en miroir⁴¹⁰.

Sollicité pour ses qualités de chorégraphe, Nadj compose et interprète aux côtés de Dominique Mercy une œuvre témoin de leur rencontre et de leurs affinités. L'expressivité et l'imagination de l'acteur, la liberté de mouvements du corps dansant imprégné de ses différentes expériences ainsi que les limites du corps fragilisé de l'homme présentent la

⁴⁰⁹ Créée à l'initiative de François RAFFINOT en 1996, « Cette manifestation, développée par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et le Festival d'Avignon, se définit comme un "laboratoire chorégraphique" original puisqu'elle met la personne de l'interprète au cœur de la danse. Le principe est le suivant : chaque interprète convie le chorégraphe de son choix pour l'écriture d'un solo » extrait de « Du nouveau dans le 'vif' » par Muriel STEINMETZ in *L'Humanité* du 6 juillet 2002.

⁴¹⁰ Maïa BOUTELLET, « Ils délaissent leurs chorégraphes fétiches. Danseurs à l'aventure. Le Vif du sujet » in *Libération* du 26 juillet 1999.

figure du danseur dans sa multiplicité et sa singularité dans un espace de rencontre unitaire : « [...] chacun des deux artistes conserve sa propre personnalité au sein d'un duo parfaitement homogène où les talents se fondent pour ne faire qu'un. »⁴¹¹

Parmi les points communs découverts au contact de l'autre, on remarque principalement la théâtralité teintée de burlesque, qui jaillit de rituels étranges avant de laisser place à de véritables moments de danse, alternant la délicate complicité entre le chorégraphe et son interprète et l'énergie enthousiaste des corps.

A. Théâtralité du geste et déplacement des signes

Petit psaume du matin est l'occasion pour Nadj de danser aux côtés d'un membre essentiel de la compagnie de Pina Bausch et de confronter ainsi la dimension théâtrale de leurs gestuelles respectives.

C'est lorsque le geste devient son, lorsque le mouvement se fige en une gestuelle théâtrale que le discours du Tanztheater Wuppertal prend forme. [...] et même si les œuvres s'appellent des pièces (Stücke) et non des ballets [...] La danse est donc première. Le théâtre sert d'infrastructure et de commentaire.⁴¹²

Dans ce duo de danse, plusieurs séquences sont particulièrement représentatives de leur sensibilité commune à l'expressivité du geste ainsi qu'à l'utilisation de l'objet théâtral au service de la danse.

Dès les premiers instants de *Petit psaume du matin*, la lumière révèle la présence des deux interprètes sur le plateau. Vêtus de longs imperméables beiges, Nadj et Mercy se font face, assis sur des chaises de bar. Dans un silence total, les deux hommes saisissent les deux balais posés sur la table qui les sépare pour faire rouler au sol de petites boules de papier journal froissé. La précision de leur gestuelle dans l'exécution de mouvement

⁴¹¹ René SIRVIN, « Un duo hors pair » in *Le Figaro* du 21 décembre 2001.

⁴¹² Brigitte GAUTHIER, « Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse » in *Études théâtrales* n°47 - 48, *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Philippe IVERNEL et Anne LONGUET MARX (dir), Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales UCL, 21 juin 2010, p.113.

anodin occupe la scène durant plusieurs minutes, laissant au spectateur le temps de découvrir l'importance de l'héritage de la danse-théâtre dans la technique employée.

Plus tard, dans une série de mouvements parfaitement synchronisés, ils s'asseyent côte à côte et placent un cadre en verre sur leurs genoux. Pour compléter ces autoportraits vivants, les deux interprètes jouent avec leur apparence en collant sur la paroi transparente différentes formes découpées. Chapeaux melons, pattes et moustaches, plastrons et cigarettes transforment leur visage pour faire apparaître l'image de deux Napoléons aux traits renfrognés.

Plus tard, c'est un autre détournement des signes qui théâtralise le jeu. Après s'être recouverts la bouche d'un bandeau de gaze blanche, ils se font boire mutuellement une gorgée de vin rouge. Ce geste de partage et de convivialité imprime un sourire rougeâtre sur les masques blancs, symbole clownesque qui contraste avec le sérieux de leur attitude. Lorsque Josef Nadj et Dominique Mercy gagnent le lointain et s'asseyent face à face, une petite table ronde à leurs côtés, l'humilité du rituel théâtral prend le pas sur l'humour. Torses nus, coiffés d'un bonnet noir, ils se maquillent l'un l'autre : les visages sont fardés de blanc, les bouches cerclées de rouge, un trait noir souligne d'une ligne diagonale noire le creux des joues. Une fois grimés, ils enfilent un peignoir qui les enveloppe à la manière d'un kimono. Dans cette scène inspirée du théâtre kabuki, l'impression de gémellité remarquée par la critique est renforcée par la réalisation synchronisée et symétrique du maquillage puisque chacun aide son partenaire comme s'il se préparait lui-même face à un miroir.

Toutes ces scènes ont en commun d'exprimer une parfaite connivence: s'étirer, s'habiller, se maquiller, répéter... Ces rituels éprouvés tant de fois par les artistes au cours de leurs carrières donnent lieu à leur transposition scénique de façon quasi mécanique. La succession de ces signes visuels témoigne d'une conception commune de la danse théâtralisée. Les éléments de pure théâtralité s'inscrivent à la fois dans le processus de création et dans la représentation offerte au spectateur.

B. Confiance et bienveillance des corps

Nadj, le chorégraphe, porte Mercy, l'accompagne dans la chute, le relève. Ce dernier est impressionnant de légèreté, d'abandon, de vitesse ; il tombe dans les bras de son ami, sûr d'être retenu, sûr de trouver un appui à l'arrivée. Ce geste simple en apparence est d'une grande beauté. Chacun se livre à l'autre, confiant.⁴¹³

En dehors de leur fascination pour les formes théâtrales, Dominique Mercy et Josef Nadj partagent un vécu similaire. Au moment de *Petit psaume du matin*, les deux hommes ont environ la cinquantaine et un long parcours d'interprète derrière eux⁴¹⁴. Alors que dans *Le Temps du repli* (1999) Nadj souhaitait se concentrer sur sa pratique de danseur, ici, c'est un autre usage de son corps que le chorégraphe-interprète sollicite : il guide, accompagne, soigne son partenaire.

Ainsi, après la scène d'ouverture, Nadj commence par installer une chaise à Mercy avant de l'aider à s'étirer. Il le berce, le rassure en accompagnant chacun des mouvements. Le corps entier s'engage dans le soutien physique de l'autre. Il supporte son poids en se plaçant sous un bras, sous son dos, poussant l'effort bienveillant jusqu'aux portés du corps dans son ensemble. La confiance de l'interprète dans le chorégraphe est particulièrement perceptible lors de la scène dite de l'« adage »⁴¹⁵. A ce moment clé de la pièce Mercy n'hésite pas à se laisser emporter par l'exécution des mouvements⁴¹⁶, toujours secondé par Nadj, qui : « [...] intervient en retrait, son mouvement anticipe, complète, enveloppe, embrasse et se calque parfois sur la danse de son partenaire – et son rôle est essentiel puisqu'il fait fonction de « servant », de porteur, de soutien ou d'appui. »⁴¹⁷ Plutôt que de le diriger de l'extérieur, il accompagne l'autre dans son

⁴¹³ Raphaëlle TCHAMITCHIAN, article consacré à *Petit psaume du matin*, sur son blog : <https://beletteettheatre.wordpress.com/2009/07/30/petit-psaume-du-matin/#comments>

⁴¹⁴ Mercy est né en 1950, Nadj en 1957.

⁴¹⁵ En danse classique, un adage est une suite de mouvements amples exécutés sur un tempo lent.

⁴¹⁶ « L'adage est une scène clé. Il est en quelque sorte le noyau de *Petit psaume du matin* : [...] C'est l'écriture de cette séquence qui a entraîné « l'entrée en scène de Nadj, autrement dit sa participation en tant que danseur. » Myriam BLÉDÉ, extrait de « Les mains, figures de l'être dans l'œuvre de Josef Nadj » p. 199-216, in *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*. Emmanuelle ANDRÉ, Claudia PALAZOLO et Emmanuel SIETY (dir.), coll. Arts et sciences de l'art, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p.203.

⁴¹⁷ Myriam BLÉDÉ, extrait de « Les mains, figures de l'être dans l'œuvre de Josef Nadj » in *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*. Emmanuelle ANDRÉ, Claudia PALAZOLO et Emmanuel SIETY (dir.), coll. Arts et sciences de l'art, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p.211.

mouvement : « Tuteur attentif, il soutient son danseur, le prend dans ses bras, devançant chacun de ses mouvements. Ces gestes enroulés, bercés, sont ceux d'une Pieta affectée, précautionneuse. »⁴¹⁸ On remarquera à la suite de Myriam Bløedé l'importance de l'utilisation des mains dans le style personnel des deux interprètes : dans les scènes plus théâtrales mais aussi dans les séquences dansées, tous deux développent une gestuelle spécifique de la main. A la fois membre expressif et directeur, organe du toucher et du contact avec l'autre, elle engage, parallèlement aux pieds, l'orientation et la signification de chaque mouvement. (DVD : 1'Adage)

Dans *Petit psaume du matin* (2001), aucune hiérarchie n'est perceptible ; il s'agit de deux hommes dansants, qui ont vécu sensiblement les mêmes épreuves physiques au cours de leurs carrières. Les dos sont courbés, les relevés laborieux, les enchaînements se font au sol, sans prouesse technique ni démonstration de force de part et d'autre. En se dévoilant leurs corps, ils partagent une forme d'intimité complice tout en assumant une part de leur vulnérabilité partagée: ils remontent leurs pantalons pour comparer les couleurs différentes peintes sur leurs mollets ; déboutonnent leurs chemises et inspectent le torse imberbe de l'autre, comme pour comparer les traces que le temps auraient inscrites sur leurs corps.

Pour laisser le champ libre à l'expression et à l'imagination de son partenaire, Josef Nadj va s'allonger sur la table en fond de scène, simulant le sommeil. Durant ce temps de liberté, « le danseur classique défroqué⁴¹⁹ » réalise un solo d'environ 3 min 30 au cours desquelles il déploie énergie et rapidité dans l'exécution des enchaînements. Ce moment de danse exaltée sous l'œil faussement endormi de Nadj expose l'expérience du danseur⁴²⁰, de ses capacités physiques et de son énergie, sources de l'admiration de Nadj pour l'interprète : « A travers Dominique, je me frotte à l'univers de Pina mais surtout à la

⁴¹⁸ Ariane BAVELIER, « Mercy pour Nadj » in *Le Figaro* du 12 décembre 2001.

⁴¹⁹ « Le théâtre classique comportait des emplois types [...] Pina Bausch a emprunté au théâtre cette codification récurrente. D'un spectacle à l'autre, ses danseurs reprennent leur « emploi dramatique » [...] le danseur classique défroqué (Dominique Mercy). » in Brigitte GAUTHIER, « Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse » in *Études théâtrales* n°47 - 48, *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Philippe IVERNEL et Anne LONGUET MARX (dir), Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales UCL, 21 juin 2010, p.118.

⁴²⁰ Dominique Mercy a commencé dès l'âge de six ans la danse classique.

personnalité de cet immense danseur qui est à lui seul un monde.⁴²¹» Pour faire valoir la qualité de la danse de Mercy, le chorégraphe se met en retrait, spectateur de la scène.

Enfin, contrairement aux autres duos, *Petit psaume du matin* (2001) préfère les bandes sons enregistrées et simplement diffusées à la présence physique des musiciens. En plus de concentrer l'attention du spectateur sur l'interprétation dansée, cet environnement sonore offre la possibilité de réunir des styles et rythmes différents pour évoquer leurs parcours : les sonorités exotiques rappellent leur goût pour le voyage et la découverte de formes artistiques 'étrangères' (notamment les arts orientaux), alors que les compositions classiques convoquent le souvenir de la danse-théâtre telle que Mercy l'a développée aux côtés de Pina Bausch.

Comme dans *Le Temps du repli* (1999), Nadj reste présent tout au long de la pièce, mais sa position par rapport à Mercy, en retrait ou en soutien, témoigne de son désir de profiter de ce deuxième duo pour interroger également son rôle de chorégraphe, de déplacer ses habitudes de travail pour se confronter aux techniques d'un danseur expérimenté, dont il se sent proche avant même d'avoir partagé le plateau avec lui. *Petit psaume du matin* (2001) lui permet d'interroger la complicité entre deux danseurs, comme en miroir l'un de l'autre, mais aussi de se positionner comme chorégraphe au regard de l'une des figures majeures de la danse-théâtre.

4 Maître et disciple ? *Sho-Bo-Gen-Zo* (2008)

A Kanjiža, le 11 septembre 2008, Nadj présente *Sho-Bo-Gen-Zo*, « quatuor pour deux danseurs chorégraphes et deux musiciens improvisateurs »⁴²². Ce quatuor retient ici notre attention puisqu'il réunit deux duos, l'un formé par les musiciens, Akosh Szelevényi et Joëlle Léandre, l'autre par Nadj et Cécile Loyer, avec qui il collabore depuis *Poussière de soleils* (2004).

A l'origine de *Sho-bo-gen-zo* (2008), Nadj s'inspire cette fois de l'ouvrage de sagesse zen *Shôbôgenzô* (littéralement « Le Trésor de l'œil de la Vraie Loi »), écrit en japonais entre

⁴²¹ Ariane BAVELIER, « Mercy pour Nadj » in *Le Figaro* du 12 décembre 2001.

⁴²² Selon la présentation officielle dans les programmes et le dossier de presse.

1231 et 1253 par le maître Dogen Zenji⁴²³. Au-delà du nom du spectacle, Nadj y trouve une nouvelle adéquation entre les principes formels d'écriture et le propos de l'œuvre. Dans 'son' *Sho-bo-gen-zo*, Nadj transpose le propos central de l'ouvrage de Dôgen tout en poursuivant sa réflexion personnelle sur le temps⁴²⁴ : selon le maître zen, celui-ci n'est perceptible que sous la forme d'instant, autrement dit, seul l'instant présent est réel⁴²⁵. Cette conception du temps se retrouve dans la composition de l'ouvrage, dans lequel « l'ordre, les thèmes abordés ne suivent aucune logique, le *Shôbôgenzô* n'a ni début ni fin »⁴²⁶. Respectant à la fois le propos et la structure du texte initial mais aussi le mode d'écriture dramatique de Josef Nadj, la dramaturgie du spectacle propose à son tour une succession de brèves séquences sans logique chronologique ni narrative.

Sho-bo-gen-zo (2008) se compose de six tableaux visuels et sonores, dont le découpage est rythmé par les entrées et sorties du/des danseurs. Selon les tableaux, les modalités de présence des deux duos (danseurs et musiciens) diffèrent, révélant plusieurs commentaires de l'œuvre de Dôgen.

A. Le Japon : hommage et détournement

L'encadrement de bois clair situé en fond de scène, premier élément visible dans *Sho-bo-gen-zo* (2008) rappelle le dispositif scénique traditionnel du nô et introduit le propos de la séquence : « Dans le premier tableau, nous exagérons la référence au Japon, nous risquons des choses que les Japonais eux-mêmes n'oseraient pas faire...après, au contraire, il s'agit d'éviter le piège du japonisme.»⁴²⁷

Au début de la pièce, alors que les danseurs sont encore absents du plateau, musique et éclairage assurent simultanément l'ouverture de la pièce. Joëlle Léandre, contrebassiste, est à jardin ; Akosh Szelevényi saxophoniste poly-instrumentiste lui fait face, côté cour.

⁴²³ Maître Dôgen est celui qui a transmis au Japon l'enseignement du zen selon la tradition de l'école Sôtô, après avoir effectué ses études auprès de Maître Nyojô en Chine, sous la dynastie des Song. C'est un bouddhiste mais aussi un poète et un philosophe.

⁴²⁴ Engagée depuis *Comedia Tempio* (1990).

⁴²⁵ Émission « Sagesse Bouddhistes » consacrée à « Temps, éternité, impermanence », Invitée : Yoko Orimo ; op. cit.

⁴²⁶ Eric ROMMELUERE, « Le *Shobogenzo*. Présentation générale », éditions Un zen occidental, 2008, [en ligne], dernière consultation le 16 janvier 2014, <http://www.zen-occidental.net/pdf/shobogenzo.pdf>

⁴²⁷ Josef Nadj, propos recueillis par Aude Lavigne. op. cit.

Orientés vers le centre de l'espace scénique, les deux musiciens ainsi que leurs instruments demeurent présents et visibles du début à la fin du spectacle. En fond de scène, à travers un rideau noir encadré de bois clair, Josef Nadj fait son entrée : la tête recouverte d'un casque et d'un masque de samouraï, il est assis, impassible, sur le piédestal poussé par Cécile Loyer (ill. 92). D'abord invisible derrière la silhouette imposante du maître, la danseuse apparaît en *onagata* (ill. 91).

Dans cette scène d'ouverture, la sensation de durée est prégnante pour le spectateur. La musique souligne les gestes poétiques, exécutés par Loyer avec la lenteur et la précision du rituel : par exemple à l'aide d'une baguette tirée de sa coiffure, elle perce un nuage imaginaire placé au-dessus de sa tête avant de faire apparaître de sa manche de kimono un petit sac de plastique contenant l'eau ainsi récupérée. Nadj, en samouraï, participe à l'ambiance sonore en faisant tinter deux barres métalliques : c'est le signal du changement pour l'élève. Le rythme et l'intensité vont crescendo tandis que le samouraï, descendu de son piédestal pour s'agenouiller au sol, joue avec une boulette de papier devant l'*onagata* observant la scène en retrait. A la fin de ce premier tableau, chacun reprend son rôle initial, le rythme sonore ralentit pour accompagner progressivement la sortie des danseurs au lointain.

La composition de cette première séquence repose sur la transposition d'un élément caractéristique de l'ouvrage de Dôgen. En effet, le *Shôbôgenzô* se compose d'une succession de *kôan*, courtes phrases énigmatiques ou paradoxales utilisées dans certaines écoles du bouddhisme. « Dans le zen, les *kôan* sont des dialogues entre le maître et l'élève et au début du spectacle nous en faisons une adaptation physique. »⁴²⁸ Lors de son étude du *Shôbôgenzô* - principalement d'après les traductions et analyses menées par Yoko Orimo – le chorégraphe porte une attention particulière à ces *kôan*.

⁴²⁸ Josef Nadj, propos recueillis par Aude Lavigne [en ligne] http://mutualise.artishoc.com/maillon/media/5/13-drp_shobo.indd.pdf (dernière consultation le 12 octobre 2013)



91. et 92. *Sho-bo-gen-zo* (2008) – J.N.

Transmise par le maître zen dans l'intimité de l'apprentissage à son élève, cette aporie ne peut être résolue de manière intellectuelle. La transmission consiste alors dans la quête personnelle de l'étudiant, qui, pour résoudre le *kōan*, doit délaisser son appréhension habituelle des phénomènes afin de se laisser pénétrer par une autre forme de connaissance intuitive. Le *kōan* devient alors un objet de méditation qui serait susceptible de permettre le discernement entre l'éveil et l'égarement. Dans le texte, ces courts préceptes prennent la forme d'énigmes poétiques qui permettent d' « éclairer le mystère sans parole »⁴²⁹.

La liberté interprétative repérée par Nadj dans ces formes singulières ouvre de multiples voies pour la création : les différentes scènes poétiques enchaînées par Loyer en *onagata* – telle que celle du nuage et de la pluie - résultent de la transposition visuelle et sonore des *kōan*.

Pour assurer la transmission de la pensée zen, il faut répartir les rôles : Nadj, campe celui du maître, Loyer est le disciple. Associé à la figure autoritaire du samouraï, le maître guide l'élève vers son propre travail méditatif et se contente ici de signaler le changement de *kōan* par le tintement des barres métalliques frappées l'une contre l'autre. Or à la fin de la séquence, le renversement de la situation bouleverse l'ordre établi : les rôles s'inversent lorsque Nadj descend de son piédestal et joue à quatre pattes avec une boulette de papier. Loyer, alors agenouillée en retrait de la scène, semble alors remplir la fonction du maître bienveillant, laissant l'élève libre de suivre ses intuitions. Ce retournement rompt avec la solennité du rituel ; le spectateur s'amuse de voir la figure d'autorité s'adonner spontanément aux plaisirs du jeu. La fin de ce premier tableau présente ainsi une dimension critique en montrant que la relation maître et élève n'a rien d'immuable, la connaissance intuitive étant accessible à tous, quelque soit son rang. Dans la transmission de la pensée zen, la hiérarchie n'est qu'un cadre, maître et élève progressent ensemble sur la voie de la sagesse du fait même de leur relation. Au delà des préceptes, Nadj présente l'altérité comme la condition essentielle de ce cheminement personnel.

Dans cette première séquence, Nadj et Loyer « exagèrent » la référence au Japon et en détournent les signes. En incarnant l'*onagata* et le samouraï, ils soulignent l'influence de

⁴²⁹ *Ibidem*.

la tradition scénique japonaise dans leurs parcours⁴³⁰. La rencontre de ces figures rend ainsi hommage au passé historique et culturel du Japon, tout en modifiant leurs usages : L'onagata est traditionnellement interprété par un homme, la présence des femmes sur scène étant longtemps interdite au Japon. Représentation stylisée du cœur de la femme, il apparaît dans le Kabuki, la danse classique japonaise, voire dans le théâtre nô et le Kyôgen. Ici, Cécile Loyer prend en charge ce rôle et va donc à l'encontre des traditions. Josef Nadj est quant à lui paré d'un casque de samouraï, guerrier de l'époque féodale japonaise, dont la figure et sa fonction sont désacralisées lorsqu'il descend de son trône pour jouer au sol. Entre hommage à la tradition scénique japonaise et détournement contemporain, les chorégraphes-interprètes soulignent l'écart temporel en associant l'évocation du passé et l'affirmation du présent.

B. Présence et écoute de l'autre

La séquence suivante réintroduit la présence palpable des chorégraphes-interprètes : vêtus tous deux des costumes sombres traditionnels chez Nadj, ils donnent à voir « un homme et une femme contemporains »⁴³¹ loin des attributs de la scène traditionnelle japonaise.

Dans l'espace libre entre les deux musiciens, ils développent le duo dansé. Selon une écriture chorégraphique proche de *Petit psaume du matin* (2001), certains enchaînements sont improvisés séparément, d'autres, à partir du contact physique, déploient des mouvements synchronisés, des portés en couple selon des repères définis à l'avance mais en conservant leur liberté individuelle. Le mouvement des corps présente la singularité des techniques de chacun dans une extrême attention à l'autre. (**DVD : danse contact**)

Cette séquence transpose la phase de concentration qui permet la qualité de la présence et organise les conditions de la rencontre entre les deux interprètes.

⁴³⁰ En 2000, une bourse Villa Médicis hors les murs permet à Cécile Loyer de travailler 6 mois à Tokyo auprès de Mitsuyo Uesugi ; elle crée son premier solo *Blanc* au Japon. Cette pièce reçoit le premier prix au concours des jeunes créateurs de l'Espace Pier Paolo Pasolini de Valenciennes et fait connaître la chorégraphie en France.

⁴³¹ Josef Nadj, propos recueillis par Aude Lavigne [en ligne] http://mutualise.artishoc.com/maillon/media/5/13-drp_shobo.indd.pdf (dernière consultation le 12 octobre 2013)

Je travaille avec Cécile Loyer sur des grandes pièces mais il y avait cette envie de se dépouiller un peu des autres. Le duo est l'espace du dialogue par excellence, ce que je fais avec Miquel Barceló, Dominique Mercy et aussi avec Akosh Szelevényi. Dans cet accordage avec Cécile Loyer, on se modifie un peu. Cécile Loyer, c'est la fluidité. Pour la suivre dans les improvisations, j'ai dû travailler en profondeur des sensations que je ne travaille pas seul⁴³².

Ces sensations font écho à la technique pratiquée en Danse contact improvisation (Paxton) à laquelle Nadj s'est formé en arrivant à Paris. Totalement à l'écoute de sa partenaire, il consacre ce temps du spectacle à la recherche en soi, d'une altérité la rencontre avec l'autre. Mais cette rencontre n'exige pas forcément le contact physique direct : comme le souligne Cécile Loyer, la présence du corps de l'autre est perceptible à distance par l'écoute de sa musicalité, qui permet par exemple de se rejoindre aux instants prédéfinis⁴³³.

Au-delà de la relation maître – élève interrogée à travers la pensée de Dôgen dans la première séquence, ce spectacle est également l'occasion d'expérimenter doublement le duo : les collaborations passées entre les deux musiciens d'une part et les deux danseurs d'autre part, nourrissent désormais la qualité d'écoute lors des parties improvisées. Aussi, la complicité artistique peut-elle être ancienne, comme entre Nadj et Akosh qui n'ont presque plus besoin de se parler pour se comprendre, ou naître de l'expérience vécue : *Sho-bo-gen-zo* a ainsi conduit les deux femmes vers un autre projet de duo⁴³⁴.

En définissant *Sho-bo-gen-zo* comme un « quatuor pour deux danseurs chorégraphes et deux musiciens improvisateurs », le quatuor étant par définition un collectif constitué de quatre solistes, ceux-ci sont présentés à la fois par leurs compétences d'interprètes (danseurs et musiciens) mais aussi par leur qualité de créateurs de mouvements et d'univers sonores (chorégraphes et improvisateurs) :

⁴³² Propos de Josef NADJ, extraits de l'entretien avec Aude LAVIGNE, *Ibidem*.

⁴³³ Propos recueillis lors de la rencontre des interprètes avec les spectateurs, à l'issue de la représentation du 5 novembre 2013, au Carreau- Scène nationale de Forbach, dans le cadre de la Biennale de danse en Lorraine « Exp.Edition #1 »

⁴³⁴ *Cascade* (2013), de Cécile Loyer et Joëlle Léandre (chorégraphie et interprétation), commande et coproduction du Centre National de la Danse (Pantin), coproduction Scène Nationale d'Orléans, accueil studio du Centre Chorégraphique National d'Orléans, Région Centre, et aide au projet DRAC Centre, [en ligne], dernière consultation le 10 octobre 2013, <http://www.cecileloyer.com/repertoire.html>

Pendant que les musiciens font mugir leurs instruments - merveilleux corps-à-corps sonnant et percutant de Léandre avec sa contrebasse -, les danseurs se cabrent, transpercés par les sons. L'expérience musicale tendue donne lieu à une traque sans relâche des sensations du corps.⁴³⁵

De cette attention extrême au corps de l'autre associée à la libre expression de son propre corps naît l'impression paradoxale d'une maîtrise libérée, ou d'une liberté maîtrisée. Entre écriture et liberté, entente de soi et écoute de l'autre, théâtralité et musicalité, *Sho-bo-gen-zo* place le public en position de disciple, invité à son tour à modifier sa perception des phénomènes pour découvrir cet 'être ensemble' réalisé dans le présent partagé du spectacle.

C. Dialogue formel et poétique avec l'espace scénique

Après la séquence de la licorne dans le castelet, vue précédemment, les deux derniers tableaux de *Sho-bo-gen-zo* réintroduisent le mouvement dansé. Entre improvisation et séquences écrites, expression libre et théâtre gestuel, le dialogue entre danseurs et musiciens se poursuit dans l'écoute attentive de l'autre.

L'éclairage de l'ensemble du plateau révèle des mouvements plus amples, des déplacements plus rapides, et élargit le champ de vision du spectateur. Côté salle, l'attention se dynamise au rythme du jeu. Les danseurs ne se contentent plus d'entrer et sortir du cadre en fond de scène : ils sautent, courent, se cachent, s'emmêlent, grimpent au cadre, s'enroulent dans les rideaux... les corps en mouvement explorent toutes les limites de l'espace scénique. Une large gamme d'accessoires (paille, sacs poubelles, chaussures, masques de papiers, enveloppes et origami) participe à l'agitation de l'ensemble et offre de nouvelles résonances. Ainsi, depuis les coulisses, par-dessus le cadre central, Josef Nadj jette des brins de paille sur Cécile Loyer. Motif récurrent dans l'esthétique du chorégraphe - notamment dans *Les Corbeaux* (2009), où ils sont utilisés comme instruments graphiques – forme, couleur, dimension et mouvement de ces végétaux provoquent un écho visuel avec les accessoires des musiciens, tels les archets

⁴³⁵ Rosita BOISSEAU, « Sho-Bo-Gen-Zo : Illumination zen pour danseurs et musiciens », in *Le Monde* du 25 janvier 2010.

ou les baguettes. Le spectateur initié aux préceptes de Dôgen verra dans ce court moment une transposition poétique et décalée de l'un des fondements de la pensée bouddhiste : un brin d'herbe contient à lui seul l'ensemble de l'univers⁴³⁶...

Au cours de cette séquence, les châssis intermédiaires (entre les écrans et le cadre central) sont particulièrement exploités. Tendues à la verticale, les cordes élastiques permettent de dévoiler partiellement les corps des danseurs lors des entrées et sorties (ill. 93).



93. *Sho-bo-gen-zo* (2008) – J.N.

Leurs passages à travers ces fils provoquent alors des mouvements vibratoires qui font écho au jeu des musiciens : les instruments à cordes, tels que le gardon ou la contrebasse, apparaissent aux spectateurs non plus seulement pour leurs qualités sonores, mais également pour leurs qualités formelles et cinétiques. Activées par les gestes d'Akosh et de Léandre, les cordes frottées ou pincées semblent vibrer au rythme de l'ensemble du plateau. Par leurs gestes, les quatre interprètes développent ensemble un dialogue poétique où dimension visuelle et dimension sonore deviennent indissociables. La séquence finale se concentre sur l'ici et maintenant de la représentation. L'énergie de la danse laisse place progressivement au théâtre gestuel : le rythme change, les regards des interprètes danseurs se tournent vers le public. Ils ouvrent de nouvelles enveloppes (évoquant l'idée de message, caché puisqu'ouvert dans leur dos), manipulent un personnage de papier (qui rappelle l'art de l'origami japonais), boivent un mystérieux liquide contenu dans le pied tubulaire de leurs chaises... avant de s'adonner à une galerie

⁴³⁶ Pour approfondir, voir l'extrait de l'entretien avec Yoko Orimo, traductrice et spécialiste du *Shôbôgenzô* op.cit.

d'expressions faciales allant de l'étonnement à la satisfaction en passant par de multiples mimiques (ill. 94).



94. *Sho-bo-gen-zo* (2008) – J.N.

Soulignons l'écart : au début de *Sho-bo-gen-zo*, les interprètes apparaissaient masqués et costumés. A la fin, assis face public dans leur tenue de danseurs, ils arborent leurs visages nus, exposent exagérément leurs ressentis aux spectateurs. Nadj et Loyer semblent alors s'adresser directement à la salle, pour partager avec eux les émotions nées de ce parcours tant spirituel que spectaculaire. Transposé au cheminement personnel de l'interprète, la quête de l'éveil développée par Dôgen est présentée comme nécessitant à la fois la conscience de l'Autre-partenaire (danseur et musicien) mais aussi de l'Autre-spectateur.

En rétablissant un contact direct avec la salle, ce dernier tableau conclut la performance en partageant le questionnement sur l'expérience commune qu'ils viennent de vivre dans l'ici et maintenant de la représentation.

Chapitre 2

Visions de l'art et transpositions perceptives

À dix ans d'intervalle, Nadj fait deux propositions dans lesquelles convergent son intérêt pour la littérature et la poésie, pour l'iconographie et l'histoire des arts, la multiplicité du geste, le dialogue entre danse et musique, l'importance de l'efficacité du dispositif sur la réception.

Ces deux spectacles sont *Les Philosophes* (2001) et *Atem, le souffle* (2012). Le premier engage la mobilité du corps du spectateur pour le questionner dans son rapport au mouvement et au temps ; le second, *Atem*, laisse le spectateur immobile pour mieux perturber son acuité visuelle et le soumettre aux effets sonores.

Deux propositions radicales qui prolongent la réflexion sur le rapport à l'autre et à l'art en puisant dans l'intertexte les sources d'une dramaturgie essentiellement visuelle. En parallèle ou bien intégrées aux dispositifs, elles utilisent le dessin, le film ou la gravure, qui prépare les conditions de réception de celles qui seront produites par le direct. Nadj compose des tableaux-vivants, anime les images, déplace les habitudes perceptives du spectateur pour l'amener à s'engager dans la représentation.

Le principe de déconstruction/reconstruction ne concerne pas seulement la dramaturgie visuelle de ses spectacles mais tout son processus de création. Le chorégraphe puise dans les différentes pratiques et attaches qui sont les siennes pour qualifier son esthétique, une danse où le regard et le geste (dansé, peint ou dessiné) sont en relation étroite.

1. « Défamiliарiser » le spectateur avec l'image : *Les Philosophes* (2001)

Spectacle atypique dans le parcours de Nadj comme dans le paysage chorégraphique contemporain, *Les Philosophes* (2001) réunit images projetées et spectacle vivant afin d'amener le spectateur à se défaire de ses habitudes perceptives. Pour l'accompagner dans cette déprise progressive, Nadj conçoit un dispositif complexe au service des images (et des sons) qu'il donne à voir (et à entendre) particulièrement actif sur le comportement du spectateur. Chaque étape propose de nouveaux modes de réception de l'image et du temps.

A. Résonances entre trois artistes d'Europe de l'Est.

Depuis 1995, Nadj dirige le Centre Chorégraphique National d'Orléans. Son ancrage dans la vie culturelle de la ville et son univers esthétique amènent les organisateurs du Festival « Kantor, et après...⁴³⁷ » à lui passer commande en 2001. Loin de suivre le cheminement attendu, le chorégraphe contourne la contrainte : « Comme je ne sais pas travailler d'après un homme de théâtre, je me suis concentré sur l'auteur qui l'a le plus influencé, Schulz. »⁴³⁸ L'auteur polonais a particulièrement inspiré son compatriote :

[...] il faut rapprocher Schulz de Kantor qu'il aura totalement imprégné. L'univers sombre et foisonnant de l'un marquera l'autre. « La vision de Schulz a pesé sur la manière de penser de toute ma génération », expliquait Kantor en 1975, voyant en lui l'un des créateurs de la « réalité dégradée », concept essentiel à tout l'art de l'Europe centrale.⁴³⁹

⁴³⁷ « Kantor et après... », Festival – exposition à Orléans du 23/09/2010 au 26/10/2000.

⁴³⁸ Josef NADJ, propos tenu lors de l'échange avec les spectateurs, après la représentation des *Philosophes* le 06/04/2012, Scène Nationale d'Orléans.

⁴³⁹ Gil PRESSNITZER, in « Bruno Schulz, les régions de grande hérésie », [en ligne]. Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/schulz/schulzbruno.html> (consulté le 13/10/11)

Parmi les similitudes repérables entre les parcours et les œuvres de Kantor, de Schulz et de Nadj, leurs origines communes et leur pluridisciplinarité vont être au centre de l'élaboration des *Philosophes*.

En effet, chez chacun d'eux, l'attachement à leurs villes natales⁴⁴⁰ s'exprime à travers la transposition de souvenirs intimes et familiaux, toujours intégrés aux contextes tourmentés de cette partie du monde. La singularité de leur rapport au récit et au temps repose sur la superposition de l'expérience privée et de celle, plus large mais néanmoins influente, de l'histoire des événements géopolitiques. À travers l'écriture romanesque, dramatique ou scénique, le recours à l'autofiction fait émerger des univers esthétiques sombres et critiques, visions de la « réalité dégradée » qu'ils ont vécue auxquelles sont désormais associés les artistes originaires d'Europe de l'Est.

Le sentiment de proximité ressenti par Nadj résulte également de leur pratique commune des arts plastiques. Peinture, dessin, gravure et installations sont indissociables de leur activité littéraire, théâtrale ou chorégraphique. L'atmosphère lugubre de Drohobycz dépeinte par Schulz dans *Le Livre idolâtre* naît du regard qu'il pose sur lui-même et ses tourments intimes⁴⁴¹. Kantor de son côté, prolonge sa réflexion sur la condition humaine à travers des dessins et peintures, comme en témoigne sa série autour du *Jeune Garçon*⁴⁴² où ressurgit le thème de la filiation. Comme nous le verrons à la fin de l'analyse des *Philosophes*, Nadj réalise parallèlement à l'élaboration du spectacle une série de *Miniatures*, dessins à l'encre de Chine où l'on retrouve l'influence des univers littéraires et graphiques de Schulz.

Bien que commandé dans le cadre d'un hommage à Kantor, seule la référence à Bruno Schulz est mentionnée en sous-titre. Cet écart permet à Nadj d'afficher sa différence vis-à-vis de l'homme de théâtre auquel il fût longtemps comparé, tout en invitant le spectateur à découvrir un univers littéraire encore peu connu en France. Comme pour ses précédents hommages, le chorégraphe évite ainsi l'évocation anecdotique en repérant les éléments d'une hypertextualité pour en extraire des thèmes, des visions, des procédés

⁴⁴⁰ Schulz place au centre des *Boutiques de Cannelle* la figure paternelle et ses souvenirs d'enfance à Drohobycz ; Kantor fait référence à son histoire personnelle dans la plupart de ses spectacles tels que *Wielopole-Wielopole* (1980) et nous avons vu à plusieurs reprises l'importance de Kanjiža dans les pièces de Nadj.

⁴⁴¹ Bruno SCHULZ, *Le Livre idolâtre*, Paris, Denoël, 2004.

⁴⁴² « Tadeusz Kantor, l'époque du garçon », du 16/10/2010 au 17/12/2010, musée de l'Hospice Comtesse, Lille.

d'écriture qu'il tisse avec son propre parcours, son esthétique et ses idées. L'hommage tel que le conçoit Josef Nadj dénote une forme de familiarité avec ces artistes, par rapport à laquelle il se positionne à travers sa propre création et l'utilisation de différents médias (image filmique, dessin et danse) que nous allons étudier.

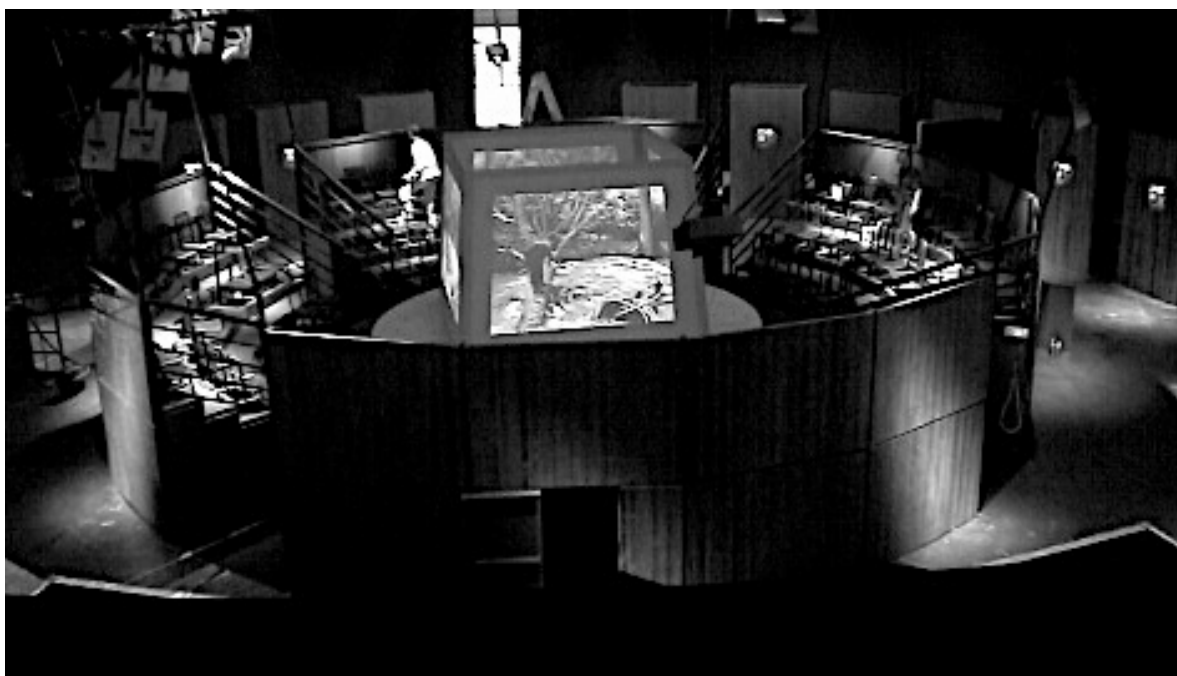
B. Un parcours labyrinthique pour éprouver la durée

Comme le remarque la critique⁴⁴³, le temps et le labyrinthe sont les thèmes majeurs des *Philosophes*. Contrairement à la plupart des spectacles vivants, ces thèmes ne sont pas uniquement abordés par les corps dans l'espace-temps cadré du plateau, mais organisent un principe de structuration scénographique global dont la structuration se déploie en trois étapes, répondant à la définition du labyrinthe rappelées par Borges : « il y a un plan, il y a un centre. »⁴⁴⁴. Idéalement, le parcours s'effectue au sein d'un espace composé selon trois anneaux concentriques : un couloir forme le premier cercle périphérique ; le deuxième accueille le gradin quadri-frontal (120 places soit 12 mètres de diamètre) qui oriente le regard sur le troisième espace, un plateau circulaire central (3 mètres de diamètre) (ill. 95 et 96).

A chaque étape, le dispositif est adapté à une expérience perceptive différente, obligeant ainsi le spectateur à modifier son comportement et sa lecture selon la forme et le contenu des images qui lui sont proposées.

⁴⁴³ Dominique FRÉTARD, « Cannes rend hommage à Rosella Hightower », in *Le Monde* du 11/12/2001.

⁴⁴⁴ Jorge Luis BORGES, extrait de l'entretien avec Jean MONTALBETTI, réalisé le 19/12/1977, et diffusé dans l'émission radiophonique de Laure ADLER, *Hors Champ*, sur France Inter le 03/07/2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-josef-nadj-2012-07-03> (consulté le 15/09/2012)



95. *Les Philosophes* (2001) – J.N.

Etape 1 :

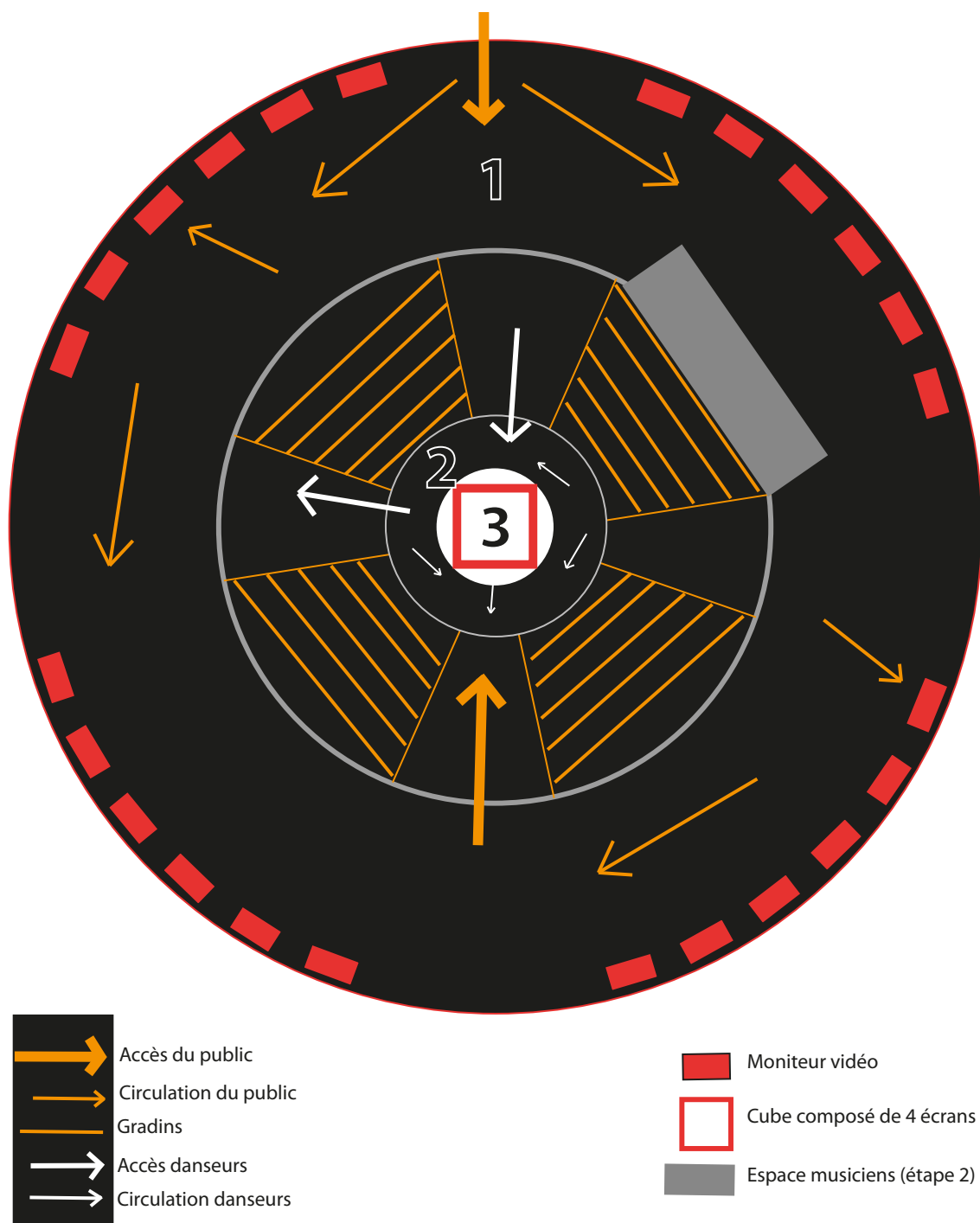
Mouvement et vidéo : percevoir les « transformations silencieuses »⁴⁴⁵

Lorsqu'il pénètre le premier espace, le spectateur est immédiatement dérouté. Aucun siège, pas plus qu'un plateau ou même la présence immédiate des interprètes. Livré à lui-même, il partage avec ses homologues l'inconfort de l'inattendu (ill. 96). Seule la luminosité des écrans installés côte à côte perce l'obscurité, balise l'espace et souligne la circularité de celui-ci. Par sa forme, ses dimensions et la désorientation qu'il provoque, l'exploration de ce couloir s'apparente au labyrinthe.

Lors de sa déambulation, le spectateur découvre vingt-quatre moniteurs diffusant des images différentes, muettes, en noir et blanc. À première vue, ces images semblent fixes. Mais dans la courbure du couloir, quatre de ces moniteurs placés à intervalles réguliers attirent le regard et enjoignent le spectateur à se déplacer.

En rupture avec l'immobilité apparente des autres images, le mouvement perceptible de ces quatre images 'repères' est dû à l'utilisation des éléments naturels tels que la pluie ou des animaux (des poules ou une mouche par exemple – ill. 97), dont le caractère incontrôlable et le mouvement spontané résistent à la théâtralité. Ces images ont une fonction de contrepoint, attirant l'attention du regardeur sur le ralenti extrême contenu des autres images. L'emplacement de ces quatre vidéos permettent de guider l'individu dans l'espace mais aussi de stimuler ses sensations de durée et d'écoulement du temps, à la manière des quatre chiffres figurant sur la plupart des cadrans, en résonance avec la forme du dispositif d'exposition rappelant le cadran d'une horloge. Cette première étape engage par ailleurs un rapprochement avec le cinéma, d'une part grâce aux images filmiques diffusées par le biais de moniteurs, et d'autre part, par le nombre d'images exposées, rappel de la norme cinématographique des vingt-quatre images par seconde adoptée pour assurer la fluidité de l'animation. Paradoxalement absente du contenu des images, cette fluidité est assurée par le déplacement du public, qui doit s'immobiliser pour détecter le mouvement ténu à l'extrême. Il induit un travail préparatoire à l'acuité des spectateurs, déterminant pour la suite de la représentation.

⁴⁴⁵ François JULLIEN, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009.

95. *Les Philosophes* (2001) – Dispositif global

La plupart des images-vidéos sont mises en scène à la manière de tableaux-vivants dans lesquels l'expressivité des personnages émerge de leurs postures, de leurs attitudes, parfois même de leurs visages qui paraissent figés. Le principe est simple : dans un cadre fixe, la situation exposée est amenée à se transformer dans une durée étirée à l'extrême. On découvre par exemple quatre personnages debout, face à un mur blanc. De longues minutes leur sont nécessaires pour glisser dos au mur l'un après l'autre, puis se retourner. Le mouvement de descente donne forme à de longues trainées noires sur le mur blanc, laissées par leurs chapeaux toujours en contact avec la surface (ill.98 et 99). Ainsi, bien que le mouvement des corps soit à peine décelable de prime abord, il génère des traces visibles qui témoignent de la modification de la situation de départ selon une logique qui demeure linéaire.

D'autres images, diffusées en 'retour-rapide', contrarient cette impression en inversant le sens de lecture et l'écoulement normal du temps. L'une de ces vidéos présente Bicskei, attablé, le regard focalisé sur la reconstitution d'une pyramide de glace à partir d'une flaque d'eau (ill. 100). Cette séquence en particulier fait écho à l'une des « transformations silencieuses » décrites par Jullien : « [...] cette neige en train de fondre 'est'- elle encore de la neige ? Ou n'est-elle pas déjà de l'eau ? »⁴⁴⁶ À travers cet exemple, le philosophe souligne la nécessité de penser la transition, l'écart entre deux 'états' de choses au cours de leurs métamorphoses.

Dès qu'on se déprend de l'accaparement des événements et qu'on défait aussi les fixations du langage ; qu'on rompt la distance ordinaire, quasi figée, qu'on entretient avec ce qu'on voit et ce qu'on vit et que, faisant varier le degré de focalisation, on s'en éloigne ou s'en approche – que reste-t-il en effet ? Qu'y a-t-il d'autre sous nos yeux, toujours, que de l'herbe qui pousse et des montagnes qui s'érodent, des corps qui s'alourdissent et des visages qui s'émacient, de la vie qui se féconde, ou qui s'épuise, ou plutôt qui, se fécondant, commence déjà de s'épuiser ? ⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ François JULLIEN, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009, p.22.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p.82.



De g. à d. et de haut en bas : 96. à 100.
Les Philosophes (2001) - étape 1

- 96. Entrée des spectateurs dans le dispositif
- 97. Captation de l'une des séquences vidéo
- 98. et 99. Début et fin de l'une des séquences vidéo
- 97. Captation de l'une des séquences vidéo

Par la suite, ce questionnement donnera lieu à une autre transposition scénique de la part de Nadj. Dans *Entracte* (2008), deux blocs de glace placés aux extrémités de l'avant-scène fondent au cours de la représentation, visibles sans toutefois accaparer l'attention du spectateur qui ne remarque le phénomène que par étapes. Dans *Les Philosophes* ce n'est pas la neige en train de fondre, mais l'eau se solidifiant en pyramide de glace qui est soumise à l'observation.

Selon le principe de « défamiliarisation » abordé plus tôt, Nadj recourt à l'image-vidéo pour perturber notre perception habituelle de l'écoulement du temps, soit par le ralentissement, soit par l'inversion du cours d'un phénomène naturel. Dans tous les cas, il contourne l'usage selon lequel les transformations sont visibles sous forme d'événements, d'instantanés remarquables. En les supprimant, mais aussi en offrant au spectateur la liberté de se déplacer pour multiplier ses points de vue, Nadj insiste sur la position du spectateur comme acteur de sa réception vis-à-vis de la métamorphose des êtres et des situations. Une fois qu'il a percé le mystère de ces images, il peut choisir de partager l'effort fourni par les interprètes en se contraignant à l'immobilité devant l'écran, ou, au contraire, profiter de sa liberté de bouger d'un écran à l'autre. La possibilité même de ce choix l'oblige à modifier son comportement ordinaire de spectateur.

Dès cette première étape des *Philosophes*, le contenu et la spatialisation des images-vidéos renvoient le spectateur à sa propre corporalité, à son propre mouvement, mais aussi à sa propre temporalité. Le temps et l'espace sont indissociables. Voilà le premier message que Nadj transmet de façon tangible, via un dispositif que l'on pourrait qualifier d'esthétique, tant par son contenu que par l'attitude qu'il induit.

Etape 2 :***Le film muet en noir et blanc : « l'image-mouvement »***

Comme nous l'avons évoqué rapidement avec le nombre d'images-vidéos exposées lors de la première étape, le parcours concentrique des *Philosophes* renvoie par sa temporalité à l'art cinématographique. Le dispositif global de la pièce rappelle celui de la lanterne magique à l'origine du cinéma, dont Schulz était particulièrement amateur⁴⁴⁸. Son œuvre littéraire témoigne par ailleurs de ses préoccupations sur le temps et son écoulement :

Les faits ordinaires sont alignés dans le temps, enfilés sur son cours comme des perles. Ils ont leurs antécédents et leurs conséquences, qui se poussent en foule, se talonnent sans cesse et sans intervalle. Mais que faire des événements qui n'ont pas leur place définie dans le temps, des événements arrivés trop tard (...) et qui restent sur le carreau, non rangés, suspendus en l'air, sans abri, égarés ? Le temps serait-il trop exigu pour contenir tout ce qui se passe ? Peut-il arriver que toutes les places du temps soient prises ? Préoccupés, nous courons le long de tout ce train d'événements, nous apprêtant au voyage.⁴⁴⁹

La première étape alignait les images-vidéos comme la juxtaposition d'événements sans lien entre eux (« non rangés »), dont le déroulement semblait ralenti, « suspendu ». Dans cette deuxième étape, le chorégraphe met en place un autre mode de réception et transpose la course de l'individu contre le temps qui passe, en convoquant directement le cinéma à travers la projection d'un court-métrage. Celui-ci est le fruit du travail conjoint de Josef Nadj et Thierry Thibautaud ; le premier a fait un repérage photographique que le vidéaste a concrétisé.

Encore imprégné de l'installation qu'il vient de traverser, le public pénètre dans le second espace de représentation. Une fois assis dans les gradins (disposés de façon quadri-frontale) autour du plateau en contrebas, il découvre quatre écrans, assemblés tels les faces d'un cube (ouvert sur le dessus). Chaque face reçoit la projection du même court-

⁴⁴⁸ Information apportée par Myriam BLÆDÉ dans le dossier consacré aux *Philosophes* (2001) d'après les propos de Nadj confiant se rapporter aux écrits de Schulz sur son rapport au cinéma dans « la nuit de juillet » in *Le Sanatorium au croque-mort*, op.cit. p.113.

⁴⁴⁹ Bruno SCHULZ, extrait de « L'époque du génie » in *Le Sanatorium au croque-mort*, cité par Myriam BLÆDÉ dans le dossier de presse des *Philosophes* (2001).

métrage, muet et en noir et blanc. Derrière, le spectateur devine la présence des musiciens, lesquels jouent en direct. Ce cube a un triple rôle d'écran, de cache et de cadre (en tant que limite), ce qui a pour effet d'étendre l'espace fictionnel à l'espace scénique : la présence perceptible des musiciens rétablit la tridimensionnalité de l'image projetée autant que le dispositif dans lequel le spectateur est placé.

Le court-métrage retrace le parcours de cinq hommes au cœur d'une forêt. Istvan Bicskei incarne le guide mystérieux de quatre compères embarqués dans une quête tout aussi énigmatique. Visiblement à la recherche d'indices, il est le seul personnage qui parle, mais l'absence de bande sonore ne permet pas au spectateur d'appréhender cette parole avec certitude. Via ce signe tronqué, on comprend néanmoins qu'il recueille de précieuses informations, auprès d'un âne, d'un arbre ou d'un coquillage - éléments déterminants pour la poursuite du parcours. Sans jamais témoigner la moindre hésitation, les quatre hommes s'exécutent lorsque leur mentor les invite à certaines épreuves plus absurdes les unes que les autres: défier le regard d'un hibou ; creuser une tranchée autour d'un arbre ; porter une malle... Pour autant, les personnages ne semblent pas chercher d'explication, et comme le film est muet et que le montage n'apporte aucune information supplémentaire, le spectateur doit se contenter de cette évidence. Le cadre est traversé par les personnages, la caméra ne fait que transposer leur parcours. Aucune action véritable ne renseigne donc sur l'objet de la quête, de même que l'absence d'émotions apparentes qui laisseraient transparaître un état d'esprit. Privé d'éléments de réponse, le public se fait rapidement au caractère mi absurde mi poétique de ce film.

Contrairement aux images-vidéos exposées dans la première étape, le court-métrage fonctionne en mouvement réel. Le temps se déroule 'normalement', ce sont les événements qui semblent s'enchaîner sans logique. On ne peut que penser à la définition de l'image-temps proposée par Deleuze⁴⁵⁰. Tout d'abord, Nadj dissocie la dimension visuelle de l'ambiance sonore, assurée en direct par trois musiciens dissimulés à l'intérieur du 'cube'. Il signifie ainsi que l'intérêt dramatique du film ne se situe pas dans le contenu des paroles 'visibles' à l'écran. Non coutumier de ce procédé du muet pourtant associé aux origines du cinéma, le spectateur doit alors réadapter ses habitudes perceptives.

⁴⁵⁰ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

Dans la banalité quotidienne, l'image-action et même l'image-mouvement tendent à disparaître au profit de situations optiques pures, mais celles-ci découvrent des liaisons d'un nouveau type, qui ne sont plus sensori-motrices, et qui mettent les sens affranchis dans un rapport direct avec le temps, avec la pensée. Tel est le prolongement spécial de l'*opsigne* : rendre sensibles le temps, la pensée, les rendre visibles et sonores.⁴⁵¹

Dans le film projeté aux spectateurs des *Philosophes*, le déroulement classique d'une histoire avec ses actions et ses émotions disparaît au profit de ces « liaisons d'un nouveau type ». Le choix de Nadj de faire découvrir le cheminement des personnages au cœur d'une forêt y contribue largement : « [...] la promenade ou l'errance, la ballade, les événements non-concernants sont des principes de rupture avec les liens sensori-moteurs »⁴⁵² nous dit Deleuze. De fait, le cadre naturel contribue à mettre en place un autre principe caractéristique de l'image-temps, celui de l'indéterminabilité. Les personnages croisent des animaux, relèvent des défis absurdes et rencontrent des éléments aussi saugrenus que l'encadrement d'une porte, au beau milieu de la forêt, qu'il faudra ouvrir pour soutenir le regard d'un hibou, avant de la refermer, soigneusement, et continuer la route (ill. 101 et 102.).

[...] on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité.⁴⁵³

⁴⁵¹ *Ibidem*, p.29-30.

⁴⁵² *Ibidem*, p.18.

⁴⁵³ *Ibidem*, p.15.



101 et 102. *Les Philosophes* (2001) - J.N. - étape 2 (Le court-métrage)

En libérant le spectateur de la logique narrative, il s'agit de mieux le disposer à faire l'expérience sensible d'un espace-temps indéfini. Cette forêt pourrait être n'importe où, les costumes et l'usage du noir et blanc tendent à dire également n'importe quand. L'univers sonore, extra-diégétique, joué en direct depuis le plateau, a bien sûr un rôle aussi essentiel que les images qu'il accompagne. La musique participe à rendre sensibles le temps et la pensée, par le rythme qu'elle apporte au film mais aussi en rappelant au spectateur que la représentation a lieu ici et maintenant.

Mais à quel temps et à quelle pensée Nadj souhaite-t-il nous rendre plus sensibles ? Dans le parcours que constitue *Les Philosophes*, la transposition du principe de l'image-temps permet de défaire les habitudes du spectateur pour l'amener à entrevoir d'autres comportements perceptifs, d'autres modes d'appréhension de la création. Nadj précise son idée dans la dernière séquence du court-métrage.

Les promeneurs parviennent à l'entrée d'une ruine, après quoi on les retrouve dans une salle carrelée, blanche, à ciel ouvert. Là, sur le mur du fond sont exposés plusieurs tableaux, qui s'avèrent des photographies encadrées. L'une d'entre elles va focaliser toute l'attention. La caméra montre alors au spectateur la superposition de trois champs de profondeurs (ill. 103). Plein cadre et en gros plan, une photographie présente deux mains jointes par les pouces et index, délimitant un triangle de pigment noir. Les mains d'un personnage entrent dans le cadre de la caméra, puis, à l'aide d'un pinceau, ces mains 'vivantes' font apparaître entre les mains photographiées la représentation peinte d'une

autre main. Cette dernière, plus petite, est reconnaissable : c'est la main de Dieu pointant son index vers la main du premier homme (lequel n'est pas visible dans l'image composée par Nadj), fragment de *La création d'Adam* de Michel-Ange⁴⁵⁴.



103. *Les Philosophes* (2001) - J.N. - étape 2 (Le court-métrage)

⁴⁵⁴ *La création d'Adam*, fresque de Michel-Ange, a été réalisée entre 1508 et 1512 dans la chapelle Sixtine de Rome.

En un seul et même plan, Nadj rassemble les images produites par le vidéaste, l'acteur, le photographe et le peintre. À travers le temps et l'espace, mais aussi à travers les disciplines, le chorégraphe recourt à la double mise en abyme du cadre et des mains pour souligner l'interdépendance du temps, du geste et du regard dans la fabrication de l'image. L'artiste est celui qui transpose une vision du monde spécifique, à la fois en révélant ce qui semble dissimulé (l'acteur au pinceau), en cadrant notre regard (les mains photographiées) et en attirant notre attention (l'index peint par Michel-Ange). Privé d'une logique dramatique classique, le spectateur ne découvre donc qu'à la fin du film ce qui motive le périple des *Philosophes* : le voyage lui-même et la découverte d'un lieu tenu à l'écart où se superposent l'art (les photographies encadrées, le fragment du chef d'œuvre) et le temps (les ruines). Enfin, le seul geste présenté en mouvement réel – le dépoussiérage – permet de comparer le processus de création de Nadj aux techniques de l'archéologue. En fouillant dans sa mémoire, dans l'histoire des arts et de la littérature, il démontre au spectateur que seul l'art permet de faire l'expérience sensible d'une rencontre entre différentes temporalités.

Etape 3 :

Le spectacle : rituels éphémères en quête d'éternité

En recentrant le propos des *Philosophes* sur l'acte de création et le geste, la dernière séquence du court-métrage permet au chorégraphe d'annoncer le passage au plateau.

À la fin de la projection, le public reste en place, contrairement aux musiciens qui sortent de scène en emportant les quatre écrans. Ils prennent ensuite place dans un gradin qui surplombe le plateau et l'espace du public, ce qui leur permet de voir l'aire de jeu en contrebas. Ils resteront ainsi dans cette annexe scénique jusqu'à la fin de la représentation, accompagnant en direct la troisième et dernière étape des *Philosophes*.

La représentation à proprement parler débute alors sur le plateau. Aucune image projetée ne participe plus au spectacle, assuré par la présence tangible des interprètes. Du fait de la circularité de la scène, le spectateur a d'abord le sentiment d'avoir une vue exhaustive sur ce qui se joue. Il découvrira néanmoins que cinq trappes accèdent à un espace hors-

champ, des dessous permettant les apparitions et disparitions des danseurs et des objets. L'analogie avec l'espace labyrinthique réapparaît ainsi dans la dialectique entre une visibilité optimale au niveau de la piste, et la présence d'un hors scène praticable, non accessible au regard. Dans ce dispositif totalement ouvert où tout est à vue et soumis aux sens du public, l'imaginaire demeure sollicité grâce à la présence de dégagements cachés aux regards.

Comme pour les précédentes étapes, celle-ci se compose d'une série de tableaux-vivants sans lien dramatique évident. On y retrouve néanmoins les motifs récurrents de l'univers précédent, déjà employés dans la mise en scène des images présentées plus tôt : table, malle, chapeau, peinture noire, tissu blanc. Globalement, cette partie du spectacle propose une alternance entre des scènes théâtrales qui recourent à ces éléments, et d'autres, plus épurées, davantage orientées sur les corps dansant. La multiplicité de gestes qui composent le langage de Nadj permet d'enchaîner les tableaux selon des rythmes et des intensités variables, obligeant le spectateur à s'adapter aux nouvelles modalités perceptives.

Pour accroître encore le changement de temporalité qui accompagne le passage au jeu, Nadj y fait intervenir, dès les premiers instants, la théâtralité de la marionnette, sa matérialité, son caractère tangible et la poétique qui en découle. Par le décalage qu'elle instaure, sa présence replace le spectateur dans un rapport au temps et au mouvement spécifique au spectacle vivant.

Après le départ des musiciens, le public retrouve au milieu du plateau la malle vue dans le film, où elle était déplacée à travers la forêt. Bicskei y repose allongé, un bateau de papier sur le ventre. Les quatre autres danseurs entrent en scène et se répartissent les actions : deux d'entre eux déposent délicatement l'origami dans un chapeau rempli d'eau tandis que les deux autres redressent le corps allongé, qui se laisse manipuler, inerte. Une fois le corps debout, ils le maintiennent grâce à deux longs bâtons calés sous les bras. Appuyés dans la paume de ses mains, deux autres bâtons, plus courts, assurent des appuis complémentaires. Ainsi métamorphosé en pantin, le personnage est abandonné un instant dans cette posture, le poids de son corps en avant, soutenu (en apparence) par les quatre tuteurs. À ce moment, bien que la référence à la marionnette soit perceptible à travers les supports mis en place pour pallier à l'inertie du personnage, la manipulation du corps n'a pour seul objectif que de le maintenir à l'écart. Pendant ce temps, les autres

peuvent vider la malle de son contenu avant de le remettre à son point de départ, en position assise. (DVD : **la marionnette**)



104. *Les Philosophes* (2001) - J.N. –
étape 3 (direct - sur le plateau)

Devant Bicskei, les danseurs s'affairent. Ils déplient, déchirent, enroulent les étoffes, et emboîtent les bâtons, de manière à former une croix assimilable à la structure de marottes (ill. 104). Surmontée d'une petite tête en chiffon puis habillée d'un costume noir et d'un chapeau melon, la marionnette réalisée à vue est finalement immobilisée à la verticale, plantée dans des chaussures fixées au centre du plateau. La créature fait alors face au

personnage incarné par Bicskei, toujours impassible. Les danseurs observent la suite dans la pénombre, assis sur le bord de la scène.

Le public reconnaît en Bicskei le personnage du guide, identifié comme tel dans le court-métrage. Après avoir murmuré à un arbre et à l'oreille d'un âne dans le film, il prend de nouveau la parole pour s'adresser à la marotte. Cette fois, le contenu de son propos est audible, mais demeure incompréhensible, évoquant une langue inconnue. Néanmoins, répondant à ces paroles, les pieds de la poupée se mettent à glisser sur le plateau comme par magie. Une fois qu'elle a avancé de quelques dizaines de centimètres, Bicskei tend le bras dans sa direction. Sans entrer en contact, son geste déclenche la chute de la marionnette, face contre terre. Il la ramasse alors délicatement et la dépose dans la malle avant de quitter la scène, en emportant sur son dos ce cercueil improvisé, duquel dépassent encore les chaussures.

Son apparence anthropomorphique, sa posture verticale, ainsi que son costume et son chapeau (identiques à ceux portés par les autres personnages) ne suffisent pas à faire de cette marionnette un véritable interlocuteur (capable d'échanges verbaux). Malgré tout, une forme de dialogue s'opère puisque la parole du guide entraîne une réponse, non pas verbale, mais gestuelle. (DVD : **la parole du démiurge**)

L'objet fabriqué à vue par les interprètes rassemble les caractéristiques de la marionnette. Son esthétique bricolée lui confère une fragilité et un caractère éphémère, confirmés tant

par la durée de la scène que par sa conclusion. Après seulement quelques minutes, sa chute signale la fin de la vie de la créature, dont la sortie n'est pas sans rappeler les rituels funéraires. Sa présence sur scène apparaît de surcroît comme la condition nécessaire à la réanimation du guide, qui sort de sa torpeur et prend la parole lorsqu'il se retrouve seul face à ce morbide partenaire. Aux yeux du spectateur, le réveil du corps du personnage de Bicskei semble dépendre de cet échange mystérieux et vital. Bien que le mouvement de la marionnette – permis par un système d'aimants manipulés depuis les dessous – n'ait rien de naturaliste (les chaussures glissent sans jamais perdre le contact avec le sol), la magie de l'animation prend le spectateur au jeu de l'incarnation et le sensibilise à relativité du vivant.

Dans la lignée de l'influence de Schulz sur l'usage des figures inanimées par Kantor, Nadj fait explicitement référence au *Traité des mannequins* :

Nous ne tenons pas [...] à des ouvrages de longue haleine, à des êtres faits pour durer longtemps. Nos créatures ne seront point des héros de romans en plusieurs volumes. Elles auront des rôles courts, lapidaires, des caractères sans profondeur. C'est souvent pour un seul geste, pour une seule parole, que nous prendrons la peine de les appeler à la vie. [...] Par-derrière, on pourrait tout simplement faire une couture, ou les peindre en blanc.⁴⁵⁵

L'auteur attribue l'énoncé de ce traité à son père, figure démiurgique dans l'ensemble des *Boutiques de Cannelle* et dont le rôle est assumé tout au long des trois étapes des *Philosophes* par Bicskei. Sur le plateau, Nadj transpose presque littéralement les mots de Schulz. L'allure rapidement bricolée de la marionnette témoigne d'une « préférence à la camelote »⁴⁵⁶, l'artificialité de son déplacement dénote « ses dissonances, ses résistances, sa maladresse mal dégrossie »⁴⁵⁷ mais son apparence, à l'effigie des autres personnages, affirme son appartenance – provisoire - à la communauté. La répartition des actions entre l'acteur et la marionnette correspond également aux injonctions du *Traité* : « Nous placerons notre ambition dans cette fière devise : un acteur pour chaque geste. Pour

⁴⁵⁵ Bruno SCHULZ (préf. Serge Fauchereau), *Œuvres complètes : Les Boutiques de cannelle. Le Sanatorium au croque-mort. Essais critiques. Correspondance*, Paris, Denoël, coll. « Des heures durant... », 2004, [1974], p.52.

⁴⁵⁶ *Ibidem. ibidem.*

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p.53.

chaque mot, pour chaque acte nous ferons naître un homme spécial. »⁴⁵⁸ De fait, durant l'échange entre les deux personnages, Nadj attribue la capacité de mouvement à la marionnette, alors que Bicskei a celle de la parole. Cette séparation des fonctions dramatiques place les deux êtres sur un plan d'égalité : bien que l'un soit homme et l'autre objet, tout deux n'entrent dans l'action que pour s'apporter mutuellement l'expression des limites de leurs existences. « La matière ne plaisante pas. Elle est toujours pleine d'un sérieux tragique. »⁴⁵⁹

A la suite de Schulz, Nadj recourt à la marionnette non seulement pour marquer la rupture avec les deux étapes précédentes des *Philosophes*, mais aussi pour exposer la dimension tragique inhérente à toute vie humaine, dont la finitude est ici clairement évoquée par la mise en bière de l'objet. Dans l'ensemble des approches du corps marionnettique déclinées par Nadj, cet extrait des *Philosophes* fait figure d'exception puisqu'il est à ce jour le seul à mettre en scène l'objet marionnette⁴⁶⁰.

Plus tard dans le spectacle, c'est dans un autre registre que le spectateur retrouve l'évocation du jeu marionnettique. La séquence en question met en scène l'apparition de quatre personnages (les disciples de Bicskei dans le film) au centre du plateau. L'un après l'autre, ils font irruption par la double trappe, dans le cadre de laquelle ils restent coincés au niveau des hanches. L'ouverture étant particulièrement restreinte, chaque entrée a pour effet de contraindre davantage les autres personnages qui perdent un peu plus de leur liberté de mouvement (ill.105). Sous les chapeaux noirs, les bras sont croisés dans les imperméables de manière à donner l'illusion de bras raccourcis. Le spectateur

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p.52.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.55.

⁴⁶⁰ Lors de l'échange avec Didier PLASSARD précédemment cité, Nadj évoque une expérimentation en cours à partir d'une petite figure mi homme-mi-animal, créée à partir d'une racine de sa région (surnommée 'tête du diable' du fait de sa forme pointue). Ses préoccupations portent à la fois sur la possible autonomie de la figure. Grâce à un aimant placé dans sa tête, la limaille de fer qui crée une sorte de crinière semblable à celle du lion auquel le personnage souhaiterait ressembler. Par ailleurs, cette expérimentation se fait dans un dispositif très réduit, et met en jeu des éléments naturels tels que l'air, l'eau, la glace...

A l'écoute de l'épisode raconté par Nadj, de nouveau, un passage de *Journal d'un inconnu* de Cocteau vient à l'esprit : « Un aimant dispose la limaille de fer selon un dessin impeccable, pareil à ceux du givre, des tâches de l'insecte et de la fleur. Interposez un corps étranger (une épingle à cheveux par exemple) entre une des branches de l'aimant et la limaille, le dessin s'organise, sauf sur une place qui ne correspond pas à l'endroit de l'épingle, mais provoque une anarchie locale de la limaille qui s'amasse en désordre sur un point mort. » in Jean COCTEAU, *Journal d'un inconnu*, Paris, coll. Les Cahiers rouges, éd. Grasset, 2003 (1953), p. 15-16.

Si Nadj ne donne pas toujours explicitement les références de son inspiration, les indices qu'il sème ça et là au fil des présentations, entretiens et interviews, permet à la recherche d'opérer de tels recoupements – trésors pour l'analyse de son processus de création.

assiste alors à une scène de bagarre des plus burlesques entre ces quatre guignols revisités, tous bien décidés à en découdre pour obtenir la canne amenée par le premier.

Une fois apaisés, ils déchiffrent l'inscription qui s'y trouve : « Ha-ba-cuc » articulent-ils en chœur. Ils répèteront le mot trois fois, descendant chaque fois d'une vingtaine de centimètres dans les dessous pour finalement disparaître par la trappe. (DVD : les Guignols)



105. *Les Philosophes* (2001) - J.N. - étape 3 (direct - sur le plateau)

Au centre du plateau, cette double trappe permet de recadrer les corps tout en suggérant un espace hors scène qui pourrait être celui de la manipulation des personnages. Leurs corps étriqués et leurs bras redimensionnés donnent à leurs mouvements des faux airs de marionnettes à gaines. Quant à la canne qu'ils se disputent, véritable instrument comique, elle finit par engendrer les coups, rappelant au spectateur les querelles populaires des personnages de Guignol (elles-mêmes héritières d'une longue tradition de comédie et de farce).

Dans un second temps, cette canne va amener un changement de registre. L'inscription « Habacuc » semble posséder en effet la valeur d'une formule magique. Dans cette pièce,

hommage à Bruno Schulz, ce mot (déjà présent dans le titre d'un précédent spectacle - *Les Commentaires d'Habacuc* en 1996)⁴⁶¹ fait doublement référence à la vie de l'auteur.

D'une part, les conditions tragiques de sa mort (l'auteur juif a été assassiné de deux balles dans la tête à Drohobycz, sous l'occupation nazie) peuvent faire l'objet d'un rapprochement avec la prise de Jérusalem (et donc la déportation du peuple juif à Babylone) que le récit religieux attribue à Habacuc, huitième des douze petits prophètes de la Bible. En verbalisant le nom du prophète, Nadj ré-envisage le destin de Schulz, comme pour le prévenir à la manière d'Habacuc du destin qui l'attend.

D'autre part, la signification du mot Habacuc, « père de la résurrection », renvoie de nouveau aux *Boutiques de cannelle*⁴⁶². Schulz y compose un récit entre mythe et réalité, où le père de Joseph (derrière lequel on reconnaît l'auteur), Jacob⁴⁶³, est présenté comme un démiurge, créateur d'un univers dépeint autour de l'enfance - correspondant à la période la plus importante pour l'auteur polonais.

Qu'ils envisagent le prolongement de la vie de Schulz en déjouant son destin, et/ou qu'ils cherchent leur guide, sorte de père universel, de manipulateur ou de créateur absolu, (incarné par Bicskei alors absent du plateau), l'appel d'Habacuc par Nadj et ses trois comparses fait sens. Il résume à lui seul les créations imaginées par Schulz, « appelées à la vie [...] le temps d'une seule parole »⁴⁶⁴.

Dans la séquence suivante, la voix du guide va se faire de nouveau entendre. Elle s'adresse cette fois directement aux quatre autres *Philosophes* présents sur le plateau circulaire. Les danseurs exécutent une série de portés, par deux ou par quatre, avant de les soumettre à l'appréciation de Bicskei, placé en retrait. En guise de commentaires, celui-ci recourt de nouveau aux glossolalies. Dès lors, pour le spectateur non initié à ce langage,

⁴⁶¹ Dominique FRETARD souligne à propos de cette pièce que « le programme avance, parmi d'autres hypothèses, qu'« Habacuc » serait aussi le surnom que les habitants de Kanjiža donnent à l'idiot de leur village » « Josef Nadj charmé par deux sorcières » in *Le Monde* du 15/07/1996.

⁴⁶² Bruno SCHULZ (préf. Serge Fauchereau), *Œuvres complètes : Les Boutiques de cannelle. Le Sanatorium au croque-mort. Essais critiques. Correspondance*, Paris, Denoël, coll. « Des heures durant... », octobre 2004, [1974].

⁴⁶³ Jacob est le véritable prénom du père de l'auteur.

⁴⁶⁴ Bruno SCHULZ, op.cit. p.52.

seule l'intonation et l'attitude corporelle de Bicskei traduit son jugement, auquel les danseurs se conforment en apportant de nouvelles propositions de prouesses corporelles.

Progressivement, le registre de la séquence change. La dimension théâtrale assurée principalement par Bicskei s'estompe pour focaliser l'attention sur les corps dansant. Désormais, le démiurge se passe de commentaires mais conserve un rôle décisif puisque c'est lui seul qui prend en charge l'éclairage des danseurs, à l'aide d'une simple lampe de poche. Plongé dans l'obscurité, le spectateur se trouve soudain désorienté, perd ses repères spatio-temporels, plongé dans un espace illimité, englobant à la fois salle et scène. Le faisceau de lumière peut surgir et disparaître à tout moment. Il dirige le regard en même temps qu'il fige les poses, souligne la tension des muscles et des membres agrippés, révèle la proéminence des os et la sueur de la peau. Les corps résistent le temps de cette mise en lumière dans laquelle ils apparaissent mélangés, renversés.

Devant cette vision fragmentaire, picturale et charnelle des corps, le spectateur doit se familiariser au traitement en clair-obscur, mais aussi accepter de se défaire de ses habitudes de lecture face à ces corps transfigurés. Son regard travaille au même titre que les corps.

L'éclairage à la lampe de poche constitue un nouveau procédé pour organiser la répartition du visible et de l'invisible. Malgré l'absence de cadre et la non utilisation des trappes, le jeu des danseurs ne se fait pas véritablement à vue. Leur présence demeure pourtant très prégnante tout au long de la scène, malgré le noir, du fait de la proximité avec ces corps évoluant sur un plateau aux dimensions restreintes. Dans cette troisième étape des *Philosophes*, le passage à la représentation scénique permet ainsi à Nadj d'aller plus loin dans le bouleversement des habitudes perceptives du spectateur, amené à modifier ses capacités de réception du spectacle au fil de l'évolution du dispositif. Son acuité s'en trouve démultipliée, l'obligeant à passer d'un ressenti limité au visuel, pour inclure l'ensemble de sa sensibilité corporelle dans une relation à l'autre, à la fois tangible et mentale.

A l'approche de la fin du spectacle, une autre séquence retient l'attention pour le jeu qu'elle met en place entre dimension rituelle et réflexion sur la temporalité.

Au centre de la scène, un plateau de forme carrée apparaît, extrait des dessous. Une nappe blanche va le recouvrir. Un à un, les quatre danseurs s'extirpent de la trappe désormais dissimulée par cette table improvisée avant de se livrer à un étrange rituel. Ensemble, ils saisissent une pierre posée au centre de la table et en recueillent un liquide transparent dans de petites fioles. Après avoir bu l'élixir, ils disparaissent de nouveau sous la nappe. Les trois musiciens rejoignent alors la scène sans cesser de jouer. Debout autour de la table, au son des percussions, leur présence renforce le caractère rituel de la séquence. Ils replient ensuite la nappe autour de la pierre avant de quitter le plateau, dans l'obscurité, à la manière d'une procession, en emportant le paquet.

Orchestrée avec précision, cette cérémonie réunit danseurs et musiciens autour d'un protocole qui rappelle l'extraction du liquide produit par la pierre philosophale, élixir mythique, capable de prolonger la vie de l'homme éternellement. Dans l'imaginaire du spectateur, cette scène apporte une réponse possible quant à l'objet de la quête des quatre *Philosophes*. De plus, elle renvoie une nouvelle fois au *Traité des mannequins* de Bruno Schulz, dans lequel l'auteur décrit l'ambition déclamée par son père : « Nous voulons être créateurs dans notre propre sphère, plus basse, nous aspirons aux jouissances de la création – en un mot à la démiurgie. »⁴⁶⁵ À travers l'évocation de la pierre philosophale, Nadj propose une vision de l'homme en quête d'autonomie, capable de se faire créateur, même de façon provisoire et artificielle. Une fois encore, le cérémonial qu'il met en jeu souligne l'importance de l'acte de création. Plus encore, cette séquence associe le mythe de la vie éternelle et l'aspiration à la création. Ce besoin, à la fois personnel et général, trait caractéristique de l'humanité, montre la volonté de l'individu d'inscrire une trace personnelle au-delà des limites temporelles de sa propre existence.

⁴⁶⁵ Bruno SCHULZ, *Bruno Schulz, Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 2004, p. 51-52.

La scène finale des *Philosophes* réunit les quatre danseurs autour de Bicskei pour une dernière composition autour du temps et du mouvement.

Visages déformés par des élastiques, trompette en main et assis devant un pupitre sur lequel une photographie de corps remplace la partition musicale, les quatre personnages semblent prêts à agir. Dans l'attente d'un signal, ils fixent leur guide, lequel achève ses préparatifs au centre du plateau en attachant au sommet de son chapeau une figurine d'une trentaine de centimètres de haut (lui ressemblant étrangement). Il actionne d'un geste précis le mécanisme qui relève le bras du jouet, baguette en main (ill. 106). Tous les regards sont concentrés sur ce chef d'orchestre miniature. Personnages et spectateurs paraissent figés dans l'attente d'un signe indiquant que la musique pourrait commencer... Mais le geste pressenti ne parvient pas. À la place, le noir tombe, marquant la fin du spectacle.



106. *Les Philosophes* (2001) - J.N.
étape 3 (direct - sur le plateau)

Au tout début de cette troisième étape des *Philosophes*, la rencontre entre marionnette et acteur (toujours Bicskei) donnait lieu au mouvement de l'un et à la parole de l'autre. En guise de conclusion, le geste demeure suspendu dans le temps. Le mouvement reste à venir. Le cycle de la création demeure ouvert.

Finalement, si l'on considère l'ensemble des étapes proposées par ce spectacle, on remarque que Nadj commence par solliciter physiquement le spectateur, invité à découvrir au fil de son déplacement ce que cache la fixité des images vidéo. Dans un second temps, assis dans son fauteuil, il assiste à la représentation filmée du parcours d'autres que lui, présenté en mouvement réel, mais dont la finalité ne le mène qu'à s'introspection sur son propre rôle dans la réception de la création. Enfin, la dernière étape alterne scènes brèves de danse improvisée et scènes théâtrales qui explorent différemment le temps, l'image et le mouvement, dans un dispositif qui exacerbe les sens. Ainsi, 1h40 après l'avoir enjoint à la mobilité, Nadj consacre les derniers instants des *Philosophes* à figer le spectateur dans une posture d'attente. Il s'adresse plus que jamais à la subjectivité du spectateur, pleinement en immersion dans l'œuvre chorégraphique, par une perception kinesthésique du temps.

Dans ce dispositif labyrinthique, le spectateur expérimente en quelque sorte la même quête que celle des quatre philosophes présentée dans le court-métrage. Tout en le guidant d'une étape à l'autre, la composition concentrique de la scénographie dans son ensemble, s'avère servir essentiellement l'expérience du spectateur, pris dans la démonstration sensible de son rôle et de sa place (actifs) dans l'espace-temps et sa dynamique vitale.

C. La reprise des *Philosophes*, dix ans après

En 2012, à la Scène Nationale d'Orléans, nous avons pu assister à la représentation de la reprise des *Philosophes*, créé un an plus tôt. Cette occasion a permis de recueillir les témoignages de trois interprètes⁴⁶⁶ : Peter Gemza, danseur dans les deux versions, ainsi qu'Eric Fessenmeyer et Ivan Fatjo, qui ont intégré le projet en 2011, remplaçant Thierry Baë et Gyork Szakonyi. Entre contraintes et les libertés, mémoire et transmission, fidélité et créativité, les danseurs témoignent de l'importance du corps selon leurs expériences. C'est une mise en perspective de la question de la reprise et des notions de représentation et de temps, centrales dans ce spectacle.

⁴⁶⁶ Ces entretiens sont retranscrits en Annexe

Remarqué dans l'étude de la création, l'interdépendance entre scénographie et chorégraphie réapparaît dans cette reprise. À la fois parcours signifiant pour les spectateurs et partenaire de jeu pour les interprètes, le dispositif global est en effet conservé, tout comme les images-vidéos et le court métrage présentés lors des deux premières étapes. La troisième étape, le jeu en direct, apparaît donc comme le véritable objet de la reprise. Pour les interprètes, il s'agit alors d'une double imprégnation, à la fois sensible et technique.

Dans un premier temps, ils doivent se familiariser avec l'univers esthétique du chorégraphe, comprendre son processus de création et incorporer son langage du geste. Pour Peter Gemza, cette sensibilité prend la forme d'une complicité tissée au fil des années, puisqu'il danse aux côtés de Nadj depuis sa première création en 1987. Afin de compléter la nouvelle distribution des *Philosophes* et remplacer Baë et Szakonyi, le chorégraphe fait appel à deux jeunes interprètes avec lesquels il a récemment collaboré - Fatjo ayant dansé dans *Entracte* (2008) puis dans *Cherry-Brandy* (2010), rejoint dans ce dernier spectacle par Fessenmeyer⁴⁶⁷.

Dans un second temps, les danseurs doivent se confronter à la matérialité du dispositif. Bien que l'écriture chorégraphique n'ait pas subi de profonds changements depuis la création en 2001, sa composition qui alterne des scènes plus théâtrales et d'autres plus dansées nécessite différentes formes d'adaptation, entre contrainte et improvisation.

Pour les scènes que nous qualifions de théâtrales, l'usage d'accessoires, les gestes et les déplacements dans le dispositif scénique sont précisément écrits et repris le plus fidèlement possible. L'organisation scrupuleuse des déplacements imposés par l'espace de jeu restreint, entre zones de visibilité et hors scène, impose à l'interprète la connaissance préalable et pratique de l'espace. Dès lors, le visionnage de captations vidéo réalisées par Thierry Thibaut au moment de la création en 2001 se révèle précieux mais insuffisant. Pour reprendre *Les Philosophes*, Fessenmeyer et Fatjo ont dû apprendre 'par corps' au cours de séances d'entraînement, de répétition et de pratique au contact de Nadj et Gemza.

⁴⁶⁷ Soulignons par ailleurs que leur rencontre par le biais de Nadj a donné lieu en 2014 à la création de *Faïlles*, chorégraphié par Eric Fessenmeyer, qu'il interprète en duo aux côtés d'Ivan Fatjo. Plus de détails sur la création sur le site de la Compagnie La Cavale : <http://www.cielacavale.com/fr/creation/detail/1/faïlles>

Lors des scènes de solos ou de duos, les danseurs peuvent davantage exprimer leur singularité à travers l'improvisation. Néanmoins, ces espaces de liberté doivent s'intégrer à l'ensemble. Le travail de recherche chorégraphique lors des séances de répétitions avec Nadj et Gemza ont permis à Fatjo et Fessenmeyer de capter les gestes et mouvements essentiels de la grammaire déployée dans le spectacle, mais aussi les différents niveaux d'énergie à mettre en jeu, les attitudes à adopter face à l'autre, et les repères à respecter pour assurer l'enchaînement des scènes.

Si le dispositif et l'usage des images conservent l'authenticité des premières représentations, la reprise de la séquence dansée a engagé des modifications substantielles au niveau de l'interprétation et de la réception.

Pour le spectateur qui suivait les mêmes protagonistes en situations différentes du début à la fin du spectacle, cette nouvelle version engendre une rupture dans l'enchaînement dramaturgique de l'ensemble. Par la re-crédation de cette séquence, la reprise modifie donc le sens du spectacle : la continuité perçue par les spectateurs de la version originale est rompue par l'introduction des nouveaux interprètes aux côtés des anciens dans la troisième étape. Le spectacle continue, mais il porte la trace des années passées, remarquable par la coprésence d'interprètes de générations, et donc d'âges et de corps différents.

Ce qui pourrait s'avérer dérangent se trouve poursuivre la réflexion sur la perception du temps menée par le spectacle lui-même. Les spectateurs qui auraient assisté aux deux versions découvrent dix ans plus tard les effets du temps au moment de la séquence dansée en live, les renvoyant à leur propre histoire. Quant à ceux qui le découvrent lors de la reprise, ils peuvent interpréter le changement de personnages d'une séquence à l'autre comme le témoignage de l'intemporalité de la quête entreprise par ces *Philosophes*, poursuivie par d'autres, jamais inachevée.

Avec sa reprise en 2011, le caractère essentiel et cyclique de cette quête émerge d'autant plus qu'elle participe de l'histoire même de l'œuvre, et actualise à chaque fois qu'elle se joue la notion même de représentation.

D. *Les Miniatures, l'attente et le sacré*

Alors en pleine élaboration des *Philosophes*, Nadj puise librement dans l'univers littéraire et plastique de Bruno Schulz⁴⁶⁸ pour réaliser une série de cinquante-cinq *Miniatures* en noir et blanc, dessinée à la plume ou au rapidographe. Chaque image, uniquement produite par des points noirs plus ou moins espacés, est limitée par un cadre de 6 x 8 cm, centré dans une page blanche A5 au grain épais (250g/m²) (ill.).

C'est le climat kafkaïen de l'œuvre de Schulz qui m'a inspiré, explique Josef Nadj, bien que mes encres de Chine ne soient pas à proprement parler des illustrations de son œuvre. Les cinquante peuvent être regardées dans n'importe quel ordre, et ne comportent aucun titre, aucune légende.⁴⁶⁹

Dans l'espace bidimensionnel du dessin, le caractère oppressant et l'omniprésence de la métamorphose propres aux histoires Kafkaïennes passent par le traitement des images. L'absence de frontière, de contours, entre fond et forme, leur petitesse ainsi que la technique pointilliste opacifient l'ensemble qui peut se regarder de deux façons. A une distance dite normale, le spectateur parvient à distinguer fond et forme. Mais la minutie d'exécution intrigue et enjoint à se rapprocher pour plonger le regard dans la concentration de points. Cet effet d'absorption est amplifié par les dimensions de la vignette, son positionnement central dans la page mais aussi par les larges marges blanches qui l'entourent. Les visions provoquées par persistance rétinienne prolongent virtuellement l'image existante dans un hors cadre qui fonctionne en ce sens comme une découverte (dans son sens théâtral). Pourtant, quel que soit le point de vue adopté, ni la mise à distance ni l'observation minutieuse ne révèlent le moindre repère ou indice permettant au regardeur de situer les scènes dans le temps ou dans l'espace.

De fait, la plupart des *Miniatures* représentent des espaces frontaux (ill.) ou des intérieurs aux effets de perspective troublants. Quand elles ne sont pas inoccupées, ces chambres mentales accueillent des personnages intrigants. Ce sont toujours des hommes, en costume et au crâne rasé, qui se ressemblent étrangement. Leurs postures ou attitudes semblent prises sur le vif, bien que parfois limitées à un regard porté vers l'extérieur du cadre. Plus rares sont les *Miniatures* qui proposent des vues extérieures (ill.). De façon

⁴⁶⁸ Bruno SCHULZ, *Le Livre idolâtre*, Denoël, 2004.

⁴⁶⁹ René SIRVIN, « Josef Nadj, le surréaliste pointilliste » in *Le Figaro* du 15 juillet 2002.

générale, intérieur et extérieur cohabitent néanmoins grâce à l'agencement inhabituel des éléments récurrents de l'univers de Nadj tels que table, cadre (fenêtre ou tableau), arbre, ou animal mais aussi que différentes textures (veines du bois, grains de sable ou de poussière) et motifs (damier, carreaux). L'homogénéité du traitement confond les niveaux de représentation, bousculent les règles de la perspective et entremêle le naturel et l'artificiel. Seul l'espace blanc entre les points permet de varier la densité de la matière, sa prolifération et son devenir, introduisant une dimension temporelle à la bi-dimensionnalité de l'image. L'effet de saturation questionne alors le regardeur sur la signification du visible, laissé volontairement ouvert par l'artiste qui ne détermine ni titre ni de sens de lecture. La dramaturgie peut être composée librement par le spectateur.

Cette première approche descriptive des *Miniatures* laisse entrevoir de nombreuses similitudes avec les pistes choisies par Nadj dans *Les Philosophes*. *Les Miniatures* sont même éclairantes du travail de théâtralisation. On retrouve notamment les dialectiques cadre-hors champ et intérieur-extérieur ainsi que l'obsession du chorégraphe pour le temps. Dans son parcours de création, le dessin a aussi l'intérêt d'éprouver la représentation bidimensionnelle avant de réaliser images-vidéos et court-métrage. Il permet également d'interroger les éléments de dramatisation, communs à son langage plastique et scénique, tels que table, chaise, porte, etc. ainsi que les éléments plus naturels (matières, animaux et végétaux).

Par ailleurs, ce travail préparatoire préfigure d'une certaine façon la dimension rituelle qu'on retrouve dans ses spectacles. Le protocole technique et esthétique, la précision et la minutie, l'organisation sensible qui préside à l'élaboration de ces dessins présagent en toute évidence du partage auquel ils sont destinés – caractérisant le travail sur la réception, moteur de l'œuvre de Nadj, dans une approche qui lui est propre.

Dans *les Miniatures* comme dans les images filmées ou les pièces, la table est présentée comme « point de départ à tous les possibles ». L'omniprésence de la table annonce son rôle prépondérant dans les différentes étapes de la pièce.

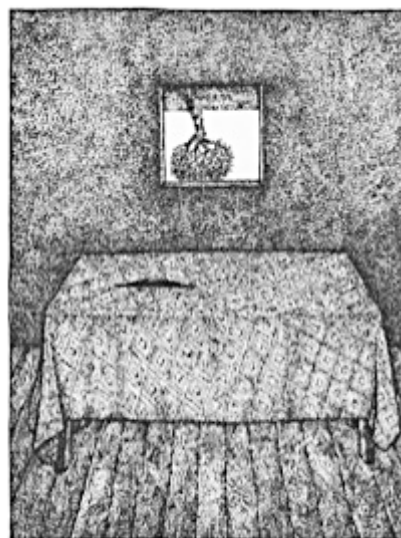
Selon la composition des dessins, le point de vue sur l'objet et la place accordée aux personnages déclinent le rapport entre homme et nature. Encouragé par l'ordre d'apparition aléatoire de la série (non numérotée, sans titres spécifiques attachés à chaque dessin), le regardeur doit laisser libre cours à son imagination. Face à l'image de quatre hommes, autour d'une table, observant un cinquième se nourrir de racines, le doute s'installe : les végétaux qui couvrent la nappe sont-ils réels ? Ou s'agit-il du motif de l'étoffe ? (ill. 106).



Sur une autre miniature, un homme seul regarde au-delà du cadre, recroquevillé sur une chaise en bois de manière à ne pas toucher le sol. Devant lui, le pied de la table le plus proche est remplacé par une racine ancrée dans les lames du parquet (ill. 107). Est-ce la table qui se métamorphose progressivement et prend racine ? Le personnage est-il dépourvu de cet ancrage ou le refuse-t-il ? A moins que l'arbre soit devenu table ?



Lorsque la présence humaine déserte la scène, l'attention se focalise sur les objets qui ne cessent d'interroger le regardeur. Ainsi cette table, partiellement recouverte par une nappe qui laisse à peine voir le bois de ses pieds (ill. 108). Au dessus, un encadrement (fenêtre ou tableau ?) laisse voir un arbre à l'envers (racines orientées vers le ciel). Parfaitement centrée, l'image oppose alors deux éléments constitués du même matériau, l'un naturel mais présenté selon une orientation qui ne l'est pas ; l'autre transformé, mais respectant l'ordre des choses. Un personnage est-il parti ? Va-t-il entrer ? Le cadre est-il celui d'une fenêtre ? D'un tableau ? Toutes les réponses sont possibles.



106 à 108. *Les Miniatures* (2001) - J.N.

Quelle que soit l'image de la table dans ces *Miniatures*, sa mise en scène renvoie tout autant au rapport de l'homme et de la nature, qu'à la transformation qu'il lui fait subir au point d'inverser l'ordre vital des choses, voire leur équilibre. Dans une métaphore double, la transformation du matériau naturel mais aussi son caractère vivant, organique, soumis aux assauts du temps, renvoient dans tous les cas aux origines. Plutôt qu'une critique écologique, Nadj transpose par ces dessins son questionnement sur la vie de l'homme, ainsi que sur son rôle sur la scène du monde.

À travers ces images, la référence à la table du grand-père rejoint l'importance d'une autre figure familiale.

Mon père était charpentier, j'ai donc entretenu, tout à fait dans un autre contexte, des rapports privilégiés avec le bois, ses différentes essences. En construisant la charpente d'un toit, on construit aussi l'espace vide en dessous. Aujourd'hui sur scène, je peux jouer avec ces analogies, mais à la différence du charpentier qui, avec des planches, dresse un toit au-dessus de la maison en suivant des règles de construction établies et connues, on se lance toujours dans une création sans en connaître les lois... Si l'on pense les connaître, c'est qu'on fait fausse route, il faut inventer un plan de construction chaque fois différent, en utilisant aussi différemment les matériaux rassemblés⁴⁷⁰.

Le bois, mais aussi l'artisanat, la fabrication d'un abri, l'espace vide qu'il encadre, les lois qui régissent sa construction et la comparaison du processus de création de l'artisanat et de la scénographie (qui requiert l'élaboration de plans adaptés à chaque projet dramatique) sont autant d'éléments puisés dans le rapport filial. Dans les productions de Nadj, scéniques ou plastiques, les tables, laissées brutes ou peintes, sont toujours en bois. Au souvenir de l'objet associé à son enfance, au jeu et à la littérature, s'ajoute le plaisir du matériau à transformer, le goût pour les espaces construits et bricolés. Table et bois, omniprésents dans son univers, participent en ce sens à son inscription fondamentale et fonatrice dans l'héritage familial, autre forme de temporalité.

Parfois, la table sert aussi de réceptacle à des figures non plus humaines mais animales, dont la fonction est symbolique. Ainsi, l'une des vidéos montre une dizaine de poules sur une table recouverte d'une nappe blanche. Suspendue par un fil, l'image d'un bouddha

⁴⁷⁰ Propos de Josef Nadj, recueillis par Virginie Dupray, disponibles sur le site du Centre National de la danse. URL : <http://www.cnd.fr/saison/kinem/kinem8/objets/joseph-nadj/>

est dévoilée au-dessus de leurs têtes. Une telle représentation connote la valeur symbolique de la table, scène support de pratiques cérémoniales ou rituelles (souvent obscures pour les spectateurs occidentaux).

C'est ce que fait le poète hongrois Ottó Tolnai, dans sa préface à la publication des *Miniatures*. Après avoir retracé quelques lignes de leur parcours commun marqué par leurs origines et l'intérêt pour les arts plastiques, il entame une description librement commentée de certains dessins. Il remarque notamment que la rencontre entre la figure animale et l'imaginaire religieux fait surgir, à la croisée des signes, l'artificialité du culte au détriment du sacré. Bien que ces *Miniatures* puissent être appréhendées indépendamment des *Philosophes*, leur mise en perspective avec les images vidéo exposées dans la première partie du spectacle ainsi qu'avec les commentaires poétiques de Tolnai, met à l'index leur dimension symbolique et critique.

Prenons l'exemple de la figure de l'agneau, associé au passage de la mort à la vie dans l'imaginaire catholique⁴⁷¹. Dans *Les Philosophes*, le sacrifice et la promesse de réincarnation donnent lieu à une mise en scène macabre : un homme entre par l'encadrement d'une porte, se masque le visage de pâte à pain - symbole de l'eucharistie (ill. 109). Deux autres personnages se tiennent à ses côtés, chacun portant dans ses bras une lourde carcasse d'agneau. Réduits à l'état de cadavres ou associés à la décomposition de la chair (du Christ), les symboles religieux sont détournés par des mises en scène qui relèvent presque du sacrilège. Nadj expose l'artificialité de la foi et suggère une convention archaïque de nature relativement morbide. L'agneau apparaît également dans l'une des *Miniatures*, sous la forme d'un crâne posé sur une table recouverte d'une nappe à carreaux (ill. 110). L'image inspire le poète :

Crâne d'agneau sur nappe géométrique. Les motifs géométriques des carrelages et des nappes font référence à Vermeer, Balthus et Bem. L'agneau offert en sacrifice disparaît. Le végétal apparaît.⁴⁷²

⁴⁷¹ Abel, le deuxième fils d'Adam et Ève, a cru en Dieu. Il a tué un agneau et l'a offert en sacrifice pour racheter le péché originel. Après lui, tous les prophètes ont maintenu la tradition de l'offrande, en attente du jour où Dieu enverrait le sauveur comme sacrifice final. Jean, en voyant Jésus venir vers lui, l'a désigné et a dit à ses disciples : « Voici l'Agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde ».

⁴⁷² Ottó TOLNAI, « Josef Nadj un grand miniaturiste » texte du catalogue d'exposition *The Miniaturen – Josef Nadj, the visual artist*, du 8 décembre 2006 au 20 janvier 2007, publié par First floor gallery & www.stockmans.be.

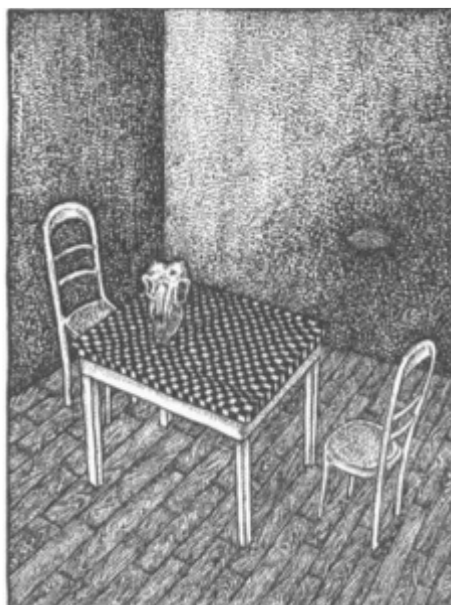
L'agneau a été sacrifié. Pourtant, les deux chaises restent vides : aucun sauveur n'est venu. L'animal quitte sa valeur de symbole religieux pour céder la place au vide, à l'absence, à la mort, mais aussi au retour au cours 'naturel' des choses.

De manière similaire, une autre image vidéo des *Philosophes* présente des volailles errant en toute liberté sur une table (recouverte de l'incontournable nappe) (ill. 111). Au-dessus de celles-ci, une photographie est suspendue par un fil de nylon. Une feuille de papier la dissimule. Lorsque le fil hisse ce cache, le spectateur découvre sur la photo un visage de bouddha. En écho avec cette scène, une *Miniature* représente un seul coq qui fait face à un homme assis devant une table (ill. 112). L'espacement progressif des points qui composent la tête du personnage donne l'impression que celle-ci est en train de se désagréger dans l'air. La matière organique se confond avec son environnement.

Le coq de Pierre. Il attend que le coq chante. Et entre temps, celui qui attend tombe en poussière. On retourne en poussière. La nappe à damier géométrique est le contrepoint de ce processus. C'est absurde.⁴⁷³

En apposant un titre au dessin (*Le coq de Pierre*), Tolnai fait référence au rôle attribué à cet oiseau par les écritures bibliques. Symbole de résurrection, le coq chante pour annoncer le jour qui revient. À travers l'image vidéo et son dessin, Nadj propose deux lectures critiques de la scène. La première transpose la croyance dans la vie après la mort via le visage d'un bouddha qui s'élèvera par la suite à son tour. Le chorégraphe place ainsi le spectateur dans une posture équivalente au Chrétien qui espère le retour du Christ. Comme le personnage, le spectateur reste figé dans l'attente d'une apparition qui se révélera trompeuse et fugace, puisqu'il se retrouve confronté à une icône, et non à la présence tangible du sauveur.

⁴⁷³ Ibidem.



De g. à d. et de haut en bas : 109. à 112.
Les Philosophes - Les Miniatures (2001)
 109. et 111. Captation de deux des séquences vidéo des *Philosophes* (étape 1)
 110. et 112. *Miniatures* (2001)

La figure du coq résolument muet de la *Miniature* expose le même constat. À savoir que l'attente du signal de la résurrection ne fait qu'accompagner l'homme vers sa disparition. Comme le remarque Tolnai, l'absurdité de la situation transparait dans la juxtaposition de la poussière et la nappe à carreaux. Alors que la première évoque l'évolution naturelle de la matière organique, le motif de la nappe témoigne du désir humain de contrôler l'agencement des choses. Selon deux traitements différents, la fixité du dessin ou le mouvement de l'image filmée, Nadj détourne le symbole pour rappeler au spectateur le péril de son immobilisme : l'attente d'un événement qui n'aura pas lieu ne pourra le soustraire à sa finitude.

La réflexion menée par Nadj sur la perception du temps puise cette fois dans la « [...] forte présence religieuse, principalement chrétienne mais aussi héritée de religions plus anciennes »⁴⁷⁴, caractéristique de sa culture partagée avec Tolnai. La présence animale, toujours déroutante et mystérieuse, interpelle le spectateur à la manière de signaux d'alarme. « Toute forme de religion est sorte de restriction dans la compréhension du sacré. »⁴⁷⁵ Considérée dans son acception large, la religion évoquée par Nadj concerne tous les types de comportements passifs et consommateurs qui détournent l'être humain du sacré. Le chorégraphe détourne donc le symbole pour le rapprocher de cette piste, et l'utiliser dans la recherche des possibilités multiples et inattendues qui peuvent se cacher derrière chaque chose.

À la fois par leur contenu mais aussi par le traitement adopté, les dessins de Nadj prolongent la réflexion sur la transformation et l'invisible. L'image-temps deleuzienne comme les « transformations silencieuses » de Jullien ou encore la « défamiliarisation » de Chlovski constituent à la fois les références et les ouvertures conceptuelles des *Miniatures*. Jamais gratuit, le formalisme du chorégraphe-plasticien est bien sûr axé sur la question de la réception. Libéré des injonctions institutionnelles, il engage sa pensée créative sur le regard (au sens de point de vue) et l'appréhension du monde sensible. À travers la décomposition de l'image, presque 'pixellisée', Nadj engage un dialogue entre les corps, dans lequel la dimension temporelle est essentielle : après l'artiste, c'est au tour du regardeur de consacrer du temps, de l'énergie et de l'attention aux images pour en saisir les vibrations et la profondeur paradoxale. Par le passage à la scène, l'expérience

⁴⁷⁴ Josef NADJ, propos recueillis lors de l'entretien réalisé le 20 avril 2013 au 104, Paris.

⁴⁷⁵ Ibidem.

d'un mouvement cinétique complète le mouvement dynamique déjà perceptible dans les dessins.

Sur scène, le principe de « défamiliarisation » donne lieu à de nouvelles images et fait naître des modalités de perception inhabituelles. Comme nous l'avons vu, l'utilisation des écrans, de la vidéo, du son et de la lumière pour interroger l'image-temps témoigne de la sensibilité du chorégraphe-plasticien à ces procédés techniques, en interdépendance avec les autres éléments scéniques. Nadj multiplie les expériences pour parvenir à créer la sensation d'« estrangement »⁴⁷⁶ non seulement dans ses spectacles, mais aussi hors scène, dans le dessin.

L'hommage à Bruno Schulz repose sur une scénographie qui excède l'espace du plateau pour inviter le spectateur à cheminer vers un « nouveau principe de vie », à l'instar de la description de Schulz « Ce devait être une citadelle, une place fortifiée dominant la région, à la fois rempart, théâtre et laboratoire de visions. La nature tout entière devait être attirée dans son orbite.⁴⁷⁷ »

En tant que scénographe, Nadj a conçu le dispositif et les différentes images qui jalonnent son parcours pour produire une dynamique qui absorbe le spectateur : plus il pénètre à l'intérieur de cette structure labyrinthique, plus il progresse vers une perception sensible du temps, du corps et du mouvement. Sa sensibilité et sa perception sont à chaque pas stimulées par une configuration originale expérimentant le rapport entre image et espace tridimensionnel, entre plans et volumes, entre représentation de la nature et présence physique du théâtre. Avec ses *Philosophes*, dont il fait partie, Josef Nadj entraîne le spectateur dans un périple initiatique qui lui permet de prendre conscience de son rôle actif dans la représentation.

⁴⁷⁶ Chantal GUINEBAULT, « Scénographie et représentation : une certaine façon d'appréhender le monde » in Luc BOUCRIS, Marcel FREYDEFONT, Véronique LEMAIRE et Raymond SARTI, *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II Pratiques et enseignements*, Études théâtrales, n° 54-55, Bruxelles, Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain – Ecole Nationale Supérieure des Arts décoratifs de Paris, 2012, p.291-298.

⁴⁷⁷ Bruno SCHULZ, « La république des rêves » in *Œuvres complètes : Les Boutiques de cannelle. Le Sanatorium au croque-mort. Essais critiques. Correspondance*, Paris, Denoël, coll. « Des heures durant... », octobre 2004, [1974] p.168.

2 Figurer un tableau-vivant : *Atem, le souffle*, 2012

Treize ans après *Le Temps du repli* (1999), les ambitions de Nadj pour ce nouveau duo homme-femme ont changé. Le chorégraphe conçoit un nouveau dispositif scénique construit, comme une sorte de laboratoire dans lequel il explore les modalités d'habiter à deux un espace restreint. Entre visions et illusions, le chorégraphe joue de nouveau avec les habitudes perceptives du spectateur pour l'amener à faire l'expérience sensible de la matérialité du vide.

A. Confronter le geste à l'espace scénique

Atem, le souffle trouve son origine dans le cadre de la quadriennale de Prague, festival international de la scénographie, en juin 2011. Au centre de l'événement, les visiteurs découvrent un parcours constitué d'une trentaine d'espaces clos, investis par des artistes de toutes disciplines. Le thème imposé : « Intersection : intimité et spectacle ». Alors que certains s'emploient à questionner les possibilités de l'espace d'exposition moderne - le « White Cube » selon l'expression de Brian O'Doherty - Nadj se concentre sur son versant spectaculaire, la « boîte noire » :

J'imagine la boîte noire comme un espace où tout peut commencer. En ce moment, je cherche à passer de plus en plus de temps à l'intérieur de l'espace vide, pour y ressentir la nécessité de construire, lorsqu'elle existe. [...] J'essaye de revenir sans cesse à ce vide absolu, le noir, le presque rien, dans lequel le premier geste, la première intention doit être véridique. Ce moment s'installe avant d'encombrer l'espace avec la scénographie, des idées, de construire... J'aperçois que j'ai besoin sans cesse de faire table rase et de commencer à partir de cet état-là, et de voir quelles sont les strates de la mémoire qui émergent, et qui m'orientent.⁴⁷⁸

Dans la première étape de ce futur spectacle, Nadj et Lancelin se confrontent à une boîte noire vide de 4x4m, ouverte au regard du visiteur par l'intermédiaire d'une face en partie

⁴⁷⁸ Josef NADJ, Entretien public avec Jean-Marc ADOLPHE dans le cadre du cycle de rencontres « La création à l'œuvre », 12/12/2011, Centre Pompidou Paris.

vitree. Cet espace s'oppose à l'étendue du plateau du *Temps du repli* : alors que Nadj et Thièblemont disposaient d'une grande liberté de mouvement pour déployer une danse énergétique, le duo d'*Atem* est condamné à évoluer dans un milieu clos, confiné. Par la suite, loin de la quadriennale, Josef Nadj supprime le quatrième mur vitré qu'il remplace par un gradin réduit à soixante places, conçu de manière à optimiser la perception visuelle du public.

Côté scène, la boîte est également retravaillée en creux (prises, niches) et en volumes (vitrine, colonne), exploitant ainsi les vides qui l'entourent. Invisibles dans la noirceur des parois auxquelles elles se confondent, les portes et trappes révèlent ces extensions au fil du jeu. L'éclairage à la bougie, la lenteur des mouvements et l'obscurité de la boîte composent un espace dont la profondeur réelle est difficilement perceptible, face auquel le spectateur doute de son propre regard (ill. 114).

Au début, Nadj passe dix minutes le corps renversé, coince au niveau de la taille par une ouverture dissimulée dans le mur du fond (ill. 113). Lancelin se lance plus tard à l'assaut d'une autre face, puis disparaît par une petite porte dans l'angle supérieur de la boîte avant de réapparaître par la porte principale. Dans un autre angle, l'étreinte du couple est suspendue par la disparition de la jeune femme, comme absorbée par une autre porte invisible... Ces efforts acrobatiques restent vains. Tel un troisième personnage, la boîte noire ramène inlassablement les corps à l'intérieur pour les soumettre à ses propres lois.

Alors que la dramaturgie du *Temps du Repli* nécessitait l'échange de références poétiques et visuelles pour tisser la relation entre les deux interprètes, l'écriture d'*Atem* prend forme à partir de cet espace premier, la boîte noire.



113. et 114. *Atem, le souffle* (2012) – J.N.



B. Sources poétiques et picturales

Je travaille actuellement avec Anne-Sophie Lancelin sur une pièce inspirée par Celan. Nous avons commencé le travail au plateau, puis j'ai ressenti le besoin de replonger dans ses écrits. Dans la mémoire (*il montre son torse de ses poings*⁴⁷⁹), on découvre l'endroit où se loge l'auteur, comme une chaleur. Mais après une première phase de travail instinctive, il faut revenir au texte pour vérifier la justesse de la proposition. Et l'enrichir. Anne-Sophie connaissait aussi Celan, mais nous en avons une expérience différente ; elle est plus jeune, nos parcours sont différents.⁴⁸⁰

C'est donc dans un second temps, celui d'une mémoire sollicitée par l'expérimentation des premiers gestes dans ce « presque rien », qu'émergent les images poétiques et plastiques à partir desquels Lancelin et Nadj poursuivent la création. Malgré leur différence d'âge et de parcours, l'intérêt partagé par les deux danseurs pour la poésie de Celan converge dans le choix du titre de la pièce, *Atem* (emprunté au poète et signifie 'le souffle' en langue allemande) et leur offre un imaginaire commun à partir duquel développer le spectacle.

Nous nous sommes concentrés sur cette gravure aux nombreux détails (des clous, des chaînes, une balance, etc.) ainsi que sur les deux autres gravures qui composent, avec *Melencolia*, une trilogie : *Saint-Jérôme dans sa cellule* et *Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Ces œuvres ont une multitude de couches de signification. Comme un ensemble de rébus, de suggestions, qui reflètent une vision du monde. Elles dépassent leur créateur et nous offrent la possibilité d'ouvrir, de déplier des espaces suggérés, mais non figurés.⁴⁸¹

L'art chorégraphique de Josef Nadj, éminemment visuel, trouve également dans la multitude d'énigmes déployées dans les gravures de Dürer des signes ouverts pour animer la boîte noire tout en échappant à l'univocité du récit (ill. 115 à 117). Mots et dessins sont alors transposés à travers les costumes et objets.

⁴⁷⁹ Cette précision est de mon fait.

⁴⁸⁰ Josef NADJ, entretien du 6 juin 2011, CCNO.

⁴⁸¹ Ibidem.



115 à 117. Albrecht Dürer « Meisterstiche »,
série de gravures au burin sur cuivre :

115. Saint Jérôme dans sa cellule (1514)

116. Le Chevalier, la mort et le diable (1513)

117. Melencolia I (1514)

On n'a pas le choix, on doit traverser les épreuves. Les grotesques de Dürer m'intéressaient pour le côté initiation mystique et ses codes secrets. Chez Celan c'est autre chose, un dialogue avec une sorte d'âme universelle, une traversée de la dépression, une recherche d'absolu.⁴⁸²

Loin d'une vision quotidienne de la relation de couple, les objets symboliques organisent des tableaux vivants qui proposent au spectateur un espace-temps allégorique : personnage sans tête, plumes, chandelier, balai, heaume, robes drapées le plongent « dans une ambiance médiévale, où le culte des sorciers et des âmes troublées est absolu »⁴⁸³. La picturalité des scènes et le traitement en clair-obscur rappellent également l'esthétique baroque, avec ses visages blanchis par la lumière des bougies, les ombres des drapés, les gestes suspendus au point culminant de la tension dramatique (ill.). Autour de mises en scène extra-ordinaires, les objets symboliques rassemblent les interprètes qui se livrent à d'étranges rituels dont eux seuls semblent détenir le sens.

C. Le bâton, axe du monde

Comme dans *Le Temps du repli*, l'usage du bâton dans *Atem, le souffle* permet d'éclairer la relation homme-femme⁴⁸⁴ :

Ce bâton a constitué la matrice de la pièce : je l'ai posé entre Anne-Sophie et moi, à la verticale. Nous nous sommes alors interrogés : comment faire un geste vers l'autre, tout en sachant qu'il y avait quelque chose entre nous ? Question simple et cruelle. Pendant quelques jours, nous avons travaillé, expérimenté des va-et-vient entre nous deux et, imperceptiblement, ce bâton s'est imposé comme le résidu de l'arbre du bien et du mal, mais aussi comme l'axe du monde. Cette interprétation a procédé d'une volonté de nous situer aussi bien dans un espace concret que dans un espace et un temps absolus. Nous avons avancé comme si nous étions guidés par cet objet-là. Une conversation gestuelle s'est alors développée entre nous. Nous

⁴⁸² Josef NADJ, entretien avec Jean BARAK, « L'essentiel, c'est ce qui nous échappe » publié le 25/04/14 par sur le site internet envrac : <http://www.envrac.fr/scenes/josef-nadj-lessentiel-cest-ce-qui-nous-echappe/>

⁴⁸³ Amélie BLAUSTEIN NIDDAM, « Atem, Josef Nadj nous coupe le souffle » publié le 04/04/2013 [en ligne] URL : <http://toutelaculture.com/spectacles/danse/atem-josef-nadj-nous-coupe-le-souffle/>

⁴⁸⁴ Voir l'extrait du spectacle disponible sur le site de Numeridanse. http://www.numeridanse.tv/fr/video/1926_atem-le-souffle Time code: 00 :23 :40-00 :30 :10

sentions, en retraversant cette situation, que nous avons trouvé ce fameux étalon dont je parlais plus tôt, un centre de jeu possible.⁴⁸⁵

Plus qu'une étape de travail préparatoire, l'importance du bâton est telle que les chorégraphes-interprètes lui consacrent une séquence d'*Atem, le souffle*. Dans *Le Temps du repli*, le bâton passait de mains en mains pour finalement créer du lien au sein du couple. Il est ici à la fois le trait d'union entre les êtres mais aussi entre les corps et leur milieu, la boîte noire. Ce n'est plus un objet de convoitise, un symbole de pouvoir et d'autonomie, mais un repère, un tuteur, le « centre de jeu ». En tant que tel, il organise la distance, évalue les mesures d'éloignement et de proximité, entre en contact avec le décor jusqu'à pénétrer dans la paroi du fond. Dans *Atem*, aucune trace de lutte ni de supplication pour posséder l'objet ou obtenir un appui physique. Lorsque Nadj assimile le bâton au « résidu de l'arbre du bien et du mal », on retrouve la référence à la Genèse évoquée dans *Le Temps du repli*. Cependant, *Atem* s'éloigne de l'histoire du couple originel pour se concentrer sur la présence du bâton et sa capacité à définir l'espace, à orienter le jeu. En ce sens, *Adam et Eve* (1504) de Dürer constitue à la fois une source symbolique et picturale puisque l'on retrouve dans la composition de l'image le tronc de l'arbre au centre des deux figures (ill. 119). Les interprètes donnent corps et mouvement à cette référence iconographique, confrontent leurs corps à la matérialité de l'objet, explorent les différents modes de contact et postures qu'il engage. Parfois séparés par lui, parfois enlacés autour, les danseurs ne le quittent ni du regard, ni du toucher (ill. 120).

⁴⁸⁵ Josef NADJ, propos recueillis par Renan BENYAMINA pour le dossier de presse du Festival d'Avignon, 2012.



119. Albrecht Dürer - *Adam et Eve* (1504) – gravure sur cuivre au burin



120. *Atem, le souffle* (2012) – J.N.

L'usage de ce bâton ne se limite donc pas à sa fonction symbolique : au-delà des références auxquelles Nadj fait allusion dans son propos, il opère comme un objet de représentation qui matérialise l'« axe du monde » à partir duquel les relations entre les corps mais aussi entre les corps et l'espace vide se déploient.

D. De l'iconographie à la chorégraphie

Les poèmes et gravures apportent des indices visuels d'une situation initiale que le duo imagine et développe autour de la relation entre homme et femme. Sur ce point, Nadj revient sur le rôle de la gravure de Dürer, *Melencolia* :

Sur cette gravure, on voit un ange, ou plutôt une femme en robe, dotée d'ailes, assise à côté d'un petit homme. Tous deux sont devant une maison. Pour le spectacle, c'est comme si nous avions décidé de faire pénétrer ces deux personnages à l'intérieur de la maison. [...] Disons que notre relation a été

alimentée par le regard de ces gravures. Nous nous sommes livrés à une série d'improvisations. En imaginant, par exemple, où allait cette femme à la robe, dans quelles circonstances le petit homme s'était retrouvé là, comment s'était passée leur rencontre. Très vite, nous avons produit un certain nombre de jeux qui ressemblaient à un ensemble.⁴⁸⁶

Dans le processus d'écriture, l'imagination des chorégraphes-interprètes est déterminante. À partir des figures, lieux, et objets mis en scène dans l'œuvre graphique, le duo invente l'histoire de personnages et chorégraphie leurs rencontres ainsi que leurs interactions avec l'espace qui les accueille. La théâtralité des scènes proposées par Dürer est ainsi transposée dans une succession de tableaux-vivants traversés par des figures indéterminées, changeantes. Les costumes d'Anne-Sophie Lancelin permettent de distinguer trois grandes séquences : la sorcière (en robe grise), l'androgyné (en costume noir, identique à celui de Nadj) et l'ange (en robe écru).

Après que la sorcière ait disparu, en robe grise, par la porte située en hauteur, au fond de la boîte coté cour, la danseuse incarne la figure de l'androgyné dès sa réapparition en costume noir par la porte principale. Devant la trappe par laquelle Nadj entre au début du spectacle, la jeune femme monte sur le dos de son partenaire, qui frappe l'un contre l'autre ses poings serrés devant lui. Les yeux fixés sur ces poings, les mains posées sur la tête de l'homme, elle hoche la sienne en signe de désapprobation. À plusieurs reprises, elle tente de disjoindre les mains, mais l'homme s'entête. Ce court passage rappelle l'analyse de *Melencolia* par Panofsky. En transposant les poings serrés sur lesquels se concentre le visage de la jeune femme figurée par Dürer, Nadj montre l'expressivité de l'individu confronté à un problème insoluble⁴⁸⁷. Encouragé par sa partenaire, il finit par renoncer et s'allonger au sol, à ses côtés. Tour à tour, ils lèvent mains et jambes avant de

⁴⁸⁶ Josef NADJ, propos recueillis par Renan BENYAMINA pour le dossier de presse du Festival d'Avignon, 2012.

⁴⁸⁷ « Même le fait que *Melencolia* appuie sa tête sur son poing fermé n'est pas aussi inhabituel qu'on pourrait le croire. Le *pugillum clausum* est un symbole typique de l'avarice, et Dante dit que les avares ressusciteront « *col pugno chiuso* » (le poing fermé) ; on assurait même que, si ce vice mélancolique était poussé jusqu'à la démence, les malades ne desserraient plus jamais leur poing, parce qu'ils s'imaginaient tenir un trésor, voire le monde entier, dans leur main. Mais ce motif a, chez Dürer, une tout autre signification. Dans les miniatures médiévales, le Mélancolique exhibe son poing fermé à titre d'attribut, comme saint Bartholomé montre son couteau, ou Marie-Madeleine, son vase d'onguent. En faisant reposer sur son poing la tête — centre de la pensée et de l'imagination — de *Melencolia*, Dürer transforme une caractéristique de tempérament, voire un symptôme médical en un geste expressif. Sa *Melencolia* n'est ni une avarice ni une folle, mais un être pensant plongé dans l'incertitude. Elle ne s'accroche pas à un objet inexistant, mais à un problème insoluble. »

Erwin PANOWSKY, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, coll. Essais/Ecrits sur l'art, éd. Hazan, p. 242-264.

terminer en pont. Lancelin se lève et vient se placer dans le dos de Nadj, face public. Une figure anthropomorphe apparaît : un tronc, une tête et deux jambes pour quatre bras tendus. Dans l'obscurité de la boîte noire, la vision se fait passer pour une image bidimensionnelle aux yeux du spectateur, et lui rappelle les études sur les proportions du corps de l'homme, rendues célèbres grâce au dessin de Leonard de Vinci mais également objet de recherches essentielles dans le parcours de Dürer⁴⁸⁸.

Entre chaque grande séquence, de plus brefs passages présentent d'étranges rituels mis en scène à partir d'éléments naturels. Pour l'un de ces intermèdes, Nadj saisit une perche métallique, la suspend sous le lustre au centre de la boîte noire et la fait balancer à la manière d'un pendule. Chacun d'un côté, ils se retirent vers le fond de la boîte. L'homme revient vers la perche avec une coupelle qu'il enflamme, la femme suspend autour de son cou un coffret noir puis amène un plateau contenant du sable noir. Ensemble, ils mettent en place les différents éléments : la coupelle enflammée est fixée sur le mât, la boule de cire au-dessus, le plateau en-dessous. Formée de plusieurs couches de cire, la boule contient des aspérités et des bulles d'air qui provoquent des crépitements et des étincelles au contact des flammes.

Une fois encore, *Adam et Eve*, la gravure de Dürer, ressurgit tant par la composition du tableau vivant que par le choix des objets qui rappellent l'arbre, la pomme, le feu. Ici le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal n'est pas consommé, mais brûlé. Alors, à la question « Figurez-vous un couple ? », Nadj répond : « Pas exactement. Nous sommes deux êtres à la recherche d'une harmonie qui abolit le temps d'ici et maintenant. Deux êtres qui créent un temps absolu où la division masculin/féminin disparaît. »⁴⁸⁹ À la lumière de ce propos, on peut supposer qu'avec cette réécriture du mythe biblique les figures incarnées par Nadj et Lancelin affichent leur opposition à la conception divine de la création de l'homme, pour incarner la vision humaniste à laquelle Dürer était particulièrement attaché.

⁴⁸⁸ Leonard de VINCI, *Étude des proportions du corps humain selon Vitruve*, dessin à la plume, encre et lavis sur papier, env. 1492.

⁴⁸⁹ Josef NADJ, propos recueillis par Renan BENYAMINA, op.cit.

On retrouve la description de l'homme comme le seul être capable de se transformer au gré de ses choix et de ses actes dans cet extrait du discours sur la *Dignité humaine*⁴⁹⁰ de Jean Pic de la Mirandole, publié l'année de la réalisation d'*Adam et Eve* par Dürer :

Le parfait artisan décidé finalement qu'à celui à qui il ne pouvait rien donner en propre serait commun tout ce qui avait été le propre de chaque créature. Il prit donc l'homme, cette œuvre à l'image indistincte, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui parla ainsi : 'Je ne t'ai donné ni place déterminée, ni visage propre, ni don particulier, ô Adam, afin que ta place, ton visage et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi même. La nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai mis au milieu du monde afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur.'⁴⁹¹

Si les nombreuses exégèses sur l'œuvre de Dürer ne parviennent pas à un consensus quant à son rapport à la religion, Nadj s'en détourne clairement au profit du caractère sacré émanant de certaines œuvres d'art pour questionner sa propre création. La vision humaniste de l'individu rejoint sa conception de l'espace. L'un et l'autre, transposés par les corps en costume noirs et la boîte noire, apparaissent indéterminés. Chorégraphie et scénographie présentent le corps et l'espace comme les lieux de tous les possibles, dans un « temps absolu », également indéterminé.

Loin du *Temps du repli* et de ses danses rythmées qui exploitaient l'ensemble du plateau nu, la gestuelle des interprètes d'*Atem* affirme la planéité de l'image et renforce l'impression d'assister à l'animation de tableaux. La danse ne propose aucune courbe : pas de déhanchés, de bras ballants, d'effondrement, de relâchement. Les lignes dessinées par les corps dans l'espace sont droites, franches ou brisées ; les ruptures de rythmes décomposent les mouvements, les ralentissent à l'extrême. Sur les visages fardés de blanc, les expressions restent neutres, mais dans l'obscurité presque totale qui unit scène et salle, la pâleur des extrémités (mains, pieds, visages) souligne la précision des gestes.

⁴⁹⁰ Jean PIC DE LA MIRANDOLE, « De la dignité humaine », in *Œuvres philosophiques*, trad. O. Boulnois et O. Tognon, Paris, PUF, 1993, p.3 à 9.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

Dans cette proximité qu'impose le dispositif scénique aux interprètes et aux spectateurs, l'atmosphère propre à Celan, souvent qualifiée d'hermétique mais toujours empreinte de l'espoir du survivant, se répand alors sur le plateau pour nourrir le dialogue entre les corps de deux êtres qui se cherchent, se touchent, s'enlacent, s'entraînent le temps de quelques pas avant de se perdre ... puis de se retrouver.

E. Faire entendre l'espace pictural

Aussi, alors que le texte poétique donne lieu à des paroles énoncées dans *Le Temps du repli*, aucun vers de Celan (ni aucune autre parole d'ailleurs) n'est audible dans *Atem*. Les références poétiques et picturales se retrouvent néanmoins dans la dimension sonore de la pièce.

Lors des premières représentations, la pièce n'avait pas encore de titre. Je ne la considérais pas comme aboutie. La forme dans son ensemble me paraissait satisfaisante, mais j'ai notamment ressenti le besoin d'un environnement sonore. J'ai eu le désir de travailler avec le compositeur Alain Mahé, qui a déjà œuvré pour *Paso Doble* et *Cherry-Brandy*. Nous avons entrepris de composer un espace sonore surtout avec le son de la nature, celui des éléments et celui de nos gestes. L'environnement ou plutôt l'intérieur sonore et intime sera composé à partir de prises de son en milieu naturel, on entendra, entre autres, le son de la mer, du vent, du feu, du métal, de la cire, dans lequel rôdera le son de la contrebasse de Pascal Seixas. Nous avons collecté ces éléments sonores pour les agencer, sur le mode d'une recherche en duo, comme je l'avais fait auparavant pour la danse, avec Anne-Sophie Lancelin.⁴⁹²

Une fois l'écriture chorégraphique achevée, l'univers sombre de la poésie de Celan ainsi que les mises en scène mystérieuses des gravures de Dürer suscitent l'imagination des créateurs sonores. Alain Mahé et Pascal Seixas puisent alors dans les œuvres de ces artistes des indices qu'ils transposent par la création de sons divers : chaînes, rabots, ballons... D'abord enregistrés puis travaillés avec d'autres sons (les contrebasses de

⁴⁹² Josef NADJ, propos recueillis par Renan BENYAMINA pour le dossier de presse du Festival d'Avignon, 2012.

Seixas ; des souffles ; des cris d'animaux ; les éléments eau, air, feu) ils sont ensuite diffusés en direct, par l'un des musiciens, au moment de la représentation. Dans *Atem*, dimensions sonore et visuelle sont indissociables. Selon ce qui se joue dans la boîte noire, Seixas ou Mahé, placé en haut du gradin face à la scène, sélectionne les sons, leur intensité, leur durée mais aussi leur point de diffusion parmi les cinq haut-parleurs disposés à différents endroits de l'espace scénique, aussi bien sur les parois de la boîte que côté salle. Ces sons extérieurs à la représentation, préenregistrés, font donc l'objet d'une création sonore en direct qui intègre les sons produits par le jeu des interprètes (gratter, cracher, souffler, frapper). De plus, la sonorisation du dispositif donne lieu à différents effets de vibrations, ce qui ajoute à la réception une dimension sensible qui va bien au-delà de l'écoute. Ce qui se joue devant le spectateur semble excéder la seule boîte noire, lui donnant l'impression d'être à proximité immédiate d'un espace autonome, animé d'une vie organique et capable de s'étendre à l'ensemble de la salle.

Comme pour le *Temps du repli*, la création sonore débute à la fin de l'écriture chorégraphique et se concrétise en direct, au cours des représentations. Tarasov, Mahé et Seixas assurent par leur présence l'interdépendance entre danse et création sonore. Mais si les percussions de Tarasov participaient à libérer la danse en entraînant le dynamisme des corps sur le plateau vide, les cordes et autres sons mystérieux d'*Atem* provoquent un effet contraire, confinant les êtres dans une proximité inconfortable imposée par le dispositif scénique. Cet écart technique et esthétique correspond à la différence de propos : *Le Temps du repli* engageait la recherche d'un langage commun, *Atem* place le spectateur devant un espace pictural en trois dimensions où chacun doit s'appropriier les signes pour faire sens. La difficulté d'aller l'un vers l'autre dans un espace libre cède la place à celle du vivre ensemble dans un espace confiné et agissant.

CONCLUSION partie 2

Après avoir consacré ses premières créations à la recherche d'un langage du geste personnel, Nadj choisit de se concentrer sur sa qualité d'interprète en le confrontant à d'autres.

Pour ce faire, dans un premier temps, il multiplie les collaborations tout en privilégiant les duos. Face ou aux côtés de l'Autre, il découvre ainsi les similitudes, les limites et les prolongements de son geste artistique. En guise de matériau commun, d'origines pour ces créations intimistes, il trouve dans l'intertextualité littéraire et poétique des visions du monde ou des imaginaires qu'il peut alors interroger au contact de son/sa partenaire.

Après avoir libéré le plateau des décors construits et encombrants, il envisage dans un second temps de revenir à ces principes initiaux tout en changeant d'échelle. On passe alors du décor au dispositif, lequel place la réception de l'œuvre au centre de son fonctionnement.

Nadj parvient ainsi à réunir ses qualités d'interprète et de plasticien pour repousser les limites tangibles de l'espace scénique et introduire le spectateur en tant qu'acteur de la création. Véritable labyrinthe pour les Philosophes, tableau extrudé pour Atem, les deux propositions diffèrent en de nombreux points. Mais dans cette différence émerge la créativité de l'artiste multiple, capable d'endosser tous les rôles pour déconstruire et reconstruire les perceptions de l'œuvre, et ainsi engager le public dans une qualité d'attention inhabituelle.

Partie 3:

LES DIFFÉRENTES EXPERIENCES D'IMMERSION

Je me suis toujours intéressé aux civilisations disparues depuis longtemps. C'est un travail sur le ressenti, sur les sensations. Comment ressentir quelque chose de ce passé et du présent ? Comment ce lieu vit aujourd'hui ? Qui l'habite ? Réapprendre à écouter la symphonie, le mouvement de la nature, la pluie, la neige, les animaux, la végétation, dans toute leur pureté, m'a beaucoup aidé à revisiter mon propre intérieur, à laisser un peu de côté les références intellectuelles ou autres, pour me retrouver comme ça, de manière brute, primaire, pour voir quel type de sensations emmener avec moi dans cet endroit-là. C'est aussi un témoignage visuel, car je me filme dans ces moments-là et je le montrerai à Avignon.⁴⁹³

La dernière partie interroge le passage de certaines des créations de Nadj vers une dimension performative étonnante, bien loin, à priori, de son héritage culturel. Pourtant, si ces nouvelles propositions témoignent d'un retour à la nature et aux relations de l'être vivant avec ce(ux) qui l'entourent, elles ne puisent pas pour autant dans n'importe quel environnement.

L'environnement sensoriel du paysage de Voïvodine, son étendue, ses vestiges, ses matières, ses sonorités et ses présences composent le cadre où l'artiste se cherche. Au centre de son milieu, il reçoit les effets et prolonge il éveille les sens et dynamise les imaginaires de façon singulière. Pour transposer les effets de cette nouvelle voie ouverte vers le retour aux sources de la création, Nadj conçoit des dispositifs pour optimiser les relations kinesthésiques entre danseurs et spectateurs. Transposées d'un territoire à l'autre, ses expériences du devenir s'ouvrent à l'autre (interprète, spectateur) et l'engage lui aussi dans un devenir sensible.

⁴⁹³ Josef NADJ, propos recueillis par Véronique BLIN, en ligne <http://www.intercineth.com/interviews/nadj.html>

Chapitre 1 :

Dans le paysage : *Last Landscape* / *Le Dernier Paysage* (2005)

En rupture avec la série d'hommages qui constituent le deuxième cycle de création de Josef Nadj, *Last Landscape* (2005)⁴⁹⁴ est le premier spectacle à revendiquer son retour aux sources géographiques comme procédé de création. Lors de son élaboration, des images ont été filmées au cœur de la plaine de Voïvodine, à la manière d'un journal vidéo. Pour pallier aux éventuelles incompréhensions du public face à ce changement apparent de propos, Nadj accepte de réaliser un film pour retracer les étapes du processus de création de *Last Landscape*.

Avec ce film, Nadj témoigne une nouvelle fois de son rapport à la région de ses origines, à la fois proche par son sentiment d'attachement au lieu, et éloignée du fait de son exil. Malgré la distance géographique, il se présente au même titre que les hommes disparus, les animaux ou les végétaux, comme l'un des « détails » qui composent l'unité du paysage. En retour, le paysage participe à la construction identitaire de l'artiste. Cette dialectique de l'intérieur/extérieur, déjà repérée dans les scénographies et dans ses dessins mais aussi dans son style chorégraphique, se retrouve dans le processus de création du film, puisque Nadj en est à la fois l'auteur et l'acteur, ce qui se traduit par ses entrées et sorties des champs sonores et visuels. Il ne sortira finalement de ce dispositif de réflexivité qu'au moment de la représentation scénique de *Last Landscape*.

Le Dernier Paysage (2005), sera diffusé à la télévision, commercialisé, et utilisé lors d'expositions des travaux plastiques du chorégraphe, ainsi qu'en marge de certaines représentations. L'empreinte du regard posé par Nadj sur ce paysage devient une trace pérenne, dont la durée dépasse l'expérience de la représentation scénique. Ce regard, dirigé à la fois vers l'extérieur et l'intérieur, vers le visible et l'intime, constitue une clé de lecture offerte au spectateur pour comprendre le cheminement des images depuis le paysage jusqu'au plateau. Au-delà de ce qu'il révèle du processus de création de *Last*

⁴⁹⁴ A l'origine du projet, le spectacle *Last Landscape* crée le 11 juillet 2005 au Festival d'Avignon avec le percussionniste Vladimir Tarasov, après une première étape présentée le 13 avril à Nevers dans le cadre d'une commande du Festival « D'jazz à Nevers ». Le spectacle a fait l'objet d'une deuxième version, titrée *Paysage après l'orage*, présentée le 12 décembre 2006 au Théâtre Garonne à Toulouse. Cette version, pour laquelle Nadj s'est entourée des musiciens Gildas Etevenard et Akosh Szelényi, a été présentée en tournée jusqu'en 2009.

Landscape, Le Dernier Paysage (2005) apporte un nouvel éclairage sur la démarche de l'artiste pour qui l'art, à travers ses différents médias – constitue la d'interroger ce qui relie l'homme à son environnement. En ce sens, ce film peut être abordé indépendamment de *Last Landscape*. Régulièrement projeté dans le cadre d'expositions de dessins ou parallèlement à d'autres spectacles, il agit à son tour comme miroir face à l'ensemble de l'œuvre du chorégraphe plasticien.

Sous – titré « Autobiographie face au paysage », ce film en rassemble en réalité trois, nommés ici par souci de clarté selon les lieux dans lesquels ils ont été tournés : l'Atelier, le Paysage, le Plateau⁴⁹⁵. Grâce à l'utilisation du montage parallèle, le chorégraphe présente les différentes étapes allant de la conception à la représentation de *Last Landscape* (2005), levant partiellement le voile sur le processus de création de l'œuvre. Malgré les limites inhérentes au montage⁴⁹⁶, l'étude du film permet de revenir sur les traces d'un double parcours, celui de l'œuvre mais également sur celui de l'homme hongrois, plasticien, danseur et chorégraphe. A travers sa participation à la réalisation du film, mais aussi par sa prise de parole, adressée au spectateur face caméra ou en off, Nadj nous invite à le suivre vers cet Ailleurs qu'il évoque depuis vingt ans.

1. « Autoportrait face au paysage » ?

Certes, je propose au public une sorte d'autoportrait, mais c'est aussi le portrait d'un être humain universel qui, par la métaphore de la danse, tente de trouver ses appuis. Un homme comme tous les hommes qui n'en finit pas de se chercher.⁴⁹⁷

Le sous-titre du film, « Autoportrait face au paysage », préfigure le paradoxe d'un double regard. L'autoportrait est en effet traditionnellement réalisé par l'artiste face à lui-

⁴⁹⁵ Nous titrons ici ces lieux afin de mieux repérer le lecteur dans l'analyse du montage final.

⁴⁹⁶ Sans avoir pu assister aux représentations, l'observation minutieuse du film révèle que les fragments saisis sur le plateau résultent de prises de vues réalisées en plusieurs fois, et sans public. La volonté de faire comprendre le processus de création prévaut sur la chronologie du spectacle ; le montage vidéo ne témoigne donc pas fidèlement du déroulement du spectacle, n'offre pas de vision globale du plateau.

⁴⁹⁷ Josef NADJ, propos repris dans la présentation de *Paysage après l'orage* (2005) sur le site internet du Théâtre Forum Meyrin (Suisse) URL <http://www.forum-meyrin.ch/archives/josef-nadj-paysage-apres-l-orage>

même, souvent à l'aide d'un miroir⁴⁹⁸. Le reflet renvoie alors une image qui déborde le seul modèle en englobant le décor qui l'entoure. Or Josef Nadj ne se dit pas « dans » le paysage, mais « face » à lui. Il annonce ainsi le rôle réflexif du paysage opérant comme miroir. Le chorégraphe se représente lui-même à partir de la vision du lieu, qui à son tour lui renvoie son reflet à l'intérieur de celui-ci. Ce paysage est donc « ce qu'il voit, ce qui le regarde » selon la formule de Didi-Huberman⁴⁹⁹. Le double regard posé par Nadj, à la fois 'sur' et 'dans' le paysage de ses origines, est marqué par son histoire ainsi que sa qualité de plasticien. Cette spécificité réapparaît dans le cadrage des plans du *Dernier Paysage* :

D'abord ce qui domine c'est la platitude. Il n'y a pratiquement rien. C'est arrivé plusieurs fois que j'y amène des personnes et que je leur dise avec beaucoup d'enthousiasme : « regardez, c'est mon monde » et qu'ils me répondent « mais ... il n'y a rien ! ». C'est justement ça. On se concentre sur le rien. Comme le disait Jankélévitch « le presque rien » du tout, on doit s'arrêter, chercher, choisir les petits détails, les végétations sans significations. Il n'y a pas de spectacularité, nulle part pratiquement. Sauf si on s'approche de la Tisza, ce fleuve qui est magnifique, doux, et qui est comme un miracle posé là, qui traverse cette plaine hongroise. [...] C'est un peu hors de tout. [...] on se sent perdu, parce que c'est immense.⁵⁰⁰

Le témoignage de Nadj soulève plusieurs remarques : la première concerne la divergence des regards portés sur le lieu. Comme le souligne Georg Simmel, la vision dépend de la valeur affective accordée au paysage : « La nature, qui dans son être et son sens profonds ignore tout de l'individualité, se trouve remaniée par le regard humain - qui la divise et recompose ensuite des unités particulières – en ces individualités qu'on baptise

⁴⁹⁸ A l'origine, l'autoportrait suppose l'utilisation d'un miroir, instrument qui se développe à partir du XV^{ème} siècle. L'artiste se représente de face, profil ou trois-quarts, de visage ou en buste, et parfois déguisé, ou du moins dans un costume inhabituel. A la suite de Dürer, Rembrandt multiplie ce genre de métamorphose. Il peut aussi se peindre avec un ou ses amis, ou encore évoquer sa vie familiale. Enfin, il convient de signaler qu'en certains cas, le peintre se représente à l'intérieur d'une scène dont il n'est pas l'élément principal. Le premier exemple avéré est celui de Bonozzo Gozzoli, dans *Le cortège des Rois mages* (1459).

⁴⁹⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, coll. Critique, éd. de Minuit, Paris, 1992.

⁵⁰⁰ Josef NADJ, extrait de l'entretien avec Laure ADLER, dans le cadre de l'émission radiophonique *Hors Champ* du 3 juillet 2012 sur France Culture URL <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-josef-nadj-2012-07-03>

paysages. »⁵⁰¹ Parce qu'il résulte d'une construction individuelle, le paysage apparaît différemment selon l'œil et la *Stimmung*⁵⁰² du sujet. Pour l'étranger invité par Nadj à découvrir « son monde », face à l'étendue de la plaine « il n'y a rien » (ill. 121). De son côté, le chorégraphe se livre à un travail d'archéologue, prenant le temps de « s'arrêter, chercher, choisir les petits détails » dévoilant au spectateur du film la cohabitation de l'infime et de l'immense grâce à l'alternance des plans larges et rapprochés. L'une des séquences de *Dernier Paysage* insiste sur ce processus de composition du paysage par le regard. On y voit Nadj traverser les champs d'herbes hautes en direction du fleuve, une table retournée sur son dos, telle une carapace. L'image est significative. Métaphore pudique, elle livre un commentaire autobiographique sur le poids de son héritage familial (la table étant liée à la figure du grand-père) et culturel. S'il peut ressembler à un fardeau, il apparaît tout autant comme un abri transporté par l'exilé où qu'il aille.

Immergé jusqu'aux genoux, il s'assied sur une chaise et concentre son regard sur une carafe d'eau posée sur la table (ill. 123). La vision subjective assurée par la caméra nous place 'dans' ce regard, observant l'horizon à travers le liquide transparent. Pour expliciter sa démarche, la voix du chorégraphe prononce en « off » une phrase en langue hongroise que le spectateur peut lire grâce à l'incrustation de sa traduction française (ill. 122) : « On peut créer l'unité seulement s'il y a entendement entre les détails. » En faisant entendre au spectateur les sonorités de sa langue maternelle, il rappelle combien son appartenance - culturelle et affective - à ce territoire influence le regard qu'il porte sur lui. La recherche de l'harmonie dépasse ainsi la dimension plasticienne. Nadj se présente comme l'un des éléments de ce paysage, à la fois présent derrière le cadre⁵⁰³, dans l'image et à travers le langage oral et écrit.

⁵⁰¹ Georg SIMMEL, « Philosophie du paysage » (1912), in *Jardins et Paysages : une anthologie* – textes colligés par Jean-Pierre Le Dantec édit. De la Villette, coll. Penser l'espace, 1996, 2003 / SOURCE / Georg Simmel, la Tragédie de la culture et autres essais, chap. : « Philosophie du paysage », traduction de S. Comille et P. Ivernel, édit. Rivages, Paris et Marseille, 1988.

⁵⁰² Voir Georg SIMMEL, « Philosophie du paysage » (1912), in *Jardins et Paysages : une anthologie* – textes colligés par Jean-Pierre Le Dantec édit. De la Villette, coll. Penser l'espace, 1996, 2003 / SOURCE / Georg Simmel, la Tragédie de la culture et autres essais, chap. : « Philosophie du paysage », traduction de S. Comille et P. Ivernel, édit. Rivages, Paris et Marseille, 1988.

⁵⁰³ Bien qu'un cadreur soit en charge des images, le film est présenté comme « réalisé » par Josef Nadj, ce qui insiste sur son rôle décisionnaire quant au choix du montage final, voire des indications données lors du tournage.



121 à 123. *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.

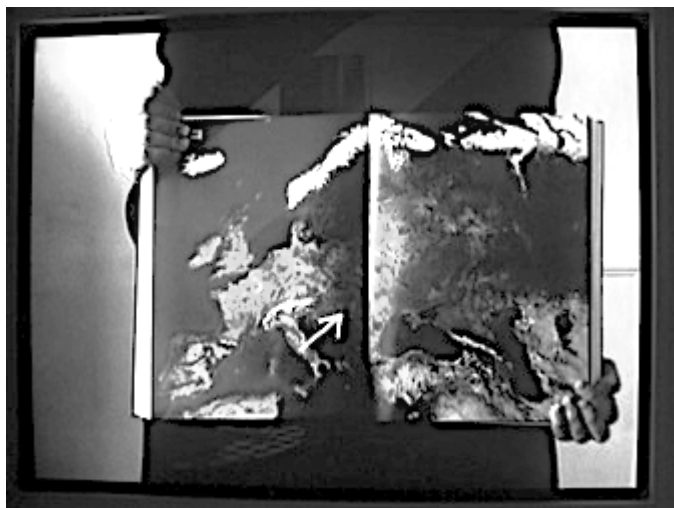
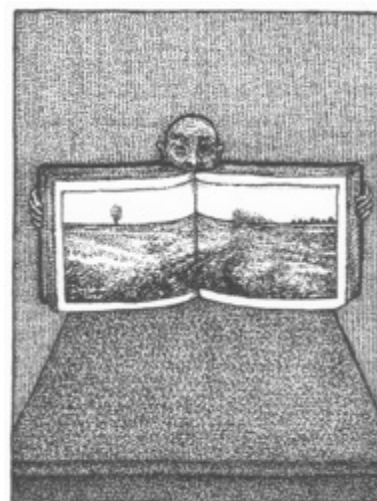
2. Récit et cartographie : l'expertise de l'exilé

Dès les premières minutes de *Dernier Paysage*, le spectateur le découvre dans un espace clos et neutre (l'Atelier), attablé face caméra, concentré sur un dessin. La parole surgit : « Je me présente, je suis Josef Nadj, en hongrois Nagy Jozsef, parce que je suis d'origine hongroise. »⁵⁰⁴ Bien que ce ne soit pas sa langue natale, il choisit de s'exprimer en français, langue du pays qui l'accueille ainsi que ses créations.

Sur une feuille de papier blanc, il trace au feutre noir les contours des territoires qui définissent les limites géographiques de sa région : La Roumanie, la Hongrie, et, au nord de la Serbie, la Voïvodine. La ligne est claire, le geste assuré, l'outil précis. Parfois, il écrit un nom, comme celui des fleuves qui la traversent (le Danube et la Tisza). Tout en les fixant sur le papier, il précise que les frontières ne sont pas immobiles. L'Histoire les a déplacées, supprimant de fait l'existence de certains pays comme celui qui l'a vu naître, la Yougoslavie, « un pays qui n'existe plus ». Pour terminer son exposé, Nadj indique d'un point la localisation de sa ville natale, Kanjiža.

À la fonction didactique de ce type de dessin s'ajoute l'expertise de son auteur. Nadj confirme sa position de témoin privilégié en plaçant le spectateur face à sa connaissance du sujet. Au-delà du genre documentaire - témoignage instauré par le dispositif vidéo (son « in », Nadj face caméra), la relation de confiance s'établit par la démonstration de l'expertise corporelle. Le tracé à main levée suppose en effet une connaissance précise de la cartographie du lieu, à laquelle viennent s'ajouter les autres types de savoirs, tels que les faits historiques. En joignant sa parole au geste, l'artiste confère au dessin une dimension affective amplifiée par l'emploi du 'je'. Dès lors, le spectateur accorde du crédit au propos de ce danseur, qui expose à travers son expertise un attachement aux singularités de ses origines.

⁵⁰⁴ Sauf mention contraire, l'ensemble des propos de Nadj cités ici ont été retranscrits depuis le film.

124. *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.125. *Miniatures* (2001) – J.N.

Rappelons toutefois que toute carte relève de l'interprétation. « Il n'existe pas de vérité cartographique, mais il y a de multiples manières de rendre compte du monde à travers les cartes. »⁵⁰⁵ Le chorégraphe choisit le dessin pour construire une image, la technique adoptée est soulignée par la présence des mains de Nadj sont cadrées avec la feuille de papier. Le geste est inclus dans l'image, le format du support est adapté : la feuille A4 demande un geste concentré, maîtrisé.

La vision de Nadj dessinant son territoire rappelle une autre image présentée plus tôt dans le film : il tient dans ses mains un grand livre qu'il ouvre, révélant une carte de l'Europe centrale, en couleurs. Une flèche en surimpression vient indiquer le nord de la Serbie, presque dans le pli central de l'atlas. C'est dans ce pli, dans l'entre-deux pages qui rappelle l'entre-deux mondes (occidental et oriental), que le projet de *Last Landscape* (2005) prend sa source (ill. 124). Cette image fait écho à l'une des *Miniatures* (2001) dessinée par le chorégraphe selon une composition similaire bien que le dessin dans le dessin représente cette fois un paysage de plaines, autre manière de représenter le territoire (ill. 125). Dans tous les cas, la connaissance s'associe à l'image et au geste (tracer, dessiner, montrer). L'évocation du lieu est en contact direct avec le corps

⁵⁰⁵ Gilles A. TIBERGHIEU, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Montrouge, éd. Bayard, 2007, p. 24.

annonçant ainsi la relation physique qui unit l'homme à sa terre natale et qui sera développée par la suite du film jusqu'à aboutir au spectacle.

3 . De l'archive photographique au regard plasticien

Après la carte, c'est au tour des photographies d'accompagner le propos de Nadj. Strictement organisées sur la table, à la manière d'un roman-photo, les images en noir et blanc, visiblement anciennes, semblent en attente. La main de Nadj les saisit délicatement, les rapproche du cadre : « Voici une rue que j'empruntais quand j'étais enfant ... » confie-t-il (ill. 126). De la même manière, il nous présente l'église, puis « [...] la gare, d'où je suis parti pour faire mon service militaire, en Bosnie Herzégovine ». La rue, la gare, l'église sont des lieux de vie passée auxquels il associe des souvenirs allant de l'enfance jusqu'au départ de Kanjiža.



126. *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.

Or ces photographies sont étonnamment vides. L'absence de figure humaine leur donne un aspect fantomatique, presque désert. C'est donc Nadj qui se charge d'animer ces lieux par l'évocation d'étapes marquantes de sa vie. Le récit donne de la valeur aux photographies, décors propices aux projections mentales, réelles ou fantasmées.

Dans cette séquence, le spectateur de *Dernier paysage* est pris à témoin. Face caméra, le chorégraphe élabore le récit d'une partie de son existence, récit doublement producteur puisqu'il devient lui-même sujet d'une œuvre qu'il développe à partir son expérience. Mais avant de s'annoncer chorégraphe (ce qu'il ne fera qu'à la 18^{ème} minute du film), la présentation des photographies accompagne Nadj qui « [...] s'appuie sur une expérience issue du

quotidien d'un groupe⁵⁰⁶ ». Le procédé lui permet d'élargir ce groupe en incluant le spectateur. En conteur, il puise ainsi dans son vécu les récits et images qui le concernent personnellement, en lien avec la communauté de sa région natale dont il prolonge ici la mémoire. Cette mise en récit de soi, comme la collecte de traces, n'est pas sans rappeler la démarche d'artistes associés à la mythologie personnelle, tels que Sophie Calle, Nan Goldin, Annette Messager ou Christian Boltanski pour n'en citer que quelques-uns.

Mais l'objectif de Nadj n'est pas de parler de lui en racontant son histoire.⁵⁰⁷ À aucun moment *Le Dernier Paysage* ne propose l'exhibition de son intimité quotidienne. « La quête de soi »⁵⁰⁸ menée par le chorégraphe constitue plutôt un pré-texte pour faire comprendre l'influence de ses origines sur son parcours, et donc sur ses créations. Cette différence majeure entre Nadj et les artistes assimilés à la mythologie personnelle, ou *Narrative Art*, est notamment repérable dans l'absence de figures dans les photos choisies. Dans ce qu'il appelle paradoxalement « autoportrait », ni lui, ni aucun membre de sa famille, ni même un habitant quelconque ne vient animer les photographies. Décors pudiques, ils restent ouverts à la proposition artistique et ne seront investis que par la création de personnages et de récits, réels ou fictionnels, réalistes ou mythiques, mais toujours spectaculaires et inédits.

4. De la chorographie à l'archéologie du site

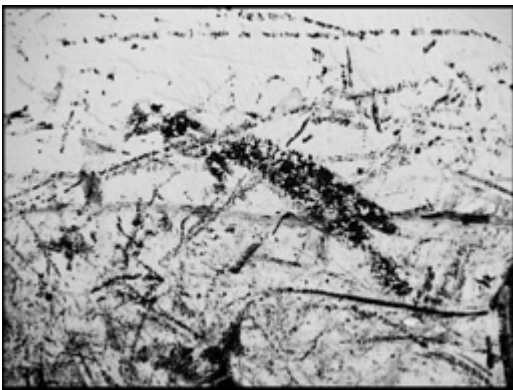
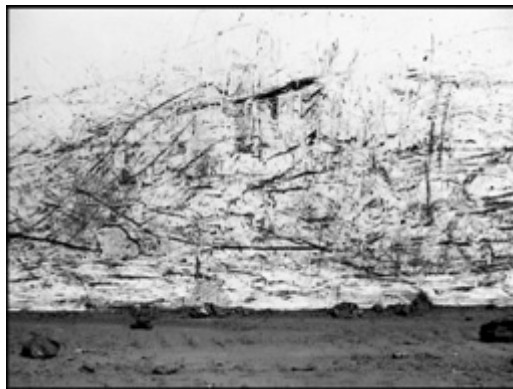
Après avoir évoqué la ville, Nadj nous présente des photographies des paysages qui l'entoure. La Tisza, des tumulus, une maison et la plaine composent « un paysage désolé, presque inhabité ». En expert des lieux, Nadj réunit l'archive et la trace à travers le

⁵⁰⁶ Perin EMEL YAVUZ, « La mythologie individuelle, une fabrique du monde » in *Le texte étranger* URL N°8, Université de Paris 8, mise en ligne janvier 2011, consulté le 13 mars 2011, p.13.

⁵⁰⁷ Isabelle DE MAISON ROUGE, *Mythologies personnelles : L'art contemporain et l'intime*, coll. Tableaux choisis, Nouvelles éditions Scala, 2004.

⁵⁰⁸ Ibidem

regard (cadré par la caméra) pour présenter progressivement au spectateur l'importance de ce paysage dans son parcours de chorégraphe plasticien.



127 à 128. *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.

Plusieurs clichés défilent. La plupart des plans sont exposés plein cadre, d'autres incluent la main de Nadj qui maintient le lien entre le narrateur et l'objet du récit. Au fil des images, les histoires de jeunesse laissent place à l'étude chorographique du paysage. Bien que ce terme ait un peu vieilli et cédé place à celui, plus général, de géographie, il rend précisément compte de la démarche de Nadj : décrire l'ensemble d'une contrée en y indiquer les lieux remarquables⁵⁰⁹. « Un peu plus bas, il y a un mur que j'adore parmi les autres – que je préfère ; un mur blanc où l'on a déposé du charbon. Et le charbon laisse des traces.» (ill. 127 à 128). Le chorégraphe précise ainsi la qualité plastique repérée dans certains éléments du paysage. Ces traces ne sont pas naturelles, mais dans la mesure où elles ont été réalisées par les hommes d'autrefois, leur valeur esthétique rencontre leur valeur mémorielle. La persistance de la qualité artistique de ces marques est amplifiée par l'absence de figures humaines.

Trace du passage et du regard de l'homme, l'usage de la photographie donne du crédit et déclenche l'adhésion au récit présenté :

Cela s'opère d'abord par un désir d'adhésion au réel qui passe à la fois par le recours à la représentation iconique et par le prélèvement direct dans

⁵⁰⁹ Pierre LAVEDAN, *Histoire de l'Urbanisme*, éd. Laurens, Paris, 1941.

l'existence propre – l'omniprésence de la photographie n'est à ce titre pas anodin puisque, par sa nature d'enregistrement, elle apparaît comme un prélèvement du monde.⁵¹⁰

À la suite du dessin cartographique, les photographies, reçues par le spectateur comme fragments du réel, confirment la légitimité du chorégraphe et accréditent son propos. Cette entente tacite est particulièrement nécessaire à ce moment du récit. En effet, le chorégraphe va progressivement dériver vers des propos plus ésotériques :

De l'autre côté de la Tisza, à l'intérieur des terres, à quelques kilomètres de Kanjiža, il y a un endroit magique. Pour moi, magique. C'est un paysage désolé, aride, avec plein d'argile. Il s'agit de quelques mètres carrés de terrain qui est marqué par deux tumulus. A savoir : qu'est-ce que c'est un tumulus ? Ce sont des monticules de terre fait par des gens qui ont vécu ici il y a très longtemps. Probablement il y a cinq ou six mille ans déjà. Ils ont même utilisé la terre, l'argile et l'eau qui se trouvent ici, pour des rituels.

Tumulus, pratiques rituelles à partir d'une eau aux vertus médicinales, mur « magique »... malgré le caractère fantaisiste des légendes, le spectateur, désormais en confiance, laisse volontiers son imaginaire suivre les pistes évoquées par Nadj. Lui-même pourtant reconnaît l'absence de source fiable qui les confirmerait. « C'est mon désert à moi, mon endroit de méditation. Des tumulus y témoignent du passage de peuples dont on ne sait plus rien »⁵¹¹. L'importance de la vérité historique s'estompe. En la mêlant aux récits mystiques hérités de sa culture ainsi qu'à sa propre expérience du lieu, Nadj introduit la coexistence entre plusieurs visions du même paysage. Récits et temps se rencontrent librement au fil des associations visuelles, procédé qui se verra prolongé jusqu'à la représentation du spectacle.

Au cours de ses pérégrinations dans sa région d'origine, Nadj remarque les fermes abandonnées qu'elle recèle, et photographie la trace du passage des hommes sur les murs de ces maisons. Au moment du cliché, il s'agit de figer l'événement, de matérialiser l'empreinte du regard sur la rencontre entre deux temporalités, celle de l'artiste et celle des anciens habitants du site. En déplaçant ces photographies dans le temps et l'espace,

⁵¹⁰ Perin Emel YAVUZ, in « La mythologie individuelle, *op.cit.*

⁵¹¹ Josef NADJ, propos recueillis par Ariane BAVELIER « Josef Nadj, en attendant Avignon », in *Le Figaro* du 8/03/2006.

Nadj déplace à la fois l'instantanéité de ce moment, de ce regard porté sur un fragment du passé inscrit dans le lieu, mais aussi la sensation d'une temporalité plus étendue, plus ancienne, celle de l'époque vécue par les anciens habitants de sa région. Ces maisons étant vouées à disparaître, il inscrit et superpose leurs parcours de vie et le regard qu'il leur porte au sein la même histoire.

C'est paradoxal parce qu'avoir vue sur tout, pour ne pas se perdre, ne pas diluer [...] mais être conscient du chemin, du parcours, de différents espaces et différentes périodes, c'est indispensable pour se resituer à nouveau. Il s'agit d'aller plus loin en reculant.⁵¹²

Nadj construit son œuvre et son identité en remontant le cours du temps pour suivre les pistes de ses origines. Sa démarche s'inscrit dans une durée qui va bien au-delà du film. « [...] il y a des vestiges des anciennes maisons, que je photographie régulièrement » nous dit-il. À travers ces images, il capture les effets visibles que le temps a laissés sur ces vestiges, avant que celui-ci ne poursuive son œuvre en modifiant le paysage. D'une certaine manière, il fixe leur rencontre en donnant forme à une nouvelle trace. À l'occasion d'un entretien public avec Jean-Marc Adolphe⁵¹³ six ans après la réalisation du film, le chorégraphe projette une vidéo inédite, qu'il commente :

C'est un travail étalé sur plusieurs années. Cette maison est en train de s'écrouler... j'ai fait ce film il y a cinq ans. Là je vais y retourner, pour voir comment le temps continue son travail sur la matière qui est présente. Et c'est ça qui m'intéresse. J'ai fait des milliers de photographies d'une centaine de fermes.⁵¹⁴

Ce propos témoigne d'une double préoccupation pour le « travail » du temps. D'une part, la transformation continue du paysage donne sans cesse forme à des nouvelles traces. D'autre part, films et photographies signalent le vide, l'absence, tout en prouvant la présence passée d'hommes qui sont intervenus dans le site. Bien que ces derniers n'aient probablement pas agi par ambition artistique, les traces découvertes par Nadj, tel que ce

⁵¹² Josef NADJ, entretien du 20 avril 2013, 104, Paris.

⁵¹³ « Josef Nadj. Entretien avec Jean-Marc Adolphe » le 12 décembre 2011 dans le cadre du Cycle de rencontres « La création à l'œuvre » organisée parallèlement à l'exposition « Danser sa vie » du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012 au Centre Pompidou, Paris. Archive sonore disponible pour libre consultation sur le site internet de la Bpi : http://www.bpi.fr/recherche_documentaire.jsp?terme=josef%20nadj

⁵¹⁴ Josef NADJ, Extrait de l'entretien avec Jean-Marc ADOLPHE le 12 décembre 2011. Retranscription par nous. Voir en annexe.

mur qui porte les cicatrices de plusieurs couches d'enduits et de revêtements, attestent de la relation intime vécue par ces individus. Ils étaient chez eux. En les révélant au public, il les réanime par la parole, et déplace avec elles l'imaginaire contenu dans ces endroits-là.

On retrouve cette réflexion sur le temps et la trace à travers l'image photographique dans l'un des derniers spectacle crée par Nadj. En 2013, une nouvelle création, *Ozoon*⁵¹⁵, est entreprise à partir de l'intérêt partagé par le chorégraphe et le photographe Charles Fréger⁵¹⁶ pour « ce qu'il nous reste de l'homme sauvage. Un homme archétype, sorte de monstre cosmogonique dont certaines traditions et certains folklores existent encore de nos jours. »⁵¹⁷ L'image photographique – celle d'un autre artiste cette fois – est un nouveau prétexte pour aborder la question des origines et le rapport à l'autre, celui qui est éloigné dans le temps ou dans l'espace.

La photographie est utilisée pour ses caractéristiques plastiques et symboliques. Ce qui intéresse l'artiste réside à la fois dans la quête des traces laissées au fil du temps dans ce lieu, mais aussi les qualités plastiques de ces productions du hasard. Par sa double spécificité de cadre et de fragment de réel, la photographie permet à Nadj de transposer son regard sur le lieu, de questionner la valeur du paysage mais aussi celle de l'image : relève-t-elle de la trace documentaire ou de la création ?

La présentation des photographies plein écran et la composition des images assurent le passage d'un univers figuratif vers l'abstraction (ill.). Qu'il s'agisse d'un mur ou du sol, la frontalité ou l'absence de perspective affirment la plasticité de l'image. La terre argileuse craquelée (ill.) ou les herbes hautes, filmées en gros plan, apparaissent comme les fragments d'une étendue dont on ne perçoit pas les limites. Présentés au spectateur en format *all over*, motifs et matières sélectionnés par le chorégraphe évoquent alors au spectateur averti les œuvres d'artistes du matiérisme comme Dubuffet ou Burri (ill.).

⁵¹⁵ Il s'agit d'une commande du Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne passée dans le cadre de la 17^{ème} Biennale de danse, Ville de Fontenay-sous-Bois

⁵¹⁶ Charles FRÉGER, *Wilder Mann ou la Figure du sauvage*, éd. Thames & Hudson, Paris, New-York, 2012.

⁵¹⁷ Michel CHIALVO, extrait de *CCNO - Les Nouvelles* n°23, lettre d'information, juillet-décembre 2012, p.8, disponible en version numérique via le site internet du CCNO.



129. *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.

De gauche à droite et de haut en bas
 130. Burri
 132. Goldsworthy
 133. *Le Voyageur sans boussole*- Dubuffet



Ces images se rapprochent également de certaines productions du *land art*, dont le paysage constitue également le principal objet. L'intervention dans la nature donne forme à des œuvres plus ou moins éphémères, qui modifient la perception du regardeur sur le site. À la manière de Goldsworthy - dont au moins un ouvrage lui étant consacré a trouvé bonne place dans le bureau de Nadj - le chorégraphe utilise les propriétés du cadre (photographique ou filmique) pour dévoiler les qualités plastiques de la trace laissée *in situ* (ill.). Mais dans le cas des images présentées par *Le Dernier Paysage*, Nadj n'est pas l'auteur de ces traces. Il révèle celles que d'autres ont produit. Les images photographiques ou filmiques sont donc comparables, alors que les processus diffèrent.

La dimension temporelle que tient à inclure Nadj dans le regard qu'il porte sur le paysage est ici transposée par l'usage du plan fixe. Malgré l'apparente fixité, l'intrusion d'effets naturels, tels que le mouvement des herbes provoqué par le vent ou le changement de luminosité, affirment le caractère vivant et évolutif d'un site vivant. En combinant les deux, image et mouvement, Nadj dépasse la démarche chorographique pour introduire le processus chorégraphique.

De la ville aux fragments de paysage, de l'archive à l'œuvre d'art, de l'histoire vécue à la mémoire d'un lieu, en quelques minutes, les photographies sélectionnées ainsi que leur mise en scène à travers le cadre de la caméra témoignent de la spécificité d'un regard plasticien. Elles permettent également d'annoncer la place centrale occupée par les notions de mémoire, de trace, et plus largement de temporalité dans l'œuvre du chorégraphe.

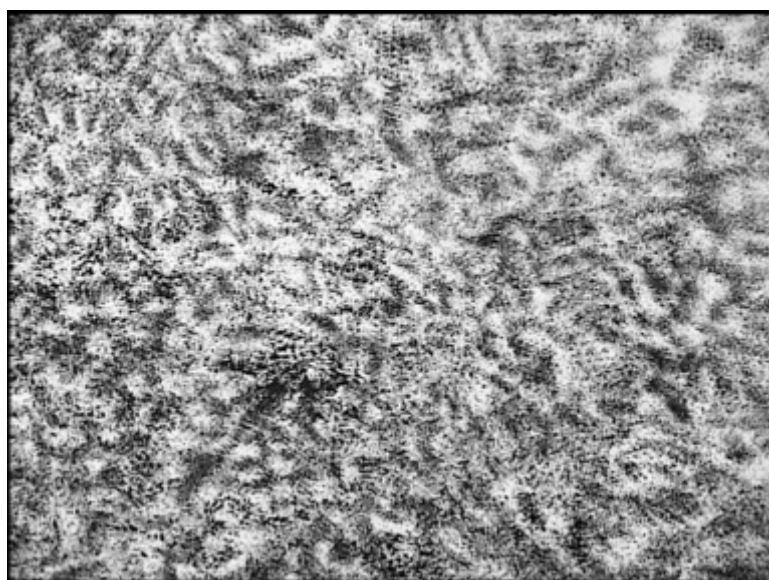
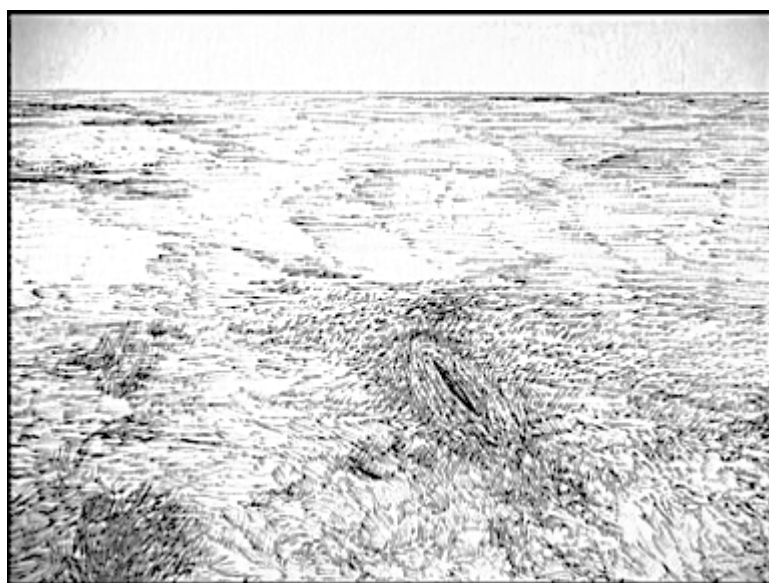
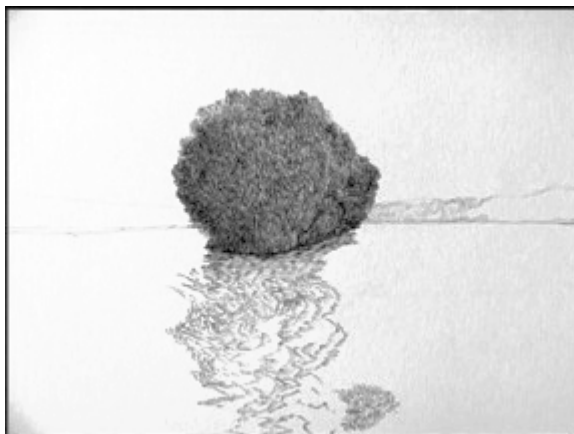
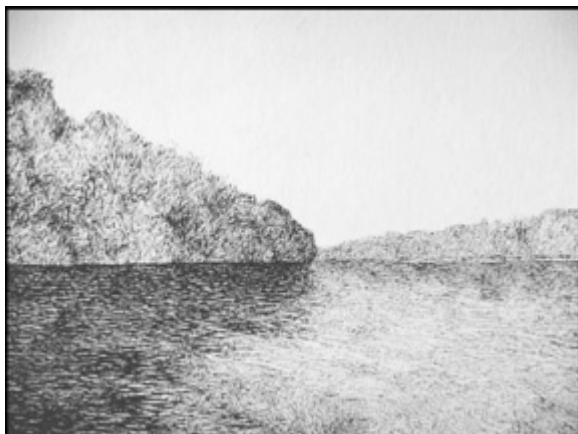
5 Du dessin à l'empreinte dans la matière

Débutés bien avant les *Miniatures*, il faut pourtant attendre 2005 et le film *Le Dernier Paysage* pour découvrir les dessins réalisés par Nadj dans son paysage natal. A leur tour, ceux-ci rendent compte de la perception du chorégraphe, particulièrement sensible au mouvement.

Après la carte et la photographie, il poursuit son récit autobiographique en commentant certaines de ses productions graphiques. Le défilement des images filmées plein cadre est ponctué par d'autres plans filmés *in situ*, reliant le sujet des dessins à leurs sources, la plaine et la Tisza. Dans son propos, Nadj insiste sur la régularité de ses retours au contact de ce paysage auprès duquel il vient se ressourcer. Les heures passées à l'observer sont d'ailleurs perceptibles dans l'exécution du tracé, qui rend compte des infimes variations des mouvements de l'eau, des herbes, des feuillages (ill.). Pour témoigner des différents points de vue qu'il a pu observer, Nadj sélectionne deux types de dessins.

La composition classique des premiers souligne l'omniprésence de la ligne d'horizon dans la plaine désertique. Celle-ci divise ciel et fleuve/terre de façon plus ou moins nette selon les saisons et la luminosité (ill.134). Plus les dessins défilent, plus la réserve de blanc concède de l'espace à l'imaginaire du regardeur. Soulignons toutefois que contrairement aux *Miniatures*, ces espaces vierges ne remplissent pas une fonction de cadre. Comme échappé d'une forme, le trait guide le regard dans l'espace de la page avant de s'estomper puis disparaître (ill.135). Encore une fois, le sujet est loin de celui des *Miniatures* ; il ne s'agit pas d'opposer intérieur et extérieur, nature et culture, mais de transposer une vision éphémère dans un cadre paradoxalement illimité. Les éléments s'y entremêlent pour former un ensemble provisoire car vivant et en constante métamorphose.

Le second type de dessins remplace progressivement le premier, selon un cadrage de plus en plus serré. Si dans les premiers dessins, le paysage est reconnaissable pour le spectateur désormais initié, les suivants présentent d'infimes détails, selon une composition *all over* semblable à celles des photographies ou cadrages filmiques évoqués plus tôt (ill. 136 et 137). Les images qui en résultent ne sont pas sans rappeler les projections dans *Journal d'un Inconnu* (2001) ou dans *Sho-Bo-Gen-Zo* (2008), dont l'abstraction formelle se rapproche des cellules organiques en mutation.



134 à 137. Série de dessins réalisés par Nadj présentés dans *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.

En immergeant ainsi le spectateur, en lui donnant accès à son regard privilégié sur les plus infimes éléments qui composent la matière du paysage, d'une part Nadj confirme son sentiment d'appartenance à cet ensemble vivant, et, d'autre part, il poursuit le dévoilement du processus de création de *Last Landscape*.

Ces paysages dessinés sont uniquement composés de traits courts. On y retrouve la saturation repérée dans les *Miniatures*. Les formes surgissent grâce à l'accumulation de ces traces graphiques, selon leur espacement, leur orientation, l'intensité du gris, leur longueur. L'homogénéité de l'ensemble n'est permise que par la perception du chorégraphe avant d'être prise en charge par le regard du spectateur.

Au cours du film, on découvre les enjeux du changement de format pour le geste du plasticien.

Retour à l'Atelier. Cette fois le chorégraphe est debout devant une grande feuille de papier blanc fixée au mur et filmée plein cadre. Dos au spectateur, avec une craie sèche, noire, il dessine un paysage. Le geste est ample, la répétition du mouvement déclenchée par le motif des herbes hautes accélère progressivement le rythme de l'exercice. De bas en haut, dans le sens de la pousse végétale, le tracé des herbes se fait avec élan. Le trait ne s'interrompt jamais brutalement par l'arrêt de la main, mais par un éloignement du support.

Avec la craie, sur de grands formats, le geste s'accélère, prend un autre rythme et résonne. Ce geste – celui de tracer les végétaux par exemple – comporte une direction, contient une énergie (ill. 138). Là, la main le laisse progressivement s'amplifier, déborder de l'espace bidimensionnel, et ainsi conquérir l'espace vide.

Dessiner sur le papier... il s'agit aussi d'un engagement total du corps, du mental aussi. Mais laisser le papier, le support, aborder la scène avec le mouvement...on accueille une autre vérité. C'est l'éphémère ... le passage ... et le partage ... avec le public. C'est comme ça que je suis devenu chorégraphe.⁵¹⁸

⁵¹⁸ Josef NADJ, propos extraits du film *Le Dernier Paysage* (2005).



138. *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.

La transition entre plasticien et chorégraphe est décisive dans la construction identitaire de l'artiste. La relation entre la main, la mémoire et le lieu des origines est ainsi interrogée dès les premières minutes avant d'être développée tout au long du *Dernier Paysage*. Ce lien est mis en évidence par les moyens spécifiques au médium filmique (cadrage et montage), qui annoncent, reprennent et complètent la proposition chorégraphique élaborée à partir de cette même interrogation. Par le dessin, Nadj fait le parallèle entre son immersion dans le paysage réel - la plaine de Voïvodine - et l'acte de dessiner, qui à son tour l'implique physiquement.

Sans l'intermédiaire d'instruments graphiques, le corps s'engage plus directement et produit de nouvelles images. Dans *Le Dernier Paysage* (2005), après le dessin et la photo apparaît l'empreinte, qui, comme le rappelle Didi-Huberman : [...] suppose un *support* ou substrat, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat qui est une *marque*, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif complet.⁵¹⁹ La technique de l'empreinte transparait d'abord des photographies du mur recouvert de traces de charbon (ill. 139), « mur magique » aux yeux de l'artiste : « Le

⁵¹⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, coll. Paradoxes, Les Editions de Minuit, Paris, 2008, p.27.

hasard dessine sur ce mur-là. Il fait de magnifiques tableaux. Et je pense que si un jour je pouvais dessiner comme ça...ce serait un rêve.⁵²⁰»

Montré plein cadre et associé au discours de l'artiste, ce fragment de paysage se présente au spectateur comme œuvre d'art. La vision de la trace déclenche l'envie du geste : dans l'atelier, les mains de Josef Nadj explorent la feuille blanche (ill. 140). Doigts, paumes et dos, totalement recouverts de peinture noire, entrent en contact directement avec la surface du papier. Les mains enchaînent les mouvements qui sollicitent chaque articulation, des doigts au poignet. Ce sont donc ces mêmes mains qui assurent directement le lien entre danse et dessin, entre empreinte graphique et geste chorégraphique. (DVD : **Des traces aux empreintes**)

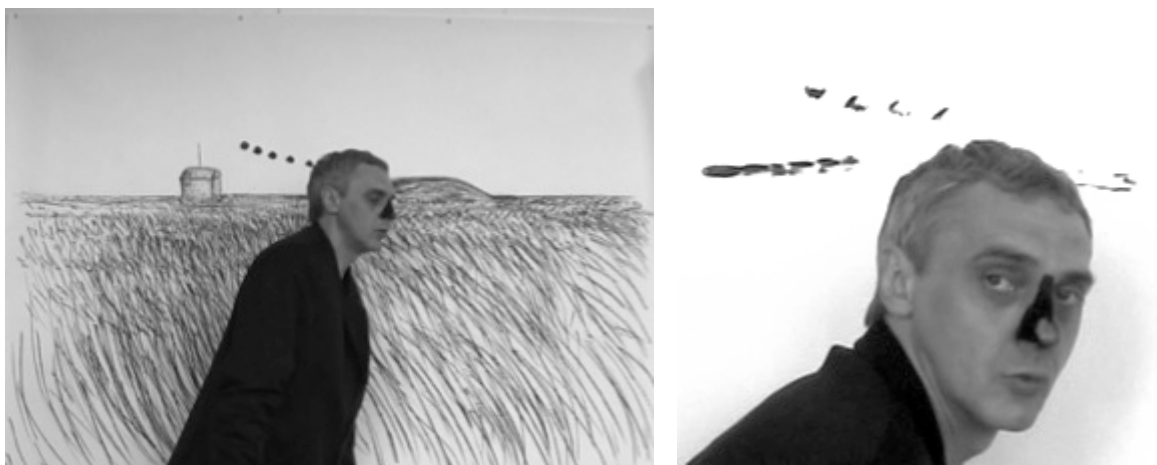


139 et 140. *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.

Toujours dans l'atelier, plus tard, il achève un dessin de la plaine par de petits nuages noirs s'échappant de la cheminée de la maison. Le paysage a été tracé de mémoire ; là, les bras le long du corps, c'est avec son nez qu'il fait apparaître ces ronds (ill. 141). Si l'usage du nez permet à Nadj d'entrer en contact charnel avec la représentation du paysage (jusque là réalisée à l'aide d'une craie), le moment auquel il y recourt n'est pas anodin. Les ronds de fumée s'échappant de la cheminée laissent supposer la présence d'habitants, alors que la maison est abandonnée depuis des années. Le corps prend en

⁵²⁰ Josef NADJ, propos extraits du film *Le Dernier Paysage* (2005).

charge l'étape finale du dessin et relie ainsi deux formes de présences absentes : celui qui n'est plus, et celui qui est loin. L'utilisation de cette partie du corps réapparaît à la fin du film, dans une séquence qui reprend le même dispositif (atelier, page blanche, Nadj de dos) à la différence près que le chorégraphe ne dessine pas le paysage (ill. 142). Il ne reste alors que la trace de la rencontre passée avec le Paysage. Nadj présente ainsi au spectateur l'un des principes essentiels du processus de création de *Last Landscape*, pour lequel, de la même manière que dans le cas du dessin, le corps ne transporte avec lui que l'empreinte de sa rencontre physique avec la terre natale.



141 et 142. *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.

Parmi les plans serrés du *Dernier Paysage*, certains, filmés parfois par Nadj lui-même, nous montrent des parties de son corps en contact physique avec la matière. Par exemple une vue plongeante sur ses pieds nus, avançant lentement dans un cours d'eau peu profond et qui, en remuant la terre, troublent la surface de l'eau (ill.). Plus tard, Nadj prolonge ce premier contact et l'étend à l'ensemble de son corps. Toujours seul, face à la caméra, il explore la gestualité permise dans le fleuve argileux. (DVD : **Danser dans l'argile**)

Les pieds enfoncés dans la boue, le danseur tombe, tente de se relever, essaie de se déplacer, limité par le poids de la terre qui amplifie l'attraction. Les mouvements de Nadj agitent le fleuve, la terre et l'eau se mélangent et recouvrent le corps qui finit par se confondre avec le paysage. Alors que le premier plan sur ses pieds, en mouvement,

soulignait la transformation de la matière au contact du corps, cette deuxième séquence révèle la fusion entre les deux grâce au plan large et fixe.

En s'imprégnant ainsi de son environnement (la terre, l'eau, les herbes, le vent, l'environnement sonore) Nadj en élargit la perception au-delà du visible. Progressivement, l'artiste et le paysage font corps, littéralement. À la manière de la complémentarité caractéristique de la sculpture avec son moule ou de certains objets que l'on dit 'à mémoire de forme', même séparés, l'artiste et son milieu portent désormais en eux l'empreinte de l'autre.

6 Transposer la terre natale, recomposer son milieu ...

Les scènes filmées dans l'Atelier, puis dans le Paysage, présentaient au spectateur les modalités de perception, d'imprégnation et de représentation qui caractérisent la relation entre Nadj et le paysage de ses origines. Avec les séquences filmées du spectacle *Last Landscape*, *Le Dernier Paysage* lui fait découvrir le résultat de la transposition de cette expérience intime, physique et spirituelle, qui prend forme grâce au jeu du danseur et d'un musicien (Tarasov).

A. ...Scénographique : la plaine et ses paysages

L'artiste est juste celui qui accomplit cet acte de mise en forme par le voir et le sentir avec une telle énergie, qu'il va complètement absorber la substance donnée de la nature, et la recréer à neuf comme par lui-même [...] ⁵²¹

Pour faire percevoir au public sa vision du paysage de Voïvodine, Nadj se fait à nouveau scénographe et compose un espace scénique éclaté. Châssis et estrades organisent ce nouveau territoire de jeu théâtral et plastique, capable de montrer et de

⁵²¹ Georg SIMMEL, « Philosophie du paysage » (1912), in *Jardins et Paysages : une anthologie* – textes colligés par Jean-Pierre Le Dantec édit. De la Villette, coll. Penser l'espace, 1996, 2003 / SOURCE / Georg Simmel, la Tragédie de la culture et autres essais, chap. : « Philosophie du paysage », traduction de S. Comille et P. Ivernel, édit. Rivages, Paris et Marseille, 1988.

cache des parties du dispositif au fil de son utilisation. Une fois encore, Nadj fait le choix de la frontalité.

L'approche de l'*Espace vivant* proposée par Jean Cousin fournit des clés de lecture pour saisir l'efficacité du dispositif sur la réception. Le phénoménologue commence par distinguer « espace positif » et « espace négatif » :

On distinguerait ainsi l'espace positif, espace contenu, au champ visuel limité, avec un foyer, un centre, et l'espace négatif, espace qui nous reste, une fois que l'espace positif a chargé la scène spatiale ; c'est l'espace au champ visuel illimité, sans foyer interne.⁵²²

L'horizon, prédominant dans le Paysage, constitue le premier élément à transposer. Discret et essentiel, il est le premier élément à mettre en œuvre l'attachement de Nadj à ses racines. « Mon expérience de base, c'est la plaine. »⁵²³ dit-il. Avant le passage à la scène, à la manière d'un repérage pour le cinéma, le film parvient à recréer partiellement la vision d'un espace illimité grâce aux plans larges qui soulignent l'omniprésence de la ligne ininterrompue. Or, selon Jean Cousin :

[...] l'espace positif est celui qui favorise notre bulle personnelle, qui permet donc une certaine identification du moi avec ce milieu physique. Un espace sans frontière apparente peut donc jouer ce rôle [...].⁵²⁴

Pour recréer la sensation d'un tel espace malgré les contraintes inhérentes au lieu théâtral, Josef Nadj conserve l'importance de l'horizontalité en libérant l'avant-scène de tout élément scénographique matériel. Le décor est réduit à la plantation de quelque châssis au lointain et à la présence des dispositifs sonores (la table verte avec coupelles et microphones à jardin, le percussionniste et ses instruments à cour) qui limitent de part et d'autre l'aire de jeu conservée dans son traitement brut. Agissant à la manière d'un fond, ce décor attire et focalise le regard du spectateur vers le centre du plateau libre où se joue l'attachement à la terre. Ainsi que l'explique Jacques Gabel, la sensation de lien, presque

⁵²² Jean COUSIN, *L'Espace Vivant, introduction à l'espace architectural premier*, éd. du Moniteur, Montréal, 1980, p.45.

⁵²³ Josef NADJ, propos repris par Myriam BLÆDÉ in *Les Tombeaux de Josef Nadj*, op.cit. p.105.

⁵²⁴ Jean COUSIN, *L'Espace Vivant, introduction à l'espace architectural premier*, éd. du Moniteur, Montréal, 1980, p.68.

de dépendance entre le corps et l'énergie terrestre évoquée par Nadj depuis l'Atelier⁵²⁵ se traduit par la concentration de l'action vers le sol.

Le sol se nourrit de tout ce qui l'entoure. Quand tu fais un décor, avec des plans verticaux, le sol en reçoit les effets. S'il est bien travaillé, cet effet est très puissant. [...] L'acteur se dresse, surgit, s'assied ou s'allonge, se mettant en pleine lumière⁵²⁶.

Le spectateur peine à détacher ses yeux des pieds nus du danseur tentant de s'y arracher. Allongé, replié, en extension instable... la dynamique du geste, verticale ou diagonale, renforce la perception de l'attraction. Le Paysage est un donc une espace positif tel que le définit Cousin, que Nadj transpose sur le Plateau par la mise en valeur de l'énergie venue de la terre. La notion de territoire est porteuse de ces enjeux, avec les difficultés de limites, de frontières et de déplacement qu'elle entraîne :

Le plan horizontal est directement relié à la notion de territoire ; petit ou grand, il exprime un espace personnel. Il est de fait rarement considéré seul : des limites interviennent habituellement pour le circonscrire. De petites dimensions, il peut exprimer [...] l'existence d'un espace positif entouré par un espace négatif. Les dimensions restreintes permettent une identification facile, car elles sont reliées à l'échelle humaine⁵²⁷.

La séquence finale de *Last Landscape* repose justement sur les dimensions de l'estrade, basculée au centre du plateau pour accueillir le danseur sous une douche de lumière (ill. 143). La hauteur du plan horizontal influence également la réception :

Si le plan horizontal est légèrement surélevé, cela augmente la différence entre un espace positif placé dans un espace négatif et ce dernier. On utilise bien souvent cette disposition pour bien exprimer une séparation entre une zone sacrée et profane, entre un lieu privé et public, etc.⁵²⁸

⁵²⁵ In *Le Dernier Paysage*,

⁵²⁶ Jacques GABEL, « Le sol se nourrit de tout ce qui l'entoure » 2006, in *Petit Traité de scénographie, Représentation du lieu/Lieu de représentation*, textes rassemblés par Marcel FREYDEFONT, coll. Les Carnets de la Maison et la culture Loire Atlantique, éd. Joca Seria, 2007.

⁵²⁷ Jean COUSIN, *L'Espace Vivant, introduction à l'espace architectural premier*, éd. du Moniteur, Montréal, 1980, p.89.

⁵²⁸ Jean COUSIN, *L'Espace Vivant, introduction à l'espace architectural premier*, éd. du Moniteur, Montréal, 1980, p.90.

Territoire dans le territoire, cette zone de jeu marque la rupture avec l'espace environnant et redéfinit les contours mêmes de l'espace positif. Ainsi, si l'horizontalité affichée par le plateau nu constitue le territoire de la rencontre et du partage avec le public des impressions ressenties dans le Paysage, cette estrade s'y inscrit tout en soulignant une séparation entre le danseur et le plateau. Espace légèrement surélevé aux dimensions restreintes, elle signale le repli sur soi de Josef Nadj, qui prolonge jusqu'à l'extrême sa danse de « l'en-dedans » au cœur d'un territoire sacré, celui de la construction de soi.



143. *Last Landscape* (2005) – J.N.

Il s'agit d'un assemblage de lattes de bois, derrière lequel Josef Nadj se dissimule au début de la séquence finale de *Last Landscape*. De ses mains, il frappe l'avant de la surface qui se trouve face à la salle, et y dépose une trace de craie blanche. La résonance avec l'acte rituel étant évoqué plus haut, retenons ici que la surface est de nouveau exploitée comme support d'empreinte.

L'espace horizontal ne peut donc devenir espace positif, espace personnel ou territoire qu'à condition d'être limité. Dans *Last Landscape*, ces limites sont principalement assurées par la verticalité, essentielle à la reconstitution de l'impression de paysage. Le dispositif orthogonal agit alors comme un nouveau repère pour les usagers de l'espace, mais aussi pour celui qui le perçoit. Comme en témoigne le dessin de Nadj présenté au début du film (ill. 144) la dynamique bas/haut qu'elle impose redouble la présence de

l'homme, dans le sens où elle contribue à définir un point de vue et une échelle nécessaire pour s'orienter dans le territoire.



144. dessin de Josef Nadj présenté
dans *Le Dernier Paysage* (2005) – J.N.

Sur le Plateau, les châssis apportent la verticalité nécessaire pour faire contrepoint à l'illimitation de l'horizon. Ces panneaux sont convoqués lors de séquences différentes mettant ainsi à profit leurs caractéristiques techniques. Tableau noir pivotant, estrade composée de lattes, écran; plus que de simples limites visuelles, ils deviennent au fil des séquences des surfaces de projections et de jeu. Comme nous allons le voir, leurs interactions avec les interprètes participent à l'homogénéité d'un ensemble dynamisé par les corps.

B. ...sonore : une poétique des éléments

Inventer des codes est un travail ardu, le rite était le résultat d'un engagement collectif. Il faut d'abord faire le travail seul, puis chercher des partenaires avec qui le partager.⁵²⁹

Pas de trace humaine, juste une terre plate, argileuse, infertile, livrée aux éléments bruts : le vent, le soleil, l'eau d'une source... [...] Nous tentons, tous

⁵²⁹ Josef NADJ, entretien avec Jean BARAK, « L'essentiel, c'est ce qui nous échappe » publié le 25/04/14 par sur le site internet envrac : <http://www.envrac.fr/scenes/josef-nadj-lessentiel-cest-ce-qui-nous-echappe/>

les deux, de reconstituer l'impression de paysage par le geste et la musique. C'est aussi une manière de nous interroger sur la représentation, presque impossible, de la réalité, et, au-delà, sur la communication entre le créateur et le public⁵³⁰.

Jusqu'à présent, l'étude du *Dernier Paysage* s'est essentiellement concentrée sur sa dimension visuelle. L'univers sonore s'y révèle pourtant essentiel puisque Nadj puise dans l'existant les éléments qui donneront lieu à la création musicale de *Last Landscape*.

Afin de préparer le spectateur à une écoute attentive, Nadj commence par évoquer les légendes développées autour du fleuve. L'eau aurait été apportée à Kanjiža par ses habitants pour s'y baigner, et profiter de ses vertus médicinales notamment pour soulager les douleurs articulaires. Il est aussi question d'une source, « marquée par une petite maison, qui date du début du XX^{ème} siècle » à laquelle le spectateur associe rapidement la petite porte en métal rouillé montrée par la caméra et que Nadj vient ouvrir. En quittant le champ, il laisse place à l'imaginaire du spectateur qui découvre les ruines animées à la fois par les reflets de l'eau sur les murs de briques et les tuyaux métalliques mais aussi par les bruits d'écoulement du liquide, ses tintements, le souffle du vent, les chants des oiseaux.

Une fois imprégné de cette atmosphère à la fois mystérieuse et apaisante, le spectateur voit Nadj apparaître face à Vladimir Tarasov. Assis dans les herbes hautes, au bord de la Tisza, ils se regardent, puis regardent ensemble dans la même direction, l'horizon. Rien de leur échange verbal n'est accessible pour le spectateur. Le montage souligne le lien entre leur présence et l'univers sonore, avant que la voix de Nadj explique en « off » :

Un jour j'ai décidé de faire un spectacle sur ce paysage-là. Et pour évoquer l'univers sonore de cet endroit-là, j'ai pensé à un percussionniste russe, Vladimir Tarasov, que je connais depuis trente ans et avec qui je travaille depuis dix ans. [Retour à l'Atelier, Nadj face caméra] On a passé des moments ensemble, on a essayé d'écouter, de déchiffrer l'univers sonore de cet endroit-là, et il a construit la musique du spectacle à partir de ces moments là.⁵³¹

⁵³⁰ Josef NADJ, propos repris dans l'article de Dominique SIMONNET, « L'étrange M. Nadj » in *L'Express Mag* du 17 juillet 2005.

⁵³¹ Propos de Josef Nadj extraits du film *Le Dernier Paysage* (2005).

Après une première collaboration pour *Le Temps du repli*, le chorégraphe fait de nouveau appel au percussionniste Vladimir Tarasov. Cette fois, il ne s'agit pas comme en 1999 d'attendre que la création chorégraphique soit engagée pour composer la création musicale. Nadj invite le musicien à découvrir *in situ* l'univers sonore de son paysage, pour qu'ils puissent transposer ensemble dans *Last Landscape* la mémoire d'une expérience sensible, vécue dans ce lieu.

Ainsi au début du spectacle, Tarasov fait face à Nadj, autour d'une table sur laquelle sont disposées des petites cymbales, renversées comme des coupelles. Tout deux munis d'un nez rouge (un triangle à la manière d'un bec d'oiseau pour Nadj ; un nez de clown pour Tarasov) et vêtus d'un costume noir, ils entament un dialogue gestuel et sonore. Tels deux explorateurs, ils font tinter les objets installés devant eux avec leurs doigts, des balles de ping-pong ou des baguettes, afin de recréer les sons de l'eau sur les canalisations captés dans la petite maison. Ils changent d'instruments, essaient les effets de balais, de baguettes... et s'éloignent légèrement de la table. Le danseur chasse l'air d'un mouvement rapide du bras à l'aide d'une baguette de bois, et donne à entendre ce qui pourrait être le son du vent dans la plaine. Puis il saisit un petit sifflet en forme d'oiseau en plastique rouge, jouet qui non seulement participe à l'assimilation du visage de Nadj au profil d'un oiseau, mais permet également d'en imiter le sifflement grâce à l'eau qu'il contient. (DVD : **L'univers sonore de la plaine**)

En face du danseur et costumé de la même manière, Tarasov est donc présenté comme interprète au même titre que Nadj⁵³². Ensemble, ils explorent la musicalité et la poésie des objets pour transposer de façon ludique l'univers sonore du paysage. Tout renvoie à l'échange par le jeu : le détournement des instruments, les masques, mais surtout les possibilités sonores et visuelles du jouet. Plus tard, Tarasov actionne un autre jouet – mécanique cette fois - composé de deux joueurs de ping-pong qui s'échangent la balle avec frénésie. En tant qu'instrument à percussions - insolite – il participe à l'univers sonore de la pièce. Tout aussi important, son aspect visuel fait écho à la scène d'ouverture autour de la table. Au-delà du sourire provoqué chez le spectateur quelque peu surpris et amusé, ces objets ajoutent une nouvelle strate de lecture au spectacle. Si la référence au

⁵³² Vladimir Tarasov reste visible et joue en direct sur le plateau tout au long de la représentation.

monde de l'enfance⁵³³ témoigne sans doute d'une part de nostalgie associée au déracinement de Nadj, elle rappelle avant tout le plaisir partagé que procure le jeu.

Au-delà de la théâtralisation des jouets sur scène, la transposition de l'univers sonore du paysage montrée par le film permet d'observer comment, ensemble, ils parviennent à recréer l'unité sur le plateau. Tous deux sont attentifs au moindre détail. « L'envol des oiseaux, le mouvement des oiseaux, c'est très important », dit-il. Et même « [...] ce brin d'herbe, petit et faible, qui pointe l'oreille, écoute le vent et bouge avec lui. »⁵³⁴ En résonance avec ses dessins, le propos de Nadj insiste sur l'importance accordée à chaque élément composant l'ensemble du paysage.

En ce sens, sa démarche rejoint celle de John Cage. Son attachement à la nature ne passe pas par le paysage de ses propres origines mais par sa relation avec les jardins Ryoanji. Leur démarche artistique explore dimension visuelle et dimension sonore pour rendre compte d'un ressenti global. Parallèlement à ses expérimentations sonores, John Cage réalise ainsi de nombreuses toiles, dessins, installations, qui témoignent de cette quête esthétique et spirituelle. Chez Nadj, les dessins à l'encre ou à la craie, dans l'atelier ou sur le plateau, associent l'engagement du corps à la production sonore. Par exemple sur le plateau de *Last Landscape*, face au public et les bras dans son dos, il trace des traits verticaux à la craie sur le tableau noir placé derrière lui. Le bruit sec de la craie sur la surface lisse résonne dans le silence de la salle et donne à entendre le geste du danseur-plasticien. Tarasov observe, écoute, répond par des sons de clochettes et cymbales.

Sur scène, Nadj et Tarasov recourent en partie à l'improvisation là où Cage convoque le hasard (si l'on peut dire). Mais ils ont en commun la mise en œuvre du « laisser faire » : il s'agit de voir émerger un écart entre l'artiste et l'œuvre, écart assurant la « non identification »⁵³⁵. Il n'est pas question de séparer l'artiste du public, mais de libérer un espace vide dans lequel la création sonore peut se déployer et rencontrer les autres éléments de la représentation. Dans la démarche de Cage, comme dans celle développée – entre autres⁵³⁶ – dans *Last Landscape*, « [...] le résultat est indéterminé, non le geste qui le

⁵³³ On peut également citer l'utilisation du tableau noir. Tarasov en explore les sonorités avec des balais, mailloches et baguettes.

⁵³⁴ Myriam BLOEDÉ, *Les Tombeaux de Josef Nadj*, op.cit. p.57 (propos de Nadj repris par l'auteur.)

⁵³⁵ Ulrike KASPER, *Écrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*, Hermann, Paris 2005, p.36.

⁵³⁶ Cette conception de la représentation également repérable dans *Les Philosophes* (2001), *Entracte* (2008), *Sho-Bo-Gen-Zo* (2008), *EtcEtc* (2009), *Les Corbeaux* (2009), *Ozoon* (2013).

fabrique. »⁵³⁷. Tout n'est donc pas laissé au hasard ; le déroulement de la représentation est balisé par des repères, variables selon les artistes. Pour Nadj il s'agit de moments chorégraphiques, comme des signes, ou signaux, qui appellent à une réponse de la part du musicien présents sur scène. Et inversement. L'importance de l'attention que se portent les interprètes l'un à l'autre est d'ailleurs soulignée par le montage du *Dernier Paysage*, grâce à l'incrustation d'un insert montrant Tarasov, les yeux fixés sur le mouvement du danseur. Le dialogue entre le son et le geste passe ainsi par le regard et l'écoute attentifs portés sur le jeu de l'autre.

Au début du film tourné dans le Paysage, Josef Nadj introduit la présence de Vladimir Tarasov en précisant leur collaboration de longue date. Pourtant, au-delà de la complicité perceptible sur scène et nécessaire à l'efficacité du « laisser faire », le choix de faire appel à un percussionniste pour transposer l'ambiance sonore de son *Dernier Paysage* peut être envisagé sous un autre angle, lié à la sensation et aux effets provoqués par les instruments. Le rapprochement opéré par Ulrike Kasper entre la démarche artistique de John Cage et la pensée de la musique développée par Tchouang-Tseu⁵³⁸ amène à considérer la possibilité d'élargir l'intimité de la collaboration à une dimension plus générale :

Il (Tchouang-Tseu) commence par la musique de l'homme, laquelle est attribuée à un individu et à une culture particulière, et comprise uniquement par les hommes de cette même culture. Puis il passe par celle de la terre, qui est déjà plus avancée dans sa globalisation, car elle concerne la terre toute entière. Enfin il évoque la musique qui lui semble réellement universelle, car elle embrasse l'univers dans sa totalité. C'est la musique du ciel. Cage aspire à cette totalité de la musique, qui se concentre sur le son, afin de transcender les cultures dans leur diversité. Sa musique s'oriente vers le langage universel, qui se manifeste le mieux dans les instruments à percussion. Ces derniers lui permettent de transformer le sens de la musique, la communication en expérimentation.⁵³⁹

⁵³⁷ Ulrike KASPER, op.cit., p.45.

⁵³⁸ TCHOUANG TSEU est également évoqué par Myriam Bloedé in *Les Tombeaux de Josef Nadj*, op. cit., p.129, à propos de l'impuissance des mots pour rendre compte pleinement de l'expérience.

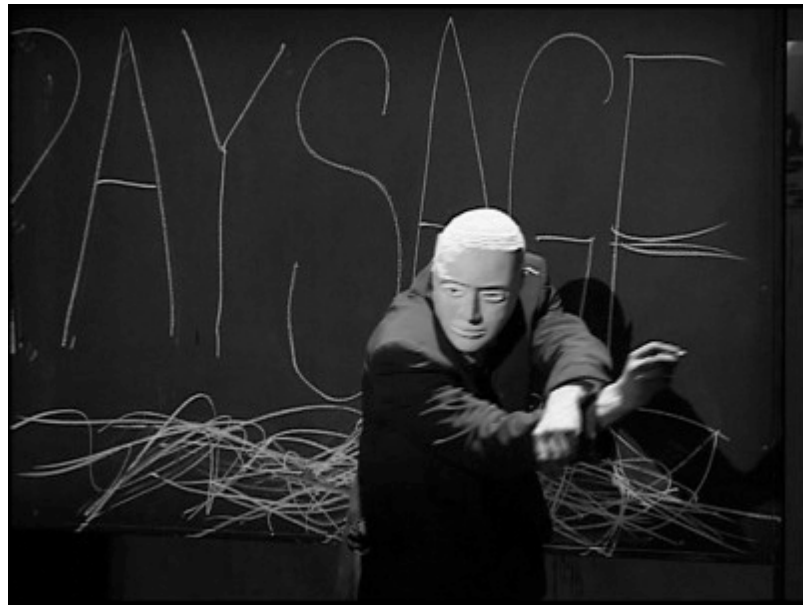
⁵³⁹ Ulrike KASPER, op.cit., p.69.

Plus tôt dans son parcours, lorsque Josef Nadj fait appel à des musiciens qui partagent les mêmes origines géographiques que lui – comme Tickmayer -, il puise dans ce que Tchouang-Tseu nomme « la musique de l’homme » pour rendre la spécificité de ses origines perceptible à travers ses premières créations. Plus tard, avec *Last Landscape* et les performances qui suivront, la présence des percussions participe dans le sens de la « musique de la terre », et tend vers « le langage universel ».

Au-delà d’une simple reproduction du paysage sonore écouté dans la plaine, Nadj et Tarasov cherchent à recréer leur expérience tout en immergeant le spectateur au sein d’une nouvelle expérimentation; celle de l’absence du paysage vécu et éprouvé, incorporé et désormais éloigné. La présence du musicien participe ainsi à une quête expressive sur le modèle de la nature qui se veut fédératrice.

C. ...Graphique : du dessin au trait à la craie

L’une des surfaces verticales utilisées sur le plateau est en réalité un tableau noir, sur pieds, dont la surface en ardoise est pivotante. Placé devant autre panneau, il constitue un fond obscur à la séquence dans laquelle Josef Nadj danse avec les bâtons courts. Inspirée de sa rencontre avec le cheval, celle-ci se donne à voir également comme un tableau dansé, dans lequel la figure s’anime devant un fond immobile. Au cours de cette scène, le danseur utilise des craies blanches pour dessiner, face public, les mains dissimulées derrière son dos. Il trace des lignes entre horizontales et diagonales sans voir le résultat produit par son geste. Par cette action, il transforme le fond noir en fragment du Paysage, les herbes étant l’environnement du cheval comme le fleuve celui du héron. Son intervention graphique ne s’arrête pas là ; il se tourne face au tableau, y écrit de ses deux mains le mot « PAYSAGE » en grandes lettres. Pour la barre horizontale centrale du dernier « E », Nadj amplifie le geste et l’accompagne d’un mouvement latéral vers l’extérieur du tableau (ill. 145). Le rythme et l’orientation des gestes introduisent du mouvement dans cette image-signe du lieu, sans doute en référence à l’énergie du vent qui souffle dans la plaine.



145. *Last Landscape* (2005) – J.N.

Pour clore la séquence, le danseur quitte le plateau à reculons, pénétrant l'ouverture dévoilée par le pivotement du tableau.

Sur scène, dessin et écriture sont théâtralisés, et participent en ce sens à construire la signification de l'œuvre. Au sein de la « polyphonie informationnelle ⁵⁴⁰ » à l'œuvre sur le plateau, ces techniques produisent des signes, et, de fait, invitent sur des pistes d'interprétation liées au langage et à l'iconographie. Comme le confirme le montage en parallèle utilisé dans *Dernier Paysage*, le geste de tracer des traits de haut en bas évoque ainsi rapidement les herbes hautes du paysage de Voïvodine et leur mouvement dans le vent de la plaine. Dans l'Atelier comme sur le Plateau, le dessin des traits verticaux alignés constitue un exercice graphique organisé que l'on peut qualifier, à la suite de Barthes à propos de l'œuvre de Cy Twombly, de « champ allusif de l'écriture » ⁵⁴¹. En chorégraphe-plasticien, Nadj fait en effet référence à l'acte d'écriture, avant même de s'attacher au potentiel signifiant de celle-ci :

⁵⁴⁰ Roland BARTHES, « Littérature et signification », in *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981 (1963), p. 258.

⁵⁴¹ Roland BARTHES, *Cy Twombly ou Non multa sed multum*, in *Essais critiques 3, L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982.

TW dit à sa manière que l'essence de l'écriture, ce n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit en la laissant traîner [...] ⁵⁴². D'abord les traits, le geste, la direction, l'énergie, puis vient le mot. Le texte lui aussi est « reconditionné ». ⁵⁴³

La surface du tableau est utilisée pour sa qualité de support pour le geste, mais aussi pour ses capacités techniques d'objet praticable. En le pénétrant, le danseur suggère la profondeur du paysage qui l'absorbe et le révèle. Une fois Nadj hors scène, Tarasov quitte sa batterie, muni de balais. Il vient frotter et taper légèrement sur la surface du tableau, effaçant en partie la ligne écrite à la craie blanche. Le musicien estompe la trace du souvenir tout en y apportant une dimension sonore. Par cette simple action, Nadj rappelle que le « PAYSAGE », en tant que construction mentale, ne peut être qu'éphémère.

Plus tard sur le plateau, les mains de Nadj surgissent depuis l'arrière d'un panneau de bois vertical composé de lattes, pour venir frapper la surface à l'aide de deux cordes imprégnées de craie blanche. Grâce au montage parallèle de *Dernier Paysage*, l'image s'intercale entre deux plans qui évoquent la symbolique religieuse. Le visage peint de la Vierge Marie apparaît par incrustation dans l'eau du fleuve d'une part, et le tracé de la lettre « T » à l'encre noire sur sa chemise blanche d'autre part. Dans cette dernière scène qui se joue sur le Plateau, le danseur semble rejouer un rituel sacrificiel avant de tomber à terre, sur les genoux. Veste sur les épaules, à la manière du voyageur apprêté au départ, l'interprète marque sa chemise blanche à l'aide d'un flacon d'encre noire. De sa main droite, il trace un trait horizontal sur son torse de gauche à droite, en marquant un temps d'arrêt à mi-parcours, au niveau du plexus. Cette interruption provoque un afflux de matière qui s'écoule et donne forme à un trait vertical. La lettre « T » suggère l'empreinte du passage, comme une signature, du fleuve, la Tisza, sur le corps de l'interprète.

L'ensemble de ces traits et les supports choisis par Nadj (le tableau noir / le torse) nous invitent également sur la piste de l'écriture en tant que pratique gestuelle : dans un spectacle choré/graphique, il est à parier qu'écrire et dessiner soient liés à la danse.

⁵⁴² Roland BARTHES, *Cy Twombly ou Non multa sed multum*, in *Essais critiques 3, L'Obvie et l'Obtus*, Editions du Seuil, 1982.

⁵⁴³ Voir le développement de l'idée de déconditionnement de l'écriture par Michaux, in Jérôme ROGER, « Enfance des écritures et contre écritures d'Henri Michaux », in *Paroles aux confins – Poésie Peinture*, actes de la rencontre sur la correspondance des arts organisée par l'IUFM du Poitou Charente, sous la direction de Marie Hélène POPELARD, Angoulême, Editions L'Atelier des Brisants, 2001.

D. ...Plastique : jeux d'ombres et de projections

Dès la première image du film, Nadj est présenté par le biais de son ombre portée sur l'herbe de la plaine. Les contours de la tête et un bec rouge s'y superposent par surimpression (ill.). À travers ce plan, Nadj nous indique plusieurs choses : d'une part que l'identité de l'individu est une construction au même titre que l'œuvre, non un tout déchiffrable au premier coup d'œil. D'autre part, il annonce l'utilisation récurrente de l'ombre, élément de dramatisation privilégié pour transposer le regard qu'il porte sur le processus de sa création.

L'importance des ombres (et de la lumière) dans *Last Landscape* se vérifie au cours de deux séquences surprenantes. La première se déroule au centre du plateau. Un châssis recouvert de papier calque rétro éclairé constitue le support d'un dessin réalisé par Nadj en plusieurs étapes. La fabrication de l'image commence quelques heures avant le début du spectacle lorsque Thierry Thibaudeau filme le chorégraphe en train de dessiner sur le calque *in situ*. La silhouette noire tient dans sa main droite une coupelle remplie d'encre noire et trace de sa main gauche des lignes ondulées puis un bateau. Il jette ensuite le contenu du récipient sur la surface, donnant forme à une tâche qui coule vers le sol. Au moment de la représentation en public, Thibaudeau projette ce film sur le même support, toujours empreint du dessin réalisé plus tôt. L'image projetée en taille réelle sur le plateau trompe le regard du spectateur qui peut croire au direct. Le seul indice vient alors du léger décalage entre la projection et le dessin original. Lorsqu'il découvre Nadj jeter l'encre, le spectateur s'étonne de voir apparaître une deuxième tâche strictement identique à la première, juste à côté, ce qui s'avère (presque) impossible dans la réalité.

La silhouette sort du champ éclairé, laissant le temps au danseur de venir prendre la place de son ombre virtuelle. Sa posture, les dimensions de son corps et la coupelle dans sa main sèment de nouveau le trouble dans l'esprit du spectateur qui ne discerne pas de façon évidente le passage de la projection au direct. Prolongeant le geste débuté quelques heures avant, Nadj dessine un poisson qui s'avère ainsi être la seule forme réalisée au présent (ill.146)



146. *Last Landscape* (2005) – J.N.

Cette séquence détourne le dispositif classique du théâtre d'ombres: ce n'est plus le corps qui est placé entre l'écran et la source lumineuse, mais l'écran et le dessin qui séparent l'éclairage de l'interprète. Difficilement perceptible depuis la salle, la réorganisation des éléments permet au vidéaste de mettre en scène le corps de l'artiste dans différentes temporalités, réelle et virtuelle. Le décalage de l'image projetée transpose alors l'écart temporel qui sépare l'exécution d'un même geste, répété *in situ*.

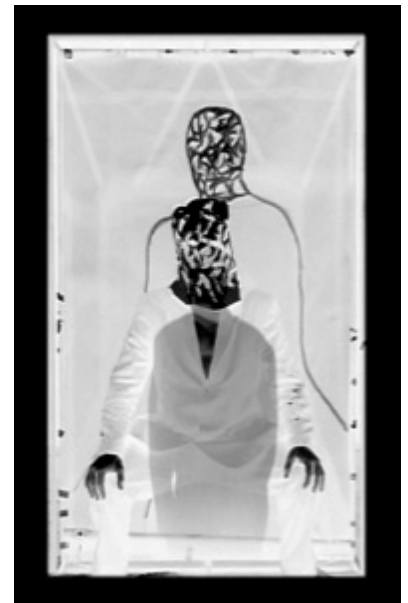
Cette idée entre en résonance avec ce que nous montre Nadj dans *Le Dernier Paysage*. Les individus qui se sont succédés dans le site y ont laissé des vestiges de leur passage, de leurs rituels. Au cours du temps, ces traces se sont juxtaposées, modifiant ainsi de façon subtile l'apparence de ce paysage. Seule la fréquentation régulière de celui-ci et un regard acéré sur les éléments qui le composent permettent d'en saisir les infimes variations. C'est ce type de regard, à la fois curieux, attentif et expert, que Nadj pratique avec assiduité et qu'il souhaite transmettre au spectateur face à ce qui se joue devant lui. Sa volonté se confirme par la suite, lorsqu'en fond de scène, seule l'image dessinée en direct – celle du poisson – réapparaît. Tout en poursuivant le fil du spectacle, Nadj réveille alors la mémoire et le doute dans l'esprit du spectateur.

Plus tard dans *Last Landscape*, une autre séquence associe image filmée, ombre projetée et dessin. Cette fois, Nadj et Thibaudeau complexifient davantage le dispositif par l'ajout d'un traitement en négatif.

En fond de scène, à jardin, Nadj tourne le dos au public. Bras levés, il agite ses mains devant lui avant de disparaître dans l'obscurité. À cour, un tableau noir pivote. Ce mouvement - ainsi que l'ensemble des images données à voir dans la suite de cette séquence -, résulte en réalité d'une projection. Mais de nouveau, l'échelle humaine et le redoublement du support sur lui-même (le tableau noir) dérange la lecture de l'image. Le spectateur peut croire au direct.

En pivotant sur son axe, le tableau dégage un accès à travers lequel le danseur fait son entrée. Une fois face à la surface plane, dos au public, il reproduit de ses mains le même mouvement que celui réalisé plus tôt à jardin. Or cette fois, le geste donne lieu à des empreintes visibles. L'action est présentée en négatif de sorte que le costume, la peinture sur les doigts et les traces sont blancs ; le support et la tête du chorégraphe sont noirs (ill.147). Le tableau tourne encore pour faire disparaître le danseur, ne laissant à la vue du public que le tableau peint.

La surface pivote une dernière fois. Nadj réapparaît, la tête dissimulée sous un sac en papier froissé. Tout en entrant, le danseur se positionne de manière à superposer les contours de son corps au nouveau dessin que révèle le verso du tableau. Une ligne noire suggère des épaules et la forme d'une tête, les traits du visage sont brouillés par un amas



147 et 148. *Last Landscape* (2005) – J.N.

d'autres lignes qui rappellent à la fois les empreintes de doigts vues juste avant, mais aussi les ombres du sac en papier froissé⁵⁴⁴. Quand l'homme s'assoit, le dessin apparaît clairement autour de lui tandis qu'une troisième silhouette en ombre grise se détache lentement de l'ensemble pour quitter le champ (ill. 148).

Pour la seconde fois dans *Last Landscape*, Nadj et Thibaudeau intègrent un dispositif de projection complexe et multiple. Les effets d'échelle, de négatif, de mouvement et de superposition déroutent le spectateur qui doit de nouveau se défaire de ses habitudes face à une image qui exige toute son attention.

En écho avec la première séquence du film (l'ombre de Nadj sur l'herbe), cette scène sollicite le corps du chorégraphe sans affirmer sa présence tangible ni révéler davantage de détails sur son identité puisque le visage est dissimulé par le masque, défiguré par les lignes brouillant les traits faciaux ou absorbé par l'ombre grise. Difficile pour le spectateur de savoir s'il s'agit d'un seul et même personnage ou s'ils sont trois...

En ce sens, la présence simultanée de ces trois visions est à mettre en relation avec la culture artistique du plasticien, ainsi qu'avec son rapport au temps et au paysage. D'une part, chaque silhouette affiche une posture correspondant à certains codes du portrait. Le premier, simple contour noir, est peint en buste, de trois quarts; le deuxième présente l'homme assis de face, en volume, mais en négatif. La dernière silhouette, réduite à une forme grisée, ne surgit que pour s'éclipser. Au sein d'une seule et même vision, Nadj retrace les étapes de l'histoire de la représentation et de ses techniques. D'autre part, à la manière de la scène de la tâche d'encre, il est fort probable que l'assemblage de portraits fasse référence à l'importance de son héritage culturel. Il ne s'agit plus de convoquer la mémoire véhiculée autour de figures locales (de *Canard Pékinois*, 1987 à *Journal d'un Inconnu* en 2002) mais de faire allusion un ensemble d'individus plus vaste, celui de la communauté formée par tous ceux qui, comme lui, ont fait l'expérience intime de ce paysage. Grâce au dispositif imaginé par Thibaudeau, les images, à la fois réelles (projetées au présent) et virtuelles (filmées en amont), rassemblent les membres de cette communauté élargie.

⁵⁴⁴ Les empreintes de doigts associant musicalité du geste et picturalité, montrées également en cours de réalisation dans le film *Le Dernier Paysage*, seront réutilisées dans *Les Corbeaux*, autre spectacle traitant du rapport au paysage et aux éléments qui le composent.

Dans ces deux passages de *Last Landscape*, le détournement du théâtre d'ombres et la sensibilité du plasticien réunissent absence et présence au sein d'une nouvelle temporalité, propre au spectacle vivant. À l'effet esthétique - agissant sur l'attention et les perceptions du public - s'ajoute l'expression pudique d'un sentiment complexe. L'appartenance à un territoire et à ses usagers s'accompagne du déchirement causé par l'exil. Cette séquence est habilement construite par les deux interprètes, qui interrogent le spectateur sur la réalité des images perçues.

On peut intervenir sur des aspects de l'espace qui ne sont pas de l'ordre du visible, mais qui font partie du monde des sensations. Organiser la profondeur, la proximité, l'éloignement, l'acoustique, la matière, l'ouverture, la circulation de l'air et de la lumière. [...] Si le théâtre, à mon sens, n'a pas à imiter la forme extérieure du monde, sa vocation est de resituer sur le plateau des forces invisibles, ce qui circule et anime le vivant par-dessous les apparences.⁵⁴⁵

Grâce au dispositif scénographique et au traitement de l'éclairage, la présence humaine est démultipliée. L'empreinte des mains, les contours du corps, le visage masqué, l'ombre portée puis dissimulée derrière la surface composent une image complexe devant laquelle il est difficile de distinguer le corps physique de ses traces.

En produisant des traces sur différentes surfaces, Nadj expérimente le processus, sans pour autant inscrire ces traces dans la durée, comme c'est le cas du mur noirci par le charbon. Sa démarche, dans l'atelier comme sur le plateau, est éphémère. Le corps est utilisé comme vecteur d'empreintes universel. Si la différence de support et de matière l'empêche – en plus de l'écart spatio-temporel – d'éprouver des sensations similaires à ceux qui ont laissé des traces de leur passage dans la plaine de Voïvodine, Nadj peut transposer la technique et ses propres ressentis, sa propre histoire corporelle avec ce paysage. En déplaçant l'usage de l'empreinte, il transporte une part de ce lieu tel qu'il le vit personnellement, et propose de nouvelles traces de ce vécu.

Son choix invite à deux remarques complémentaires. D'abord, le contact physique avec le support, sans instrument intermédiaire, permet de retrouver le rapport direct éprouvé dans la nature, vécue sensiblement. De plus, les parties du corps choisies pour tracer les

⁵⁴⁵ Daniel JEANNETEAU, « Entendre les étoiles », entretien avec Mahtab MAZLOUMAN, in *Théâtre/Public* n°177 consacré à « Scénographie : l'ouvrage et l'œuvre », dossier coordonnée par Chantal GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, 2005, p.46.

empreintes d'encre - les mains, les doigts et le nez - sont généralement associées à l'idée de particularismes identitaires. Appartenance, identification et identité sont ici directement associées à l'art et à la terre des origines.

E. ...Chorégraphique : rejouer le contact

L'expérience vécue au contact des éléments du paysage nourrit la corporéité du danseur, qui réactive sur le plateau, loin de la Voïvodine, ce qu'il appelle (comme tant d'autres interprètes) sa « mémoire du corps ». La sensation de poids, le contact, les contraintes et les gestes induits par l'adaptation du corps à l'environnement naturel sont transposés dans l'écriture chorégraphique.

Dans *Last Landscape*, la collaboration entre le musicien et le chorégraphe permet d'ouvrir la vision du Paysage à des questionnements universels sur les origines et la mémoire. Pourtant, la danse conçue et exécutée par Nadj sur le Plateau relève d'une énergie très intérieure, orientée vers l'interprète lui-même :

La danse classique est toute entière fondée sur la noblesse de « l'en-dehors ». Josef Nadj, dont la formation n'a rien à voir avec cette technique-là, a cultivé l'artisanat de « l'en-dedans ». Le théâtre, pour lui, est semblable à la caverne de Platon, c'est une lanterne magique.⁵⁴⁶

Jean-Marc Adolphe explicite par ces propos le ressenti du spectateur face à la danse de Josef Nadj. « Devenu chorégraphe » après s'être confronté à de multiples approches de l'image et du corps, la danse désormais reconnaissable de Josef Nadj semble poursuivre la voie de la quête identitaire, donnant lieu à une danse « de l'en-dedans ». En transposant les visions du Paysage sur la scène, le corps convoque une mémoire éprouvée physiquement au contact du lieu. L'intériorité dans laquelle puise le danseur est donc redoublée puisqu'il tire son énergie, le sens du mouvement, la forme des gestes à l'intérieur de lui-même, au cœur d'une expérience construite et vécue à l'intérieur du Paysage.

⁵⁴⁶ Jean-Marc ADOLPHE, « Un solo habité par de multiples présences », publié sur le site internet de la revue *Mouvement*, le 15 janvier 2003.

La danse serait ainsi à la fois un mode de connaissance intime et un moyen non de communication mais de créer un univers propice à l'expérimentation – telle que l'a abordée Ulrike Casper à propos de la création de Cage – partagée dans l'espace-temps de la représentation. Trouver ses appuis revient pour l'artiste à reconsidérer l'importance de ses origines propres, et permettre de toucher l'humain dans ce qui le fonde et les questions existentielles qui l'animent. Sur le Plateau, l'universalisation du propos passe alors par la mise en mouvements d'un corps qui tente de se relever, et expérimente les différents appuis qui s'offrent à lui tout en luttant contre une attraction du sol exacerbée. Cette connaissance incorporée se repère dans l'importance de la gravité qui caractérise la danse de Nadj, principalement perceptible au niveau des pieds du danseur. Ceux-ci glissent plus souvent sur le plateau qu'ils ne s'en décollent, donnant l'impression de contenir tout le poids du corps. Chaque levé de jambe semble lutter pour s'arracher à la force exercée par la terre.

Tout au long du spectacle, différents masques sont utilisés pour défigurer le visage de l'interprète⁵⁴⁷. Il signifie le caractère primitif du vivant, renverse la perception traditionnelle des corps humains, dissimule les traits caractéristiques d'un visage et unifie les autres, réveille les mondes des clowns, de l'enfance ou rappelle simplement la nécessité du jeu. Dans le partage de son expérience intime avec le public, l'objet devient interface entre l'individu et le monde.

Dans *Le Dernier Paysage*, en dehors de Nadj et de Tarasov, dont l'apparition ne dure que quelques secondes, aucune autre présence humaine n'est visible. Cependant, le rapprochement avec les espèces animales est souligné par le film à plusieurs reprises, soulignant l'influence de leurs comportements sur les mouvements et gestes dansés par Josef Nadj dans *Last Landscape*. Le danseur y perçoit un corps plus intrinsèquement lié à son environnement, à l'espace naturel qui l'a engendré.

Ainsi, après le passage du spectacle où l'interprète danse sur scène un bec rouge en guise de faux nez, le retour au Paysage accompagne le vol d'un oiseau avant de poursuivre par un travelling latéral à 360°. Lors de cette vision panoramique de la plaine, la ligne d'horizon demeure ininterrompue, ce qui permet de rendre compte de la platitude évoquée par Nadj. Au chant lointain des oiseaux succède un plan moyen sur un échassier

⁵⁴⁷ Odette ASLAN" Du rite au jeu masqué ", Odette ASLAN (extrait)

déambulant dans les herbes hautes. La caméra le suit, puis dévoile en plan fixe le chorégraphe assis aux côtés de l'animal, dans une attitude étrangement similaire : les corps sont fixes, les regards scrutent l'horizon. Plus tard, une autre séquence montre le chorégraphe accroupi dans les herbes, aux côtés d'un cheval. Entièrement recouvert d'une couche d'argile en train de sécher, Nadj partage avec l'animal la gêne occasionnée par les mouches.

Rien ici, en face de ce qui est littéralement la condition de l'existence, n'est plus parlant que ce qui se présente lorsque deux individuations formées se rencontrent et lorsqu'au lieu de s'éviter en se fuyant, elles s'accordent un moment de suspens au sein duquel elles se regardent. Je fais allusion ici bien sûr à l'expérience toujours singulière du regard échangé. [...] et dont le premier effet est de nous mettre sous les yeux, à travers un regard qui n'est pas comme le nôtre, qui n'est pas « humain » et ne le sera jamais, l'existence d'un autre regard et à travers lui l'existence de l'altérité comme telle.⁵⁴⁸

La grande proximité entre ces usagers du Paysage offre les conditions de ce regard échangé, dont l'importance est mise en valeur par l'absence de son extérieur. Cet échange de regard et le rapprochement des deux êtres, n'a pas pour but de confondre l'homme et l'animal mais, selon Jean-Christophe Bailly, de « [...] tenter de suivre leurs lignes et d'élargir par là-même notre propre appréhension et nos propres modalités d'approche, tenter de nous pénétrer d'un peu de ce qu'ils sont dans le monde et de ce qu'ils ont à disposition dans le monde [...] »⁵⁴⁹. Dans leurs différences perceptibles, dans l'écart qui demeure entre eux, l'altérité se révèle comme condition de l'existence même du Paysage, et invite à prendre en compte l'existence d'une multiplicité de regards possibles pour le percevoir de l'intérieur.

La séquence filmée trouve de nouveau son pendant sur le plateau. Debout face public, le regard de Nadj fixe un horizon imaginaire. Il fait passer une bille métallique jusqu'alors dissimulée de sa bouche à sa main, puis d'une main à l'autre, rapprochant ainsi l'objet vers le sol jusqu'à l'y déposer. Chaque lâcher de l'objet d'une main à l'autre est souligné par Tarasov qui frappe sur le tambourin, accompagnant la décomposition du mouvement.

⁵⁴⁸ Jean-Christophe BAILLY, *Le parti pris des animaux*, éd. Christian Bourgeois, Paris, 2013, p.91-92.

⁵⁴⁹ Ibidem p. 93.

Une fois la bille immobilisée au sol, les pieds glissent dans sa direction, changeant d'appui sans jamais quitter le contact avec le plateau, jusqu'à la recouvrir des orteils.

Au changement d'instruments (maillets), le son se fait plus grave, le corps reprend la danse. Pantin désarticulé, la tête est fixe, le reste du corps semble secoué par la musique : soubresauts, tressaillements, chaque mouvement semble impulsé par la terre. Alors que le rythme et l'intensité diminuent, le corps se rapproche du sol, puis se fige à genou, dos au spectateur, le dos droit et une jambe repliée. La musique évoque une marche cadencée.

Alors que la séquence précédente reposait sur la verticalité du dos, bras et jambes semblaient réagir « après coup » à l'impulsion du sol. Là, les appuis changent à chaque saut, passant d'une jambe à l'autre, et affichent un équilibre du corps maintenu par les lignes diagonales : cuisses, bras, mains et regard suivent une dynamique de l'oblique partant du sol (ill. 149). Les mêmes mouvements sont répétés de plus en plus vite, le corps perd sa rigidité pour retrouver souplesse, voir mollesse, puisque les bras sont ballants, les diagonales s'affaissent, les appuis sont moins stables. Nadj termine allongé au sol, sur le dos.

Il affiche de nouveau une forte tension musculaire puisque pieds et tête sont décollés du sol, bras le long du corps. De légers battements de pieds, puis des mouvements de brasse mimés par les bras replacent la danse du côté du mime corporel. La séquence se termine d'ailleurs par la suggestion d'un dialogue entre le danseur et la nature, convoquée par Tarasov qui utilise le sifflet en forme d'oiseau rouge. À cette transposition du chant d'oiseau, Nadj joue l'interpellation, cherche du regard dans les airs, et répond au sifflement par d'autres, ainsi que par quelques interjections verbales non identifiables.

Juste après cette première séquence filmée sur le Plateau, le spectateur redécouvre le Paysage par un plan panoramique de la plaine suivant la trajectoire d'un oiseau, puis vient la scène où Nadj est aux côtés du héron.

Une autre séquence du Plateau présente ce parallèle entre l'observation de l'animal dans son élément naturel et la transposition chorégraphique par Nadj. Le danseur apparaît masqué d'une cagoule blanche, et effectue une danse énergique, au rythme soutenu, toujours fortement ancrée au sol. Le visage ainsi dissimulé sera ensuite redoublé par un masque neutre, porté également par Tarasov. Sur le plateau, le masque attire l'attention sur l'expressivité du corps comme celui d'un être vivant, non singulier.



149. *Last Landscape* (2005) – J.N.

Dans *Last Landscape*, du clown à l'animal, le masque permet à Nadj de ne pas se distinguer des autres êtres vivants qui peuplent ou ont peuplé sa terre natale. Aussi, puisqu'il a incorporé le paysage, sa transposition peut bien se passer du regard. Cette immersion dans le paysage se traduit par le rapprochement avec l'animal, déjà évoqué au moment de la création de *L'Anatomie du fauve* (1994) : « Comment retrouver dans les profondeurs de l'humain ce moment où son instinct primordial côtoyait encore l'instinct originel de l'animal ? »⁵⁵⁰

Dépassant la transposition de sa rencontre avec l'animal, Nadj s'envisage comme tel. La présence du musicien est de nouveau décisive puisqu'au-delà de l'environnement sonore, les masques et les instruments de musique soulignent le partage de l'expérience vécue. Après les avoir fait tinter sur les cymbales de Tarasov, le danseur utilise des bâtons courts comme prolongements de ses bras. L'alternance entre mouvements dansés et gestes théâtraux (il feint de se gratter avec les bâtons derrière la tête, dans le pli de la jambe, le bas du dos, le tout masqué) fait écho à la rencontre avec le cheval, présentée juste après dans le film. (DVD : **devenir-cheval**)

Le mystère de la présence animale était déjà perceptible dans d'autres pièces. Ce qui apparaît comme nouveau dans *Le Dernier Paysage* (2005) est le processus de transposition vers le Plateau que révèle le montage du film. Observation dans le Paysage, rapprochement, échange de regards, recherche d'une attitude similaire dans l'environnement naturel...le passage à la scène arrive tardivement, chargé des effets produits sur le corps de l'interprète lors de chaque étape. En cherchant à construire une danse fondée sur le ressenti de l'expérience au contact de l'animal, et avec la complémentarité de la création sonore, Nadj offre une vision incorporée du Paysage, qui sollicite la mémoire du vécu avant d'être écrite chorégraphiquement.

⁵⁵⁰ Josef NADJ, présentation de *L'Anatomie du fauve*, octobre 1994, extrait de la présentation du spectacle sur le site du CCNO.

L'étude du processus de création de *Last Landscape* à travers le film réalisé par Nadj, *Le Dernier Paysage*, engage par extension un regard critique sur le processus de création du film.

Ainsi, l'engagement du chorégraphe dans son élaboration se traduit notamment dans le choix des plans et du montage. Son regard de plasticien est redoublé, puisqu'il s'agit de montrer en images la façon dont il regarde le Paysage qui représente pour lui le lieu de ses origines. En ce sens, l'analyse du spectacle, qui s'y trouve présenté partiellement, peut être complétée par celle du film qui le présente.

Le Dernier Paysage demeure complexe à étudier, du fait des multiples modes de représentation qu'il entremêle, croisant ainsi les espace temps du film, du spectacle, de l'Atelier et de l'expérience sensible éprouvée dans le Paysage. Celle-ci a de fait révélé le processus de création de Nadj, qui puise dans ses différentes pratiques et les modes d'appréhension du monde qui les accompagne, pour composer la dramaturgie de ses créations hors de toute logique narrative. Mais au-delà, ce type de production, par lequel l'artiste accepte de se dévoiler, semble s'inscrire dans son parcours au rang de création à part entière, dans le sens où, jusqu'à lors, nous avons vu que sa démarche artistique est guidée par le questionnement de son parcours. Finalement, cet « Autoportrait face au paysage » constitue, de manière semblable aux autres créations de Nadj – mais probablement plus complexe du fait de sa multiplicité technique – à la fois une source pour étudier son parcours, et une œuvre qui réfléchit celui-ci tout en le prolongeant.

L'étude du *Dernier Paysage* met également en lumière l'importance de la modélisation de la réception. Si Nadj explore différents dispositifs perceptifs et la multiplicité de regards qui animent ce paysage de l'intérieur, le fruit de ses recherches prend forme sur le plateau à travers la multiplicité d'images qu'il compose pour déjouer les habitudes du spectateur.

Cette distance, ou plutôt ce déplacement imposé par le chorégraphe au spectateur ne se limite pas à la représentation. En s'immergeant dans son Paysage, il se place au centre de son milieu, de sa terre natale, pour interroger à la fois le regard qu'il porte sur ce site au fil des années et des créations, mais aussi l'évolution de sa place, corporelle, culturelle et spirituelle au sein de cet espace originel, point de départ de l'artiste et de ses œuvres.

Enfin, *Last Landscape / Dernier Paysage* témoigne d'un glissement dans le parcours de Nadj. Désormais, il ne s'agit plus (seulement) de puiser dans les écrits ou les œuvres d'auteurs ou de plasticiens des éléments de résonance avec ses propres questionnements. Il délaisse alors l'espace fictionnel littéraire pour puiser directement au contact de sa terre natale le matériau dramaturgique de sa création.

Chapitre 2 :

Dans la matière : Paso Doble (2006)

Juste après *Last Landscape* (2005), Nadj poursuit sa démarche en s'éloignant de l'intertexte pour opérer un retour aux sources tangible. Le besoin de s'immerger dans son paysage pour éprouver physiquement ce qui le relie à son milieu se prolonge à travers la rencontre d'un artiste étranger aux techniques de la scène (contrairement aux musiciens), le plasticien Miquel Barceló. De cette rencontre naît *Paso Doble* (2006). Ce spectacle met en jeu une nouvelle expérience d'altérité dans le parcours de Nadj. Elle questionne le processus de création entre deux artistes évoluant habituellement selon des techniques, des pratiques et des dispositifs différents. Plus encore que *Last Landscape*, *Paso Doble* révèle un phénomène d'immersion qui amène à questionner le caractère performatif de la rencontre entre les disciplines artistiques actuelles. (DVD : devenir-argile)

Avignon, 2006. Le public entre dans la chapelle des Célestins. La lumière éclaire la scène, dans une ambiance tamisée aux tons chauds. « Un sol et un mur qui ne sont pas lisses, mais d'un grain accidenté, les projecteurs doux de Rémi Nicolas vont le dévoiler quand débute *Paso Doble*. »⁵⁵¹ Au centre d'une estrade, l'aire de jeu se constitue d'un tapis d'argile rouge d'environ 6 mètres de large sur 4 mètres de profondeur et 15 cm d'épaisseur. En fond de scène, un mur de la même terre, recouverte d'une fine couche blanche et haut d'environ 2,20 mètres, penche légèrement vers le lointain. Visuellement, ce mur arrête le regard et ferme l'espace de la performance. La lumière de la salle baisse. Sans rien laisser voir de ce qui les provoque, des bulles apparaissent à la surface du mur d'argile, véritables éruptions expulsées par la terre. Entrée de Josef Nadj et Miquel Barceló. Chacun d'un côté, ils apparaissent en costumes depuis l'arrière du mur, munis de seaux d'eau et d'outils. Sans se regarder ni adresser le moindre signe direct en direction de l'assistance, ils commencent à travailler la terre : à l'avant-scène, par des mouvements de levier dans le sol, Nadj extrude des cônes d'argile. Barceló, plus en arrière, pioche des boules de terre qu'il laisse retomber, frappe du pied, ou qu'il jette sur

⁵⁵¹ Armelle HELIOT, « 'Paso Doble', un chant de la terre », *Le Figaro*, 18/07/2006

le mur du fond. Le chorégraphe descend de l'estrade pour décoller le coin du tapis d'argile. Après les coups de poing donnés par l'arrière du mur, et les trous creusés dans le sol, la fabrication de l'œuvre se poursuit.

Délaissant les outils, le corps des interprètes intervient directement au contact de la matière. Miquel Barceló se sert davantage de ses pieds : il frappe le sol, tape dans des boules d'argile, creuse. Josef Nadj, un genou posé par terre, l'autre en l'air, pivote sur lui-même à l'aide du bout de ses doigts. Pour le motif suivant, ils exécutent en chœur leurs mouvements: les deux interprètes prennent chacun un ébauchoir et frappent le sol au même endroit précis, l'un après l'autre. Une fois le trou suffisamment profond, ils le transforment en un puits d'argile, dans lequel ils plongent leurs outils.

Après avoir agi sur la paroi de terre par derrière, ne dévoilant au spectateur que l'effet produit, puis sur le sol, Nadj et Barceló l'attaquent frontalement. Dos au public, toujours concentré sur l'action et ne trahissant aucune complicité directe, ils commencent par utiliser leurs mains nues. Barceló gratte et griffe la terre, dessinant des lignes plus ou moins profondes ; Nadj boxe la surface, se place dos au mur, accroupi, et, dans un mouvement de balancier, il frappe le mur avec ses coudes, y enfonce ses talons. Les interprètes font corps avec la matière et s'engagent dans une lutte physique pour la création. Barceló plante ses pieds dans le mur, et, à la manière d'un grimpeur, atteint le bord du cadre qu'il agrippe. Nadj essaye à son tour d'attraper l'un des coins supérieurs, laissant des entailles comme de longues griffures sur les arêtes du mur de terre. Ils apparaissent ensuite chacun un vase d'argile dans les mains, d'une hauteur de 60 cm environ. Ils les posent sur le plateau et s'asseyent dessus. Spectateurs de leur propre œuvre, jambes écartées, les deux hommes ne reposent évidemment pas entièrement sur l'objet en terre - non cuite. Cette instabilité se transforme en une chute au ralenti (évitée au dernier moment) puisque sous le poids des corps, les vases s'affaissent, plissent, cèdent.

Début de la deuxième partie. Lorsqu'ils entrent, chacun tient une grande coupe en argile. Côte à côte, ils s'arrêtent face au public... avant de retourner les coupes sur leurs têtes avec lesquelles ils se façonnent chacun un masque, en étirant, poussant, creusant des trous dans l'argile (ill. 150). Ces masques ne ressemblent à rien d'identifiable. On distingue les éléments essentiels de formes anthropomorphiques ou zoomorphiques qui proposent des figures inédites, surprenantes.



150 et 151. *Paso Doble* (2006) – J.N.

Après l'épisode des masques, seul Barceló revient par la salle. Pour obtenir un nouveau fond, à la manière du peintre qui blanchit sa toile pour y faire surgir un nouveau sujet, il projette de l'argile blanche sur le sol et le mur, pose la lance et sort. Nadj entre et se plante littéralement dans la terre, jambes légèrement écartées et fléchies, et relève ses avant-bras, coudes le long du corps. Fixe ou presque - l'argile rend l'exercice encore plus périlleux – le regard orienté vers la salle, il est prêt. Barceló entre, un nouveau vase dans les mains, et lui retourne sur le bras droit. Il sort, répète l'action sur l'autre bras, puis sur la tête. Le sculpteur plante ses doigts dans ce nouveau masque pour signifier des yeux ou un nez, ou peut-être pour permettre au danseur de respirer. Celui-ci peine à maintenir l'équilibre sous le poids de l'argile; les pieds reprennent appui, les coudes cherchent à résister. Barceló lui jette un deuxième vase sur la tête (ill. 151). Après le troisième, Nadj fait demi-tour, et va s'appuyer contre le mur. Barceló continue l'empilement sur le danseur, qui croule littéralement sous le poids de la matière. Les pieds glissent dans l'argile mouillée, les mains cherchent les prises. Planté dans la terre, immobile, chargé de sept vases d'argile, Nadj n'est plus reconnaissable.

La huitième poterie qu'apporte Miquel Barceló est noire. Il la jette sur l'ensemble des autres, qui ont formé depuis le début de la scène un amas de terre. En dessous, Nadj supporte. On ne perçoit plus que quelques mouvements de l'humain, avalé par la matière. Le sculpteur se retourne, saisit deux ébauchoirs dans le puits et les plante dans le vase noir. A la manière des banderilles piquées dans le taureau, ce geste conclut la mise à mort de l'artiste disparu, devenu matière absorbée par l'œuvre. Le sculpteur s'éloigne.

[...] empoignant le pulvérisateur à engobe, il projette la poudre mêlée d'eau sur ce paysage dévasté dans lequel est pris Nadj, agenouillé, croulant sous l'argile, mains enfoncées dans le mur, comme un fusillé qui se serait retourné en tombant... Image de mort, incontestable...⁵⁵².

La terre liquide rajoute du poids sur ce qui étouffe déjà le danseur (ill. 152). On distingue mal le corps de l'humain dans cette masse argileuse dont la blancheur le ferait presque oublier.

⁵⁵² Armelle HELIOT, « 'Paso Doble', un chant de la terre », *Le Figaro*, 18/07/2006.



152. *Paso Doble* (2006) – J.N.

Miquel Barceló revient sur le plateau avec un nouvel instrument, ressemblant à une grande mirette, avec laquelle il grave des lignes sur le tableau et sur le dos de Nadj, qui réapparaît en contraste par le noir de sa veste. Le reste du tracé, rouge sur blanc, dessine une figure ou une maison, encerclant l'ensemble du tableau et une partie du sol. Une fois 'touché' par le sculpteur, Nadj reprend un mouvement lent, glisse en arrière, vers le bas, laissant le poids de la terre tomber au sol. Une fois libéré, il se met à creuser de ses mains un trou dans le mur, à hauteur de ses épaules. Miquel Barceló fait de même, un peu plus bas. La lumière baisse progressivement.

Les deux hommes se hissent dans ces trous, franchissent le mur, pénètrent l'œuvre, marquant la fin de la performance.

1. La matière et le milieu : rencontre

A l'origine de *Paso Doble*, il y a une rencontre. D'un côté Miquel Barceló, artiste plasticien, peintre et sculpteur. Son travail avec la matière s'est renouvelé lorsqu'il a décidé de travailler une partie de l'année au Mali, en pays Dogon⁵⁵³. Le rapport quotidien que les habitants entretiennent avec la terre lui a permis d'expérimenter de nouvelles formes et processus de création. De l'autre côté, Nadj, chorégraphe-plasticien, lui aussi exilé volontairement pour développer son langage artistique. Nadj rencontre Barceló, qui comme d'autres peintres (Balthus par exemple), lui ouvre les portes de son atelier à plusieurs reprises :

Il m'a permis de venir dans son atelier mais d'y rester longtemps, plus longtemps qu'on ne peut le faire dans une exposition, d'être directement en contact, en présence des œuvres, de sentir leur odeur, d'observer le relief, de recueillir des centaines d'informations qu'il est impossibles de percevoir autrement.⁵⁵⁴

⁵⁵³ A ce propos, lire Emmanuel DAYDE, « Barceló, renard pâle de Bandiagara », *Art absolument*, n°41 (mai-juin 2011).

⁵⁵⁴ Armelle HELIOT, « 'Paso Doble', un chant de la terre », *Le Figaro*, 18 juillet 2006

La découverte du rapport que Barceló entretient avec son travail, ainsi que les heures passées à observer l'épaisseur des textures, les traces, les effets d'ombres et de lumières sur l'œuvre inachevée, font naître chez Nadj le désir d'une collaboration, « [...] d'une expérience à inventer ».⁵⁵⁵ La terre, l'énergie physique, la recherche de nouveaux espaces et l'exploration des modes de création ont ainsi rapproché les deux artistes : « Et un jour, je lui ai dit spontanément – c'était une envie qui s'était accumulée en moi – que j'aimerais bien faire l'expérience d'entrer dans son tableau.»⁵⁵⁶ Animé par le désir de confronter son langage à d'autres gestes artistiques, Nadj voit Barceló travailler, lisser d'énormes vases depuis l'intérieur, ériger un mur d'argile incliné, ce qui l'amène à concevoir un nouveau type de spectacle, qui relève de la performance : « [...] tout l'enjeu de cette expérience tient dans l'idée de montrer le geste par lequel l'image, l'œuvre advient. Autrement dit, la partie cachée de l'engagement ».⁵⁵⁷ Le sujet de *Paso Doble* est l'acte de création lui-même. La performance donne à voir les modalités de production de l'œuvre, et non plus le résultat final. En ce sens, sa mise en œuvre exige de la part des deux artistes de se confronter aux techniques et pratiques gestuelles de l'autre.

Tout d'abord il s'agit de définir une aire de jeu propice à la rencontre. A priori, l'expressivité du danseur dépend de son rapport physique avec le sol, alors qu'un peintre-sculpteur affronte surfaces verticales et volumes. Or Nadj remarque qu'au cours du parcours de Barceló,

[...] sa démarche s'est déployée en de multiples dimensions, sur différents supports et matières : croquis, aquarelles, tableaux gigantesques réalisés avec des pigments et d'autres matériaux. Souvent il utilise la terre et intègre son geste dans l'œuvre même. Autrement dit : il est dans son tableau.

Ainsi, Barceló n'hésite pas à marcher sur des toiles posées au sol, Nadj à peindre et dessiner sur de grands formats verticaux. Dans le cas de ces deux artistes, la pluralité des formats explorés les amène rapidement à faire le choix d'un dispositif sol-mur. De plus, l'argile occupe une place essentielle tant dans leurs créations que dans leur parcours : « Josef connaît très bien mon travail et je crois que nous avons su trouver pour cette

⁵⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁵⁶ Miquel BARCELÓ, extrait de « Deux et l'argile », entretien de Myriam Blædé avec Miquel Barceló, Josef Nadj et Alain Mahé, in *Alternatives Théâtrales n°89*, « Festival d'Avignon 2006, Aller vers l'ailleurs. Territoires et voyages. », Bruxelles, 3ème trimestre 2006, p.29

⁵⁵⁷ *Ibidem*

occasion un langage commun par l'intermédiaire de cette matière, l'argile.»⁵⁵⁸ En développant son travail de création en Afrique, Barceló a redécouvert les possibilités offertes par cette matière, par ailleurs omniprésente dans la région natale de Nadj. Cet attrait commun impose l'argile au centre de l'espace au point d'en faire l'objet principal de *Paso Doble*.

Les principales difficultés consistent alors dans le caractère spectaculaire de l'événement. Habitué à travailler dans l'intimité de l'atelier ou des chantiers inaccessibles au public, Barceló doit cette fois tenir compte de la visibilité de sa présence sur le plateau, ajuster ses déplacements, ses entrées et sorties ainsi que ses regards. L'enjeu est différent pour le chorégraphe, coutumier des dispositifs frontaux et de la présence des spectateurs auxquels il destine son geste : puisque le propos du spectacle consiste à en dévoiler le processus de création au présent, l'orientation du jeu et son adresse ne doivent pas révéler sa théâtralité de façon ostentatoire – au moins dans un premier temps. C'est en ce sens que la première partie du spectacle se joue de dos ou de profil, aucun regard ne venant percer le 'quatrième mur' et ce, afin de conforter le spectateur dans sa position de témoin privilégié, presque voyeur, épiant les artistes dans l'intimité de la création.

2 Transdisciplinarité, techniques de l'autre

La mise en œuvre de *Paso Doble* a exigé de la part des deux artistes de se confronter aux techniques de l'autre, à ses usages du corps et aux instruments qu'ils emploient dans l'exécution de leur geste artistique.

Ainsi, lors de la première partie, Nadj et Barceló entrent en scène équipés de seaux métalliques et de divers outils en bois ressemblant étonnamment aux gouges, ébauchoirs et mirettes traditionnellement utilisés pour le modelage de la terre. Leurs dimensions sont adaptées aux dimensions de l'œuvre :

⁵⁵⁸ Entretien avec Josef Nadj et Miquel Barceló réalisé par Irène FILIBERTI pour le Festival d'Avignon, février 2006 (reproduit dans la plaquette de présentation de l'exposition de Miquel Barceló, Avignon, Eglise des Célestins, juillet 2006.)

Les outils sont ceux que j'utilise pour mon travail avec l'argile. Les chaussures sont des chaussures de golf avec des crampons pour ne pas glisser. Certains outils viennent aussi d'Afrique pour creuser des épuisettes ou des choses qu'on utilise pour semer, d'autres sont fabriqués exprès : des massues [...] ⁵⁵⁹

À l'aide des outils de Barceló, tous deux entament le travail de la terre, diversifient les gestes et les traces (ill.153). Nadj quitte ainsi le domaine de la danse et de l'interprétation :

Je me concentre exclusivement sur comment je peux toucher son tableau, quel type de gestes je peux faire sans défigurer son élan ou sa vision des choses, qu'est-ce que je peux apporter avec mon physique. ⁵⁶⁰

L'échelle des outils, les costumes et les postures engagées par le poids de la matière donnent l'impression d'observer deux ouvriers. Ce qui se passe devant les yeux du spectateur est en effet très proche des scènes de travail agricole peintes par Millet, telles que *L'homme à la houe* (1860-62), *Les planteurs de pommes de terre* (1860) ou encore *Les deux bêcheurs* (1866) (ill. 154).

Bien que l'usage de tels outils demeure exceptionnel pour Nadj, nous avons vu à plusieurs reprises que sa conception du travail artistique se caractérise notamment par une approche artisanale, assimilant l'œuvre à l'ouvrage. Cette vision de l'art trouve ses sources dans ses origines familiales, principalement à travers la figure paternelle (charpentier), mais il est fort probable que la profession de son grand-père, paysan, y ait contribué, même indirectement.

⁵⁵⁹ Paul Ardenne et Miquel Barceló, « A propos de Paso Doble, présentation et extraits de la vidéo-performance », in *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), [En ligne], mis en ligne le 27 novembre 2009, Consulté le 02 avril 2012. URL : <http://actesbranly.revues.org/423>

⁵⁶⁰ Entretien avec Josef Nadj et Miquel Barceló réalisé par Irène FILIBERTI pour le Festival d'Avignon, février 2006 (reproduit dans la plaquette de présentation de l'exposition de Miquel Barceló, Avignon, Eglise des Célestins, juillet 2006.)



153. *Paso Doble* (2006) – J.N.



154. *Les deux bêcheurs* (1866) – Millet

Pour la suite de *Paso Doble*, les outils sont délaissés au profit d'une relation directe entre corps et matière. La scène des masques indique le changement de rituel, marque la transition entre artisanat et art vivant : les vases d'argile réalisés en amont (productions typiquement artisanales) renversés par les artistes sur leurs propres têtes, les privent de leurs sens et de leurs repères. Ils deviennent alors supports et créateurs des masques qui leur permettent de se réinventer un visage, et, par extension, un rôle, une identité éphémère. L'argile présentée comme matière brute et capable de toutes les métamorphoses perd toute fonctionnalité. De plus, elle n'est plus seulement associée à la main de l'artisan, mais impose progressivement son poids à l'ensemble du corps. Après la tête, elle recouvre les bras de Nadj dont le corps entier devient le support de la sculpture vivante réalisée par son partenaire.

Cette expérience constitue de nouveau un déplacement des techniques de la part des deux artistes : d'une part, Barceló sculpte sur un corps vivant et non plus à partir de la matière et d'un support inerte. D'autre part Nadj doit mettre ses compétences physiques - principalement sa résistance aux lourdes charges ⁵⁶¹ - au service de la forme qu'il devient, sans pour autant ni la maîtriser, ni même la voir advenir. La fusion entre le corps de l'interprète et la terre remet en question le rôle de l'individu : à la fois instrument, support et matière de l'œuvre, son identité s'efface au profit de l'argile. Ce n'est plus le geste de Nadj qui donne forme à la création, mais la création qui le métamorphose. Toujours essentielle, l'expressivité de son geste de danseur, sa « capacité de passer une émotion avec le corps » ⁵⁶² est mise au service du résultat provoqué par la rencontre entre le geste de Barceló, le corps de Nadj et la matière.

Avant même le déplacement des techniques de chacun, Nadj et Barceló ont dû convenir ensemble de la forme à adopter pour présenter leur expérience. En effet, habituellement, chorégraphe et plasticien n'opèrent pas selon les mêmes conditions temporelles : le premier compose des dramaturgies essentiellement visuelles, libérées de toute logique narrative mais dont la cohérence est assurée par la succession d'actions, ou de tableaux. De son côté, le sculpteur plasticien évolue beaucoup plus librement, sa création n'étant soumise à la réception du spectateur qu'une fois le processus achevé. Il peut ainsi

⁵⁶¹ Le voir prendre une telle posture rappelle l'extraordinaire porté qu'il exécute dans sa première pièce, *Canard Pékinois* (1987). Cinq danseurs sur lui, le temps de quelques secondes de résistance absolue

⁵⁶² Entretien avec Josef Nadj et Miquel Barceló réalisé par Irène FILIBERTI op.cit.

travailler selon son propre rythme, choisir de revenir sur un tableau, multiplier les croquis et esquisses, développer plusieurs productions en parallèles avant de les rendre publiques. Dès lors, la dimension spectaculaire de *Paso Doble*, dont la création comme ses créateurs se donnent à voir instantanément, constitue un changement important pour Barceló. Comme en témoigne Nadj, « nous avons dû ajuster nos repères réciproques pour agir dans une même direction »⁵⁶³. Le choix d'élaborer *Paso Doble* comme une performance permet ainsi de concilier une trame dramatique minimale qui guide les artistes dans une direction commune balisée, avec la spontanéité du geste caractéristique du mode de création de Barceló.

Enfin, le rapport à la temporalité de l'œuvre représente une autre différence majeure pour les artistes. Généralement, alors que l'œuvre d'art - telle que la réalise Barceló - se singularise par son unicité et sa durée dans le temps, le spectacle vivant est amené à être rejoué tout en ayant une durée de vie limitée au nombre de représentations donné. De nouveau, la performance permet de contourner la difficulté puisque par définition, elle est exceptionnelle. Le caractère répétitif redouté par Barceló est ainsi évité, tout comme l'inscription de l'œuvre dans une durée susceptible de dépasser celle de son créateur. Or, si *Paso Doble* a été conçu comme une performance pour un lieu spécifique, son succès fut tel qu'elle a finalement été jouée plus de cent fois dans diverses conditions. Pour maintenir le plus possible le caractère exceptionnel de ce spectacle, Nadj et Barceló déclinent la version originale de manière à proposer des « variations sur le même thème »⁵⁶⁴ à l'issue desquelles le tableau final, vestige du spectacle, est totalement détruit. Le résultat de la rencontre entre ces artistes et l'argile n'étant jamais totalement prévisible, il s'agit à chaque fois de recommencer autrement, et de donner à voir une nouvelle création en train de se faire.

⁵⁶³ Entretien avec Josef Nadj et Miquel Barceló réalisé par Irène FILIBERTI pour le Festival d'Avignon, février 2006 (reproduit dans la plaquette de présentation de l'exposition de Miquel Barceló, Avignon, Eglise des Célestins, juillet 2006.)

⁵⁶⁴ Entretien avec Josef Nadj et Miquel Barceló réalisé par Irène FILIBERTI pour le Festival d'Avignon, février 2006 (reproduit dans la plaquette de présentation de l'exposition de Miquel Barceló, Avignon, Eglise des Célestins, juillet 2006.)

3 Absorption et immersion

Avec une épure surprenante cette performance se construit, se dévoile, s'offre, se partage, se ressent, se perçoit, se reçoit. *Paso Doble* renoue avec le direct, s'adresse au présent. L'expérience esthétique se joue au corps à corps entre les artistes, l'œuvre en cours, et le spectateur. Cette immédiateté de la relation, la façon directe et affranchie avec laquelle elle touche le public tout en demeurant séparée du public posent la question de l'immersion.

Sur les pistes engagées entre autres par Paul Ardenne, il s'agit désormais de montrer par quels procédés, cette performance, « en tant qu'œuvre spécifique⁵⁶⁵ », parvient à faire pénétrer les artistes dans « l'œuvre en train de se faire⁵⁶⁶ ». Précisons qu'à la suite de Marcel Freydefont⁵⁶⁷ et de Giorgio Agamben, nous entendons par le terme « dispositif » : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants⁵⁶⁸ ». Pour mettre en évidence le contenu et les enjeux de *Paso Doble*, Paul Ardenne suggère :

On pourra aussi faire de cette réalisation un exemple passionnant d'*absorbement*, pour reprendre les termes de l'historien de l'art américain Michael Fried : les deux protagonistes en action, ici, s'investissent avec intensité dans la réalisation de l'œuvre, une réalisation qu'on devine programmée (elle suit un déroulement particulier, à l'évidence défini à l'avance) mais qui requiert aussi, dans son effectuation et pour être réalisée, une grande concentration, une mobilisation psychique et physique de tous les instants. »⁵⁶⁹

Pour faire pénétrer Nadj dans l'œuvre de Barceló, les deux hommes ont convenu d'une sorte de canevas, une succession d'étapes organisée dans l'espace-temps de la

⁵⁶⁵ Paul Ardenne et Miquel Barceló, « A propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », in *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), [En ligne], mis en ligne le 27 novembre 2009, Consulté le 02 avril 2012. URL : <http://actesbranly.revues.org/423>

⁵⁶⁶ Miquel Barceló, extrait de « Deux et l'argile », entretien de Myriam Bloedé avec Miquel Barceló, Josef Nadj et Alain Mahé, in *Alternatives Théâtrales n°89*, « Festival d'Avignon 2006, Aller vers l'ailleurs. Territoires et voyages. », Bruxelles, 3ème trimestre 2006, p.29

⁵⁶⁷ Marcel FREYDEFONT, «Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)», *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559>.

⁵⁶⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Edition Rivages poche, 2007.

⁵⁶⁹ Paul Ardenne et Miquel Barceló, « A propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », op.cit.

performance, qui leur permet de disposer de repères fixes à l'intérieur desquels le geste peut se libérer. L'exécution concentre ainsi l'énergie sur la réalisation de l'œuvre. C'est en ce sens que Paul Ardenne évoque l'*absorption*⁵⁷⁰, phénomène développé par Michel Fried à propos de la relation entre l'œuvre (généralement le tableau) et le spectateur. Il y aurait donc *absorption* chaque fois qu'est perceptible la « fiction de l'inexistence du spectateur⁵⁷¹ », ou absence de théâtralité. Dans le cas de *Paso Doble*, la focalisation des artistes sur le processus de création et donc l'absence d'adresse au public seraient à l'origine de ce phénomène d'*absorption*.

Suivant le canevas élaboré par les artistes, regardons étape par étape les effets produits.

- A priori, l'entrée en scène appartient au registre du théâtre. Le dispositif frontal qui impose à la face de la salle un mur et un sol d'argile, l'ensemble étant surélevé, semble confirmer la rupture avec l'espace du public. Quelque chose est donné à voir, mais le spectateur ne peut y avoir accès physiquement. Si pour Alain Alberganti, « L'installation immersive est une œuvre d'art qui invente un espace intime commun⁵⁷² », il ne considère le caractère immersif de l'installation qu'à condition de déambulation possible dans l'espace de l'œuvre. Dans ces termes, nous serions en présence d'une installation non immersive. C'est-à-dire dans le même type de relation esthétique que celle qui place à distance du regard une sculpture ou un tableau. Cette contemplation exclurait toute intimité, toujours selon Alberganti, avec « l'espace plastique⁵⁷³ ».

- Les choses changent lors de la séquence des masques. Cette partie de la performance est importante dans l'étude du phénomène d'immersion qui opère dans *Paso Doble* tout d'abord parce que les corps de Nadj et de Barceló sont complétés par la matière. Au-delà des bras, mains, et jambes, dont l'usage est courant en danse et en sculpture, le visage est plongé à l'intérieur des vases d'argile. C'est privés de leurs sens et de leurs repères qu'ils donnent forme aux masques et poursuivent l'acte de création. D'autre part, cette scène introduit la prise en compte de la salle par les interprètes. Jusqu'à lors, ceux-ci ne s'occupaient que de l'installation sol/mur et semblaient absorbés par leur activité. Là, le

⁵⁷⁰ Le terme d'*absorption* anglais, devient en français le néologisme *absorbement*, faute de traduction fidèle du concept.

⁵⁷¹ Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, coll. Essais, Gallimard, Paris, 1990.

⁵⁷² Alain ALBERGANTI, « De l'espace du dedans à l'espace du dehors dans l'art de l'installation immersive », *Le Texte étranger* [en ligne], n° 8, URL : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/alberganti.html>

⁵⁷³ *Ibidem*

rythme ralentit, souligne un double regard en direction des spectateurs. D'abord celui de Nadj et Barceló puis l'absence de regard du fait des masques qu'ils modèlent. Ici, « [...] la dissimulation du visage n'a pas une fonction dramatique, mais sert à modifier, à interrompre ou à déplacer l'échange direct instauré entre scène et salle⁵⁷⁴ ». Ils présentent leurs visages pour mieux les faire disparaître dans un défilé de figures, détournant l'importance de l'individu au profit de la création : « [...] le masque porté n'a pas pour fonction de cacher le visage qu'il recouvre. Il l'abolit et le remplace⁵⁷⁵ ». Malgré l'absence de regard direct de la part des deux hommes, la direction des corps qui s'offrent à l'admiration de la salle provoque quelques rires dans le public, étonné par les allures de ces personnages qui ne « jouent » - au sens théâtral – à aucun moment. On peut alors se demander s'il y a toujours lieu de parler d'absorption, dans la mesure où les corps orientent les visages modelés en direction des spectateurs.

- Lors de la séquence suivante, alors que Barceló retourne les vases d'argile sur le corps de Nadj qui perd progressivement tout ancrage dans le sol, la pertinence de l'usage de la notion de Fried ressurgit, le spectateur étant apparemment complètement exclu de la scène qui se joue devant lui. Cette vision rappelle :

[...] la performance restée fameuse de Kazuo Shiraga intitulée *Lutter dans la boue* : l'artiste, dans un bain de boue, essaie de se mouvoir, multipliant les efforts et, dans le même temps, cherchant un contact total avec celle-ci. Comme à vouloir s'incarner littéralement dans la figure du *mudman*, du corps de boue. – Volonté d'incarnation en l'occurrence pertinente au regard du mouvement artistique auquel appartient Shiraga, *Gutai*, un collectif actionniste d'avant-garde formé à Osaka autour de 1955, et dont l'intitulé signifie justement « incarnation ».⁵⁷⁶

A l'incarnation de Shiraga et du mouvement Gutaï répondent des expressions comme « incorporation », ou « mémoire du corps » que Josef Nadj emploie régulièrement pour évoquer son rapport à la matière de la création. Dans « danse(s) performative(s) », Céline Roux entend réinterroger les notions de danse et de performance, et ce, afin de

⁵⁷⁴ Bénédicte BOISSON, « Les masques sans visage » in *Ligeia, dossiers sur l'art* n° 81-82-83- 84 consacré à « Art et frontalité », janvier à juin 2008, p.110.

⁵⁷⁵ *Ibidem*

⁵⁷⁶ Paul ARDENNE et Miquel BARCELO, « A propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », op.cit.

« percevoir les effets assimilés » suite aux performances des années 60 à 80. Elle rappelle ainsi l'analyse de Chantal Pontbriand :

Si la performance déroute nos habitudes de perception, si elle n'offre pas ce climax, cette structure à laquelle nous avons été habitués, conditionnés même par une certaine pensée traditionnelle, elle nous met en face de nouvelles réalités : une manière adaptée de comprendre, d'appréhender l'espace et le temps dans lesquels nous vivons⁵⁷⁷.

Céline Roux observe les chorégraphes contemporains pour en étudier le caractère performatif, profondément lié à l'engagement : socialement, politiquement, philosophiquement, esthétiquement – il y a une force de présence, une manière d'être au monde qui fait de cette forme artistique une attitude plutôt qu'une discipline ou un genre. S'il n'y a pas cette impression d'urgence, de besoin, de disponibilité, on quitte le registre de la performance pour autre chose de moins engagé.

C'est justement l'engagement de Nadj et de Barceló qui fait émerger de la réflexion sur la pertinence du phénomène d'*absorption* un autre phénomène singulier, celui de double immersion. Le spectateur placé en témoin passif aux débuts de la performance, regarde les artistes à l'œuvre tout en intégrant lentement le processus. L'énergie propre à cette performance semble expulsée par le mur d'argile pour venir impliquer et immerger le spectateur dans le drame de la création. L'ensemble du dispositif est alors aspiré à l'intérieur de l'œuvre, par les trous que les deux interprètes ont creusé dans la paroi. Le spectateur a participé activement à la création, se sent investi, sans avoir été pour autant sollicité physiquement à se déplacer ou à interagir concrètement avec le dispositif. « A la fin de la représentation, vue aux Bouffes du Nord, un grand nombre de personnes se sont ruées sur scène pour toucher l'argile, la malaxer, en emmener un morceau chez eux⁵⁷⁸... » Ce témoignage confirme l'hypothèse de l'immersion perceptive vécue par le public, qui souhaite confirmer la réalité du ressenti par la proximité, voire le toucher.

⁵⁷⁷ PONTBRIAND Chantal, « Notions de performance », in *Fragments critiques (1978-1998)*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 1998, p. 19-33, pour la citation p. 32. Citée par Céline ROUX, in *Danse(s) performative(s) - Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1933-2003)*, L'Harmattan, Paris, 2007.

⁵⁷⁸ Bénédicte BOISSON, « Les masques sans visage » in *Ligeia, dossiers sur l'art* n° 81-82-83- 84 consacré à « Art et frontalité », janvier à juin 2008, p.110.

4 Organicité de la matière / échographie sonore

Cette performance, notamment la séquence des masques, fait écho au travail d'Olivier de Sagazan⁵⁷⁹ qui, depuis *Transgression* en 1994, travaille sur la mise en œuvre d'un « visage qui ne serait plus que métamorphose, ou plutôt en *transfiguration*⁵⁸⁰ ». Se recouvrant le visage d'argile et de peinture, il procède, comme Nadj et Barceló dans *Paso Doble*, en aveugle. Dans les deux cas, les dimensions du non visible, de l'identité, du rapport à l'organicité mais aussi au regard sur l'œuvre, et dans l'œuvre sont abordées. Dans *Transfiguration*, OdS utilise musique et texte pour la cohérence signifiante de la performance. Mais ce dernier œuvre en solo, alors que Nadj et Barceló provoquent une rencontre qui déclenche le propos, à savoir le dévoilement du processus, la plongée à l'intérieur de l'œuvre en train de se faire.

Dans *Paso Doble*, il n'y a pas de bande-son mais une dramaturgie sonore qui exige la présence en direct du créateur, Alain Mahé. Plus la fusion entre les artistes et l'argile opère, plus le spectateur est invité à découvrir et partager les nouveaux codes de perception qui organisent la performance. « Tout dispositif s'expose au détournement, au renversement, au débordement. Il est donc avant tout un truchement réversible dont l'efficacité tient à son élasticité⁵⁸¹. » Dès le début, avant même l'entrée des interprètes, la dimension sonore de l'expérience provoque d'étranges sensations sur le public ; le bruit de poings frappant la terre, à la fois compacte et humide accompagne les bulles naissantes à la surface du mur, évoque davantage une caverne qu'une chapelle... La résonnance est amplifiée par un micro situé sur scène, qui capte les sons réels, arrangés avant d'être diffusés avec un décalage. Un son différent, ressemblant à une respiration, vient alors se superposer au premier. Si le bruit des impacts suggère la présence humaine, le souffle donne au dispositif une forme d'existence autonome. Cet être argileux, mouvant et sonore fait apparaître et disparaître Nadj et Barceló tout au long du spectacle.

La conception sonore d'Alain Mahé dans *Paso Doble* fonctionne à la manière d'une échographie de l'argile. De fait, le travail en live du son dans l'espace permet de produire une image – mentale - du non visible.

⁵⁷⁹ Voir le site de l'artiste <http://nefdesfous.free.fr>

⁵⁸⁰ Extrait des propos de l'artiste cité par Dominique VERNIS, « Figures d'outre-corps », in *Mouvement* n° 61, octobre-décembre 2011, p.74.

⁵⁸¹ Marcel FREYDEFONT, «Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)», *op.cit.*

Alain Mahé, musicien et créateur son, est installé à trois mètres environ du plateau, côté public, avec un matériel modeste : une régie numérique, un micro fixé au sol, à cour, pour capter les pas, les mouvements, les bruits de malaxages, de creusements et de chocs, et trois haut-parleurs seulement. Les yeux fixés sur les deux performers, il « dessine les trajets sonores », retravaille et renvoie les bruits qu'il enregistre (ceux de la glaise et de l'engobe), tout en restant en phase avec ce qui se passe. Il donne une densité temporelle et physique à l'action de tracer, de modeler, de peindre, et à la sculpture-tableau⁵⁸².

Grâce à un travail de prise de sons variés et à la création en direct, Alain Mahé est au plus près de la création pour composer avec les différentes productions sonores qui s'y trouvent en jeu. Ainsi, lorsque Nadj et Barceló sont sous les masques, la salle peut percevoir le son que les deux hommes entendent. Il s'agit « [...] de donner, non seulement à voir, mais aussi à entendre le processus, c'est-à-dire de proposer une dramaturgie sonore, musicale⁵⁸³. » Le spectateur a l'impression d'être lui aussi sous le masque, de participer à l'acte de création. Le son permet de lier les différents acteurs à la matière, au lieu, et les uns aux autres.

. Une fois les masques sur eux, Nadj et Barceló changent de figure, ne sont plus reconnaissables. A l'intérieur des poteries, la perception n'est plus la même :

Alain a enregistré les sons *dans* l'argile. Quand nous avons la tête dans les vases, il a placé des micros à l'intérieur et il a capté à la fois nos souffles et le son que nous percevions à l'intérieur, comme dans un puits. C'est une sensation très profonde, très intérieure.⁵⁸⁴

Dans les vases, les interprètes ont une perception sonore concentrée sur l'intérieur de la création, donc de la matière argile, qui semble en écho avec leur propre matière organique. « J'ai remarqué aussi que le son de l'argile est très proche de celui de la chair.

⁵⁸² Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme « paysage sonore » », *Images Re-vues* URL, 7 | 2009, mis en ligne le 20 avril 2011, < <http://imagesrevues.revues.org/428>>

⁵⁸³ Josef Nadj, extrait de « Deux et l'argile », op.cit. p.28.

⁵⁸⁴ Miquel Barceló, extrait de « Deux et l'argile », op. cit.

Comme le corps, l'argile garde la mémoire de chaque geste, qu'il s'agisse d'une caresse ou coup de poing⁵⁸⁵. »

Dans cette expérience, le lieu de représentation joue un rôle déterminant. Le choix de la Chapelle des Célestins, abri accueillant et évocateur de cérémonies, guide le public dans l'atmosphère qu'ont souhaité instaurer progressivement Josef Nadj et Miquel Barceló :

Le soleil est très haut encore lorsque l'on pénètre dans l'église des Célestins, par la chapelle qui la jouxte. [...] Ici, là, les œuvres de Miquel Barceló s'inscrivent naturellement [...]. Des sculptures, des céramiques, des dessins au fusain. Une quinzaine de pièces, pas plus. Vases, pots, modelés irréguliers comme si la matière bougeait encore, animaux, poissons et hameçons comme surgissant de l'amphore, poulpe, cheval, ici l'animé et l'inanimé se confondent en un mouvement qui nous dit la naissance du monde, le mystère implacable des origines⁵⁸⁶

De fait, le son se propageant jusque dans l'espace perceptif du spectateur passe inévitablement par l'acoustique du lieu, qui le charge d'effets techniques liés à l'espace, mais aussi d'émotions ou de symboles portés par le site lui-même. Dans le cas de *Paso doble*, la sensation d'être face à la réalisation d'une créature d'argile organique et autonome se trouve ainsi amplifiée par le poids symbolique du lieu qui l'accueille.

Avec pour objet le processus de création, *Paso Doble* contient une forte dimension rituelle tout en faisant ressurgir une foule de moments qui ont jalonné l'histoire des arts, des formes pariétales au body art, en passant par la peinture naturaliste, l'*arte povera*, les happenings de Joseph Beuys, l'art brut de Dubuffet....

C'est là, au regard de l'historien de l'art, un des intérêts de cette création, sa capacité au transfert. Création excitante en soi, *Paso Doble* l'est aussi par sa

⁵⁸⁵ Paul Ardenne et Miquel Barceló, « A propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », op.cit.

⁵⁸⁶ Armelle HELIOT, « « Paso Doble », un chant de la terre », *Le Figaro*, 18 juillet 2006

puissante capacité d'emport, comme on le dit dans le vocabulaire aéronautique à propos des charges que peut soulever tel ou tel aéronef⁵⁸⁷.

Cette performance surprend par sa capacité à fédérer les publics, même les moins accoutumés à ce genre de spectacle.

5 D'Avignon à Bandiagara

Jouée plus de cent fois, développant des « variations sur le même thème⁵⁸⁸ », *Paso Doble* peut-elle être considérée comme une performance ? Présentée une fois, la performance conserve sa nature éphémère et exceptionnelle. Mais ce spectacle a été créé dans le cadre de la présence de Nadj au Festival d'Avignon comme artiste-associé. Ce contexte institutionnel et médiatisé était véritablement propice à la présentation d'une performance unique ? Au début, pour les deux artistes, il y avait une certaine excitation, provoquée par la découverte des nouvelles possibilités qui s'offraient malgré la reprise du processus. Puis, la violence - qui peut-être a été ressentie par le public - les a gagnés :

Petit à petit on s'est probablement rapproché de quelque chose qui n'est pas loin de la transe, arrivé dans quelque chose que je n'arrive plus à qualifier, mais en tous cas on rigole plus ! Il y a un moment extrêmement violent et même dangereux, Nadj s'est même évanoui à deux reprises pendant quelques minutes sur scène⁵⁸⁹.

Plus la présence des interprètes est intense, les émotions et les sensations ressenties sont fortes, plus le public est engagé dans l'œuvre.

⁵⁸⁷ Paul Ardenne et Miquel Barceló, « A propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance » op.cit.

⁵⁸⁸ Josef Nadj extrait de « Deux et l'argile », op.cit.

⁵⁸⁹ Paul Ardenne et Miquel Barceló, « A propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance » op.cit.

Achevant alors son cycle de « vie », *Paso Doble* revient à l'une de ses origines⁵⁹⁰, l'inspiration de Barceló par l'Afrique et son goût pour le caractère nécessaire de l'expression artistique dans un milieu naturel hostile (**DVD : Bandiagara**) :

On l'a joué pour la dernière fois au Mali, c'était en extérieur, au Pays dogon, près de la grotte du lion. Je l'ai fait volontairement loin du centre administratif, en fin de journée, en pleine brousse, dans mon village. Les Dogons étaient tellement étonnés qu'ils n'osaient pas applaudir. Le seul moment où ils ont applaudi, c'est quand Nadj a bougé après s'être écroulé sous le poids des pots de glaise, parce qu'ils pensaient vraiment que j'avais tué Nadj. Ils pensaient que c'était un sacrifice, quelque chose d'ailleurs qu'ils connaissent très bien dans leur culture et leur histoire. Ils ont donc applaudi quand ils ont vu une sorte de résurrection. Une réincarnation de son esprit comme dans l'art pariétal de Chauvet !⁵⁹¹

L'immersion du spectateur opère, d'Avignon à Bandiagara, grâce à des moyens techniques discrets, qui amplifient l'impact de la dimension intérieure de l'acte de création sur l'individu. L'acteur principal dans l'effet d'immersion que produit cette performance sur les spectateurs est l'univers sonore. En puisant les sons à l'intérieur de l'argile, au plus près de la chair de l'artiste, mais aussi, à l'occasion de la diffusion à Bandiagara, au plus près des habitants et de leur environnement sonore, Alain Mahé « défamiliarise » à son tour le spectateur de ses habitudes perceptives, et introduit une impression d'étrangeté tout en puisant son matériau sonore dans un univers familier (**DVD : sonorités en pays dogon**). Sans doute, ce décalage participe activement à la sensation d'immersion ressentie par le spectateur.

Grâce à la concentration du propos sur une seule matière, l'argile, « [...] à la fois vieille comme le monde et très contemporaine⁵⁹² », mais aussi capable de toutes transformations, *Paso Doble* rassemble deux artistes aux univers éloignés, tant par la discipline que la géographie, afin de faire advenir la création en public.

⁵⁹⁰ Voir sur cette présentation le film de Isaki Lacuesta, *El Cuaderno de Barro*, documentaire sur la vie et le travail de Barceló, Espagne - 2011 - 59 mn, coproduction Tusitala et TVE.

⁵⁹¹ DAYDE Emmanuel, « Barceló Renard pâle », in *Art Absolument*, p 41-42.

<http://media.artabsolument.com/pdf/article/41211.pdf>

⁵⁹² Josef Nadj extrait de « Deux et l'argile », op.cit. p.26.

Grâce à la relation fusionnelle entre les dimensions sonore et visuelle, cette performance immersive fait émerger une part archaïque résistante aux nouvelles technologies, tout en étant capable de toucher des publics contemporains de part et d'autre du monde.

Paso Doble est en ce sens la première « performance dramatique »⁵⁹³ dans le parcours de Nadj. Les nouvelles images données à voir surprennent jusqu'au spectateur connaisseur de son œuvre, qui y découvre cette fois de nouvelles modalités de création performative dans laquelle le corps de l'interprète est entièrement engagé. En s'immergeant dans l'argile, Nadj opère un retour physique au contact de la matière de sa terre natale, mais dépasse de nouveau son propre questionnement en interrogeant plus largement le rôle de l'artiste-interprète dans la création. À la fois instrument, support et matière de l'œuvre, le corps s'engage dans des devenirs- multiples qui prennent source et forme dans l'acte de création lui-même, prolongent le questionnement identitaire de l'artiste sur sa transdisciplinarité et laissent entre-apercevoir la résurgence de la dimension rituelle du théâtre originel.

⁵⁹³ Selon l'expression employée par le chorégraphe lors de l'entretien du 6 juin 2011

Chapitre 3 :

Dans l'altérité : *Les Corbeaux* (2010)

Sur la voie des devenirs du corps au sein de dispositifs immersifs, Nadj propose une nouvelle création, *Les Corbeaux* en 2010. Le processus de création de cette performance a connu plusieurs étapes, donnant lieu à une série de dessins et à une performance, à la fois liées et autonomes (rappelant en ce sens *Les Philosophes-Les Miniatures*).

Au regard du parcours du chorégraphe, *Les Corbeaux* rassemble les apports des précédents cycles de création de Josef Nadj. Cette création puise à la fois dans son héritage culturel, dans son recours à l'intertextualité et dans l'attachement physique avec sa terre natale, afin d'explorer sa transdisciplinarité dans une succession de devenir- qui l'amène - paradoxalement - au plus près du spectateur.

1. Genèse de la création : la rencontre avec l'animal

Il fallait bien s'attaquer à la matière. Et cela, c'est dramatique, la matière ne se laisse pas travailler comme cela, il y a des obstacles. Il y a des animaux aussi, qui ne sont peut-être pas faits de matière inanimée, mais enfin ce ne sont pas des choses qu'on raconte, ce sont des choses qu'on rencontre et c'est là qu'est la différence⁵⁹⁴.

Quelques années avant la création des *Corbeaux*, Josef Nadj était en tournée au Japon. C'est là, confie-t-il, lors d'un moment de répétition dans un studio vitré sur un toit de Tokyo, qu'a eu lieu la rencontre à l'origine de cette double création, plastique et scénique. Tout en dansant, il saisit dans un regard la présence d'un corbeau, à quelques pas, de l'autre côté de la vitre. Pour qualifier ce moment, l'attention portée à l'atterrissage de l'oiseau et aux quelques pas qu'il a ensuite effectué, Josef Nadj parle d'un « mouvement double » : d'une part celui de l'animal en train de se poser et d'autre part le sien, dansant et regardant, chorégraphe-interprète et plasticien. Ce « mouvement double »

⁵⁹⁴ Patrick PEZIN (dir.), *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Montpellier, coll. Les Voies de l'acteur, éditions L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p.79.

dit-il, « [...] a créé dans mon esprit une sorte de communion, une fusion entre l'homme et l'animal, une harmonie des gestes et des attitudes. Ce moment m'a beaucoup intrigué : comment le hasard de cette rencontre a-t-il construit ces mouvements parallèles ? »⁵⁹⁵

Les termes utilisés (« mouvements parallèles », « gestes et attitudes ») expriment la qualité du regard porté sur cet événement. Alors en pleine recherche chorégraphique, c'est avant tout sa sensibilité de chorégraphe qui saisit et s'empare de ce geste de l'animal. De plus, avant de verbaliser l'expérience, Nadj assimile physiquement que cette rencontre à une expérience spirituelle (« communion, fusion, harmonie »). Corps et esprit sont alors dans une disponibilité commune et complémentaire, source du nouvel engagement de Nadj.

Nadj décide de poursuivre sa quête d'un geste qui le rapprocherait davantage de la physicalité de cet animal. Le chorégraphe repart du rôle du regard, déterminant dans la saisie de l'événement : « Cette vision est revenue dans ma mémoire. J'ai voulu la fixer et la visualiser pour la revivre, en la dessinant. »⁵⁹⁶ Au regard se substitue la vision, et pour la matérialiser, la faire exister en dehors de son espace mental, Nadj convoque le dessin. Non pas pour représenter la scène ou figurer deux corps en mouvement, mais pour la revivre. Dans cette quête, le questionnement de l'artiste ne porte pas tant sur la *mimesis* que sur la *genesis*. Comment advient la sensation, puis le geste ? Où puise-t-il et comment le développer, le réactiver ?

Le chorégraphe explique avoir passé de nombreuses heures à observer ces oiseaux noirs (corbeaux, corneilles et merles) qui, en hiver, dans la vaste étendue neigeuse « gagnent en présence ». Il s'est filmé en train de les approcher, d'essayer d'imiter leurs mouvements, avant que naisse le désir de « vouloir davantage devenir corbeau »⁵⁹⁷. Dans l'écriture chorégraphique, les dessins participent comme étude préparatoire, et viennent en retour nourrir la forme dansée. L'observation ne conduit pas seulement à une recherche plastique ; Nadj décompose leurs déplacements, s'en approche physiquement, cherche à en comprendre le comportement, la démarche au sol, l'envol, l'atterrissage. En s'approchant au plus près de la corporéité de l'oiseau, Nadj accède à un autre état de

⁵⁹⁵ Antoine DE BAECQUE. <file:///Users/Donjon/Downloads/dossierpresse-fa2010bd.pdf>

⁵⁹⁶ Ibidem.

⁵⁹⁷ Laure ADLER a reçu Josef NADJ lors d'un entretien de 44 minutes dans le cadre de l'émission *Hors champ*, diffusée sur France Culture le 3 juillet 2012 et disponible en podcast <[URL http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-josef-nadj-2012-07-03](http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-josef-nadj-2012-07-03)>

corps dont l'expressivité passe de la danse au dessin, et revient à la danse, dans le même élan.

2 De la danse au dessin, inscrire l'empreinte du geste

Après des recherches préparatoires, l'observation minutieuse de l'anatomie, de la plastique et du comportement des oiseaux, Nadj expérimente différents outils graphiques, différents supports. Ce sera la mine de plomb. 9B. Pour sa qualité de noirs, son aspect brillant, les possibilités de moduler l'intensité du trait, plus ou moins lisse selon le grain du papier qu'il choisira épais⁵⁹⁸.

Dès lors, dans une chambre d'hôtel ou dans l'atelier, le rituel s'organise : sur une table, les crayons sont taillés, alignés par dizaine. Sur une autre table, les feuilles de papier, blanc, 60x50 cm. Josef Nadj s'engage et retrouve progressivement l'énergie physique propre à l'état de danse dans lequel il se trouvait lors de la première rencontre avec le corbeau, au Japon. Il enchaîne les tracés, noircit les feuilles, use les mines. La précision presque cérémoniale du dispositif permet de ne pas interrompre l'élan du mouvement, de maintenir l'activité graphique aussi longtemps que le corps conserve ce dynamisme particulier. Après des dizaines de séances, il évalue ses traces, en reprend certaines, en jette beaucoup d'autres.

Pour le regardeur, le corbeau ne se donne jamais à voir : « On ne reconnaît évidemment pas les corbeaux. Ce qui m'intéresse, c'est leur dynamisme propre, que j'essaie de visualiser en me mettant au plus près de l'énergie de l'oiseau et de ce qu'il voit. C'est une façon de dessiner très physique. »⁵⁹⁹ Car l'engagement du corps est total. Il ne s'agit pas de proposer une vision de l'oiseau mais d'envisager la perception à travers ce corps singulier, fusionnel, d'explorer son devenir- animal.

⁵⁹⁸ Ces informations ont été recueillies auprès de Josef Nadj à l'occasion du vernissage de l'exposition *Les Corbeaux*, en présence du public, le à l'Office du Tourisme de Bar-le-Duc, dans le cadre de la Biennale de danse en Lorraine Exp/édition 1, le 2013.

⁵⁹⁹ Josef NADJ, entretien avec Rosita BOISSEAU, « Josef Nadj : " Je suis à la fois l'observateur, le pinceau, la peinture et le danseur " » in *Le Monde* du 30/07/2009

Guidé par le titre, le regardeur pourra néanmoins déceler un mouvement d'envol, un coup de bec, l'aspect brossé du plumage noir et brillant, ou encore la surface sur laquelle l'oiseau se pose. Ici un grillage, là une branche, un sol minéral... Dans l'accumulation de traits, l'imaginaire de chacun accueille de nouvelles visions. Ainsi, à partir d'une première perception, intense, permise par la convergence et la disponibilité des sens lors d'une rencontre, Nadj reconstitue les conditions de ce moment particulier pour en transposer les traces, par le dessin.

L'intensité de l'engagement physique retrouvé lors des séances de dessin l'amène à poursuivre plus loin son expérience avec *Les Corbeaux*. Mouvement, geste, attitude se trouvent ainsi déplacés.

3 Performer le devenir-corbeau

Akosh ouvre la performance. En costume noir et pieds nus, il est assis derrière ses instruments côté cour⁶⁰⁰, ou bien debout au centre du plateau⁶⁰¹. Alors que les sons du saxophone se mêlent au souffle et à la voix du musicien, la lumière révèle progressivement sa présence. *Les Corbeaux* se font entendre. La silhouette de Nadj apparaît à cour, ombre projetée derrière un écran de papier qui défile devant lui. À l'aide de feutres, de bombe de peinture, de pochoirs et d'encre, il transpose ce qu'il imagine être les visions de l'oiseau sur leur paysage natal. Les séquences s'enchaînent, rythmées par les fondus au noir assurés par Rémi Nicolas.

Nadj rejoint Akosh à l'avant-scène ; après avoir libéré le flux de sable noir contenu dans un récipient suspendu, agenouillés côte à côte, ils jouent de leurs mains pour explorer les sonorités permises par des cylindres de cuivre, des douilles d'obus. Les doigts effleurent, les paumes frappent, les douilles tintent, passent sous le flux de sable qui s'entasse sur la plaque métallique posée au sol (ill.155). Dans le silence du plateau, faiblement éclairée par une lumière aux tons chauds, cette scène transpose de nouveau l'atmosphère sonore de la plaine, tout en évoquant le bruit des ailes du corbeau filant de ci de là.

⁶⁰⁰ C'est le cas dans la plupart des représentations, notamment celle que nous avons vue le 24 novembre 2010, au Grand Théâtre de Luxembourg.

⁶⁰¹ Ainsi que nous l'avons vu plus récemment, lors de la représentation donnée dans le cadre de la première biennale de danse en Lorraine, le 29 novembre 2013 au théâtre l'ABC, scène nationale de Bar-le-Duc (55).

Une fois le paysage sonore installé, Nadj danse en solo au centre du plateau vide, dans une surface carrée lumineuse (ill. 156). A travers les contorsions, les poses figées et la dynamique des axes (diagonales et verticale), le spectateur averti par le titre de la performance décèle dans certains mouvements la référence à l'animal.

Pour la séquence suivante, Nadj se dirige vers une table noire où sont rassemblés les éléments nécessaires à la mise en œuvre du rituel : bonnet noir, coupe de peinture noire, brins de paille, plumes noires, tissu noir. Alors qu'au fond de scène, une grande feuille de papier blanc verticale est dévoilée, le danseur se prépare à revenir sur scène, la tête couverte, le nez peint de la couleur du plumage, omniprésente. Face à la feuille blanche, Nadj se concentre. Avant que le public ne perçoive son geste, il commence par marquer la surface avec son nez, puis recule. Au bout de quelques secondes d'immobilité, ses mains se mettent à virevolter, inscrivant sur la surface blanche la trace de leur passage furtif. Le danseur-plasticien devient pinceau. Il trempe les brins de paille dans un seau de peinture, les jettent sur la surface d'un mouvement ample du bras, complétant ainsi la trace du geste des mains.

Silhouette noire découpée dans la blancheur du fond, le danseur marque des pauses, fige les postures. Jambes légèrement fléchies ou en complète extension, il se détache progressivement de la feuille pour investir le plateau. Les gestes sont précis, la tension des doigts, de la nuque, des chevilles - soulignées par des élastiques munis de plumes noires - est perceptible. En marche, au sol ou en extension, la corporéité du danseur semble rejoindre celle de l'animal.

L'avant dernière séquence fige l'attention du spectateur : lorsque la lumière se fait, Nadj réapparaît à côté du tonneau (situé entre l'écran de papier et Akosh). Il se hisse sur le pourtour, marque une nouvelle pause. Le corps est raide, en équilibre. Il plonge ses jambes à l'intérieur, descend lentement, marque une pause le temps d'une ultime inspiration, avant de s'immerger entièrement. La peinture noire, lisse, fluide déborde du récipient et vient couler sur le plateau. Le spectateur retient son souffle.

Le danseur refait surface, lentement. Son corps est entièrement recouvert de la matière brillante. Il sort du tonneau, demeure un instant en équilibre sur le bord comme avant son immersion. La peinture goutte alors de toutes les parties de son corps. En aveugle, Nadj fait glisser ses pieds jusqu'à une vaste surface blanche au centre du plateau, jusqu'à lors

recouverte d'un tissu noir. Dépourvu de tout repère visuel, la danse reprend, malmenée par la texture fluide qui empêche l'ancrage dans le sol. Le corps glisse, s'écroule, lutte, se fige dans des postures contractées. La feuille reçoit l'empreinte de ce corps devenu instrument, matière et objet de l'œuvre en train de se faire.

Après quelques minutes de cette danse où le corps semble lutter pour retrouver sa verticalité, Nadj se redresse. A tâtons, il retrouve la table, saisit une coupe remplie de la même peinture, noire, et feint de l'avalier. La matière liquide s'écoule le long du corps, s'ajoutant à la précédente. Toujours en aveugle, il disparaît derrière le fond de scène.

La musique d'Akosh s'évanouit lentement, l'ampoule suspendue devant lui vient faire le noir en pénétrant dans l'une des douilles de cuivre.

4 Déterritorisations successives

Le noir ramène à l'origine. Base des sentiments profonds. De la nuit vient l'inexpliqué, le non détaillé, le non rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère.⁶⁰²

Les conditions de la rencontre avec l'animal, comme la série de dessins à laquelle elle donne forme sont les premières étapes du « devenir-animal » entrepris par Nadj. En effet, s'il ne s'agit pas de l'imiter, le détour par une autre pratique corporelle, le dessin, permet à Nadj de poursuivre son expérience en l'absence de regard extérieur. Loin de l'univers de la danse, le geste advient librement, invente les conditions d'un nouveau rituel et profite d'un environnement propice à l'ascèse, à la sobriété, et à l'involution créatrice, essentielles selon Deleuze et Guattari pour mener le travail sur soi que représente le devenir-animal⁶⁰³.

⁶⁰² Henri MICHAUX, *Emergences-résurgences*, Albert Skira éditeur, 1972, p. 25-26.

⁶⁰³ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.342.



155 et 156. *Les Corbeaux* (2009) – J.N.

Après une première version, - à la suite d'une commande du festival Jazz Nomades⁶⁰⁴ - la performance est présentée en 2010, et constitue en quelque sorte le paroxysme de leur complicité. Nadj confie :

Sa vision du monde est proche de la mienne, nous partageons une même terre, une même culture. Nous avons décidé d'être tous les deux sur scène, en duo, d'être ensemble les corbeaux du spectacle. Pour ses improvisations musicales, au saxophone, il est parti du cri de l'oiseau. C'est une musique de la terre natale, cela me touche énormément. Il parvient à sculpter un espace sonore à partir de notre présence sur scène. Nous avons beaucoup travaillé ensemble, réalisant une série de performances improvisées autour des corbeaux, partant de mes dessins, mais surtout de leurs mouvements, de leurs cris, de la terre où ils se posent, des arbres depuis lesquels ils s'envolent. C'est à la fois précis, écrit, annoté et très ouvert : les variations improvisées trouvent toute leur raison d'exister.⁶⁰⁵

Présents sur scène du début à la fin de la représentation, chacun peut librement s'exprimer à travers la pratique de son art, tout en assurant le propos du spectacle par le dialogue entre dimension sonore et dimension visuelle.

La complicité entre les deux hommes dépasse le respect mutuel pour leurs qualités artistiques mutuelles. Né en Hongrie, le saxophoniste a étudié à Budapest (formation classique et traditionnelle) avant de se tourner vers le free jazz. La similitude de leurs parcours ne s'arrête pas là, puisqu'Akosh S. a dû quitter son pays en 1986 pour arriver à Paris en 1986, soit un an avant la première création de Nadj. Les deux hommes ne se rencontreront que plus tard, mais ils ont déjà en commun un fort sentiment d'exil qui va considérablement influencer leurs créations respectives⁶⁰⁶.

⁶⁰⁴ Théâtre des Bouffes du Nord à Paris le 11 juin 2008 dans le cadre du Festival Jazz Nomade - La Voix est Libre / Production "L'Onde & Cybèle".

⁶⁰⁵ Josef NADJ, entretien avec Antoine DE BAECQUE pour le dossier de presse du Festival d'Avignon 2010. En ligne : <file:///Users/Donjon/Downloads/dossierpresse-fa2010bd.pdf>

⁶⁰⁶ « Quand on évoque avec lui l'exil originel, le départ de Hongrie à l'âge de 20 ans, l'arrivée à Paris au milieu des années 80, des fantasmes de liberté hurlant à flots continus de son saxophone ténor, quand on suppose aussitôt la désillusion face à la réalité grise et la douleur lancinante de l'arrachement à son pays natal, Akosh Szelevényi a cette jolie réponse pleine de sagesse et d'ironie : J'ai quitté ma terre mais je n'ai pas quitté la terre... - formule concise aux allures taoïstes qui s'avère peut-être la meilleure définition de sa musique nomade rêvant d'embrasser tous les lieux et toutes les cultures du monde en un geste qui serait totalisant sans être totalitaire. Car c'est bien de ça qu'il s'agit : entre errance et enracinement, toute la musique d'Akosh est en quête de territoire - d'un espace à traverser, à habiter, à peupler... Et si l'exil est bien fondateur, c'est dans ce mouvement paradoxal qui exalte, dans la rupture, une appartenance à un terroir, et ouvre simultanément sur l'étendue. » - Stéphane Ollivier in *Les Inrockuptibles* n° 186 du 17 au 23 février 1991.

Amplifiée par un ancrage culturel et une langue maternelle communs, leur connivence va se développer au fil des rencontres et des créations⁶⁰⁷. Cette culture en partage les rassemble autour de la figure du corbeau :

Chez moi, en Voïvodine, les corbeaux ont une grande importance : ils symbolisent la sagesse, la liaison entre la surface de notre monde et celui du mystère qui nous entoure, largement invisible. On représente souvent le corbeau avec un anneau sur le bec, parce qu'il possède la clé de l'unité du monde : il a un regard sur le cycle de la mort et de la vie, du réel et du rêve, du mystère et de son interprétation.⁶⁰⁸

Le corbeau est pour Nadj et pour Akosh une référence symbolique ainsi qu'une présence familière. La proximité ressentie par Nadj avec l'oiseau passe par le corps et par la culture : messenger, lien entre le visible et l'invisible, détenteur des clés des mystères du monde ... voilà qui se rapproche de la conception qu'à Josef Nadj du rôle de l'artiste, et qui participe au développement de la proposition scénique. Toutefois, même s'ils puisent dans leur imaginaire commun des représentations mentales similaires de l'animal, Nadj et Akosh veillent à ne pas y soumettre la réception du spectacle, qui doit pouvoir toucher le public au-delà des codes culturels.

Encore une fois, c'est la question des origines de la représentation théâtrale, savoir si c'est la représentation ou le rite qui vient en premier. On sait pas comment c'était justement, mais on essaye de retrouver grâce à la mémoire corporelle. C'est une question de résonnances. C'est comme lorsqu'on discute des origines de l'univers, on essaye de comprendre les lois. Moi j'essaie de comprendre pourquoi l'homme a besoin de créer un espace qui va vers le sacré, la ritualisation de vivre dans le monde, c'est propre à l'homme.⁶⁰⁹

A partir des différentes sensations ressenties au fil des expériences qui précèdent la performance, Nadj sollicite sa « mémoire corporelle » pour devenir corbeau.

Le passage du dessin à la danse assure l'ouverture de la performance. Lorsque Nadj dessine sur l'écran qui défile devant lui, le déplacement de point de vue est indiqué par un

⁶⁰⁷ Après une première collaboration en 2004, Nadj sollicite Akosh S. pour la reprise de *Last Landscape* devenu *Paysage après l'orage* (2005); puis pour *Asobu (jeu)* (2006), *Entracte* (2008) et *Sho-bo-gen-zo* (2008).

⁶⁰⁸ Antoine DE BAECQUE. <file:///Users/Donjon/Downloads/dossierpresse-fa2010bd.pdf>

⁶⁰⁹ Josef NADJ, entretien du 20 avril 2013, 104, Paris.

large rectangle qui dissimule sa tête et bloque le regard humain. En ce sens, les différents outils graphiques retranscrivent les changements de perception de l'animal, en vol ou en marche, selon l'orientation de son regard et l'objet de son attention. De plus, la mobilité du dispositif s'oppose à l'immobilité de l'artiste tout en évoquant le défilement du regard sur la plaine.

Cette scène des *Corbeaux* prolonge le propos de *Last Landscape* : la relation intime tissée entre les êtres et ce territoire particulier n'est plus abordée sous l'angle de l'histoire des individus. La communauté de Nadj ne se limite pas aux hommes ; elle inclut l'altérité animale et sa perception d'un territoire partagé par tous les organismes vivants. Si les origines du chorégraphe se trouvent dans ce lieu particulier qu'est la plaine de Voïvodine, le lien qui unit le corbeau et Nadj à ce territoire les relie également entre eux. Cette familiarité participe aux modes de connaissance de soi que Nadj explore dans l'altérité. A travers le corbeau, Nadj accède à une part de ce qui le constitue.

Si Nadj entreprend son devenir-corbeau à partir de la dimension visuelle et chorégraphique, la dimension sonore est prise en charge par Akosh Szelevényi.

La première scène nous présente Akosh S. devant un écran noir, derrière une table sur laquelle sont disposés une foule d'instruments à percussions : cloches et clochettes pour la plupart, et des mailloches. Les premiers sons produits émanent pourtant de cordes pincées. Ils sont accompagnés d'un chant, difficilement audible au début et qui s'intensifie. Cette technique rappelle le chant diphonique des moines tibétains. Déjà, la référence à la sagesse orientale s'esquisse. Puis le poly-instrumentiste déplace son plan de travail à cour, orientant le regard du spectateur vers la toile blanche éclairée depuis le lointain. Ainsi, les instruments varient selon les espaces investis par le danseur, les moments chorégraphiques, les mouvements privilégiés. Lors des périodes durant lesquelles le danseur prépare son geste, à table par exemple, après une séquence dansée soutenue, son souffle se fait entendre, accompagné de sons produits par des morceaux de bois frappés et frottés l'un contre l'autre. Quand le danseur trace une ligne avec son nez – puis avec des brindilles et enfin avec ses mains - sur la toile blanche située au centre de l'espace scénique, le musicien l'accompagne à la clarinette.



157 à 159. *Les Corbeaux* (2009) – J.N.

Lorsque Nadj réapparaît et plonge dans le tonneau, qu'il en sort entièrement recouvert de peinture noire et se dirige vers la toile blanche déployée sur le sol pour y laisser la trace de son passage, Akosh S. privilégie les sons très aigus, comme soufflés et étouffés en même temps dans le saxophone.

Au cours de cette composition, un lien de réciprocité se tisse entre le son (du dessin et du mouvement), et la musique. « Le visible est complété par l'audible et vice versa. L'un se fond dans l'autre et devient son prolongement. »⁶¹⁰ Dans *Les Corbeaux*, comme dans la plupart des improvisations musicales, le son constitue un repère essentiel. Ici, sans dimension sonore, la partition chorégraphique ne peut exister.

C'est notamment par le son et sa relation au dispositif scénographique que le danseur parvient à se situer dans le temps et l'espace. À partir du moment où Josef Nadj plonge la tête et le reste de son corps dans le tonneau, il ne voit plus le déroulement de l'action. Recouvert entièrement par la peinture noire, bouche et nez obstrués, il respire avec difficulté durant toute la dernière séquence dansée. La performance artistique se double d'une performance physique quasi sportive, puisqu'il n'ouvrira plus les yeux jusqu'au salut final. Il se déplace dans l'espace grâce au contact de ses pieds avec les différentes textures, mais aussi grâce au son et ses modalités de présence dans l'espace scénique. Les habitudes perceptives sont mises à mal, les codes renversés.

Le maître zen de John Cage, D.T. Suzuki, suggère l'inversion de la perception sensorielle. Selon lui, le fait d'« écouter » avec les yeux et de voir grâce à l'ouïe transcende les sens et mène vers une compréhension du monde comparable à l'état d'éveil.⁶¹¹

La volonté de déranger les codes perceptifs, chez Nadj comme chez Cage, traduit le désir d'accéder à une vérité universelle. La matérialisation de la dimension sonore comme élément équivalent et indissociable de la sphère visuelle transforme l'espace de la représentation en un nouveau territoire d'expérience pour le chorégraphe et pour le musicien.

⁶¹⁰ Ulrike Kasper, *Ecrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*, op. cit., p.42

⁶¹¹ Ibidem, p.11

Ce mode de création partagé révèle des possibilités dramaturgiques surprenantes, comme en témoigne la dernière minute des *Corbeaux*. Josef Nadj sort du plateau, en aveugle. Des gouttes d'encre tombent de son corps sur le sol ; ses pieds nus glissent sur le plateau à la recherche de repères sensoriels et d'équilibre. Akosh S., resté à cour, fait sonner à l'aide de l'archet la corde de violoncelle tendue sur une structure tubulaire métallique et équipée d'un microphone de guitare Fender, puis espace les sons (graves) tout en réduisant leur intensité sonore. L'ampoule suspendue par un câble au dessus du musicien descend lentement. Alors que la musique d'Akosh semble disparaître progressivement, la zone éclairée se réduit également, créant le même effet qu'un rideau fermé à la romaine. Toute l'activité de la performance va alors decrescendo. Cette fin s'étire dans le temps, jusqu'à ce que l'ampoule plonge dans l'un des cylindres métalliques, immergeant ainsi la salle dans le noir sur un dernier tintement presque imperceptible.

Tout au long du spectacle, Nadj et Akosh explorent ainsi leur devenir-corbeau individuellement, en tant que danseur-plasticien d'une part, et que musicien d'autre part. Mais la succession de déterritorialisations qui se joue dans les *Corbeaux* se déploie également dans leur relation, donnant à percevoir le lien qui les unit au-delà de leurs origines communes. Ce dialogue entre deux intériorités en devenir- participe à élargir l'effet d'immersion au-delà du plateau. Face à ces deux artistes qui se métamorphosent en continu, explorant leurs devenirs-son, regard, pinceau, animal, matière ... le spectateur éprouve un sentiment d'empathie kinesthésique amplifié par l'interdépendance qui unit Nadj et Akosh. À partir de la scène d'immersion – littérale cette fois – de Nadj dans le tonneau, ce sentiment va crescendo, jusqu'à craindre pour la survie de cet être qui se débat avec son propre corps, luttant contre la matière qui à la fois le transfigure, et le contraint au sol tel un oiseau mazouté. Privé de repères par la matière, seules les sonorités d'Akosh lui permettent de s'orienter dans l'espace, jusqu'à le mener vers la sortie. Plus que jamais, danse et musique affirment l'intensité de leur complémentarité, celle-là même qui rend possible l'immersion du spectateur au cœur de cette « performance dramatique »⁶¹².

⁶¹² L'expression est employée par Josef NADJ au cours de l'entretien mené le 6 JUIN 2011 au CCNO.

[...] j'ai ce sentiment de rite perdu, de communauté humaine perdue. Le rituel est le ciment de la communauté. C'est quelque chose qui nous manque, alors le théâtre est un lieu où reconstituer un rite qu'on puisse partager entre cultures différentes. C'est une nostalgie active.⁶¹³

L'étude des *Corbeaux* confirme et précise le rôle que joue sa terre natale dans la démarche de Nadj. Il est à la fois le lieu d'où il vient, et celui où il retourne pour se mélanger à son milieu. En danse, on trouve trace de cette démarche immersive et rituelle dans l'œuvre d'Anna Halprin⁶¹⁴. Par assimilation et accommodation, la chorégraphe explore les sensations permises par le contact entre sa chair et son environnement. Ces rencontres la conduisent vers un « être-soi ⁶¹⁵ » qui réinvente le sujet, conscient d'appartenir à un tout, lui-même changeant. De la même manière, après l'exploration de sa relation avec l'argile dans *Last Landscape* – dans lequel les oiseaux étaient par ailleurs déjà sources de création – et dans *Paso Doble*, Nadj rejoint son paysage pour prolonger une expérience sensorielle éprouvée loin, tant de la France que de la Voïvodine. Du Japon au plateau, du dessin à la danse, Nadj multiplie les gestes afin de revivre le moment de sa rencontre avec le corbeau.

Le terme de « performance dramatique » proposé par le chorégraphe pour qualifier les *Corbeaux* aide à dépasser le rapprochement entre Nadj et Halprin. Pris dans son acception courante, le qualificatif semble se prêter à la vision qu'ont les deux artistes de la situation du monde. La situation est dramatique. Aujourd'hui plus encore que dans les années 60, alors que tout tend à la dématérialisation, à la disponibilité permanente et au *fast*, le besoin de prendre le temps et de retourner à la matière même du corps pour revenir à soi se fait sentir comme une urgence.

Mais aussi intime soit-elle, cette entreprise ne peut aboutir sans rencontrer l'Autre. En partageant avec le public le fruit de son questionnement identitaire depuis plus de 25 ans,

⁶¹³ Josef NADJ, entretien avec Jean BARK, « L'essentiel, c'est ce qui nous échappe » publié le 25/04/14 par sur le site internet envrac : <http://www.envrac.fr/scenes/josef-nadj-lessentiel-cest-ce-qui-nous-echappe/>

⁶¹⁴ Roland HUESCA, « Anna Halprin, la nature et l'air du temps », Carole Boulbès (dir.) Actes du colloque "Femmes, Attitudes performatives", à paraître.

⁶¹⁵ *Ibidem*

Nadj confirme avec *Les Corbeaux*, de manière plus intense et saisissante que jamais, que l'identité et l'altérité sont indissociables. Or désormais, les relations entre les êtres tendent de plus en plus à être médiatisées par toutes sortes d'interfaces, de réseaux et d'écrans. Comment rencontrer l'Autre directement ?

La présence d'Akosh aux côtés de Nadj dans *Les Corbeaux* répond en partie, dans le sens où il traduit le désir de rematérialiser le lien entre les êtres, de rendre perceptible ce qui nous rapproche. En performant leur relation sur le plateau, - et non *in situ*, comme de nombreux acteurs du *Land Art* – Akosh et Nadj choisissent le lieu qui accueille et réunit physiquement ceux qui cherchent du sens au monde. Cette ambition (ou cet espoir) propre au spectacle vivant, s'impose comme la condition nécessaire pour parvenir à reconstruire ensemble, artistes comme spectateurs, le rituel, « ciment de la communauté ». Altérité dans la relation danse et musique, dans l'immersion scène-salle, dans les devenirs... Avec *Les Corbeaux*, Josef Nadj met tout en œuvre pour que le public s'engage dans une perception exacerbée d'un présent partagé.

CONCLUSION partie 3

Davantage concentrée sur les récentes créations de Josef Nadj, cette partie révèle les procédés utilisés pour retrouver les conditions originelles de la représentation, à savoir sa dimension rituelle.

En explorant les modalités d'émergence du geste, il travaille sur la notion d'empreinte, de trace, d'inscription. La recherche chorégraphique permet de faire émerger du temps et de l'espace, des ailleurs, et des modes de présence scénique qui engagent l'artiste sur la voie des devenirs. Le geste donne ainsi forme à des traces plastiques et scénique de sa rencontre avec le lieu, ses éléments et ses constituants (végétaux et animaux, ruines et vestiges des peuples anciens).

L'étude de *Last Landscape*, *Paso Doble* et *Les Corbeaux* a mis en lumière l'élargissement de la notion de geste. C'est en ce sens que Nadj propose une nouvelle conception de la relation entre danse et musique, jusqu'à lors trop peu considérée sur les scènes contemporaines. En plaçant le corps du musicien en situation de présence, son geste dépasse l'exécution technique pour participer à la réception.

Ces dernières propositions de Nadj ne sont pas sans rappeler les performances développées depuis les années 60, de Beuys à Klein, en passant par Pennone ou encore Ana Mendieta, qui, avec ses *Siluetas* notamment, désire se rapprocher de ses racines en faisant corps avec la terre, donnant forme à des impressions éphémères de son corps. En retour, les chorégraphes-interprètes s'invitent dans les musées et les galeries pour présenter des performances graphiques ; on pense notamment à Trisha Brown ou plus récemment, aux performances de Tony Orrico⁶¹⁶. Les résonances entre les pratiques dansées et performatives ne datent pas d'hier. Dès lors que l'artiste choisit le corps pour principal objet et médium de création, les frontières entre les disciplines deviennent obsolètes. Ce que la démarche de Nadj et de ces artistes a en commun réside dans la recherche d'un mode d'être au monde. Quel que soit l'angle sous lequel ils questionnent leur identité, leur quête met en jeu l'expérience intime, sensorielle et sensible de leur environnement au centre duquel se trouve toujours en premier lieu le corps comme instrument de connaissance de soi.

⁶¹⁶ <http://www.tonyorrigo.com/Welcome.html>

CONCLUSION

Au-delà des frontières géographiques, Josef Nadj crée et diffuse le fruit d'une recherche artistique au long cours. Si la liberté de la danse lui permet de déjouer les limites de la langue, il en va autrement pour ceux qui doivent qualifier le créateur et son œuvre, surtout lorsque celui-ci consacre son parcours au questionnement d'une identité qui ne cesse de se construire. Alors, sous le joug de la formule, face à la transdisciplinarité de l'artiste déplacé et à l'étrangeté de ses créations qui seraient plus uniques que les autres du fait même de son exil, la critique et les institutions imposent le poids du 'singulier' comme une évidence.

Heureusement, la grammaire française et sa capacité à stimuler la pensée des contraires sont là pour sortir l'artiste et son œuvre de l'isolement sémantique. Un détour vers le 'pluriel' révèle l'écart paradoxal qui caractérise à la fois l'homme et l'œuvre, singulièrement pluriels.

Depuis plus de vingt cinq ans, les créations de Nadj nous parlent de lui. Mais pas seulement. Malgré la récurrence des thèmes et des motifs qui caractérisent désormais son style, celui-ci ne s'est figé ni dans son contexte d'émergence, ni dans sa pratique. Nadj fait partie de ces créateurs de formes engagés dans une quête hors du commun par la rigueur de sa ligne artistique⁶¹⁷. Ses productions scéniques et plastiques en constituent les étapes. Cette quête, comme notre étude, n'est pas linéaire. Suivant les pistes ouvertes par les créations et les discours qui les accompagnent, nous avons pu mettre en évidence l'évolution d'une recherche que sous-tendent plusieurs dialectiques, transformant ainsi le tiraillement intime de l'exilé en moteur de la création.

Le proche et le lointain, le passé et le présent, le familier et l'étranger, le tangible et l'imaginaire... L'ensemble de la création de Nadj ne cesse d'interroger la réversibilité du principe même de dialectique, pour exprimer ses préoccupations existentielles qui

⁶¹⁷ Par créateur de forme nous nous référons à la conception que développe Chantal Guinebault dans sa thèse, dont la troisième partie présente ainsi un rapprochement pour le moins inattendu entre les metteurs en scène Claude Régy et Matthias Langhoff. Chantal GUINEBAULT, « Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain », Thèse de Doctorat en Arts de la scène sous la direction de Luc BOUCRIS soutenue à l'Université Paul Valéry de Montpellier, le 14/12/2002.

reprennent inlassablement le double questionnement : 'Pourquoi ce qui demeure, change ? – Pourquoi ce qui change, demeure ?'

Lors de sa première phase de création, Josef Nadj ne cherche ni à affirmer, ni à nier l'image de sa culture d'origine ancrée dans l'imaginaire de ceux qui l'accueillent. Il se concentre sur l'idée de déplacement, de départ et de métamorphose pour faire ressentir à ceux qui ne l'ont pas vécu le paradoxe de l'exil volontaire, la nécessité de quitter un lieu, qui, tout en étant soumis à de nombreux bouleversements géopolitiques, restera marqué de ce départ. Il semble figé par la mémoire de l'exilé, comme suspendu dans un espace-temps, à la fois protégé mais aussi privé des effets de circulations des hommes, des techniques, des savoirs et des œuvres, qui agitent et dynamisent le monde 'extérieur' (c'est-à-dire physique). Pourtant, cette image mentale de sa terre d'origine s'accompagne de bribes concrètes de son univers culturel, qu'il porte avec lui et va tenter d'implanter dans une terre d'asile plus propice à l'effervescence artistique. En quelque sorte, les éléments qui émigrent avec lui œuvrent à ouvrir les frontières de sa région natale, manière détournée pour l'artiste de remettre en question ce qui le constitue et de chercher comment transformer le déracinement en une nouvelle implantation.

La danse constitue en ce sens non seulement le terrain mais aussi la pratique la plus favorable à cette entreprise. Certes, ses premières créations prennent forme dans une conjoncture privilégiée pour l'émergence de nouveaux univers esthétiques. Mais au-delà, la particularité de la danse - art du mouvement par excellence mais également ouvert à toute forme d'expression corporelle (visuelle et sonore) -, lui offre une multitude de voies pour expérimenter ce qu'il a vécu dans son corps autant que dans son esprit. À travers le décor construit, le costume, le masque et le geste, la théâtralité de son langage scénique permet à l'artiste de recomposer un univers familier, celui-là même qui est perçu comme révélateur de son étrangeté. Or, plus que la différence, c'est la tension entre l'ici et l'ailleurs dont témoigne ce langage hybride. Grâce à la danse, nourrie de ses pratiques de la lutte, des arts martiaux, de la danse contact et du mime corporel, les corps donnent forme physiquement aux forces contraires qui l'animent, partagé qu'il est entre ce là-bas et l'ici, sentiment bien connu de tout individu exilé. Les divers hommages que Nadj met en scène participent à définir ce ressenti, à ouvrir le singulier d'une telle expérience à la communauté, en ne se contentant pas de son seul point de vue. Toutes les figures artistiques auxquelles il fait référence ont en commun d'exprimer un sentiment

d'inadéquation avec leur environnement, sentiment qu'ils analysent, critiquent, déconstruisent et reconstruisent, pour envisager les modalités d'être et d'appartenir au monde. À travers leurs parcours, leurs récits et leurs procédés de création, Nadj se confronte à des questionnements semblables à ceux qui irriguent sa démarche artistique, et se réinvente provisoirement, le temps d'un spectacle, dans l'intertexte.

Dans un second temps (mais sans que l'on puisse parler de rupture), Nadj poursuit cette quête via d'autres formes d'altérités. Il ne s'agit plus seulement de résonances à des récits ou œuvres produits par d'autres, mais d'envisager la relation d'altérité et de reconnaissance dans un rapport direct, de corps à corps, dans l'espace scénique partagé. Alors que la pluralité de son identité sous-tend sa démarche, il choisit de confronter sa transversalité artistique (plasticien, interprète et chorégraphe) à celle d'autres créateurs. Aux côtés des danseurs, circassiens, musiciens, vidéaste, créateurs sonores et lumière, il s'enrichit non seulement de relations humaines, mais aussi de nouvelles possibilités d'expression corporelle et visuelle – autant d'éléments supplémentaires pour travailler sur la réception des forces contradictoires qui l'animent. Dès lors, Nadj ne se contente plus de faire voir et entendre des représentations de son imaginaire culturel. Continuellement à la recherche de nouveaux dispositifs, il reconstruit et qualifie des lieux (plastiques, archéologiques, photographiques, chorégraphiques, scénographiques) où se joue la rencontre entre mémoire et présent. La notion même de représentation s'en trouve bousculée. Il dépasse désormais la dialectique entre représentation de lieu et lieu de représentation⁶¹⁸. Bien que l'on puisse percevoir l'existence d'un espace fictionnel, celui-ci est néanmoins ambigu, puisqu'il est un ailleurs toujours changeant, celui où convergent à un moment donné les origines et les devenirs de l'artiste (et potentiellement de tout homme). De fait le questionnement de Nadj sur l'altérité s'avère dès lors multi facette – jusqu'au vertige. À partir des rencontres, échanges, évocations, symbolisations de l'Autre (qu'il soit danseur, plasticien, musicien, technicien ou spectateur ; étranger, concitoyen, homme, femme ou encore objet, animal ou végétal ; qu'il soit proche ou lointain, dans le temps ou dans l'espace), l'œuvre de Josef Nadj multiplie les dialogues avec l'Autre sous toutes ses formes. Par le biais de dispositifs complexes dans lesquels dramaturgie, chorégraphie et scénographie présentent un caractère unitaire remarquable, il engage de

⁶¹⁸ Pour reprendre la formule qui a donné lieu au titre de l'ouvrage de Marcel FREYDEFONT, *Petit Traité de scénographie. Représentation du lieu : Lieu de représentation*, Maison de la Culture de Loire – Atlantique, éd. Joca Seria, 2007.

fait le spectateur dans des expériences sensibles, souvent surréalistes, déroutantes et inoubliables. Pour certains, véritables chocs esthétiques, elles font éprouver à l'individu le mystère de sa propre évolution, le mystère du devenir. Expérience esthétique, elle l'est aussi par la puissance de la relation qui se met en place entre artistes et spectateurs pendant la représentation.

Notre étude a finalement révélé que le cheminement de Nadj recompose sans cesse les rapports entre le milieu et l'intime, ou pour jouer avec les mots, entre introspection et extrospection. Après avoir reconstruit et diffusé sa propre vision de son univers culturel d'origine, puis expérimenté l'éventail des modes de perception capables d'agir sur la réception et de communiquer au mieux avec son public, le chorégraphe resserre encore davantage son propos et sa pratique sur ce qui le constitue. Performant son rapport physique et spirituel à la mémoire, il opère un retour tangible à son milieu, notion ambiguë puisqu'elle est tout autant ce qui l'entoure et ce qui le positionne au centre de son environnement. Dans une attitude d'hyper-réceptivité et d'immersion, il se place ainsi au « milieu de son milieu »⁶¹⁹ (comme on le voit dans le film *Le Dernier Paysage*) pour ressentir intrinsèquement ce qui le relie à ses origines, au-delà des époques et des aires géographiques. Cette première phase d'immersion met en jeu une mémoire du corps imprégnée des sensations vécues, qu'il performe sur le plateau au contact de la matière plastique, visuelle et sonore. Le passage à la scène introduit de fait la présence du public (un autre point de vue sur la performance). Face à ce corps quittant progressivement son « corps visible » pour ne présenter que son « corps chair »⁶²⁰ en devenir, le spectateur lâche également prise pour retrouver à son tour sa propre corporéité, avec sa temporalité propre. Les dernières créations de Nadj véhiculent donc de l'émotion sans recourir à la dimension psychologique, via une forme de rituel spécifique au spectacle vivant originel, ainsi libéré de codes culturels limitatifs. Il fonctionne selon un échange préconscient éphémère, partagé par l'artiste et les spectateurs.

⁶¹⁹ Augustin BERQUE, « mésologiques », mis en ligne le 29 octobre 2011 sur le blog: <http://ecoumene.blogspot.fr/p/argument.html>

⁶²⁰ Selon la terminologie utilisée par MERLEAU-PONTY, in *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Sans doute Josef Nadj a-t-il été l'un des premiers chorégraphes à faire de ses origines la source de sa création. Or le paysage de la danse a changé, accueillant de nouveaux artistes aux préoccupations similaires⁶²¹. De fait, Nadj ne fait plus figure d'exception mais apparaît plutôt comme un précurseur. La résistance face à ce constat dont fait preuve la réception questionne plus largement le regard que porte la société sur ses étrangers : finalement, l'insistance sur le caractère singulier de Nadj ne traduirait-elle pas davantage le besoin de définir sa place et son rôle en tant qu'artiste étranger, plutôt que son esthétique ? Y aurait-il une forme d'inquiétude à propos du regard qu'il porte sur la culture qui l'accueille et l'intègre ?

Spécifier de manière presque systématique le lien entre ses créations et ses origines permet en effet de maintenir à distance la dimension critique des œuvres. Pourtant, en questionnant à travers elles son identité et son parcours depuis plus de 25 ans, le chorégraphe propose en retour une image du monde dans lequel s'inscrit ce cheminement.

A l'occasion des deux pièces qui évoquent les conflits en Yougoslavie, la presse salue l'engagement de celui qui n'oublie pas d'où il vient⁶²². Il en va autrement lorsque ce même regard critique ne se porte plus sur le lointain, mais sur la société qui l'a intégré et qui, de fait, reconnaît sa capacité à en comprendre les mécanismes. Repensons au clown de *Cherry-Brandy* (2010), tentant désespérément d'éviter à une figurine en bois, symbole de la création, de se faire couper en deux par un système automatisé. Ou encore, plus récemment, *Ozoon* (2013), qui s'ouvre par la parade grotesque de personnages engoncés dans des costumes rembourrés, et se clôture par la présentation d'une cage, descendue des cintres, à l'intérieur de laquelle des dizaines de souris blanches tournent inlassablement dans des roues... Visiblement, le chorégraphe émet quelques réserves sur l'engagement de l'homme occidental contemporain vis-à-vis de son environnement, tant naturel que culturel. Le spectateur n'a pas besoin de connaître les origines de Nadj pour saisir ses œuvres. Mais s'il apparaît comme l'intellectuel libre dont parle Georg Simmel, à la fois dedans et dehors, validant une forme de politique d'immigration en endossant le rôle d'exilé 'bienvenu', la liberté de parole exprimée à travers ses créations ne semble pas

⁶²¹ On pense notamment à Rachid Ouramdane.

⁶²² *L'Anatomie du fauve* et *Woyzeck ou l'Ébauche du vertige* (1994).

faire l'objet de la même attention. Mais l'artiste n'hésite pas à insister sur ses inquiétudes lors de prises de parole publique.

Par la longévité de sa création, ancrée dans le territoire français et dans ses institutions, et représentative de la danse française, mais aussi par sa démarche et les questionnements qui l'animent, Nadj sert de repère. Non seulement pour comprendre l'Ailleurs, mais aussi pour réfléchir l'Ici, tant à propos de l'évolution du paysage chorégraphique français qu'en matière de politique culturelle.

À ce jour, la création de Nadj continue de se construire. Cet objet d'étude a exigé un regard d'ensemble sur un parcours d'artiste mais a du également focaliser sur chacune des productions, dans leur autonomie. Il a fallu saisir le caractère événementiel de chaque création tout en questionnant sa spécificité, ses apports et ses permanences, dans un cheminement toujours en cours. Ce double positionnement a été compliqué et parfois frustrant, nécessitant d'accepter l'idée qu'une telle étude ne pourrait être totalement achevée – sous peine d'un profond contresens – ne serait-ce que parce que son objet se métamorphose au moment même où nous la clôturons.

Penser la création de Nadj par le biais des notions de l'Autre et de l'Ailleurs a permis de montrer que sa quête introduit une dimension temporelle affranchie de logique chronologique. Que l'on se cherche à travers ses racines ou son devenir, entre la finitude de l'homme et l'éphémère de la représentation, la question des origines s'engage dans une recherche dynamique faite d'aller-retour qui s'appuie sur de nouvelles conventions dramatiques. Selon Nadj, sa création s'organise selon des cycles de 10 ans. Le choix d'un plan dynamique et non strictement chronologique a permis de mettre en évidence la porosité de ces cycles, dont les limites ne sont pas immuables. À l'intérieur de chacun, certaines pièces ou dessins puisent, commentent ou prolongent les précédentes, et annoncent les suivantes. De fait, à la fin de cette étude, et grâce au suivi - régulier et toujours en cours - du cheminement de l'artiste, nous nous autorisons à sortir hors du cadre délimité par le corpus pour nous demander : où en est la création de Nadj actuellement ? Après sa ville natale et les hommages, peut-on considérer le cycle consacré à la quête identitaire de Nadj à travers la nature (dont le paysage de ses origines) comme achevé ?

Le devenir-animal à l'épreuve de la communauté, propos central d'*Ozoon* (2013), confirme son inscription dans le prolongement de *Last Landscape* (2005) et des *Corbeaux* (2010). Mais le dernier spectacle de Nadj, *Paysage Inconnu* (2014)⁶²³, semble ouvrir la voie d'une nouvelle phase de création. Le titre, familier pour le spectateur averti, rassemble des éléments présents dans les titres de deux de ses pièces les plus intimes⁶²⁴, pour annoncer la recréation d'un nouveau spectacle. Cette fois, il ne danse plus seul, mais aux côtés d'Ivan Fatjo, dont la présence s'accompagne d'un regard et une d'corporéité inexistants dans les spectacles sources. Bien que le recul manque encore pour juger du rôle de cette pièce dans le parcours de Nadj, *Paysage Inconnu* atteste du désir de Nadj d'interroger son œuvre à partir de son empreinte mémorielle, et ce afin d'ouvrir le processus de création à de nouveaux regards, de nouvelles techniques du corps, mais aussi d'autres parcours personnels qui pourraient prendre part à la recréation d'anciens spectacles. Dans ce nouveau cycle - si il venait à se confirmer - Nadj prolongerait son cheminement personnel à travers le questionnement du devenir de sa création.

Fait social avant même d'être spatial⁶²⁵, les frontières définissent un territoire. Mais l'artiste exilé ne se contente pas de les franchir ou de les déplacer. Sans nier les limites à la fois symboliques et culturelles qui les caractérisent, il ne cesse de se confronter à l'idée même de frontières (quelles qu'elles soient). Spectacles et productions plastiques jalonnent ainsi un cycle qui ne se répète jamais, mais suit la même direction : le retour à soi. À la manière d'un nœud de Möbius, son parcours créatif se déroule dans l'exploration de sa réversibilité, devenant à son tour un territoire paradoxalement sans limites.

⁶²³ À ce jour, nous n'avons pu assister qu'à la représentation publique d'un extrait de la pièce en cours de création, présenté sous forme de performance, le 17/05/2014 à Gourvilliers, dans le cadre du Parcours « De Kanjiža à Pithiviers-le-Vieil. Paysages », organisé du 15 au 18/05/2014 par le CCNO et l'Antre-Loup. La première de *Paysage Inconnu* a été présentée le 29/07/2014 au Théâtre de l'Odyssée à Périgueux dans le cadre du festival Mimos et est actuellement en tournée.

⁶²⁴ À partir des titres de *Journal d'un Inconnu* (2002) et de *Paysage après l'orage*, version créée d'après *Last Landscape* (2005) avec Akosh S. et Gildas Etevenard la même année.

⁶²⁵ Voir Gêrôme TRUC « Simmel, sociologue du cosmopolitisme », *Tumultes* 1/2005, n° 24, p. 49-77.

Bibliographie

Danse, théâtre, arts du spectacle

A. Ouvrages

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1938.

BABLET Denis, (dir.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, éd. CNRS., Paris, 1999

BABLET Denis, *Les Révolutions scéniques du XX^{ème} siècle*, éd. Société internationale d'art XX^{ème} siècle, Paris, 1975.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Ed. Centre National de la Danse, Coll. Recherches, Paris, 2001

BOUCRIS Luc, *L'espace en scène*, éd. Librairie Théâtrale, Paris 1993.

BOUCRIS, FREYDEFONT, LEMAIRE et SARTI, (dir.) *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II Pratiques et enseignements*, Études théâtrales, n° 54-55, Bruxelles, Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain – Ecole Nationale Supérieure des Arts décoratifs de Paris, 2012.

BOUCRIS Luc et FREYDEFONT Marcel (dir.), *Arts de la scène, scène des arts*, Louvain-la-Neuve, 2003.

Vol. I : « Brouillage de frontières : une approche par la singularité », Etudes théâtrales 27/2003

Vol. II : « Limies, horizons, découvertes : mille plateaux. », Etudes théâtrales 28/2003 et 29/2003

Vol. III : « Formes hybrides : vers de nouvelles identités », Etudes théâtrales 30/2004

COUSIN Jean, *L'espace vivant, introduction à l'espace architectural premier*, éd. Du Moniteur, Montréal, 1980.

CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, éd. Chiron, Paris, 2002.

DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, coll. Recherches, éd. CND, Paris, 2004.

DUSIGNE Jean-François, *Du théâtre d'Art à l'Art du théâtre, anthologie des textes fondateurs*, éd. Théâtrales, Paris 2002.

FONTAINE Geisha, *Les danses du temps, Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, coll. Recherches, éd. Centre national de la danse, Paris, 2004.

FRETARD Dominique, *La Danse contemporaine : danse et non danse*, Paris, Cercle d'art, 2004;

FORMIS Barbara, *Gestes à l'œuvre*, De l'incidence éditeur / Esbaco, 2008.

FREYDEFONT Marcel, (dir.) *Petit Traité de scénographie. Représentation du lieu : Lieu de représentation*, Maison de la Culture de Loire – Atlantique, éd. joca seria, 2007.

GINOT Isabelle, GODARD Hubert, LAUNAY Isabelle, MENICACCI Armando, *Mobiles Tome 1: Danse et utopie*, coll. Arts 8, éd. L'Harmattan, Paris, 1999.

GIOFFREDI Paule (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine. Porosités et résistances*, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2009.

GOURDON Anne-Marie, *Théâtre, public, perception*, éd. CNRS, Paris, 1982.

GRAU Andrée et WIERRE-GORE Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse - Genèse et construction d'une discipline*, coll. Recherches, éd. Centre national de la danse, Paris, 2006.

GUISGAND Philippe, *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

HUESCA Roland, *L'écriture du (spectacle) vivant, approche historique et esthétique*, Les Cahiers du Portique n°9, Strasbourg, 2010.

HUESCA Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*. coll. Lignes d'art, PUF, 2012.

JAMET Dominique et GUY Jean-Michel, *Les publics de la danse*, Ministère de la Culture, La Documentation française, Paris, 1991.

JOURDHEUIL Jean, *Un théâtre du regard, Gilles Aillaud : Le refus du pathos*, éd. Christian Bourgeois, coll. Cahiers de l'Odéon, 2002.

JUSSELLE Jacques, *Ilka Schönbein, Le corps : du masque à la marionnette*, Encyclopédie fragmentée de la marionnette, volume 3, éd. THEMMAA, Paris, 2011.

KONIGSON Elie, *L'œuvre d'art totale*, éd. CNRS, Paris, 1995.

KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, coll. fac. Littérature, éd. Nathan Université, 1992.

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, 1990.

LECOQ Jacques, *Le corps poétique*, Actes Sud papiers, 1999.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

PAVIS Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, J.Corti, 1990

PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, collection U, 2006.

PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, Voix et images de la scène*, Paris, édition Presses universitaires du Septentrion, collection perspectives, 2007 (4^{ème} édition revue et augmentée).

PEZIN Patrick, (dir.) *Etienne Decroux, mime corporel*, coll. Les Voies de l'acteur, éd. L'Entretemps, Saint Jean de Védas, 2003.

PICON-VALLIN Béatrice, *La scène et les images*, coll. Les Voies de la création théâtrale, éd. CNRS, Paris, 2001.

PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, traduction d'Arthur Adamov, éd. L'Arche, Paris, 1962.

PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie, Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, éd. Vrin, collection « essais d'art et de philosophie », 2009.

ROUSIER Claire (dir.) *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le xxe siècle*, coll. Recherches, éd. Centre national de la danse, Paris, 2003.

ROUSIER Claire (dir.), *Identités culturelles, identités esthétiques : de Bombay à Tokyo*, coll. Recherches, éd. Centre national de la danse, Paris, 2008.

SCHERER Jacques, BORIE Monique, DE ROUGEMONT Martine, *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, éd. Sedes, 1982.

SURGERS Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, éd. Nathan, Paris 2000.

VINAVER Michel, *Ecritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Babel, Actes Sud, 2000.

B. Revues

Théâtre/Public N°177, « Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre », dossier spécial dirigé par Chantal GUINEBAULT – SZLAMOWICZ, juin 2005.

Dossier spécial dans *Théâtre/Public* en 3 volumes :

N°197 : *Le son du Théâtre – I. Le passé audible*, sous la direction de Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, octobre 2010

N°199 : *Le son du théâtre - II : Dire l'acoustique*, sous la direction de Chantal Guinebault Slamowicz, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, **mars 2011**

N° 201 : *Le son du théâtre - III : Voix Words Words Words*, sous la direction de Jeanne Bovet, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, octobre 2011.

C. Articles

BANU Georges, « Pannes de mémoire et espoirs techniques », in *Alternatives Théâtrales* n° 89, 2006.

BORIE Monique, "L'ailleurs, tremplin pour un langage renouvelé : Artaud et Brook, Grotowski, le Living, Barba, Mnouchkine, *Alternatives Théâtrales* n° 89, 2006

CUZIN Christophe, « L'espace comme sujet », in *Ligeia* N° 37-38-39-40, dossier consacré aux « Abstractions »

FEBVRE Michèle, « Quand la danse fait théâtre : Jouer avec la représentation », *Revue Protée*, vol.21, no.3, automne 1993. p.29-37.

GUERRIN Frédéric, « Corps et esprit de la représentation », in *Ligeia* N° 29-30-31-32, octobre 1999 à juin 2000, dossier consacré à « Art et spiritualité »

HUESCA Roland, « Danses et sociétés » in *Quant à la danse*, n°1, octobre 2004.

HUESCA Roland, « Nudité, corps et 'figure'. L'exemple chorégraphique » in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°8, éd. PUF, 2011.

Didier PLASSARD, « Fragiles territoires de l'humain. L'image dans le théâtre, chez Novarina et Didier-Georges Gabily », in *Puck*, 1998.

D. Thèses, mémoires universitaires

GUINEBAULT Chantal, « Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain », Thèse de Doctorat en Arts de la scène soutenue à l'Université Paul Valéry de Montpellier, le 12/12/2002 (direction Luc Boucris)

HUESCA Roland, *Le spectacle vivant saisi par l'Histoire : l'exemple chorégraphique*, Mémoire d'Habilitation à diriger des Recherches, 18ème section, novembre 2006.

KWON Hyun-Chung, « Espace et mise en scène: approche analytique et esthétique du vide et du plein », Thèse de Doctorat soutenue à l'Université Paris X, 2000 (direction Christian Biet).

PAGES Sylviane, *La réception des butô(s) en France : représentations, malentendus et désirs*, thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, sous la direction de Isabelle Launay et Jean-Marie Pradier, soutenue le 26/05/2009, Université Paris 8 – Vincennes – Saint – Denis.

E. Catalogues d'expositions

Danser sa vie, Ecrits sur la danse, à l'occasion de l'exposition « Danser sa vie » au Centre Pompidou Paris, du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012, sous le commissariat de Christine Macel et Emma Lavigne, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 2011.

F. Ecrits d'artistes

CUNNINGHAM Merce, *Le danseur et la danse*, Belfond, 1980.

KANTOR Tadeusz, *Entretiens*, éd. Carré, coll. Arts & esthétique, 1996.

Arts plastiques, graphiques, performatifs et audiovisuels

1. Ouvrages

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, coll. Rivages Poche / Petite bibliothèque, éd. Payot et Rivages, Paris, 2007.

AUMONT Jacques, *L'image*, coll. Nathan Cinéma, éd. Nathan, Paris 1990.

BOSSEUR Jean-Yves, *John Cage*, éd. Minerve, Paris, (1993) 2000.

BRETON André, *Le Surréalisme et la Peinture* (1928)

CASATI Roberto et DOKIC Jérôme, *La philosophie du son*, coll. Rayon Philo, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, 1981

DE MÈREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, coll. In Extenso, Larousse, 2011 (1994).

DERRIDA Jacques, *La Vérité en peinture*, 1978

KASPER Ulrike, *Ecrire sur l'eau, l'esthétique de John Cage*, Hermann, Paris, 2005.

SEMIN Didier, *Le sablier de Penone via Piero della Francesca, Alfred Hitchcock et Andreï Tarkovski*, coll. Envois, éd. L'Échoppe, Paris, 2005.

CASTANT Alexandre, *Planètes sonores (radiophonie, arts, cinéma)*, nouvelle édition revue & augmentée d'un épilogue, coll. « Écrits », éditions Monografik, Blou, 2010.

G. Revues

Numéro Hors-Série du journal *La Terrasse* intitulé « Etat des lieux de la danse en France », publié le 30 novembre 2011 et disponible en version numérique sur http://www.journal-laterrasse.fr/etat_des_lieux_danse/articles_tri.php?men=6

& *la danse*, Revue d'Esthétique, N°22, Paris, Ed. Jean-Michel Place, 1992.

H. Articles

MERVANT-ROUX Marie Madeleine, « De la bande son à la sonosphère » Images Re-vues n°7, 2009

I. Ecrits d'artistes

ERNST Max, *Écritures*, Gallimard, Paris, 1970.

L'Art : outils philosophiques, historiques, sociologiques

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, coll. Quadrige éd. PUF 1994, (première édition 1957).

BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, éd. José Corti, Paris 1948

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Champs Arts, Flammarion, Paris, (1982) 2010.

HALL Edward T., *La dimension cachée*, coll. Essais, éd. Seuil, Paris, 1971

HEINICH Nathalie, *Sociologie de l'art*, La Découverte, Paris, 2001.

JULLIEN François, *Les Transformations silencieuses*, Grasset, 2009.

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, 1990.

LYOTARD Jean-François, *La phénoménologie*, coll. Que sais-je ?, éd. PUF, 1982.

LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, éd. La Dispute, Paris, 2006

MARTIN Laurent et VENAYRE Sylvain, (dir.) *L'histoire culturelle du contemporain*, actes du colloque de Cerisy, éd. Nouveau monde, 2005.

MERLEAU - PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible* suivi de *notes de travail*, éd. Gallimard, Paris, 1964.

MERLEAU - PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, Paris, 1945.

MERLEAU - PONTY Maurice, *Signe*, éd. Gallimard, Paris, 1960.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, 1961

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, PUF, Paris, 2005.

SPINETO Natale, *Les Symboles dans l'histoire de l'humanité*, Editions du Rouergue, 2003.

THEVOZ Michel, *L'esthétique du suicide*, coll. Paradoxe, Les Editions de minuit, Paris, 2003.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975

Rituel, cérémonie

BASTIDE Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, Flammarion, Paris, 1972.

CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1967

HALIFAX Joan, *Les chamans*, Seuil, Paris, 1991.

Circulations, interculturalité

A. Ouvrages / chapitres

AUGÉ Marc, *Le sens des autres*, Actualité de l'anthropologie, éd. Fayard, Paris, 1994.

AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, coll. La librairie du XXème siècle, éd. Seuil, Paris, 1992.

AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Payot, Paris, 2009.

AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, coll. Champs, éd. Flammarion, Aubier, 1994

BASTENIER Albert, *Qu'est-ce qu'une société ethnique ? Ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration*, coll. Sociologie d'aujourd'hui, éd. PUF, Paris, 2004.

CLAVAL Paul, *La géographie culturelle, Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, éd. Armand Colin, Paris, 2003.

CLAVAL Paul, « *La Géographie du xxie siècle* », éd. L'Harmattan, 2003

HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, édition établie par Maxime Cervulle, trad. de Christophe Jaquet, éditions Amsterdam, Paris, 2007 ;

KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Armand Colin, Paris, 2004.

LAPIERRE Nicole, *Pensons ailleurs*, coll. Un ordre d'idées, éd. Stock, Paris, 2004.

LEGENDRE Pierre, *La passion d'être un Autre*, Seuil, 1978.

LEVY Jacques et LUSSAULT Michel, sous la direction de, *Logique de l'espace, esprit des lieux – géographies à Cerisy*, coll. Mappemonde, éd. Belin, Paris, 2000.

LOYER Emmanuelle en collaboration avec Pascale GOETSCHER, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1994.

LOYER Emmanuelle et BAECQUE Antoine, *Histoire du Festival d'Avignon*, éd. Gallimard, Paris, 2007.

LOYER Emmanuelle, *Paris à New York, Intellectuels et artistes français en exil (1940-1947)*, éd. Grasset, Paris, 2005.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, coll. Quadrige, éd. PUF, Paris, 1950.

POUTIGNAT Philippe, STREIFF-FENART Jocelyne in *Théories de l'ethnicité*, présentent Les groupes ethniques et leurs frontières, de BARTH Fredrick, coll. Le sociologue, éd. PUF, Paris, 1995.

REX John, *Ethnicité et citoyenneté, la sociologie des sociétés multiculturelles*, coll. Logiques sociales, éd. L'Harmattan, Paris, 2006.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Points/seuil, Paris, 1990.

SIMMEL Georg, « Digressions sur l'étranger », in *L'Ecole de Chicago*, éd. Aubier, Paris, 1990.

SIMMEL Georg, *Sociologie. Etudes sur les formes de socialisation*, Paris, PUF, 1999.

TANON Fabienne et VERMES Geneviève, textes réunis par, trois ouvrages issus du colloque International autour de « qu'est-ce que la recherche interculturelle ? » organisé par l'Association pour la Recherche Interculturelle (ARIC), Paris, Octobre 1981 ;

L'Individu et ses cultures (vol.1) ; Cultures croisées : du contact à l'interaction (vol.2) ; et Ethnicisation des rapports sociaux (vol.3), coll.Espaces interculturels, éd. L'Harmattan, 1993.

VICARI Jacques, La Tour de Babel, coll. Que sais-je ?, éd. PUF

B. Articles

BOUCHARD Gérard, «Ouvrir le cercle de la nation. Activer la cohésion sociale. Réflexion sur le Québec et la diversité», in *Les nationalismes au Québec*, sous la direction de Michel Sarra-Bournet et Jocelyn Saint-Pierre, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2001.

CHAOUIITE Abdellatif, « L'étranger, une figure mouvante » in *Ecarts d'identité* n°81, Juin 1997.

CLAVAL Paul, « Villes et pluralité des cultures. Problèmes et contextes », in *Géographie et Cultures*, vol. 7, n° 26, 1998.

COQUERY – VIDROVITCH Catherine, « Du bon usage de l'ethnicité... », in *Le Monde diplomatique*, Paris, juillet 1994.

CUISENIER J., « Culture ordinaire et ethnicité » in *Ethnologie française*, éd. PUF, Paris, 1995, vol. 25, no1, pp. 16-35

JUTEAU Danielle, « L'ethnicité et la modernité », *L'ethnicité et ses frontières, Trajectoires Sociales, Montréal* : Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 185-197.

RAMMSTEDT Otthein, « L'étranger de Georg Simmel », texte traduit par K. Chaland et P. Watier, in *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est*, p.146-153, 1994.

C. Séminaires

Présentation du séminaire sur les relations ethniques disponible sur <http://www.socio.umontreal.ca/cours/2005-2006/h06/SOL6915-RelationsEthniques1.pdf>

D. Revues

Cultures & Conflits, revue thématique trimestrielle de Sociologie Politique de l'International : <http://www.conflits.org/>

La Revue Européenne des Migrations Internationales (REMI) : <http://remi.revues.org/>

Socio-Anthropologie : <http://socio-anthropologie.revues.org/>

Les Cahiers de l'Urmis, par l'unité mixte de recherche « Migrations et société » (URMIS) spécialisée dans l'étude des migrations et des relations interethniques : <http://urmis.revues.org/>

L'Homme. Revue française d'anthropologie : <http://lhomme.revues.org/>

Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe: <http://terrain.revues.org/>

E. Sites internet

Association française d'études sur les Balkans : <http://www.afebalk.org>

Site de l'Université Rennes 2, CERIEM Centre d'Etudes et de Recherche sur les Relations Interethniques et les Minorités : http://www.uhb.fr/sc_humaines/ceriem/

Site des Archives de Sciences Sociales et Religions : <http://assr.revues.org/>

Poésie et littérature :

ADAMSON Ginette, *Le procédé Raymond Roussel*, (Amsterdam, Rodopi, 1984),

BRETON André, « Fronton virage », *Une Etude sur Raymond Roussel* (Paris, Arcanes, 1953).

FERRY Jean, « La Chaîne de *La Poussière de soleils* », *Une Etude sur Raymond Roussel* (Paris, Arcanes, 1953)

FOUCAULT Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, «Folio essais », 1963, 1992

LE BRUN Annie, in Michel LEIRIS, *Roussel and Co*, édition établie par Jean JAMIN, présentée et annotée par Annie LE BRUN, (Paris, Coédition Fata Morgana, Gallimard et Artheme Fayard, 1998).

MATTHEWS J.H., *Le théâtre de Raymond Roussel – une énigme*, (Paris, Lettres Modernes – Minard, 1977)

TOLNAI Ottó *L'ombre de Miquel Barceló*, traduit du hongrois par L.Gaspar et S.Claire, Photographies Josef Nadj, coll. Lignes de corps, éd. L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006.

Dictionnaires et encyclopédies :

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Bordas, Paris, 1991.

LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris, 2008.

CONDITIONS D'ANALYSE DU CORPUS (supports)

TITRE DE LA CREATION	ANNEE	DVD	REPRESENTATION (X) EXPOSITION (O)	CAPTATION CCNO	EXTRAIT SITE OFFICIEL CCNO	NUMERIDANSE
<i>OZON</i>	2013		X			X
<i>ATEM le souffle</i>	2012		XXXX			
<i>Les Photogrammes</i>	2010		X			
<i>Cherry-Brandy</i>	2010			X		X
<i>Les Corbeaux (dessins)</i>	2010		X			
<i>Les Corbeaux</i>	2009		XX	X	X	X
<i>Etc. etc.</i>	2009		X			
<i>Sho-bo-gen-zo</i>	2008		XX	X		X
<i>Entracte</i>	2008	X	X		X	X
<i>Asobu (jeu)</i>	2006			X		
<i>Paso Doble</i>	2006	X				
<i>Le Dernier Paysage</i>	2005	X				X
<i>Last Landscape</i>	2005	X			X	
<i>Poussière de soleils</i>	2004		X	X		
<i>Journal d'un inconnu</i>	2002			X	X	X
<i>Les Miniatures</i>	2001					
<i>Les Philosophes</i>	2001	X	X		X	X

TITRE DE LA CREATION	ANNEE	DVD	REPRESENTATION	CAPTATION CCNO	EXTRAIT SITE OFFICIEL CCNO	NUMERIDANSE DEPUIS JUILLET 2012
<i>Petit psaume du matin</i>	2001	X			X	X
<i>Le Temps du repli</i>	1999	X film		X	X	
<i>Les Veilleurs</i>	1999				X	
<i>Le Vent dans le sac</i>	1997				X	
<i>Les Commentaires d'Habacuc</i>	1996			X	X	
<i>Le Cri du Caméléon</i>	1995	X film			X	
<i>L'Anatomie du fauve</i>	1994				X	
<i>Woyzeck ou l'ébauche du vertige</i>	1994	X	XX		X	X
<i>Les Échelles d'Orphée</i>	1992				X	
<i>Comedia tempio</i>	1990				X	
<i>La Mort de l'empereur</i>	1989				X	X
<i>7 Peaux de Rhinocéros</i>	1988					
<i>Canard Pékinois</i>	1987			X	X	

X : nombre de représentations auxquelles j'ai pu assister.

ETUDE DE LA DIFFUSION

Source : DGCA – Direction Générale de la Création Artistique

Année : 2012/2013

Sont pris en compte : les CCN et Compagnies Conventionnées, sachant que certaines compagnies ont d'énormes chiffres dus à une diffusion jeune public ou rue (précisées *).

Ce classement ne prend pas en compte les ballets nationaux ou régionaux, ni les compagnies aidées au titre de l'aide à la compagnie (sur 2 ans)

Parmi les CCN

1. CCN de Créteil (Merzouki) 154 dates dont 69 à l'international
2. CCN d'Aix en Provence (Preljocaj) 118 dates dont 27 à l'international
3. CCN Roubaix (Carlson) 101 dont 6 à l'international
4. CCN de Grenoble (Galotta) 98 dont 11 à l'international
5. CCN de Tours (Lebrun) 97 dont 14 à l'international
6. CCN Biarritz (Malandin) 93 dont 30 à l'international
7. CCN Orléans (Nadj) 91 dont 23 à l'international
8. CCN Montpellier (Monnier) 84 dont 24 à l'international

Parmi les Cie aidées au titre de la compagnie conventionnée

1. Compagnie Nathalie Pernet (Franche Comté) 200* dont 2 à l'international
2. Compagnie Beau Geste (Dominique Boivin Haute Normandie) 116* dont 20 à l'international
3. Compagnie RB (Jérôme Bel Ile de France) 92 dont 49 à l'international
4. Compagnie Plaisir d'offrir (Kelemenis PACA) 70 dont 2 à l'international

Par ailleurs la Cie Découflé fait un peu exception et ne figure pas sur les tableaux, malgré une importante diffusion.

JOSEF NADJ : PRIX ET DISTINCTIONS

Prix de la critique du Festival « Mimos 1995 » de Périgueux, pour "**Comedia tempio**"

Premier Prix du public au 32^e festival « BITEF » de Belgrade en 1998, pour "**Woyzeck, ou l'Ébauche du vertige**"

Premier Prix « Danza & Danza » de la Critique, Italie, saison 1996/1997, pour "**Les Commentaires d'Habacuc**"

Premier Prix du public, de la critique, de la mise en scène, au Festival International de Théâtre « Mess » à Sarajevo en 1998, pour "**Le Vent dans le sac**"

« **Masque d'or** » **du meilleur spectacle étranger** présenté en Russie pour l'année 2000, avec "**Les Veilleurs**"

Grand Prix de la critique 2001-2002 - Palmarès danse du Syndicat professionnel de la critique de théâtre, de musique et de danse, pour "**Les Philosophes**" et "**Petit psaume du matin**"

« **Masque d'or** » **du meilleur spectacle étranger** présenté en Russie pour l'année 2002 avec "**Woyzeck, ou l'Ébauche du vertige**"

En 2002, Josef Nadj est fait **Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres** pour la contribution de ses oeuvres au rayonnement des arts en France et dans le monde.

En 2005, l'Association Française d'Action Artistique (Ministère des Affaires étrangères et européennes) lui décerne le « **Passeport créateur sans frontières** » qui distingue la dimension internationale de son travail, la reconnaissance de ses œuvres et l'importance de leur diffusion à l'étranger.

Prix de la chorégraphie 2005 de la Société des Auteurs, Compositeurs Dramatiques pour l'ensemble de son œuvre.

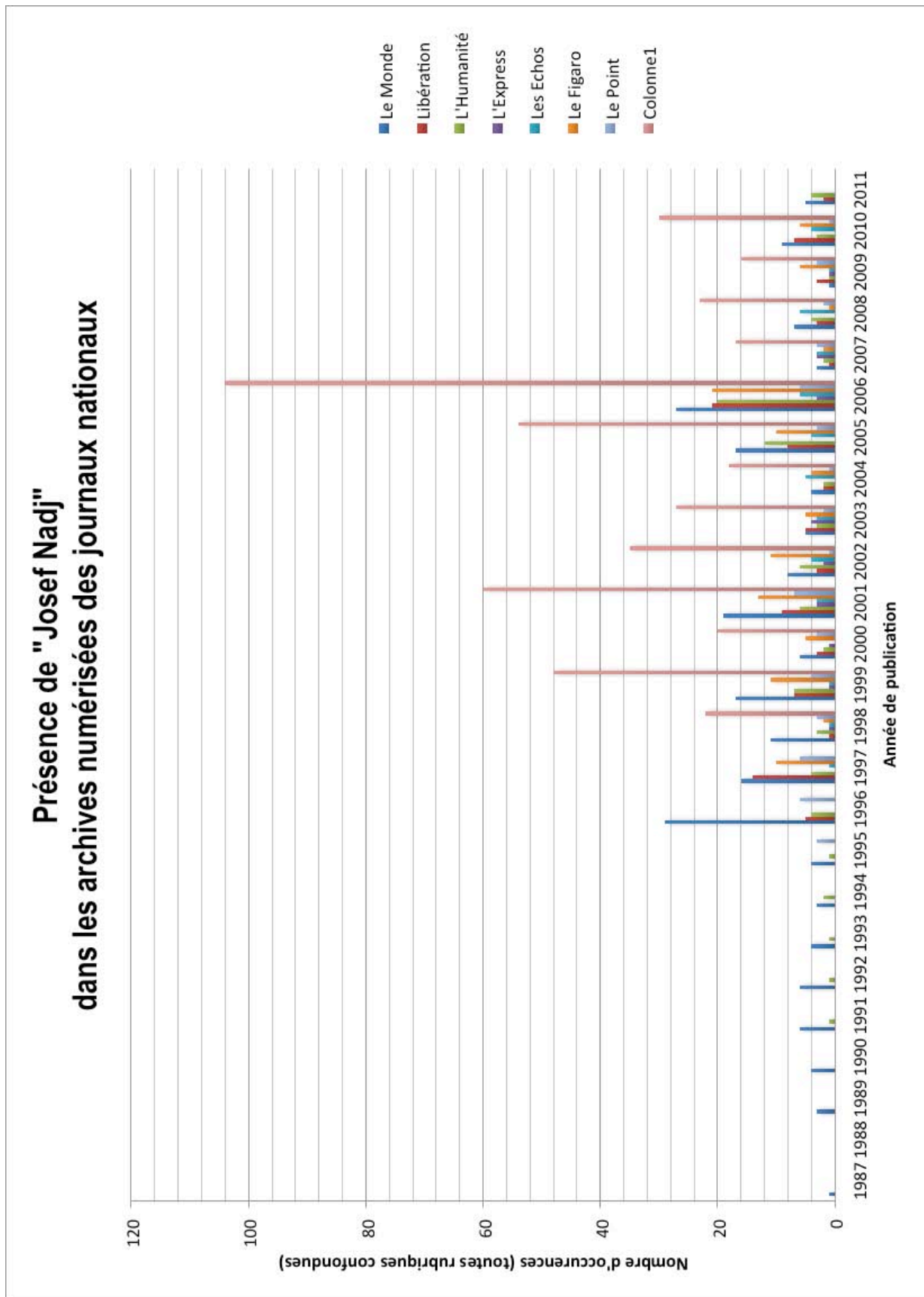
VIII^e « Prix Europa / Nouvelles Réalités Théâtrales » – décerné à Turin en juin 2006, pour l'ensemble de son œuvre.

Premis Fad (Foment de les Arts Decoratives) **Sebastia Gash International 2006 d'Arts Parateatrls** à Barcelone, pour "**Paso doble**"

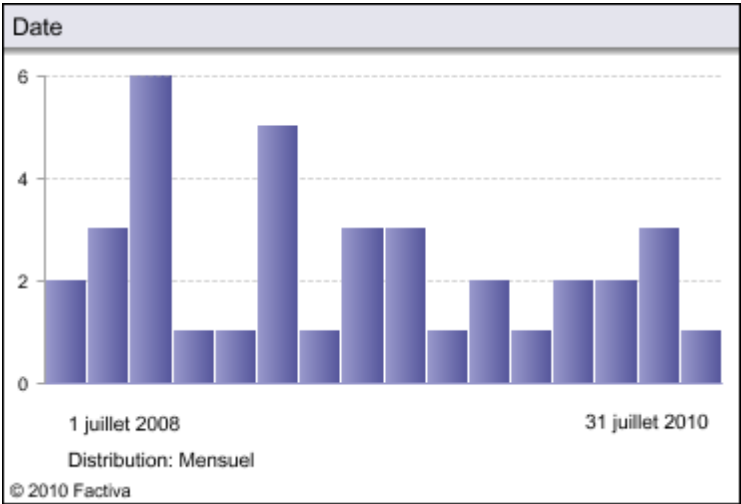
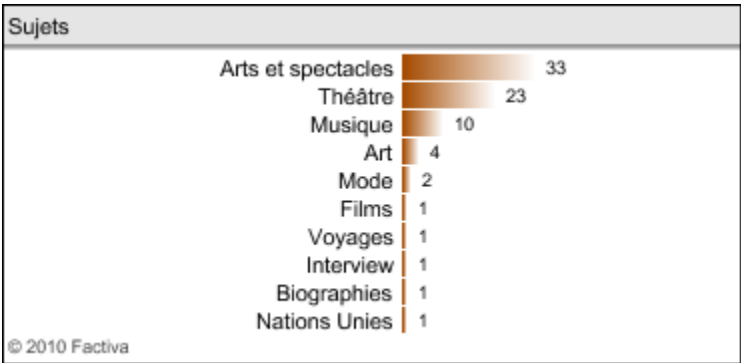
Prix « artiste émérite » NEMZETI ERŐFORRÁS MINISZTERIUM – ERDEMES MŰVESZ décerné à Budapest en Hongrie le 15 mars 2011

En 2011, Josef Nadj est promu Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres pour la contribution de ses œuvres au rayonnement des arts en France et dans le monde.

ETUDE DE LA PRESSE

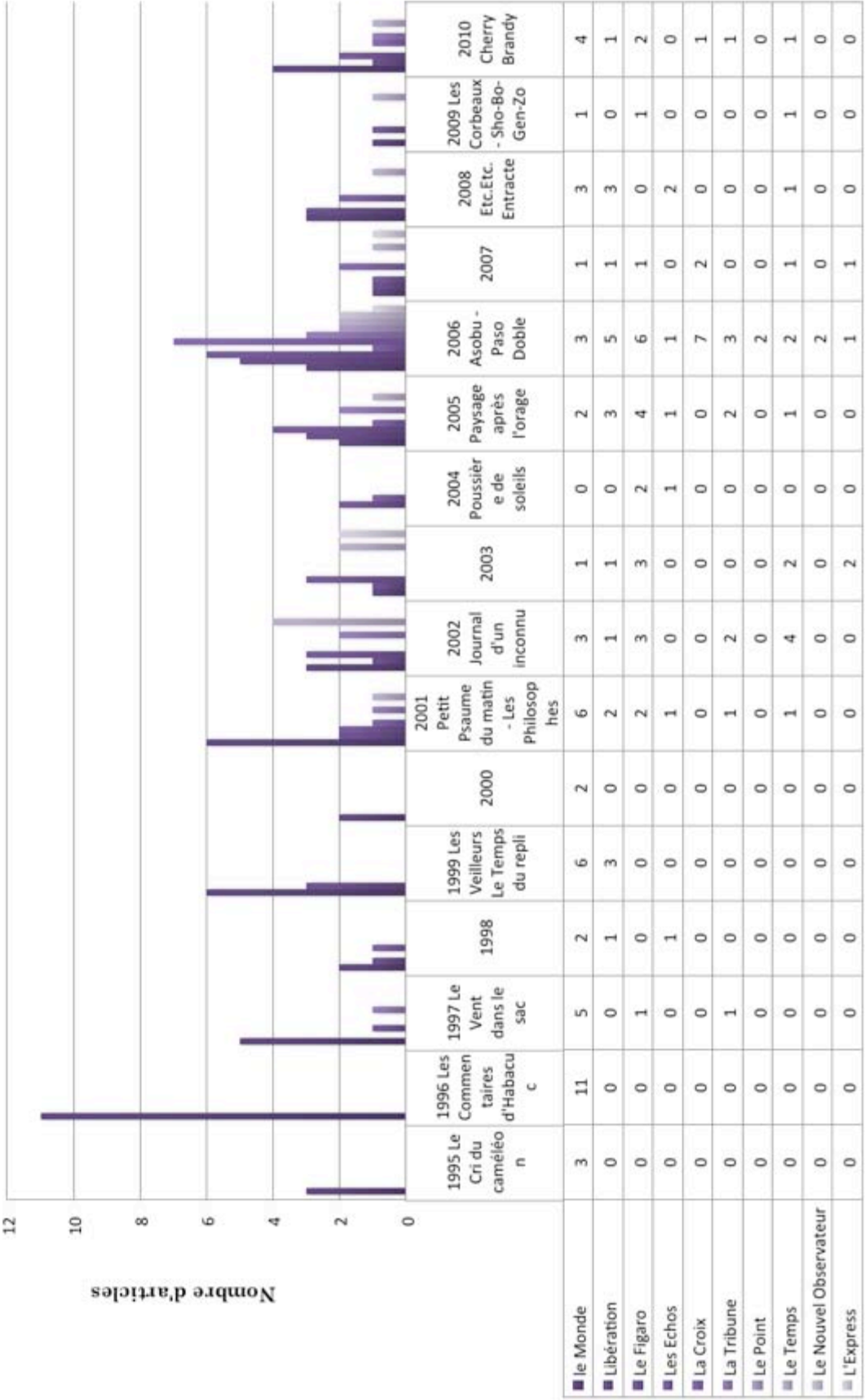


Archives Factiva 22/07/2008 au 01/07/2010 : en français, 37 articles

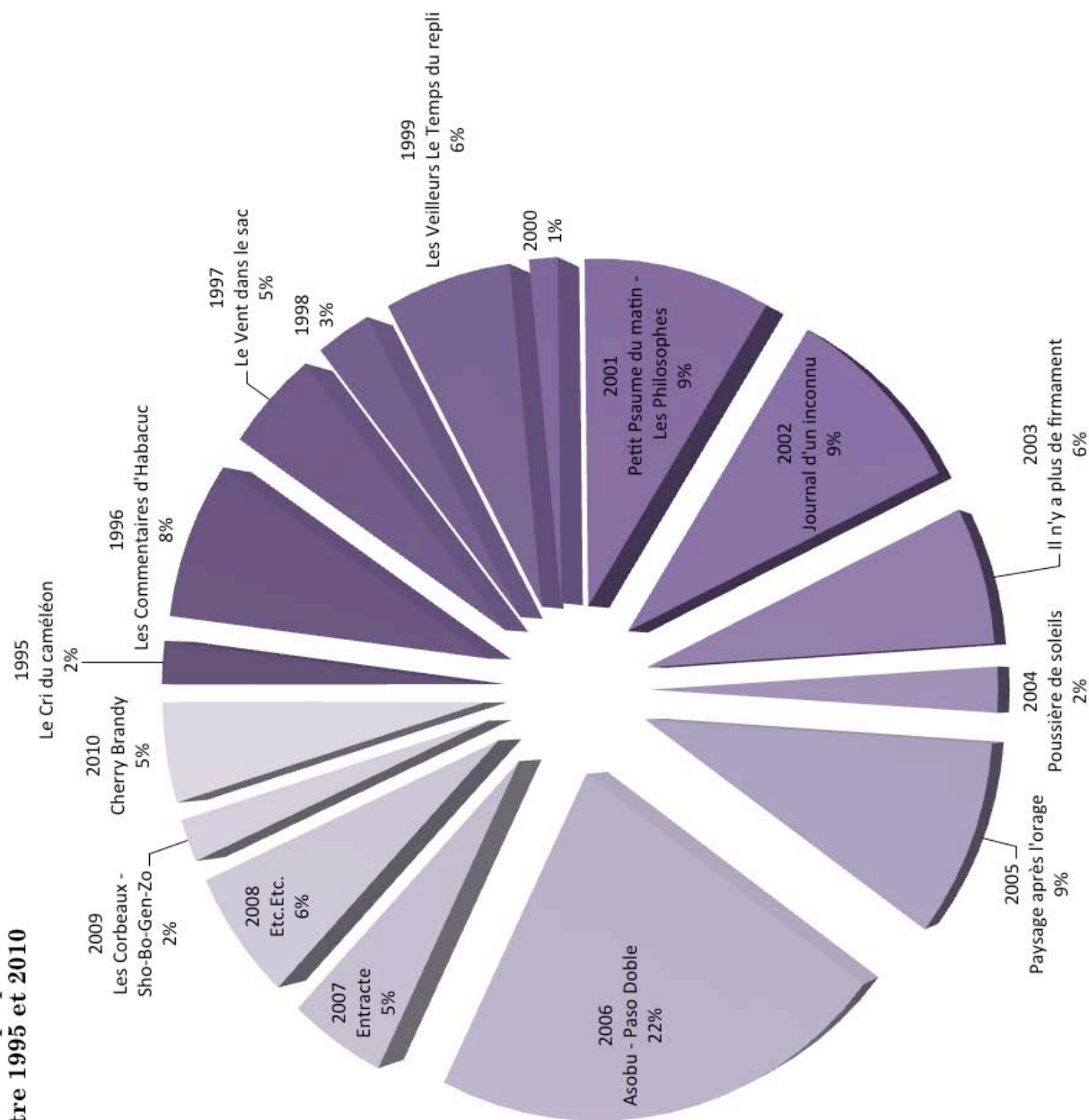


L'actualité de Josef Nadj
dans la presse quotidienne nationale

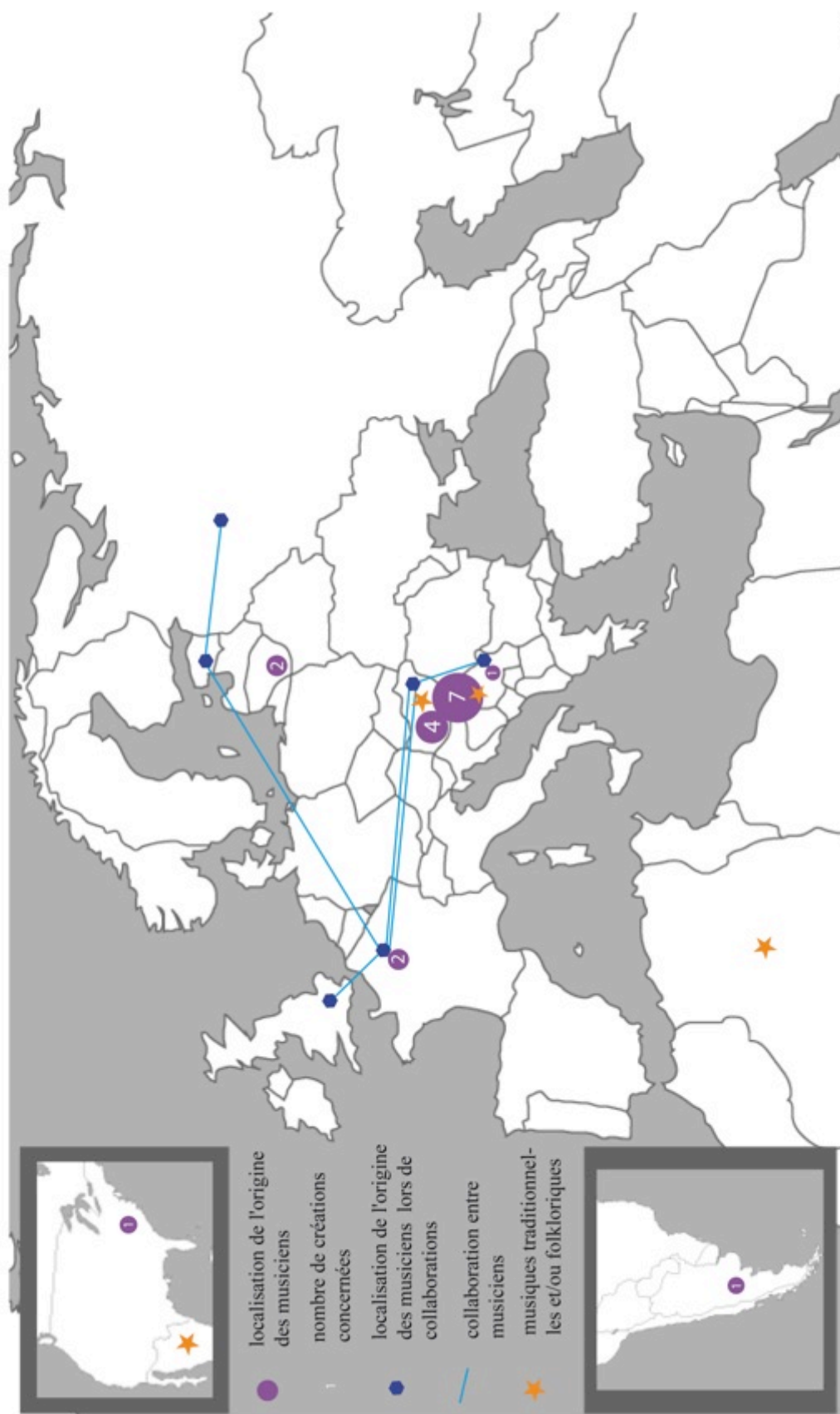
(source : Factiva)



**Répartition par année de l'espace occupé par JN
dans le quotidien Le Monde entre 1995 et 2010**



Origines des musiciens compositeurs et interprètes collaborant aux créations de Josef Nadj



ENTRETIENS

Entretien avec Josef Nadj, CCNO, lundi 6 juin 2011.

Vous revenez du Portugal, où vous avez présenté Les Corbeaux. Lors des tournées, avez-vous constaté des différences dans la réception et l'interprétation de vos créations selon les pays ?

Oui, il y en a. Selon les pays et selon les villes à l'intérieur des pays. Par exemple au Portugal ; on a vécu un peu le côté averti du public, et le côté opposé de ça, selon le lieu, selon la ville. Par exemple à Guimarães ou à Braga, ou dans des villes autres que Lisbonne et Porto qui sont deux centres culturels vraiment affirmés où le public pouvait être « initié » depuis des années à une sorte de programmation variée. Dans les autres villes comme Guimarães et Braga ce n'était pas le cas, c'était une nouveauté pour beaucoup de gens du public. Et donc malheureusement on a pu constater qu'il y a une partie du public qui est complètement dépassé par la proposition, qu'ils ne comprennent pas, dans laquelle ils n'arrivent pas à rentrer ; n'a pas les codes, n'a pas de culture ni de la musique, ni du visuel, ni du mouvement, pour vraiment apprécier et donc ils se sont malheureusement – et ça c'est une nouveauté, depuis quelques années, de plus en plus le public ose se manifester « bruyamment » sa réaction ou sa non compréhension de l'objet. Ça devient gênant. Pour nous sur le plateau et pour les quelques personnes parmi le public qui aimeraient bien apprécier autrement. Donc il y a un problème, moi j'appelle ça de zone blanche, de territoire blanc, où la culture ou les gens cultivés sont une espèce rare, du moins en spectacle vivant. Ils vont pas ou peu dans des théâtres ou dans certains théâtres où il n'y a pas une programmation dite contemporaine, donc il y a un décalage énorme entre la réception et la proposition. Ça on le constate, on fait avec, mais ça devient problématique dans le sens où maintenant on les entend. Il y a toujours eu ça, mais il y a un changement des mentalités du public que je constate qui est pas très positif. C'est carrément un manque de respect du lieu, d'abord, de l'évènement, et des personnes qui sont invitées et qui sont en train de proposer quelque chose.

Les spectateurs ne se contentent plus de sortir discrètement ... ?

Ils discutent pendant, ils se permettent de commenter ou de se moquer, même. Répondre au téléphone aussi.

Avez-vous déjà assisté à des réactions semblables lorsque vous êtes spectateur ?

Oui, bien sûr. C'est un phénomène général, commun. La majorité du public devient un public de zapping. J'essaye de comprendre cette attitude donc je déduis que les individus qui composent le public sont, dans leur vie, contaminés par une consommation d'images et d'informations trop abondantes et aussi la facilité, à

travers les outils dont ils disposent, comme les ordinateurs et des millions de chaînes de télé, et la possibilité de naviguer, de surfer, sur ces canaux, sur ces propositions. Cette abondance et ces pratiques de « sautilllement » génèrent un manque de concentration, un manque d'attention chez les gens. C'est concret, je rêve pas ou j'exagère pas ; malheureusement je subis ça de plus en plus. Ça rend difficile le milieu du spectacle vivant à cause de cette pollution. Il fallait tout simplement interdire les portables dans les salles parce qu'il y a toujours quelque un qui oublie d'éteindre même si on fait des annonces, et qui cassent la magie du moment pour tout le monde.

Quel est selon vous le rôle de la presse dans le spectacle vivant ?

Un critique ne peut pas, sauf si la personne essaye de faire un travail ou une analyse approfondie d'un spectacle, décrire et fouiller toutes les strates de la proposition. La critique c'est une opinion appropriée pour une personne qui va avoir une place pour s'exprimer dans certains journaux, mais pour avoir déjà un aperçu du regard critique sur un spectacle, il faut déjà aller voir plusieurs critiques, plusieurs journaux, de plusieurs pays et peut être même de plusieurs langues, pour avoir un ensemble de retours formulés, écrits. Parce que la critique a aussi le rôle d'apporter un habit en plus à un spectacle ; parce qu'on lit les articles, on les met dans des dossiers, et beaucoup de gens accorde pas mal d'attention à ce qui est écrit, imprimé je veux dire. Donc c'est aussi une énorme responsabilité pour les critiques de maintenir un niveau de parole, d'analyse et d'écriture.

A quel champ disciplinaire vos créations appartiennent-elles ?

Je ne peux pas vraiment décider. Je suis déjà dans une catégorie qui détermine un petit peu l'accueil de mes spectacles. Comme je suis catégorisé dans la danse ou dans la chorégraphie, tous mes spectacles sont perçus comme œuvres chorégraphiques. Dans un sens c'est juste, mais dans le cas de plusieurs créations, cette appellation devient étroite. Notamment *Paso Doble* (2006) est quand même une création qui est plus proche d'une performance visuelle - qui voulait l'être d'ailleurs, mais je crois qu'il a créé une catégorie en soi, qui est peut être une performance dramatique. Mais ce n'est pas mon rôle de créer de catégorie plus proche de l'objet même. C'est le temps qui va le faire et justement le regard de plusieurs personnes et la réception dans plusieurs lieux qui peut, comme écho, générer une formulation qui peut devenir après une catégorie. Ce qui était le cas un moment donné avec le danse-théâtre qui est arrivé et qui a disons, isolé un certain nombre de propositions où on pouvait distinguer deux propositions à l'intérieur des œuvres, proprement chorégraphiques et théâtrales. Donc là l'appellation est assez juste. Mais aussi par exemple avec *Les Corbeaux* (2009), ce problème est un peu récurrent, dans le sens où c'est à la fois une proposition musicale, à la fois une proposition visuelle, de ma part, d'abord, et quand on met les deux ensemble ça donne une matière à part, unique, avec une charge dramatique au fond. Donc il y a un souci théâtral, comme toujours pour moi d'ailleurs pour que la proposition dépasse le cadre de ce que ça peut être, une proposition d'un

événement ou d'un happening ou d'une performance purement visuelle ou musicale. Alors qu'est-ce que c'est cet objet ? D'abord c'est un spectacle vivant. Ça pour moi c'est ce qui reste disons le commun chapeau. Spectacle dans le sens où sur scène quelque chose se passe, avec les moyens choisis comme formes d'expression. Et c'est vivant parce que c'est pas un témoignage vidéo ou un enregistrement qui va justifier la proposition mais le moment du spectacle, le moment où ça existe, le moment de la représentation ou sa raison d'être se manifeste. Donc c'est un spectacle vivant, pour moi, je crée des spectacles vivants dont certaines propositions ont une dominante plus chorégraphique, dans d'autres plus théâtrale, dans le troisième cas plus visuelle ou musicale.

Paysage après l'orage (2005) et Les Corbeaux (2009) : Pourquoi présenter le premier comme une pièce et le second comme performance ?

La concentration dans le propos. *Les Corbeaux* (2009), c'est un spectacle. Je le défends comme un spectacle mais plus proche d'une performance parce qu'il n'y a qu'un noyau, donc il y a une matière à proposer et à développer de différentes manières. Un spectacle, à mon avis, est composé de – là aussi il n'y a pas de règles – les constituants d'un spectacle sont plus variés pour que ça devienne un spectacle. Il faut plusieurs « thèmes » pour s'entrechoquer de propositions pour avoir cette tension dramatique ou un développement dramatique possible. Une performance peut se suffire à elle-même. Mettre sur scène un exploit, un rapport avec une seule matière. Mais un spectacle peut aussi parler de ça. C'est pour ça ; aujourd'hui les frontières sont très très proches. Même il y a des glissements d'une matière dans l'autre, ou un territoire peut glisser sous l'autre et je crois que c'est pas la proposition en soi c'est le moment où on reçoit, comment on reçoit, comment on regarde, que l'on choisit de l'interpréter comme ça ou comme ça. Donc c'est le public qui crée la catégorie c'est pas nous, nous on crée l'objet et c'est le public ou la personne qui reçoit qui va faire la catégorie.

Pouvez-vous me parler les critères pour présenter une création ?

Les Corbeaux (2009) par exemple c'est parti comme une performance. Pour moi une matière qui se veut comme performance au début de son existence est caractérisée par sa fraîcheur. Le moment d'offrir au spectateur *Les Corbeaux* (2009) a été complètement improvisé. Il n'y avait pas eu de répétition avant, il y avait une projection mentale, d'une idée, et on a rassemblé le tout sur place, devant le public. Dans ce sens-là on est proche de la performance. Mais si on revient sur la matière, en le répétant, en le travaillant, on engage un travail de l'écriture. L'écriture c'est déjà défendre, structurer, la proposition et de pouvoir reproduire dans des formes qui rassemblent ou qui va aller dans un sens voulu, maîtrisé. Quand on commence à maîtriser la matière, ça devient un spectacle.

Peut-on dire des Corbeaux (2009) qu'il est passé de performance à spectacle ?

Oui, avec une partition, que l'on défend. Là on peut donner un titre, parce que la forme se solidifie et là on doit la défendre. Dans *Etc. Etc.* (2009) par exemple, notre jeu avec Peter est plus structuré que la musique. Mais ça reste une performance dans le sens que la proposition musicale qui nous accompagne va rester toujours ouverte. Donc chaque fois qu'on interprète cette proposition, les trois musiciens vont inventer, réinventer leurs propositions. Donc il y aura toujours un autre rapport, pour nous, qui va agir sur notre jeu, quoique nous essayons de suivre notre trame...mais ce que nous on reçoit, on entend, vu qu'on agit un peu avec notre jeu, est à chaque fois différent, on reste dans le domaine de la performance. Tout le temps, c'est assuré. Ces musiciens défendent une forme de création qui est l'improvisation totale, la musique ouverte, la musique libre.

Comment interviennent les questions de territoire, d'identité, d'appartenance dans votre création ?

Mon parcours, ma trajectoire de ma vie et de mon travail est tel qu'il engendre plusieurs territoires, plusieurs pays, plusieurs cultures. Pour préserver, ou pour obtenir plutôt un terrain favorable pour le jeu il fallait créer un terrain neutre, qui est la scène même, la boîte noire. Le moment de la création d'une pièce, je ne pense jamais est ce qu'en ce moment j'appartiens plus ou moins à la culture française ou plus ou moins à la culture hongroise. Ou aussi la Serbie, pour compléter ma géographie. Disons qu'il y a trois pays qui peuvent me revendiquer – à juste titre je veux dire – pour gonfler un peu l'absurde... La Hongrie, par mes origines. Effectivement, des deux côtés de ma famille et en reculant de plusieurs générations, ce sont des hongrois. J'ai donc un héritage d'une langue et d'une culture à travers cette culture dite nationale. Mais je suis né en Yougoslavie, dans un autre pays, avec comme langue officielle le serbo-croate, qui devient maintenant la Serbie. Ma nationalité, qui était Yougoslave au début, serbe et monténégrine en deuxième lieu est maintenant Serbe. Entre temps je suis devenu Français. Passer trente ans dans un pays, développer mon œuvre – je l'ai créée ici en France ; j'ai appris la langue, je me suis imprégné de la culture française...donc il y a un moment donné, je crois que le temps et l'imprégnation concrets – on se forme et on évolue, on devient avec le constituant qu'on rajoute au fur et à mesure dans notre parcours – constituant qui devient quasi génétique, pas seulement spirituel ou mental, génétique – alors on devient un être hybride. Moi, je suis devenu un être hybride. Mais qui a des avantages que j'essaie de détourner ce trouble – j'appartiens à quelle culture ? Où je me sens le mieux ? – pour dépasser ça. Ça donne une espèce de tension de vivre, mais qui peut aussi générer une énergie positive pour créer, pour chercher des réponses à ça. Comme réponse possible, car il fallait que je crée un langage qui soit au-dessus de ces territoires - et de ces langues, d'abord, hongrois, serbe, ou français les trois langues que je parle – qui est le langage théâtral. Qui est par définition – et même si on utilise une langue parlée – le langage théâtral, par son inspiration profonde, est universel. Parce qu'il enveloppe en soi toute l'expérience de toutes les périodes et toutes les histoires différentes dans le monde entier. Et on est conscients, aujourd'hui je trouve que de rester lucide et clairvoyant

dans sa propre démarche, l'homme doit être conscient de l'ensemble de l'histoire de théâtre mondial. Parce que les influences ont été faites, surtout dans le XXème siècle, et aujourd'hui encore plus, les bases des échanges, la nécessité même de renouvellement, se sont manifestées dans plusieurs époques, périodes des investigations théâtrales, dans certains pays, dans certains lieux, dans certaines villes où il y avait une forte vie théâtrale, les influences étaient nécessaires, les rencontres ont même été provoquées par des gens qui faisaient du théâtre. Ils en avaient besoin. Aujourd'hui on vit la même chose. Sauf qu'on bouge plus, donc il y a une légère différence dans la manière de vivre, avec la facilité de franchir les frontières et de voyager, la facilité d'y aller, donc on est plus présent dans le monde qu'avant. Plus facilement je veux dire. Les rencontres se font encore plus naturellement et là ça génère une autre problématique : comment trouver une identité forte ? Comment on crée cette identité forte - parce que c'est dans l'histoire de la peinture, si tu mélanges toutes les couleurs ça donne du gris - d'avoir trop d'influence, de pas être nulle part mais partout...C'est possible, mais ça devient une tâche très difficile pour les personnes, ceux qui le font. Mais en premier lieu c'est toujours à l'intérieur de nous-mêmes qu'on doit être assez forts, assez préparés, pour affronter toutes les conditions.

Vous évoquiez la scène comme territoire neutre. A quel moment décidez-vous de prendre en charge l'ensemble de la composition de la boîte noire, et d'assurer vous-même la scénographie de vos spectacles ?

Ça fait partie de la vision centrale d'une pièce : je centralise dans une pièce mes états et mes idées du moment, que je veux exprimer. L'écriture de la pièce et de la scénographie je peux le maîtriser c'est pour ça que j'assume ça. Mais après ça dépend de la forme que j'ai choisi ; si je décide de réunir plusieurs personnes, plusieurs créateurs pour constituer justement une matière plus complexe - je pense ici à la musique, par exemple, ou à la lumière, que je maîtrise pas, je travaille toujours avec un créateur lumière, Rémi Nicolas, que j'invite, et qui crée, qui ajoute avec sa sensibilité, son savoir-faire, il apporte une dimension, un habit, une couche, une strate à ma première proposition. Je crée le noyau. Après j'assume la présence du corps, leur façon d'être ; et le dur, la scénographie - l'idée je la réalise pas donc j'ai besoin de personnes qui savent le faire - et dans ce rapport là il y a déjà de la transformation, de la métamorphose, qui m'intrigue et m'intéresse aussi, de voir comment dompter l'idée, de voir comment ça devient concret. Après pour la lumière et le son, j'invite des créateurs pour ajouter cet espace, communiquer avec ma première proposition et que ça devienne un ensemble original, complexe, polyphonique. Je peux pas créer la musique, donc j'ai des idées, j'attends des retours qui vont me satisfaire en restant face à l'objet même. Je peux signer dans le sens où j'accorde cette proposition. J'accorde ça veut dire que je suis convaincu que ça peut intégrer la matière première, la *prima materia* comme je l'appelle, que je propose, je mets à disposition pour que ça tire d'autres éléments qui peuvent avoir leur place dans cette proposition-là. Je contrôle dans le sens où c'est moi qui choisit les invitations, qui me tourne vers les gens. On est ensemble, il y a une grosse partie de création collective dans ce sens-là ;

on se suit tout en acceptant l'idée du spectacle d'abord, la matière première, pour le développer ensemble, et c'est pour l'instant la formule que je pratique, que j'essaye de maîtriser la grande forme, totale de l'objet.

Les interprètes ont la même tâche, le même rapport à la matière. Ils ont à la fois des contraintes et des libertés, donc il faut gérer les deux, et ils doivent être aussi créatifs que moi, sinon ça marche pas. (Rires)

A quel moment les interprètes travaillent-ils dans le décor ?

Ils le découvrent terminé, mais assez tôt dans le processus de travail. Donc on a beaucoup de temps pour dompter l'espace, s'adapter et créer un rapport maîtrisé, et développer les propositions à l'intérieur. J'essaye de préciser au début du processus de préciser l'espace et la scénographie sinon ce serait impossible, si ça arrivait trop tard. On joue avec, on vit avec. C'est pas un décor, c'est un partenaire. La scénographie est un partenaire, un espace pour moi, organique, qui a besoin d'autant de temps pour s'adapter, s'affirmer, s'offrir à des modifications, nécessaires si ça se présente ; donc il faut passer beaucoup de temps avec.

Pouvez vous me parler de vos influences esthétiques, picturales ?

Il y en a plusieurs, surtout dans la peinture. Pas trop dans le théâtre quoique, j'ai toujours été fasciné par le constructivisme russe. J'aime cette esthétique, ces trouvailles. Et puis toute une série de peintres, comme Magritte par exemple, ses intérieurs surtout.

Quel rapport entretenez-vous avec le cinéma ? Le film ?

J'ai beaucoup d'admiration pour le cinéma en tant qu'art. Son histoire en fait un territoire à la fois riche et excitant : la métamorphose de photographies en succession d'images captée est étonnante. Ce qui est intéressant, c'est que la scène peut supporter les images filmées, et aussi toutes les recherches, toutes les matières possibles. Tarkovski est un géant que j'admire pour sa pureté et la façon dont il a développé un langage poétique tout en créant des images fortes. Parmi les cinéastes contemporains, les vivants, j'apprécie beaucoup le travail de Kiarostami. Dans *Les Philosophes*, le film est utilisé pour évoquer un autre espace-temps. Il me fallait trouver une manière concrète de montrer, de dire certaines choses. Par exemple, la présence de la nature, le contact avec l'animal ne devait pas être stylisée, mais réelle.

Quel est le rôle de cette présence animale justement ?

C'est pour avoir un contrepoint. Avec l'animal, on est en présence d'une absence de conscience de la représentation ... il est comme une présence troublante, un mystère.

*Comment mettez-vous en œuvre la cohabitation spectacle vivant / film dans *Les Philosophes* (2001) mais aussi dans les autres créations ?*

Avec le film, on questionne les langages différé et direct. Il permet un élargissement du champ des possibles, des rapports inédits, inouïs. Le montage ouvre également des possibilités. Et la présence du film sur la scène permet de confronter les possibilités des matériaux. Le film et le jeu des interprètes entrent en dialogue et engagent à repenser les possibilités de l'un et de l'autre. Il y a pourtant un danger : que l'un des territoires ne domine l'autre. Ici (Les Philosophes (2001), le spectacle vivant doit dominer. Sinon c'est autre chose. Pour défendre l'espace du vivant, j'aime placer les musiciens dans le dispositif. Le mieux étant qu'on les entende ET qu'on les voit. A ce moment le musicien joue son rôle de personnage en train de transformer un matériau. Les musiciens ont une justesse de présence, dans l'engagement physique. Tous n'ont pas cette « super présence » mais la plupart du temps, les musiciens ont une bonne conscience de leur présence scénique.

Participent-ils à la théâtralité de l'œuvre ?

Je fais attention à la position des musiciens sur le plateau. Ils participent au jeu. Mais le sens théâtral est dans le créateur. C'est inné. Ca se traduit par le souci permanent d'orienter la forme – la forme est toujours le véhicule de l'idée – vers l'énergie propre au théâtre.

Pouvez-vous revenir sur vos usages de la littérature ?

Les textes et les auteurs me permettent de recenser et recentrer mes propres questionnements. Par exemple Kafka. A partir d'un procès improbable, il s'agit de sonder l'idée ou le sentiment de culpabilité enfoui. Et revenir sur l'idée qu'on est constamment jugé. Dans Les Commentaires d'Habacuc (1996), hommage à Borges, j'ai commencé par étudier les thèmes abordés dans son œuvre. Puis je me suis arrêté sur les questions liées à l'existence d'une autorité supérieure : qui prend les décisions qu'on essaye de formuler ? Sommes-nous les marionnettes d'un jeu suprême dont nous ne serions pas conscients ? Est-on dépendant d'un jeu de Dieu qui se déroulerait dans une sorte d'univers parallèle ? Quelles sont les frontières ? Quelles sont les forces qui nous poussent dans telle ou telle aventure ? Paul Celan parle pour ce phénomène « d'exercice d'admiration ».

Faut-il connaître ces auteurs, souvent cités en sous titres, pour accéder au propos central de vos pièces ?

Non, ce n'est pas nécessaire d'avoir ces codes. Le public peut être capté sans connaissance des œuvres des auteurs puisque je traite les origines, les racines des œuvres. Les sous titres sont davantage une invitation polie à découvrir ceux qui sont à l'origine de la création. Et puis par honnêteté, je ne cache pas.

Pouvez-vous me parler de votre création en cours ?

Je travaille actuellement avec Anne-Sophie Lancelin sur une pièce inspirée par Celan. Nous avons commencé le travail au plateau, puis j'ai ressenti le besoin de replonger

dans ses écrits. Dans la mémoire (il montre son torse de ses poings), on découvre l'endroit où se loge l'auteur, comme une chaleur. Mais après une première phase de travail instinctive, il faut revenir au texte pour vérifier la justesse de la proposition. Et l'enrichir. Anne Sophie Lancelin connaissait aussi Celan mais nous en avons une expérience différente ; elle est plus jeune, nos parcours sont différents.

Quelle est l'influence de l'écriture dans l'élaboration de la chorégraphie ?

Certaines fois il s'agit d'une approche, d'une vision globale qui se traduit par une influence visuelle. D'autres fois, j'étudie la microstructure, la gestuelle musicale, le procédé technique de l'écriture. J'ai ainsi suspendu le travail sur Joyce puisque je dois effectuer un travail long et minutieux de transposition du langage de Joyce. Déjà le traducteur est dans la création d'une autre œuvre, puisque l'on quitte la langue de pensée et d'écriture de Joyce. A mon tour, je dois créer une œuvre en passant par la décomposition et la recomposition de l'héritage d'un langage. Il y a un travail important à mener sur l'origine des mots.

Dans Les Corbeaux (2009) mais déjà dans Canard Pékinois (1987), la performance physique des interprètes, surtout dans votre cas, engage le corps dans ses limites, dans l'exploit, voire la mise en danger. Quel effet cherchez-vous à produire ? Pourquoi ces expériences ?

Il s'agit d'une énergie propre. Là c'est la mienne. Il ne s'agit en aucun cas d'une démonstration de force, mais toujours de servir le propos. Mais c'est pareil pour le musicien, dont la pratique engage une énergie vitale énorme. Il s'agit d'élargir le champ énergétique et le mettre en œuvre dans la dimension de la représentation. Les conditions limites demandent au corps des réactions extrêmes. Cela permet alors d'accéder à une autre forme de vérité.

Pouvez-vous parler du processus de création d'une performance comme Les Corbeaux (2009) ? A la fin quels sont vos repères ?

La première était totalement improvisée. Nous avions une idée, puis avons rassemblé tout le matériel nécessaire à l'exécution de la performance qui, comme pour Paso Doble (2006), devait rester une performance isolée, unique. Depuis, je découvre ce que je peux entendre, sentir (alors que je suis entièrement recouvert de peinture), j'adapte mes mouvements, mes déplacements. J'intègre les résultats pour adapter l'espace : tant de pas jusqu'à la table, jusqu'au bol, telle surface sous les pieds...

Quelle est votre rapport au rituel ?

C'est une question essentielle. C'est le centre même de mes questionnements : la dimension rituelle de la représentation. C'est aussi une forme d'intuition et de conviction à la fois ; que les origines de la théâtralité et de l'aventure théâtrale, de l'homme se remontent forcément à toutes ces formes de rites... On peut le saisir parce que certains rites ont survécu dans plusieurs sociétés dites primitives. Donc on peut

avoir un aperçu sur l'importance même ou sur les formes de ces manifestations. Sauf que : à quel moment on introduit – en tous cas ici en Occident c'est en Grèce, je suis convaincu comme plusieurs personnes, que c'est en Grèce Antique qu'il y a une rupture, une déviation, pas une rupture totale mais une prise en charge de certaines formes de rituels qui avaient leur fonction dans une vie collective qui commence à devenir autre chose . Et qui devient à un moment donné la représentation, la tragédie. Et aujourd'hui on est dans une situation assez délicate, parce que le théâtre, dans toute sa richesse et toutes ses expériences qu'il a entrepris, a de temps en temps été loin, même trop loin. En perdant même le souvenir du souvenir de ses racines. Quand le spectacle vivant devient trop conceptuel ou autre chose, ou qu'il ressemble dans le théâtre de boulevard où la représentation ressemble plus à une série télé, on parle toujours du théâtre, mais c'est plus du théâtre. Ce sont des propositions faites dans des lieux de théâtre mais qui n'ont rien à voir avec. On désoriente, comme ça, on a désorienté une grande partie du public. Et ce que nous de temps en temps on reçoit comme une claque de ceux qui sont nourris par ces propositions qui ont perverti, un peu, l'espace théâtral, certaines personnes sont choquées de découvrir que certaines propositions sont tellement différentes, sont même étrangères pour eux. Donc aujourd'hui défendre une forme théâtrale qui reflète, reste fidèle à sa vocation est délicat, parce que on ne vit plus... le côté...rituel du spectacle, même si on arrive à le créer, pour arriver à sa plénitude, demanderait le même niveau de conscience de la part du public. Et c'est plus le cas. Il y a que quelques individus dans un ensemble. On n'a plus cette unité qu'il y a dans la question du rite, du rituel. Dans les sociétés dites primitives, tout le monde comprend le langage commun. Ceux qui produisent et ceux qui reçoivent. Ici, on n'a plus ça. Il y a un énorme décalage. Donc comment le recréer ? C'est pratiquement une tâche impossible, pratiquement. Je ne dis pas que c'est impossible mais on est confronté à ça. Il y a des moments très forts où la majorité des publics – et c'est surtout dans des festivals qu'on peut vivre ça parce que dans les festivals de théâtre, le public a choisi de venir, ce sont pour la plupart des gens qui aiment. Ils aiment, et ils viennent POUR. Là on est tout proche de ces moments des publics initiés, et de cette unité voulue, pressentie, de la représentation et du public.

Pourquoi est ce si difficile de fédérer le public ?

C'est lié au fait que le créateur, le metteur en scène chorégraphe, doit faire un travail seul, sans le milieu. Il y a le milieu du théâtre...Mais on attend du metteur en scène, du chorégraphe qu'il crée un langage original, un style original pour chacun. On l'attend. Et nous aussi on aspire à ça. Ça ne vient pas du jour au lendemain. Ce n'est pas le fruit d'une idée ou d'un éclaircissement, d'une illumination soudaine. C'est un énorme travail de recherche, de fouille, pour créer des formes et des structures qui les rendent visibles de l'ensemble de nos recherches. Une fois qu'on sent que ces formes apparaissent, qu'elles véhiculent le propos, on attend que le public le décode immédiatement. Mais le public n'a pas participé à toutes ces phases de recherches, donc il y a un petit décalage, mais qui se rattrape. Là aussi c'est un mystère de

l'espace théâtral : quand le résultat est réussi, on a le sentiment que c'est juste – parce que la justesse de la représentation se ressent, elle ne s'analyse pas. On ne le comprend pas mais on le ressent. Si on sort avec cette conviction de justesse, il y a cette magie qui s'opère immédiatement : le public le comprend en anticipant la compréhension des codes de cette représentation-là. Comme s'il avait souvenir de quelque chose qui n'a jamais existé mais qui est là, à un moment donné, avec une évidence ... terrifiante.

Avec la volonté de s'ouvrir et de recevoir, les gens peuvent saisir le spectacle comme il faut. Ou on peut les rattraper beaucoup plus vite que le temps qu'il a fallu au créateur pour le créer. Ça c'est une évidence, c'est sûr et certain.

Le problème, comme je le disais, c'est qu'on ne peut plus créer avec une culture commune, une matière commune. Il n'y a que dans le folklore qu'on peut trouver ça et encore on ne fait pas de création dans le folklore, ou très peu, c'est un travail collectif...c'est un autre domaine. La principale difficulté pour le créateur est qu'il doit penser individuellement à une pensée collective.

Cette absence de culture commune, comment se manifeste-t-elle ?

La différence de cultures n'empêche en rien la réception d'une œuvre. Ce n'était pas lié ni aux villes ni aux pays mais justement au décalage de certaines personnes par rapport à ces formes-là. C'est tout le contraire que j'ai vécu par mon expérience du voyage : une complicité inouïe, par exemple au Japon et en Colombie. Le même spectacle, comment il pouvait être perçu d'une manière très profonde et immédiate, dans deux cultures aussi éloignées que l'Amérique du Sud ou le Japon. C'était pour le Woyzeck (1994).

En parlant de Woyzeck (1994), vous le jouez toujours en tournée. Peut-on parler en ce qui concerne votre œuvre d'un répertoire ? Décidez-vous de sa composition ?

Ce sont les pièces qui s'imposent. Il y en a une dizaine actuellement qu'on joue. La plus ancienne est Woyzeck (1994). Mais il y a deux difficultés majeures dans notre cas : certains interprètes sont arrêtés, pas disponibles ou ont monté leurs propres projets ; et je joue dans toutes les pièces, je ne peux pas jouer dans 30 pièces...Du coup, cela fait beaucoup à gérer. Ce sont souvent les derniers spectacles qui sont demandés. Il y a cette demande de nouveautés devient problématique, comme une dégénérescence du milieu théâtral. LE milieu théâtral jure par les créations. On ne parle plus d'œuvres majeures, mais toujours de création, création, nouveauté, nouveauté ... On est poussés à produire toujours quelque chose de nouveau. C'est quelque chose que je ne comprends pas. Et je trouve qu'on fausse le milieu, comme s'il s'agissait d'un produit dont chaque nouvelle version serait plus performante. C'est le domaine le plus difficile à vivre et à gérer, d'être toujours poussé ... Cette curiosité exclusive pour la création qu'on oublie vite, trop vite, les pièces. On ne demande plus les pièces. On a envie de les jouer, mais elles ne sont plus demandées. Pour qu'une

pièce arrive à maturité, faut la faire vivre. Qu'elle soit suffisamment jouée pour que l'on puisse s'approprier la pièce. Quoiqu'on tourne beaucoup. Donc pour la plupart je suis satisfait, mais pour certaines je sens qu'on doit produire à un rythme très soutenu parce que certains lieux ne programment que de la création. Pas d'autres pièces...qu'ils n'ont jamais vu d'ailleurs mais qui datent de deux ans déjà ... ! Cette mentalité, cette course à la création est une sorte de maladie, de peste qui affecte le milieu théâtral. Malheureusement, on a plus longtemps pour « faire vivre » une pièce. Il faudrait la jouer encore et encore... On nous laisse pas le temps de revisiter, de repenser certaines pièces, de les réactualiser, de gérer le temps, le vécu par rapport aux pièces.

Revenons aux débuts...pourquoi avoir choisi la France dans les années 80, et pas l'Allemagne ou les Etats-Unis ?

Déjà, par tradition culturelle. Les intellectuels hongrois, surtout au début du XXème siècle, choisissent Paris. Pas la France, Paris. Les écrivains et les peintres ont témoigné et suscité une curiosité, une envie, présente avant mon arrivée.

Vers quelles pratiques vous êtes-vous tourné ?

J'avais une petite expérience du théâtre corporel Je voulais élargir ça. Par curiosité et conviction. J'avais conscience du besoin de connaître et maîtriser plusieurs savoir-faire techniques : danse, mime, acrobatie, escrime, travail théâtral sur le masque...

Quel entraînement pratiquez-vous ?

Cela dépend où je suis, et si je suis en tournée. Mais chaque jour il y a du travail, qu'il soit physique ou mental. En tournée, il faut que le corps soit prêt, donc une autre préparation, par les répétitions aussi. J'ai toujours au moins un livre avec moi, où que je sois.

Peut-on parler d'une compagnie Josef Nadj ?

Non, bien qu'il y ait des fidèles. Plusieurs problèmes se posent : le changement de génération, l'ouverture vers les jeunes danseurs, et la cohabitation entre anciens et nouveaux. Pour un changement de distribution, comme Canard Pékinois (1987), je trouve que plus il y a d'interprètes, plus on peut envisager de nouveaux danseurs. S'il y en a peu, c'est très difficile, voire impossible. La question se posera puisque je souhaite recréer des anciennes pièces. J'éprouve le besoin de reprendre les gestes, de revisiter le passé.

On devine une influence de la culture polonaise ; en quoi en êtes-vous proche ?

C'est sans doute l'expérience, le vécu commun. Une complicité. Pour Kantor c'est étrange car j'ai découvert ses pièces tardivement. J'avais déjà créé plusieurs spectacles. Comme une influence en décalage. J'ai bien sûr lu ses écrits et ensuite vu ses œuvres.

Qu'allez-vous voir, aujourd'hui, comme spectateur ?

Beaucoup de choses mais en ce moment, c'est Roméo Castellucci dont j'apprécie le plus le travail. Il y a longtemps eu Tanguy et le Radeau. Je me sentais proche de son univers subtil. Là ce weekend, je vais en Croatie voir le festival de danse, pour avoir une vue large sur le travail des jeunes chorégraphes.

Qu'est-ce qui vous a rapproché de l'Orient ?

J'ai beaucoup d'admiration pour les formes de théâtre traditionnel japonais : le kabuki, le nô et le bunraku. Le travail des interprètes, leur maîtrise, leur finesse me fascine encore aujourd'hui.

Les pièces sont elles nourries par d'autres performances ?

Selon moi c'est l'expérience de Beuys la plus riche, la plus complexe. Marina Abramović aussi, autrement. Si on a une force, un charisme sur le plateau, il se passe quelque chose, une proposition intéressante. Souvent, soit les artistes manquent d'assurance scénique, ou font des propositions trop conceptuelles. Beuys et Abramović ont une dimension théâtrale.

Comment abordez vous l'impact politique de vos créations ?

Woyzeck (1994), L'Anatomie du fauve (1994) et La Mort de l'Empereur (1989) ont été créés dans des contextes forts. Il se passait des choses importantes. J'avais la volonté de « secouer » le public, de répondre aux événements. Certains pays ont toujours eu peur de l'impact des œuvres théâtrales : dans le bloc soviétique, Le Marat Sade parlait de la révolution. Mais dans une société où le gouvernement s'occupe du pouvoir d'achat, il y a peu de place pour de telles créations.

Vous évoquez souvent votre parcours en termes de cycles...Tout à l'heure, vous évoquiez de nouveaux des créations en lien avec la poésie et la littérature, mais aussi la reprise d'anciennes pièces. Où en êtes-vous ... ?

Je ne sais pas si je commence un nouveau cycle, si je termine celui des performances visuelles...je ne sais pas trop. C'est vrai que j'opère en quelque sorte un retour aux auteurs. Je redécouvre en ce moment Jean Genet ; c'est peut-être l'âge... Beckett revient également. Il était déjà là, mais autrement. L'envie vient toujours selon mon état. Il y a quelques années, j'ai éprouvé le besoin de faire table rase, de rentrer dans l'atelier, de rentrer dans la nature. Le voyage reste omniprésent.

...la justesse dont vous parliez tout à l'heure ?

Oui, il s'agit de s'adapter, attendre, quitter le quotidien pour être conscient d'une présence nécessaire.

Quel rôle jouent les lieux de représentation dans cette recherche ?

Avec Paso Doble (2006) par exemple, il fallait trouver le lieu qui soit en accord avec la matière. L'Eglise des Célestins à Avignon s'y prêtait. L'acoustique aussi. On l'a proposé au Mali également, sur la falaise Bandiagara, en pays Dogon. Le lieu apporte une autre dimension encore.

Entretien avec Josef Nadj, 104, Paris, lundi 4 avril 2012.

Comment se pose la question du langage lorsque vous créez votre compagnie, le « théâtre jel » ?

On commençait à répéter le Canard Pékinois (1987) on utilisait le français et le hongrois. Il y avait 5 Hongrois. Non. Trois Hongrois, une Américaine qui parlait français, les autres sont Français. Mais la langue parlée n'est ni un repère, ni un obstacle, ni un avantage par rapport à un théâtre sans parole. Il faut être d'accord par rapport à ce langage recherché, un langage gestuel, les personnes participant ont un penchant, une ouverture possible pour assimiler...Au début, avec le Canard Pékinois (1987) c'était la création même d'un système, d'une structure stylistique qui assure un langage original. Et la compréhension de la manière et de la forme est purement intuitive et se situe au-delà d'un langage parlé.

La parole est donc aussi peu présente dans le processus, dans les étapes de travail que dans la représentation finale ?

Oui.

Concernant les lectures qui vous accompagnent, vous avez commencé à lire en hongrois. Avez-vous lu des traductions dans d'autres langues, en l'occurrence dans les langues d'écriture pour en saisir les mécanismes ?

Pour Roussel, on s'est plongés dans le texte qu'en français, je n'ai pas essayé de comparer avec le hongrois. Ça suffisait. Avec Joyce j'ai essayé de rentrer – avec le *Finnegans wake* – qui est le summum d'un travail sur le langage. Déjà, là j'ai commencé à comparer l'original avec la version française, et je l'avais aussi en hongrois. Pas la totalité mais quelques passages. Là c'était intéressant de voir comment quelque personnes qui se sont frottés à cette tâche presque impossible. La plupart sont des créations, les mots ont leur raison d'être dans la matrice originelle de Joyce. Donc ça donne tellement autre chose. De toute façon je ne cherchais pas à dire le texte, mais je voulais tirer quelques conclusions. Mais je ne suis pas vraiment rentré dans ce travail, j'ai ajourné quand j'ai vu la difficulté. J'aurais besoin de beaucoup de temps pour tirer assez de réflexions sur la lecture pour pouvoir refléter quelque chose, une nouvelle matière qui traite la problématique mais avec d'autres moyens, donc avec l'image et le mouvement. C'est énorme. Avec Joyce, encore plus qu'avec Roussel, enfin ce sont les deux auteurs qui sont allés le plus loin, pour moi.

En tout cas dans mes lectures jusqu'à aujourd'hui. Dans les fouilles, dans l'archéologie de la langue utilisée.

Comment intervient l'origine dans votre travail ? Dans le temps, l'espace ?

C'est très complexe. Se référer aux origines, c'est se sentir concerné d'une continuité. Toutes sortes de continuités. De la langue déjà, la langue parlée, qui est une affaire de communauté. Et d'une sensibilité, par exemple le langage musical, la musicalité d'un peuple, qui est spécifique aussi, lié à leur chant, à leur musique, et selon s'ils utilisent des paroles, la langue parlée. Et de se sentir concerné par cet héritage dans le sens où tu le sens que tu le vis naturellement. Tu l'assimiles naturellement. Donc ça renforce le sentiment d'appartenir à une culture spécifique, donc tu peux le revendiquer après. C'est ce que je fais. La littérature, surtout l'art, qui fait qu'on a un bagage spécifique. Quand on sort de certains milieux, tu t'en aperçois encore plus, c'est plus évident, en comparaison. Par exemple quand je suis arrivé en France, j'ai senti que j'étais au milieu d'une autre culture. Et là c'était évident, comment je réagissais, comment cet héritage culturel faisait face et en même temps accueillait, greffait le reste sur cette matière. Au fur et à mesure – c'est des années de travail – après on assimile pas mal de choses de ce nouvel environnement et...on ne sait plus (rires) après !! Parce qu'il y a aussi d'autres influences, d'autres cultures que j'ai rencontrées ailleurs ou ici et qui m'ont poussé à prendre du recul, à faire un retour une révision de ma propre culture et d'aller encore plus loin dans le passé pour aller vers les origines qui sont de plus en plus floues, à un moment donné, et qui rencontrent le lointain, la compréhension de cultures lointaines, par exemple asiatiques, est plus facile. Dans le sens où si l'on veut replonger dans le temps et essayer de capter ou de comprendre les racines...

Quand vous retournez chez vous, à Kanjiža, vous sentez vous toujours chez vous ?

Oui, heureusement. Les voyages n'ont pas changé ça, heureusement.

Comment réagissez-vous, face à l'écart de réception par les institutions entre Canard Pékinois (1987), œuvre d'un chorégraphe hongrois, et Cherry Brandy (2010), commandé dans le cadre de l'année France – Russie ?

Il y a une beauté là - dedans. Un travail appartient à un milieu qui l'accepte et se nourrit de ça, qui se sent aussi concerné que moi. Ça me parle que mon travail ici en France ait une raison d'être. Donc ils peuvent revendiquer ; je peux représenter. Et je le fais naturellement.

Avez-vous l'impression ou des témoignages indiquant que votre travail à Orléans, en France, et à l'international influence ou résonne chez d'autres artistes ?

Oui, absolument. De temps en temps je le vois et souvent j'entends de jeunes chorégraphes qui reconnaissent que telle ou telle pièce a eu une grande influence sur eux à plusieurs niveaux : les motivations, le style, donc ils ont dû gérer l'influence, ce qui est très bien. Par exemple moi-même avec la danse bûto j'ai mis beaucoup de

temps à assimiler, j'ai dû pratiquer, comprendre, et trouver une manière de la faire entrer dans mon univers. Donc j'imagine que pour plusieurs chorégraphes ici ou ailleurs, la question s'est posée.

D'abord un spectacle touche dans sa totalité. Après on essaye de comprendre « pourquoi » ça nous touche. Est-ce que c'est la structure, est-ce que c'est le contenu, est-ce que c'est la spécificité, est-ce que c'est autre chose. Quels sont les points communs en nous ou justement les différences. Trouver pourquoi ce qu'on va trouver là-dedans qu'on va trouver chez soi, peut-être enfoui, qui va nous aider à creuser en nous-même. Ce sont des questions intéressantes.

Comment reprenez-vous Les Philosophes (2001), dix ans après ?

Il y a une facilité. On retrouve la mémoire du corps qui est quelque chose d'imposant. Et le cadre de la pièce à un moment recrée sa propre bulle dans laquelle on y retrouve la mémoire de ses anciens repères, de ses anciens sentiments...on oublie le facteur temps qui est passé depuis. C'est une étrange affaire aussi ce voyage dans le temps à travers les formes comme c'est le cas avec *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994) qu'on joue depuis 18 ans. Comme si on avait créé une bulle isolée où le temps se serait arrêté, où il tourne en boucle. On replonge dedans et on oublie quel âge on a aujourd'hui, on retrouve le même âge qu'à la création. C'est très étrange.

Et en tant que chorégraphe, vous réinterrogez vous sur ce qui était à l'origine de la pièce et l'avait nourri jusqu'à la première représentation ?

Non. Moi, les origines, les références d'une pièce s'effacent. Pas la pièce, pas la forme, c'est ça qui survit, pas les références. C'est Beckett qui disait à propos d'une de ses œuvres : « je vais vous raconter...ah non excusez-moi, j'ai oublié ». C'est un processus naturel d'effacer tout ce qui gravite autour et qu'on garde en mémoire le résidu de cette période-là qui est l'œuvre même.

A propos des Philosophes (2001), le dispositif évoque à la fois la lanterne magique et en même temps la piste de cirque. L'aspect cinématographique où l'on cache le « comment on fait », et avec ce plateau circulaire, une exhibition des corps où l'on ne peut plus tricher.

Quand on a fait le film, on était dans le propos cinématographique. Après, quand on passe sur le plateau, on dépasse cette étape. On se concentre sur la matière de la scène. Il n'y a pas d'interaction entre les deux.

Dans le montage et l'articulation des différents espaces temps du dispositif (4 : dessins, vidéo, film, danse) ne trouvez-vous pas qu'il y a une part surréaliste dans l'association d'idées, d'images superposées... qui viendrait de l'intuition, de l'instinct lors de la mise en œuvre. Comment pensez-vous la transition entre les séquences, comment se construit l'écriture ?

J'écris une pièce de l'intérieur. C'est une vérité à ne pas négliger. D'abord il y a de l'extérieur une vision d'un projet de spectacle. Après je rentre dedans et je l'écris de l'intérieur. Une fois que c'est fait je ressors, là je n'écris plus, j'essaye d'interpréter, ce qui demande une autre écriture, de l'extérieur. Ce sont deux réalités différentes, deux écritures, deux langages différents, dans la façon de le vivre, de le faire, de le lire, de le recevoir. Ou même d'y repenser après. Tout ça ce sont des espaces différents qui ... l'un ne peut pas refléter l'autre. Ils s'ajoutent, comme une couche supplémentaire.

A propos du projet évoqué à Paris en décembre dernier ... ?

Le centre va être axé aussi sur une recherche cinématographique. On va commencer des recherches avec Miquel Barceló sur la matière, une recherche purement visuelle ; mais le rapport possible et la cohabitation même entre langage cinématographie et langage scénique m'intéresse davantage et aussi comment filmer le spectacle ou la matière destinée à être jouée. De quelle manière on peut s'approcher avec une caméra. Toutes ces questions m'intéressent de plus en plus.

Je vais inviter des cinéastes en résidence, constituer des ateliers d'écriture cinématographique avec différents supports comme un spectacle en cours, ou pas, ou penser directement les choses pour être filmées.

Entretien Josef Nadj du 20 avril 2013 au CCNO

Penses tu qu'il existe une esthétique spécifique de l'Europe de l'Est, et si oui, comment se caractérise t elle ?

Je crois que ça évolue aussi. Dans les arts vivants. Il y a quelques créateurs qui ont façonné une création, sorte d'image esthétisante où une présentation autour des hommes noirs ; un espace à l'ameublement « pauvre » avec beaucoup de planches, de bois ...

Kantor est pour beaucoup. Je sens que le noyau est le style de Kantor qui domine. Après, ce que je connais, moi, c l'ancienne Tchécoslovaquie, c'est-à-dire l'Ecole de Prague qui nt ajouté avec leur sensibilité le travail de l'ombre, de la marionnette. Toujours dans cette espèce de pénombre gris noir ; mais ça c'est du côté visuel. D'un point de vue théorique, dans la formulation du propos ... - chaque fois, ce que j'ai ressenti, chaque fois il y a une sorte de philosophe clown comme s'il tirait les ficelles et à tout moment il peut basculer dans la farce noire.

En même temps, ce propos est lié au destin de l'homme de l'est qui était dominé par l'histoire, le fait de cette idéologie qui est partie de la révolution russe jusqu'à l'occupation de la plupart des pays de l'Est par la puissance soviétique et qui a

engendré une sorte de résistance et aussi dans le vécu des gens une sorte de poids. Ça je l'ai vécu en Hongrie avant la chute du Mur ; ils cherchent avec leurs moyens, plus dans le cinéma expérimental et un petit peu dans le spectacle.

J'ai vu très peu de choses mais en plus, la lecture de Kafka et pour moi spécialement c'est la littérature des frontières, donc la Voïvodine, c'est un peu simpliste de vouloir comprendre la situation à partir de là mais la littérature de ma région avait beaucoup d'influence sur la façon de concevoir l'esthétique de mes pièces. Notamment Otto Tolnai, Danilo Kis sont les deux figures déterminantes pour moi ; la poésie d'Otto et la prose de Danilo Kis. Ce qui caractérise l'écriture de Tolnai c'est son regard sur l'homme périphérique, un genre de regard beckettien dans le sens où il est imprégné par le regard spécifique des gens de là bas, du destin de quelqu'un de la plaine, du village, est différent du destin des hommes perdus dans les milieux urbains. En plus il y a cette recherche d'attitude en face de l'histoire, d'un espace existentiel. C'est ce qui a été déterminant pour moi c'est l'observation et le partage même de cette recherche d'un mieux et d'un milieu, par rapport à la nature aussi, c'est-à-dire comment c'est puisé là dedans.

Tout ça forme un magma de vécus, d'expériences. Mon cas est spécifique parce que j'ai développé mon travail à l'extérieur. Je me suis nourri , façonné de là bas et en arrivant en France j'ai du « naître » du lointain tout en intégrant les expériences d'une influence visuelle théâtrale venue du monde entier, ça m'a permis d'y voir plus clair, de ressentir plus clairement le contenu même de mes origines. Canard Pékinois était déjà une réponse possible de comment je peux exister ailleurs avec mon bagage. C'était suffisamment bien dessiné pour que les gens du public voient qu'en effet cet univers vient d'ailleurs.

Parmi les auteurs qui traversent ton univers, la plupart sont liés à l'occupation : est-ce lié à leur vécu, à l'exil, à la déportation ... ?

Forcément. Je me sens comme un exilé ici depuis trente ans. Forcément je suis attiré par l'écriture de gens qui ont vécu quelque chose de semblable, mais c'est la force de l'écriture qui me touche. Je n'ai pas fait de plan ni de recensement ..., mais je m'aperçois que je reviens volontiers vers ces descriptions, ces espaces, ces récits qui me parlent beaucoup. Ce que je sens c'est qu'ici en Occident, depuis longtemps les populations manquent de bouleversements pour se repositionner. Dans les pays de l'est, il y a eu une série de révolutions depuis après la deuxième guerre mondiale, je dirais que chaque génération, à un moment donné, est confrontée à un tremblement de terre, un tsunami d'évènements qu'ils doivent traverser, que les gens doivent se repenser, et se reconstruire. Le moment où ça se passe est désastreux mais c'est aussi une sorte d'avantage que d'avoir cette expérience de ne pas s'enfoncer dans une sorte de structure, de statu quo, de confort.

Les gens pensent à chaque fois que c'était la dernière. Depuis la chute du Mur, je vois toute une génération apparaître qui se trouve dans une situation assez paradoxale,

puisqu'ils ont perdu le décor, la façade, tout devient plus transparent, plus fluide, il faut intégrer de nouveaux espaces...je vois beaucoup de perte mentale : à partir de quoi créer un univers propre à nous-mêmes ? La question est toujours là, on revient toujours à ça. Il faut construire un langage propre à soi pour refléter le monde à sa manière. Cet engagement je ne le vois pas. Si certains pensent qu'en le voyant ailleurs, en l'appliquant, c'est possible. Mais moi je crois que non.

Comment se passe la création avec les nouvelles générations ? ça ne peut pas être le même vécu qu'à l'époque du théâtre JEL ?

Non. Mais avec Akosh, oui. Là je sens que j'avais fait une boucle. Après 25 ans de construction d'un ensemble de pièces, c'est déjà le début de quelque chose. Là je sens que j'essaye de creuser au-dessous, c'est-à-dire les origines mêmes de ce qui m'intéresse, les lois de la représentation théâtrale qui ont des racines beaucoup plus profondes et plus lointaines, dans le temps et dans l'espace, que tes propres espaces connus, et que tes propres héritages culturels. Comprendre l'expérience de l'humain en globalité. Donc je suis parti de ce « local », pour arriver à une vision plus large. Ça demande un épurement. C'est paradoxal parce qu'avoir vue sur tout, pour ne pas se perdre, ne pas diluer – parce que mélanger toutes les couleurs ça va donner du gris et ça ce n'est pas possible – mais d'être conscient du chemin, du parcours, de différents espaces et différentes périodes, c'est indispensable pour se resituer à nouveau. Il s'agit d'aller plus loin en reculant.

Par rapport à ton héritage culturel, je me demande quel est le rôle des symboles, objets ou références au monde religieux. Quel est ton rapport à la religion, as-tu une culture spécifique de ce côté ?

J'ai toujours évité dans la fabrication des signes les choses trop connotées. C'est l'origine de ces signes, de ces icônes, qui m'intéresse, la capacité de l'homme de concentrer ses réactions, ses actes de transformer en images dans le cadre du visuel, ou du mouvement... Encore une fois, c'est la question des origines de la représentation théâtrale, savoir si c'est la représentation ou le rite qui vient en premier. On sait pas comment c'était justement, mais on essaye de retrouver grâce à la mémoire corporelle. C'est une question de résonnances. C'est comme lorsqu'on discute des origines de l'univers, on essaye de comprendre les lois. Moi j'essaye de comprendre pourquoi l'homme a besoin de créer un espace qui va vers le sacré, la ritualisation de vivre dans le monde, c'est propre à l'homme. Aujourd'hui que l'on a plus cette culture globale, la différence avec la problématique d'aujourd'hui c'est que les premières formes de théâtre est né dans une culture homogène, des conditions où tout le monde comprenait le fonds, et aujourd'hui non. Tout est éclaté et c'est pour cela qu'il faut déplier; à partir du moment où le spectacle commence, avec un public hétérogène cette fois-ci, qu'on se retrouve dans cette vibration des origines et qu'on redécouvre ensemble l'écriture qui trouve toujours sa propre raison d'être, toujours, c'est le propre du spectacle vivant, qui cherche sa forme. Il a trouvé mille formes valables mais rien ne le fige parce que l'homme ne se fige pas, ne se calme pas. Et en

plus c'est hyper difficile pour beaucoup de gens de constituer un territoire assez fort pour dire d'accord, que là-dedans tu peux renaître, tu peux apparaître d'une manière évidente. Donc c'est la recherche d'une évidence qui me préoccupe.

Une forme de religion est une restriction dans la compréhension du sacré. C'est un cul de sac. Pas un cérémonial qui s'est développé dans différentes pistes religieuses. C'est comme un flash, une alarme. Plutôt un signal qu'un signe.

Ne penses tu pas qu'il y ait un risque de mauvaise interprétation ?

C'est avec l'ironie que j'utilise ça. Par exemple dans *Woyzeck* c'est sur la tête du fou qu'on pose la couronne d'épines, et qui remet tout en question. Et même le début même de W, on est né de la poussière, il crée un visage d'homme avec de la terre...tout ça est créé avec des bribes d'un héritage qui nous entoure. Même si c'est le christianisme qui l'a emporté dans ma région, on a encore le souvenir de religions qui sont plus anciennes. A ma manière je remets en question le rapport aux formes de religion qui nous entourent, qui nous bombardent et qui essayent de nous organiser.

Tu développes des dispositifs très différents lors des dernières créations, comment, à quel moment les conçois tu ?

Dans tous les spectacles j'ai essayé de questionner l'espace de la représentation, c'est une direction qu'il me paraît nécessaire de traverser, et c'est maintenant que je commence à réfléchir à un espace « idéal » à la fois stylisé et juste, dans ses proportions et dans sa forme, qui peut abriter le discours, un peu à la manière, dans le théâtre oriental, de la scène de théâtre nô, où l'espace est là pour abriter une série de récits, ils n'ont pas besoin de modifier l'espace, ils ramènent juste les masques et les détails. J'y suis depuis un certain temps ; j'ai entrepris une sorte d'analyse pour moi-même ; les avant et arrière plans, les hauteurs, les ouvertures, la relation de l'intérieur et de l'extérieur. Comment créer un espace capable à la fois de représenter mon propre espace et aussi la stylisation de l'univers entier, un espace intérieur et extérieur.

Je vais engager maintenant un travail sur plusieurs années le temps de laisser ces recherches se cristalliser. Mine de rien je fais beaucoup de mesures, donc j'ai pas mal de chiffres à analyser. C'est mon sentiment, après des années de tournées dans des salles différentes je sens où ça passe. Après l'espace de jeu c'est l'espace du public qui est déterminant, à un moment donné il s'agit d'une énergie de jeu qui doit être juste.

Peux tu revenir sur le processus de création d'Atem ?

A Prague, tout était fermé. Il y avait une extrême proximité ; on a jamais été aussi proches que là-bas. C'est la frontière qui m'intéresse, à creuser en plus petit. Parce que toujours je cherche ce qu'en musique on appelle le contrepoint, ce quelque chose qui fait résonner....On ne sait pas si c'est à l'intérieur de l'objet même ou à

l'extérieur. Dans cette idée de partage, de proximité, il y a quelque chose qui m'intéresse. Je veux faire une recherche parallèle dans la compression : jusqu'où l'espace peut-il être compressé pour que cela reste encore de la représentation. C'est une recherche pour moi très importante mais parallèle à l'espace idéal et aux mesures de l'espace collectif, d'autre part c'est plus intime, comment on peut offrir à une personne, voire 2,3, 4 jusqu'où ça peut aller pour montrer l'espace dense d'une expérience, d'une création.

De tels projets comme ton désir de réduire les jauges et de rapprocher le public ne te posent ils pas des difficultés administratives, du point de vue de la sécurité, de la production ou de la diffusion ?

Si, justement. c'est une sorte de révolte contre un système qui formate les spectacles ; aujourd'hui encore plus avec la crise, on entend qu'il faut faire avec moins de personnes, moins de décors, « plus exploitable »... Avec ça on tue la création et on pense dès le départ avec des critères économiques et techniques.

Est-ce pour toi une forme de résistance que de rester dans le spectacle vivant tout en allant vers des formes qui sont – comme le soulignaient certains spectateurs à la fin d'Ozoon - davantage des performances visuelles ou plastiques ? Ne penses-tu pas glisser vers une autre « discipline » au sens où l'entende les institutions ?

Je n'attends pas. Je propose avant. J'essaye de sortir, tout en restant dans le système – car c'est lui qui véhicule les œuvres – d'en être de moins en moins dépendant. Même dans la production, c'est moi qui décide de l'espace à offrir, ce n'est pas une demande qui va déterminer l'espace.

Après tant d'années en France, est-ce toujours ici que tu as le sentiment de devoir être et proposer ?

Ça peut être fait partout. Je ne sens pas que je suis en France quand je travaille. Je suis dans la salle de répétitions, le reste j'oublie. C'est ailleurs, un « monde parallèle » comme on dit !

Es-tu toujours un chorégraphe « hongrois » ?

C'est nécessaire de cultiver l'indépendance. Autrement on est rien. Sinon, on ne s'en sort pas.

Il y a un fort courant nationaliste en Hongrie. C'était jusque-là naturel pour moi, se sentir Hongrois, avec ma culture, mon bagage était toujours là. Et maintenant qu'on force les choses, ça devient une sorte de gêne. Mais j'essaye de profiter de chaque situation ; je désire d'autant plus travailler sur les espaces qui précédaient tout ça, parce que mon théâtre ne parle pas Hongrois, il ne parle pas. Comme je peux sans problème partager avec des personnes d'origines différentes, la preuve qu'on possède la capacité d'un langage qui se situe ailleurs, et qui donne aussi une force, une conviction pour continuer dans ce sens-là.

Pour les prochaines créations, comment envisages-tu de te libérer des contraintes d'exploitation ?

Mon plan est assez simple ; j'essaye de vendre mes œuvres visuelles – photos, photogrammes – et l'argent que je gagnerais, je le mettrais dans ma production. Je produirais mes propres œuvres, pour ne pas être redevable à des producteurs etc. Gagner de la liberté et dans la production, et dans l'exploitation.

Ce projet d'autoproduction qui va prendre sûrement un certain temps te freine-t-il dans ton désir de créations spectaculaires, avec les obligations imposées à un Directeur de CCN ?

Il reste les autres pièces, et l'expérience pour moi nécessaire, de les jouer longtemps, de les creuser, de les peaufiner, c'est un travail nécessaire qui peut me nourrir. J'ai 5-6 pièces dans mon répertoire que je joue, qui me maintiennent en forme, qui me tiennent « à chaud ». Et après tout est relatif. J'ai tout vécu, dans la création en une semaine jusqu'à plusieurs mois. La seule chose que je n'ai pas encore vécu c'est sur plusieurs années. C'est ça que j'aimerais faire. Comme le système ne le permet pas, je dois construire mes propres moyens pour y arriver.

Le rythme d'une création par an que tu maintiens depuis que tu es à la tête du CCNO t'es-t'il toujours imposé ?

Oui...Mais je vais faire des reprises de plusieurs pièces ; comme ça je réponds aux attentes et je peux revenir sur des pièces que j'avais dû présenter avant d'avoir le sentiment qu'elles étaient prêtes. Je vais reprendre 2 solos et une pièce de groupe. Il y aura *Comedia Tempio* pour laquelle je vais opérer quelques petits changements ; *Paysage après l'orage* que je vais reprendre en partageant avec Ivan Fatjo, un autre danseur pour « ouvrir », et *Journal d'un inconnu* où je vais introduire Akosh et Gildas. C'est à la fois une reprise et une réécriture.

Ces pièces étaient particulièrement intimes ...

Justement, en reformulant les choses, ce n'est pas impossible de les rendre moins personnelles. C'est aussi mon but.

Où en est le projet dont nous avons parlé l'an dernier, d'inviter des vidéastes et d'autres artistes en résidence au Centre, et pour lequel tu as été reconduit ?

Avec la crise, nous ne sommes pas suivis économiquement. Donc je dois repenser toute cette période à venir. Après mes visites au Ministère où l'on m'a annoncé les coupes budgétaires, je en peux que constater que la période n'est pas favorable à l'ouverture et au développement. Mais ça n'empêche pas... donc il faut tout repenser.

Cette crise serait-elle – sans être comparable aux conflits qui ont bouleversé les pays de l'Est - l'occasion de se remettre en question, de se repenser comme tu le disais pour les habitants et artistes de ces régions ?

Peut-être, nous le verrons... Mais il faut tirer profit de chaque situation.

Vois-tu de la danse ces derniers temps ? de la musique ou du théâtre ?

En général je suis dans l'attente, de voir de nouvelles choses, chez les jeunes. Je vois beaucoup de recyclage.

Toujours il y a des endroits où ça m'interpelle, un interprète ou... Ça reste un milieu très actif. Mais mon regard est différent parce que par rapport à mon vécu, au début des années 80 on prenait beaucoup de territoires, le contexte est différent. Mondialement. Il y a ces questions d'accessibilité, d'internet où on sait et on voit qui fait quoi, les partages sont plus faciles. Je vois les effets de la facilité. Plus en mal qu'en bien. Il faut gérer la présence de ces outils, qui ont envahi l'espace. Le spectacle doit rester vivant, c'est essentiel. Comme dans la musique des années 60, la musique électronique et les computers ont ébranlé plusieurs compositeurs mais certains ont traversé ça. Ils ont essayé les possibilités, les instruments, avant de revenir à la voix humaine, ou à l'acoustique, c'est autre chose. Je crois que la technologie ne peut pas tuer – elle a envahi – mais ne peut pas tuer l'espace de représentation. Il y a beaucoup de danger.

Est-ce pour ces raisons qu'on ne voit plus beaucoup d'écrans dans tes créations ?

Evidemment, tout ça m'intéresse. Dans *Atem* aussi, la musique est basée sur des technologies de prise du son ; mais on le fait en direct, en étant très attentifs. On se sert de nos outils, mais la question est toujours comment ? Dans le travail d'Alain Mahé, ce n'est pas l'outil qui détermine le propos, c'est vraiment le musicien qui parle.

Tu avais parlé de « performance dramatique », développes tu toujours cette démarche ? Vas-tu l'appliquer aux reprises ?

On revient toujours au même : le thème, la terminologie ne doit pas dévier l'essentiel, dans le sens où dans les milliers de chemins possibles, au bout du petit chemin parcouru, c'est le constat qui nous attend. Est-ce que ce chemin est valable ou pas ? Je multiplie les pistes, mais pour revenir au centre.

Y a-t-il encore des techniques, asiatiques, africaines ou autres, qui nourrissent tes créations et tes projets ?

Je vais travailler avec des acteurs, sur la parole aussi. L'apparition du récit sur le plateau, je ne l'ai jamais traité. Les paroles aussi, capables de véhiculer un propos.

La langue va-t-elle être importante dans cette entreprise ?

Je ne vais pas vers cette direction là, mais je vais expérimenter. Je crois que j'ai trouvé la puissance de l'image et du geste, de la musique suffisante pour les combinaisons des spectacles.

Peux-tu revenir sur ton propos quant à l'organisation de ta carrière par « cycles » ?

Même s'ils ne sont pas cloisonnés, on remarque que les 7 premières années portaient un hommage à ma région, après la littérature mondiale, et récemment sans appuis territoriaux ni littéraires, la nature et son observation sont très présentes. Mais il n'y aura plus de longs cycles, qui prennent des années et des années. C'est une autre fluidité qui est présente, une volonté de synthèse. L'œuvre d'art totale reste toujours un idéal ...

Par rapport à tes préoccupations sur la nature et son observation, as-tu envisagé de sortir des territoires institutionnels, des théâtres pour aller « dehors » ?

Tout à fait. Là aussi, je vais expérimenter des choses : déjà le travail sur la parole, faire des représentations uniques dans un lieu, choisir un espace et créer l'évènement là-dedans et que l'on voit quel est l'échange idéal. Travailler sur les paramètres de la représentation. L'acte de sortir du système pour se ressourcer, se repositionner, se questionner différemment.

Vous l'aviez fait pour Paso Doble (2006) ?

Oui. Mais c'était un peu différent parce qu'on avait élaboré une proposition qu'on a joué telle quelle devant un public non initié. C'était vraiment super. C'était une forme d'expérience. L'autre sera de créer sur place, avec la terre, la falaise...

Entre le Land Art, la performance et la représentation ?

Tout à fait.

Table des matières

Sommaire	10
Introduction	11
La création de Josef Nadj, un objet d'étude en mouvement	12
Un intérêt scientifique régulier et pluriel.....	14
Recueillir et confronter les regards.....	17
Croiser les traces que laissent les œuvres	22
Délimiter et aborder un objet d'étude (du spectacle) vivant.....	24
Organisation de l'étude	27
Première partie : Les fondements d'une poétique singulière	29
Chapitre 1 : Héritages et transferts culturels	33
1. De la culture « mitteleuropéenne » au « destin de l'homme de l'Est ».....	33
2. Se présenter à partir des récits de Là-bas	36
A. L'impossible départ : canard pékinois	37
B. L'engagement : les échelles d'Orphée	42
C. L'artiste et sa ville natale : Journal d'un Inconnu	45
3. La mort dans les mythologies personnelles	50
A. Le suicide et ses mystères	50
B. Rejouer la mort, organiser le rituel	54
C. Nadj/ Kantor : la mort en héritage ?	60
4. Commenter l'Histoire	64
A. L'ouverture des frontières à l'Est de l'Europe	64
<i>Transposition du conflit : de la Chine à la Yougoslavie</i>	<i>65</i>
<i>La collectivité contre l'autoritarisme</i>	<i>67</i>
B. Du fait divers aux guerres de Yougoslavie	69
<i>Un geste décalé pour une tragédie burlesque</i>	<i>70</i>
<i>Recoller les morceaux, remonter le cours du drame</i>	<i>73</i>
<i>Woyzeck, histoire peu commune d'un personnage commun</i>	<i>76</i>
<i>Usages de l'objet pauvre, entre mémoire et actualité</i>	<i>78</i>
Chapitre 2 : Corps et récit	82
1. Josef Nadj : un chorégraphe en « quête théâtrale »	82
2. Dejouer la logique narrative	84
A. Un espace de l'illusion et du décalage	87
B. Polysémie : des mots aux objets	90
C. L'identité au cœur de l'hommage	94
3. Le corps poétique	99
A. De l'action à la poésie	100
<i>Puier dans les ressources du langage poétique</i>	<i>100</i>
<i>Le poète, de la langue natale à l'engagement universel</i>	<i>101</i>
<i>« Déménager » les principes poétiques.....</i>	<i>103</i>

B. Analyse d'un geste multiple	104
<i>Chorégraphie et poésie du geste</i>	111
<i>Regard et suspension du geste</i>	112
<i>Du « corps clavier » au langage marionnettique</i>	115
C. Matérialités du corps	121
<i>Le langage marionnettique à l'épreuve de la danse avec l'autre</i>	122
<i>Manipuler l'autre : transposition des techniques marionnettiques</i>	123
<i>Jouer avec l'inanimé : poupées, mannequins et pantins</i>	127
D. Les usages de la voix	131
<i>La parole mimée ; un théâtre de complicité</i>	132
<i>Traductions : privilégier l'échange entre les individus ?</i>	133
<i>Langues mortes et spectacle vivant</i>	135
<i>Des glossolalies aux cris : la voix pour les sens</i>	138
4. Chorégraphie et scénographie	147
A. Une table qui se transforme, « point de départ à tous les possibles »	149
B. De la boîte au labyrinthe : métamorphoses	154
<i>La boîte, variations sur l'enfermement</i>	154
<i>Faire apparaître le corps objet :</i> <i>la scène, variations autour du castelet</i>	159
<i>Le parcours identitaire de l'individu :</i> <i>le labyrinthe des Commentaires d'Habacuc (1996)</i>	164
<i>Du labyrinthe à la matrice oppressante :</i> <i>Comedia Tempio (1990) et Les Veilleurs (1999)</i>	169
C. Miroirs, Cadres et écrans : ouvertures	174
<i>Miroirs : identités et différences</i>	174
<i>Une dramaturgie de l'apparition entre 2D et 3D</i>	182
<i>Théâtre d'ombres et de lumières / effets de présence</i> <i>vision et visibilité du corps</i>	186
<i>Actualiser le souvenir et projeter le lien organique</i>	192
Conclusion partie 1	200
Deuxième partie : L'avènement d'un artiste pluriel	201
Chapitre 1 : Identités, corporéité et altérité	202
1. Danser à l'heure de la prouesse. <i>Le Cri du caméléon</i> (1995)	203
A. L'exploit au centre de la dramaturgie	204
B. La frontalité : moins d'espace visible, plus d'espace pour l'imaginaire	206
C. Fluidifier les transitions entre les numéros	207
D. Du « surmâle » à l'interprète	209
E. <i>Le Cri du caméléon</i> , marqueterie identitaire	211
2. Le dialogue amoureux. <i>Le Temps du repli</i> (1999)	213
A. L'objet théâtral au centre de la relation	215
B. Libérer l'espace pour « libérer la danse »	216
C. Le mythe du couple originel	219
D. Le duo, une relation archaïque	221
3. Complicités masculines. <i>Petit Psaume du matin</i> (2001)	222
A. Théâtralité du geste et déplacement des signes	224
B. Confiance et bienveillance des corps	226
4. Maître et disciple ? <i>Sho-bo-gen-zô</i> (2008)	228
A. Le Japon : hommage et détournement	229
B. Présence et écoute de l'autre	233
C. Dialogue formel et poétique avec l'espace scénique	235

Chapitre 2 : Visions de l'art et transpositions perceptives	238
1. « Défamiliарiser » la perception du temps. <i>Les Philosophes</i> (2001)	239
A. Résonances entre trois artistes d'Europe de l'Est.	239
B. Un parcours labyrinthique pour éprouver la durée	239
<i>Etape 1 : Mouvement et vidéo :</i>	
<i>percevoir les « transformations silencieuses »</i>	<i>243</i>
<i>Etape 2 : Le film muet en noir et blanc :</i>	
<i>« l'image-mouvement »</i>	<i>248</i>
<i>Etape 3 : Le spectacle :</i>	
<i>rituels éphémères en quête d'éternité</i>	<i>253</i>
C. La reprise des <i>Philosophes</i> , dix ans après	263
D. <i>Les Miniatures</i> , l'attente et le sacré	266
2. Figurer un tableau-vivant : <i>Atem, le souffle</i> , 2012	275
A. Confronter le geste à l'espace scénique	275
B. Sources poétiques et picturales	278
C. Le bâton, axe du monde	28
D. De l'iconographie à la chorégraphie	28
E. Faire entendre l'espace pictural	28
Conclusion partie 2	288
 Troisième partie : Les différentes expériences d'immersion	 289
 Chapitre 1 : Dans le paysage. <i>Last Landscape / Le Dernier Paysage</i> (2005)	 290
1. « Autoportrait face au paysage » ?	291
2. Récit et cartographie : l'expertise de l'exilé	295
3. De l'archive photographique au regard plasticien	297
4. De la chorographie à l'archéologie du site	298
5. Du regard (dessins) à l'empreinte dans la matière	304
6. Transposer la terre natale, recomposer son milieu... ..	311
A. ... <i>Scénographique : la plaine et ses paysages</i>	311
B. ... <i>sonore : une poétique des éléments</i>	315
C. ... <i>Graphique : du dessin au trait à la craie</i>	320
D. ... <i>Plastique : jeux d'ombres et de projections</i>	323
E. ... <i>Chorégraphique : rejouer le contact</i>	328
 Chapitre 2 : Dans la matière. <i>Paso Doble</i> (2006)	 336
1. La matière et le milieu : rencontre	341
2. Transdisciplinarité, techniques de l'autre	343
3. Absorption et Immersion	348
4. Organicité de la matière / échographie sonore	352
5. D'Avignon à Bandiagara	355

Chapitre 3 : Dans l'altérité. <i>Les Corbeaux</i> (2010)	358
1. Genèse de la création : la rencontre avec l'animal	358
2. De la danse au dessin, inscrire l'empreinte du geste	360
3. Performer le devenir-corbeau	361
4. Déterritorisations successives	363
Conclusion partie 3	373
Conclusion	375
Bibliographie	383
Annexes	393
Table des matières	427

Ecole doctorale : Fernand Braudel

Spécialité : Arts

Titre :

« L'Autre » et « l'Ailleurs » dans la création de Josef Nadj (198-2013). Etude des effets de circulations des hommes, des techniques, des récits et des œuvres en danse contemporaine.

Résumé :

Josef Nadj, originaire de Voïvodine, arrive à Paris au début des années 80 et s'inscrit rapidement dans l'univers chorégraphique français.

De l'artiste hongrois émigré en France, à l'ambassadeur de la chorégraphie française pour l'Année culturelle France Russie, vingt-cinq ans de circulations ont construit un style reconnaissable, mais peu étudié.

Nous prenons ici le parti de suivre librement le parcours géographique du chorégraphe, de concentrer l'analyse sur les espaces singuliers construits par Josef Nadj, et ce, pour tenter de mieux saisir les enjeux d'une œuvre capable de produire une réelle efficacité esthétique tout en déplaçant de lieu en lieu la question de l'identité des œuvres et de leurs créateurs.

La particularité de Nadj réside dans la mise en scène d'univers « autres » à travers lesquels il ne cesse d'interroger son parcours. Dès ses premières créations, son rôle d'étranger et sa part d'étrangeté trouvent des moyens d'expressions dans son rapport aux origines et à la terre natale. Il présente alors au public des fragments d'histoires privées ou collectives, réelles ou fictives, passées ou présentes. Depuis, il poursuit sa quête identitaire au contact des autres artistes, se confronte à leurs techniques, leurs moyens, leurs influences. Les échanges et les processus de création sont autant d'occasions de construire de nouveaux territoires de recherches.

Les différentes expériences d'immersion que le chorégraphe transpose dans l'espace scénique. Les conditions de circulations actuelles des artistes, de leurs créations et des moyens qu'elles utilisent alimentent les réflexions de Josef Nadj sur le temps, sa nature, sa perception. Sur le plateau et hors représentation, les techniques modernes offrent la possibilité d'une ubiquité qui se révèle à la fois stimulante et déstabilisante pour les interprètes et le public.

Les réponses permises par cette étude des effets de déplacements - dans l'espace et dans le temps - permettront finalement de réinterroger la création de Josef Nadj, dont les apports à la danse contemporaine et à l'art plus généralement, semblent contribuer à l'élaboration d'un langage artistique fédérateur.

Mots-clefs : Josef Nadj ; Danse Contemporaine ; Esthétique ; Origines ; Transdisciplinarité.