
**Josef Nadj, entre *devenir-animal* et *devenir-minéral*.
Une esthétique du corps détourné**

Elise VAN HAESEBROECK

Josef Nadj est né en 1957 à Kanjiza, en Vojvodine, une enclave hongroise de l'ex-Yougoslavie. Nadj étudie d'abord l'histoire de l'art et de la musique à Budapest, où il suit également des courts d'arts martiaux, de théâtre et d'expression corporelle. En 1980, il s'installe à Paris, où il prend des cours de mime auprès de Marcel Moreau, et découvre la danse contemporaine. Sept ans plus tard, il monte sa première création, *Canard Pékinois*. Les éléments qui font l'empreinte de Nadj sont déjà présents dans la pièce: des interactions corps-objets, des jeux de décors virtuoses et diaboliques, des références à la culture hongroise, aux souvenirs familiaux, et à la littérature. Le chorégraphe convoque en effet les œuvres de ses écrivains favoris dans ses créations : Raymond Roussel, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Antonin Artaud, Samuel Beckett. Les pièces qui suivent *Canard pékinois* en témoignent : *L'Anatomie du fauve* (1994) est un hommage à l'écrivain-voyageur Vojnich Oskar. Idem dans *Les Philosophes*, pièce qui revisite en quelque sorte l'épisode du banquet platonicien (2001). Depuis 1995, il dirige le Centre Chorégraphique National d'Orléans. En 2006, il est l'artiste associé du Festival d'Avignon. Il y joue *Asobu et propose*, avec le plasticien Miquel Barcelo, une performance intitulé *Paso Doble*. En 2009, il présente *Entracte*, une création dans laquelle des danseurs évoquent des marionnettes ainsi qu'une performance intitulée *Etc.etc.* En 2009 il crée *Sho-bo-gen-zo* et, en 2010, *Les Corbeaux* et *Cherry Brandy*.

Un des motifs qui traversent l'œuvre de Josef Nadj, danseur et chorégraphe hongrois, est la notion de risque et de mise en danger du corps. Il y a en effet dans

son théâtre une absolue nécessité d'exposer le corps, parfois de manière assez violente comme dans *Les Corbeaux* (2010) par exemple, où il plonge son propre corps jusqu'au cou dans une matière entre l'encre de Chine et le goudron puis danse jusqu'à ce que cette matière sèche et ne lui permette plus de se mouvoir. Le corps-langage laisse sa trace. A partir de l'analyse de ce spectacle, de *Paso Doble* (2005) et d'*Asobu* (2006), nous étudierons comment, afin de résister à la rationalisation et la réification du corps, Nadj démultiplie les approches de la corporéité et crée ainsi des moments de « réinvention du corps ». Quel que soit son statut « disciplinaire » - corps du danseur, corps de l'acteur, corps du mime, corps du circassien – chez Nadj, le corps est agi par quelque chose qui le dépasse, créant des images en constante métamorphose. Nous proposerons donc une réflexion sur l'esthétique du corps chez Nadj, alternativement corps-frontière, corps-hiéroglyphe, corps-pinceau, mais toujours corps détourné et violenté, l'œuvre de Nadj faisant continuellement acte de digression et de transgression des genres. Dans les créations analysées, la gestuelle qui parcourt les corps pose et repose la même question: qu'est-ce que la forme humaine ? Nous montrerons que le chorégraphe met en scène un corps déconstruit et diffracté, un corps du *devenir* - *devenir-animal* ou *devenir-minéral* - dont les capacités de mutation sont infinies. Il questionne ainsi les limites de l'humain et la part d'étrangeté - de brutalité, d'animalité, de violence, de sauvagerie - qui est en chacun de nous.

Corps du *devenir*

L'approche que Nadj a du corps rejoint la conception deleuzienne du corps. En effet, afin d'interroger la corporéité, Nadj travaille non pas sur les formes du corps mais sur des rapports de vitesse et de lenteur, de mouvement et de repos. Or, pour Deleuze:

Un corps ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance ou un sujet déterminés, ni par les organes qu'il possède ou les fonctions qu'il exerce. Sur le plan de la consistance, un corps se définit seulement par une longitude et une latitude: c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude) ; l'ensemble des affects intensifs dont il est capable sous tel pouvoir ou tel degré de puissance (latitude)¹.

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Editions de minuit, 1980, p. 318-19.

La comparaison entre les deux conceptions se prolonge si l'on s'intéresse au mode d'individuation du corps. En effet, chez Nadj le corps s'affirme comme une *heccéité*, terme qui désigne chez Deleuze un mode d'individuation particulier : « Une saison, un hiver un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. Ce sont des heccéités, en ce sens que tout y est rapport de mouvement et de repos entre molécules ou particules² ». Chez Nadj, le corps prend corps dans des rapports de mouvement et d'immobilité entre des molécules. En effet, les corps sont sur le plateau comme des particules se frottant les unes aux autres ; ils appartiennent tous à un même métabolisme en continuelle mutation. C'est un corps du *devenir* qui est ainsi mis en scène :

Devenir ce n'est pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ce n'est pas s'identifier à lui. Ce n'est pas non plus proportionner des rapports formels. [...] Devenir c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules entre lesquelles on instaure des rapports de mouvements et de repos, de vitesse et de lenteur...³

Davantage encore que des corps du devenir, les personnages des pièces de Nadj sont des déclinaisons du « devenir imperceptible⁴ ». Ils sont à la fois le « devenir » et la « fin immanente du devenir⁵ », c'est-à-dire précisément ce que Deleuze nomme l'imperceptible. L'acte de création apparaît ici comme la mise en mouvements et en traces de ces *devenirs imperceptibles*, ces « segments de devenir entre lesquels nous pouvons établir une espèce d'ordre ou de progression apparente : devenir-femme, devenir-enfant ; devenir-animal, végétal ou minéral ; devenirs moléculaires de toutes sortes, devenirs particules⁶ ».

Corps du devenir-animal

Afin d'interroger les frontières du corps ainsi les limites de l'humain et la part d'étrangeté - de brutalité, d'animalité, de violence, de sauvagerie - qui est en

² *ibid.*

³ *ibid.*, p. 334.

⁴ *ibid.*, p. 342.

⁵ *ibid.*

⁶ *ibid.*, p. 333.

chacun de nous -, et de tenter de répondre à la question « Qu'est-ce que la forme humaine ? », Nadj met en scène un corps-animal ou, plus précisément, un corps du *devenir-animal*. Ce concept deleuzien désigne non pas la métamorphose réelle d'un humain en un animal mais un processus, un devenir « entre », sans état terminal ni sujet, un « entrer en mutation asubjectif et infrasubjectif⁷ ». Le *devenir-animal* advient par des alliances et des symbioses dans lesquelles il n'y a pas d'identité fixe de celui qui devient ; le sujet devient un « horizon mouvant à peine visible⁸ ». Le *devenir-animal* renvoie à un ensemble d'« involutions créatrices qui témoignent d'une inhumanité vécue immédiatement dans le corps en tant que telle⁹ ». Deleuze prend l'exemple de l'enfant-loup dont le *devenir-animal* est défini comme une « zone objective d'indétermination ou d'incertitude, quelque chose de commun ou d'indiscernable. Un voisinage qui fait qu'il est impossible de dire où passe la frontière de l'animal et de l'humain¹⁰ ». Dans les créations de Nadj, on observe que la frontière entre l'humain et l'animal est souvent très floue. Ainsi, au fil des créations, l'anatomie d'un cheval, d'un loup ou d'un griffon vient contaminer un corps humain. Par exemple, les danseurs d'*Asobu*, dressés sur une patte, se métamorphosent en hérons. Quant à *Paso Doble*, la performance peut être comparée à un véritable bestiaire animal. En effet, chaque soir de représentation le plasticien Miquel Barceló fait apparaître sur le corps de Nadj une image différente, un animal d'une autre espèce. L'oiseau est le motif qui revient le plus souvent dans les créations de Nadj. Le paon dans *Asobu*, le merle dans *Woyzeck*, les oiseaux dominent parmi les animaux qui s'avancent vivants sur la scène du théâtre de Nadj, comme si ce dernier assimilait l'oiseau au danseur idéal. Dans *Last Landscape*, Nadj adopte une gestuelle qui rappelle celle, aérienne, de l'oiseau. A propos de cette proximité, il explique que « les oiseaux habitent l'espace au dessus. Ils sont liés à l'air alors que nous le sommes à la terre¹¹ ». Dans *Canard pékinois*, il chorégraphie une séquence où deux danseurs se déplacent comme des volatiles ou adoptent des postures qui rappellent celles du canard. C'est toutefois dans *Les Corbeaux*, performance interprétée par Nadj et par Akosh Szelevényi, saxophoniste et poly-instrumentiste, que le devenir-animal du corps est le plus lisible. En effet, cette création révèle la familiarité, voire la continuité qui peut s'établir entre l'homme et l'animal. Dans cette création, Nadj cherche à atteindre

⁷ *ibid.*

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.*, p. 335.

¹⁰ *ibid.*

¹¹ M. Bloedé, *Les Tombeaux de Nadj*, Paris, L'œil d'or, 2006, p. 152

un état proche de la préparation au geste pictural, état dans lequel son *devenir-oiseau* se confond avec un *devenir-pinceau*. Cette performance a été nourrie par l'observation minutieuse de l'instant où les corbeaux se posent et où s'opère la transition entre le vol et la marche. Dans la première séquence, Nadj peint sur une toile avec de l'encre de chine d'abord avec son visage, ensuite avec ses mains. Il dépose ses traces, telles les griffes de l'oiseau. Après s'être fixé de petites ailes aux chevilles, le danseur s'enduit progressivement de gouache noire et commence la danse. Le croassement - par le biais de la musique d'A. Szelevényi -, la couleur, l'apparence, les mouvements du corbeau envahissent l'espace scénique. Le *devenir-oiseau* se traduit par des appuis au sol très particuliers, hésitants ; Nadj pose non pas le plat du pied mais la tranche ou la pointe. Il progresse les pieds rentrés en dedans, cherchant le sol, à tâtons. Puis il se plonge dans un tonneau de goudron qui le recouvre tout entier pour le métamorphoser en animal. Lorsqu'il s'extrait du tonneau, il décompose et articule tous ses pas avec une grande précision. Ses articulations semblent noueuses, rugueuses. Peu de fluidité entre les mouvements. Il effectue des contorsions du buste, les épaules pétrifiées vers le haut, les mains torturées. Il danse alors jusqu'à ce que la matière sèche et ne lui permette plus de se mouvoir.

Corps du *devenir-minéral*

Dans la description que Deleuze fait des segments de *devenir*, le *devenir-minéral*¹² apparaît juste après le *devenir-animal*. Ce concept est lui aussi transposé dans les créations de Nadj où le corps apparaît comme corps-matière ou corps-matériau. Ainsi, dans *Paso Doble*, œuvre commune à Nadj et au sculpteur catalan Miquel Barceló¹³, le geste du plasticien unifie et fait définitivement disparaître la frontière entre le vivant et le minéral. Le corps de Nadj devient une matière inédite ; il est l'élément constitutif du tableau, son support. Corps-matière, il peut ainsi faire corps avec la sculpture de Barceló. Dans la première séquence, le corps vivant met la matière en mouvement avant de surgir. Les deux corps poussent derrière la toile afin de la déformer. Nadj et Barceló nous montrent ici le processus

¹²G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie 2, op.cit.*, p. 333

¹³Miquel Barceló s'est imposé au niveau mondial en 1982 lors de la manifestation d'art de Kassel, la Documenta. Depuis, il est exposé par les principales galeries et les plus grands musées du monde. Au cours des années 90, sur un atelier-pirogue de son invention, il descend des rivières africaines et peint avec tout ce qu'il pêche ou trouve dans les fonds. Puis les préférences de Miquel Barceló vont vers la glaise.

de gestation de l'œuvre. Le corps fait respirer la matière ; il en est le souffle. Dans la deuxième séquence, Barceló et Nadj extraient des morceaux d'argile du sol avec des massues et des pioches. Dans les trous ainsi creusés, Nadj plonge ses genoux et ses coudes. Il comble le vide de la matière par du vivant en mouvement. La frontière entre le vivant et le minéral est à nouveau interrogée. Puis les deux hommes amènent sur le plateau deux jarres en argile et s'assoient dessus. Le poids de leurs corps déforme la matière qui s'affaisse lentement. Corps vivant et matière minérale fusionnent une nouvelle fois. Nadj pose une jarre sur sa tête et façonne, en aveugle, un premier masque. L'argile vient épouser son visage, comblant les différents orifices. Barceló jette lui aussi un disque en argile sur son visage. Les deux hommes sculptent des masques qui évoquent des êtres humains puis des masques qui nous ne sont pas sans rappeler les créatures de *Star Wars* ou de *Scream*. Le rapport entre vivant et minéral s'inverse par rapport à la séquence précédente puisque c'est désormais la matière qui vient remplir les interstices laissés vides par le corps. Dans ces deux séquences, le *devenir-minéral* du corps est en jeu. Ce *devenir-minéral* du corps est exacerbé dans la séquence qui suit et pendant laquelle la distinction entre la chair et l'argile disparaît totalement. Nadj entre en scène et colle son visage contre l'argile du mur, ultime caresse, dernier moment où sa chair se différencie de la matière. Puis, il se place debout, face au public, les poings serrés tendus en l'air. Dans la posture du guerrier, son corps est exposé, comme une offrande faite au plasticien. Barceló pose une première jarre sur le visage de Nadj puis une autre sur chaque bras. Les doigts de la main du danseur transpercent l'argile comme un ultime refus du corps de se confondre avec la matière. Puis le plasticien dépose une deuxième jarre sur la tête de Nadj qui s'agenouille. Barceló commence à sculpter le corps-matière. Nadj se relève et reçoit une troisième jarre sur la tête puis une quatrième. Il s'affaisse alors le long du mur. Barceló ajoute une cinquième jarre et incorpore peu à peu le corps de Nadj à l'argile du mur. Avec une sixième jarre, il façonne un masque à deux visages. Nadj se relève et se retourne vers le public. Sous le poids d'une septième jarre, son corps s'écroule. Il marche en avant, s'agenouille face au mur. La huitième jarre est jetée en l'air par le peintre pour retomber sur la tête de Nadj. Seuls ses bras peuvent encore bouger. Neuvième jarre. Son dos respire encore, ses pieds repoussent le sol comme pour pénétrer le mur. Dixième, onzième jarres empilées sur sa tête. Douzième et treizième, dernières jarres en argile noire. Avec le geste du toréador, Barceló transperce ces jarres avec des spatules. Nadj glisse jusqu'au sol et Barceló le recouvre alors de peinture. Le corps de Nadj est comme

pétrifié dans le mur. Ses doigts griffent l'argile, geste accentué par des sons stridents, comme des crisements de douleur. Avec une spatule, le peintre trace dans l'argile un chemin qui passe par le dos de Nadj et se poursuit sur le mur, faisant ainsi définitivement disparaître la frontière entre le vivant et le minéral. Nadj se remet en mouvement et s'extraie du mur pour y creuser un trou et s'y engouffrer. Dans ce geste il est suivi par Barceló.

Corps indisciplinaire

Les corps indisciplinaires que Nadj met en scène sont affectés par d'incessantes mutations spatiales, incertitudes du sol et des parois par exemple. Ils s'y adaptent s'ils le peuvent, les contournent, les surmontent, se faufilent à travers ou bien ils s'y soumettent. Réciproquement, les corps prennent une part active dans les transformations de l'espace, les réalisent à vue quand ils ne se font pas eux même clôture ou facteur de partition. Dans le rapport des corps à l'espace comme dans le rapport des corps entre eux, on ne sait jamais dans quel sens s'exercent les forces. Ainsi, dans *Asobu*, la gestuelle des corps absorbe la distinction des genres et agit ainsi comme une digression et une transgression des genres. La séquence des ombres chinoises met en scène ce questionnement sur la distinction des genres. D'abord les corps défilent un par un derrière la toile. Ce sont des corps déformés, tordus et contorsionnés - évoquant des insectes - qui apparaissent, des corps-signes, corps-calligraphie ou corps-hiéroglyphe. Puis les interprètes traversent un par un sur une jambe. Ensuite, ils circulent deux par deux, dessinant derrière la toile des créatures monstrueuses, offrant plusieurs contours au regard. Les anatomies ainsi formées et déformées derrière le voile de la vision se déplacent différemment : sur une jambe, la tête n'apparaissant pas, le corps de l'un formant une protubérance sur le corps de l'autre. Les corps des interprètes ne sont alors plus différenciables. Lorsque la toile blanche est retirée, une vision étrange apparaît, une scène de copulation collective dans laquelle les corps grouillent, se meuvent les uns sur les autres, glissent, se frottent, se tordent, se contorsionnent jusqu'à venir au sol. Dans la première séquence du *Canard pékinois*, on observe également la présence de corps détournés et monstrueux, au sens de protéiformes. Cette séquence se déroule sans musique. On entend uniquement des cris, des souffles et des borborygmes. Tous les interprètes s'alignent face au public et commencent à piétiner. Ils se mettent à grimacer et à hurler. Certains

s'accroupissent et se déplacent ainsi. Les corps commencent à s'agglutiner les uns contre les autres, à s'empiler. Un être protéiforme à cinq corps apparaît alors. Dans la séquence qui suit le premier solo de la danseuse japonaise, on note à nouveau la formation d'êtres hybrides. Sur le son d'un hautbois, quatre danseurs grimpent sur le dos les uns des autres, se collent, se frottent, faisant ainsi apparaître une créature monstrueuse qui se fait et se défait. Cette gestuelle pose la question du comment faire corps avec l'autre. Le corps de celui qui porte devient le sol de celui qui est porté. Il le prolonge, le déporte. Un corps porte un corps puis deux, puis trois jusqu'à cinq. Dans cette même création Nadj chorégraphie un porté dans lequel il supporte cinq personnes sur son dos, soit plus de trois cent kilos¹⁴. Dans cette figure, Nadj s'interroge sur les limites de l'épreuve physique. On retrouve ici un des motifs qui traversent son œuvre, la notion de risque et de défi. Il y a dans son théâtre une absolue nécessité de s'exposer, de se mettre en danger.

Au fil de ses créations, de *Canard pékinois* en 1987 à *Cherry Brandy* en 2010, Nadj interroge les frontières entre les genres et entre les disciplines. Cela se traduit par la mise en scène d'un *corps-devenir*, *devenir-animal* et *devenir-minéral*. Mettre en scène des corps détournés participe de la dimension subversive de son théâtre. En questionnant les frontières du corps et ses limites et en réinventant continuellement de nouvelles approches de la corporéité, cet artiste s'efforce de renverser ce que Michel Cassé nomme « la dictature de la simplification disjonctive et réductrice¹⁵ ». Son art agit comme une tentative sans cesse réitérée de réhabiliter le corps politique comme corps sensible. Pour conclure je voudrais souligner un lien entre le corps violenté et la dimension érotique des créations de Nadj. Selon Deleuze, « devenir est le processus du désir¹⁶ ». Cette conception est transposée dans l'œuvre de Nadj. En effet, chez Nadj l'érotisme est lié au questionnement de la frontière entre humain, animal et minéral et à la mise en scène de l'Indétermination de cette frontière. Le corps vivant est exposé comme une matière inédite et acquiert en cela un caractère excitant, de l'ordre de l'érotique.

¹⁴ Nadj explique qu'il a réalisé ce porté en hommage à Heka, un lutteur avec lequel il s'entraînait dans sa ville d'enfance, Kanizsa.

¹⁵ M. Cassé cité par C. Régy in : *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 55.

¹⁶ G. Deleuze, F Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 334.