Les Corbeaux

Joseph Nadj

Fiche pédagogique 2011-2012

www.opera-dijon.fr *03 80 48 82 69*

LE SPECTACLE

4 **A propos du spectacle**

5 **Photos et extrait du spectacle**

6 **Les biographies**

LES PISTES PEDAGOGIQUES

7 **Avant le spectacle**

8 **Après le spectacle**

Les Corbeaux

Josef Nadj &
Akosh S.

Le spectacle
Les Corbeaux
Joseph Nadj & Akosh S.

TRAVERSES
Auditorium
JANVIER
Lundi 30 à 20h
Mardi 31 à 20h

À PROPOS DU SPECTACLE

Les petites formes scéniques dans lesquelles Josef Nadj s'est lancé au printemps 2008 s'inscrivent dans le prolongement d'*Entracte* (mars 2008). Puisqu'à leur manière, elles reconduisent, en l'accentuant, ce qui en fut l'un des enjeux, sinon l'enjeu majeur : nouer la relation la plus étroite qui soit entre musique et danse, les conduire à un point de total équilibre, rendre indiscernable la part prise par chacune dans la genèse de ce qui, dès lors, relève de la *performance*. En effet, pour approfondir cette recherche, l'improvisation libre retrouve ici sa pleine expression – avec ce qu'elle suppose d'unique et d'*instantané*, d'imprévisible et d'irrépétable. Avec aussi ce qu'elle requiert chez tous les protagonistes d'écoute et de disponibilité, d'ouverture à l'autre, aux autres, et au moment présent.

Dans *Les Corbeaux*, Josef Nadj et Akosh Szelevényi, saxophoniste et poly-instrumentiste, poursuivent leur conversation en se tournant à nouveau vers la nature de leur région natale : comme l'indique son titre, c'est l'observation patiente, minutieuse des corbeaux et, en particulier, de l'instant fugace où ils se posent, où s'opère la transition entre le vol et la marche, qui a nourri cette performance. Cependant, dans le dialogue danse / musique, un troisième partenaire est invité à s'exprimer, à « réagir librement », à faire parler sa voix silencieuse : une peinture noire, brillante, fuide, qui, dans le fl du geste musical et chorégraphique, déposera la trace, témoin ou empreinte, du passage des oiseaux. Ainsi, par le mouvement dansé auquel il se livre au cours de cette improvisation – un mouvement qui engage progressivement sa main, son visage, son bras, puis son corps tout entier –, l'état que Nadj cherche à atteindre est une préparation au geste pictural. Où son « devenir-oiseau » se confond avec un « devenir-pinceau ».

Myriam Bloedé

LES PROTAGONISTES

Performance de *Josef Nadj et Akosh Szelevényi*
Chorégraphie & danse *Josef Nadj*
Conception des lumières *Rémi Nicolas assisté de Christian Scheltens*
Décors & accessoires *Alexandre De Monte, Julien Fleurau, Clément Dirat*
Composition & interprétation musicales *Akosh Szelevényi*
Mise en son *Jean-Philippe Dupont Yumiko Funaya (remplace Louise Peterhoff)* Sister bad *Tijen Lawton* narrateur *Misha Downey (remplace Ludde Hagberg)*

© Tadeusz Paczula

© Rémi Angeli

EXTRAITS DU SPECTACLE

http://www.josefnadj.com/creation-diffusion/les-creations/les-corbeaux-342.html

Les biographies

Joseph Nadj

Josef Nadj est né en 1957 à Kanjiza (province de Voïvodine en ex-Yougoslavie, actuelle Serbie). Entre l'âge de 15 et 18 ans, il fait des études secondaires au lycée des beaux-arts de Novi Sad (capitale de Voïvodine). Puis, pendant quinze mois, son service militaire en Bosnie-Herzégovine. Après quoi, il part étudier l'histoire de l'art et de la musique, et s'initie à l'expression corporelle et au jeu d'acteur à l'université de Budapest. En 1980, il part pour Paris afin de poursuivre sa formation auprès de Marcel Marceau et Etienne Ducroux. En parallèle, il découvre la danse contemporaine alors en pleine expansion en France, suit l'enseignement de Larri Leong (qui mêle danse, kinomichi et aikido) et d'Yves Cassati, prend des cours de tai-chi, de butô ou de danse contact (avec Mark Tompkins), commence à enseigner l'art du geste à partir de 1983 (en France et en Hongrie) et participe, en tant qu'interprète, aux créations de Sidonie Rochon (*Papier froissé*, 1984), Mark Tompkins (*Trahison Men*, 1985), Catherine Diverrès (*l'Arbitre des élégances*, 1988) ou François Verret (*Illusion comique* et *La*, commande du GRCOP, 1986). En 1986, il crée sa compagnie, Théâtre JEL (« jel » signife « signe » en hongrois) et monte sa première pièce, *Canard Pékinois*, qu'il présente en 1987 au Théâtre de la Bastille et qui sera accueillie dès la saison suivante au Théâtre de la Ville à Paris. Il est, à ce jour, l'auteur d'une trentaine de créations et performances. En 1982, Josef Nadj a complètement arrêté le dessin et la peinture pour se consacrer à la danse. Il n'y reviendra qu'une quinzaine d'années plus tard. Cependant, en 1989, il commence à pratiquer la photographie, activité qu'il poursuit sans discontinuer jusqu'à aujourd'hui. Á partir de 1996, ses oeuvres graphiques et plastiques – sculptures-installations, dessins, photos –, le plus souvent conçues en cycles ou séries, font régulièrement l'objet d'expositions dans des galeries ou des théâtres. En 2006, Josef Nadj est l'Artiste associé du 60e Festival d'Avignon : il présente *Asobu* dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, en ouverture du festival, ainsi qu'une performance en collaboration avec le peintre Miquel Barcelo, *Paso doble*, à l'église des Célestins. Depuis 1995, Josef Nadj est directeur du Centre chorégraphique national d'Orléans.

Akosh Szelevényi

Akosh Szelevényi est né le 19 février 1966 à Debrecen. De 1972 à 1980 il suit des études musicales à Bakàts téri Zeneiskola de Budapest : histoire de la musique, solfège, formation classique et folklorique, chant, fûte "Béres", clarinette. Il découvre en même temps Beethoven et Led Zeppelin, tout en approfondissant sa connaissance de la tradition du monde rural. De 1980, il étudie le basson ; puis en 1982, il opte pour le saxophone, découvre le jazz, l'improvisation et les musiques libérées.
En 2008, il participe à la création de *Entracte* ; en 2009, de S*ho-bo-gen-zo* ; puis, en 2010, *Les Corbeaux* avec Josef Nadj.

Les pistes pédagogiques
Avant la représentation

LES PISTES PÉDAGOGIQUES
sont réalisées par madame Florence Long-Chazaud, enseignante missionnée a l'Opéra de Dijon

POUR LES COLLEGIENS ET LYCEENS - AUTOUR DE LA PERFORMANCE

Quelle est la particularité de la performance ? Ne relève-t-elle pas de la présentation plutôt que de la représentation ? En effet, la performance artistique remet en cause les contours traditionnels de l'œuvre. Dans la performance, ce sont les actions engagées par l'artiste qui font œuvre. L'œuvre ne résulte pas d'une action : celle que l'artiste initie éventuellement pour mettre en forme une matière, mais elle s'identifie avec elle. C'est ainsi que la marche peut être, en elle-même, une performance. Non pas parce qu'il s'agit de parcourir une distance importante en une durée extrêmement courte, mais parce que la marche, lorsqu'elle ne vise rien d'autre qu'elle-même, peut procéder d'une expérience singulière et recouvrer un sens artistique. Ce qui importe donc dans la performance, c'est ce qui se donne ici et maintenant, c'est l'action s'accomplissant et non ce à quoi elle aboutira matériellement. Dès lors, la performance n'est-elle pas radicalement originale ? Car s'il est possible de reproduire un objet, en va-t-il de même d'un acte ? Si tel n'est pas le cas, n'est-ce pas parce qu'aucun geste, aucune action ne peut être identique à un autre ? Ce qui reviendrait à dire que la performance a quelque chose d'absolument inimitable. Comment parler alors de représentation pour ce qui ne peut être, par définition, répété ? La représentation n'est-ce pas la reprise de ce qui a été, une fois déjà, présenté ?

Par ailleurs, la performance c'est ce qui se produit, se phénoménalise, dans l'instant. Puisque le faire, l'acte, est constitutif de l'œuvre, cette œuvre est alors nécessairement éphémère. Le temps n'est-il pas irréversible ? Evoquer cette irréversibilité du temps, c'est souligner qu'aucune personne n'est exactement la même qu'un instant auparavant. Entre deux instants, pourtant très proches, les modifications sont imperceptibles mais elles sont là. De fait, le rapport que l'être entretient au monde ne cesse d'évoluer. Même si le spectateur peut avoir le sentiment que l'artiste reprend la même performance, l'expérience que ce dernier en a, lui, est tout autre. Son humeur a changé, sa perception également, le public n'est plus le même. Tout cela définit des conditions singulières qui font l'unicité de la performance.

L'improvisation fait-elle partie intégrante de la performance ? Si le performeur cherche à vivre, à incarner, une expérience singulière et qu'il est ouvert à tout ce qui nourrit une telle expérience, cela signifie-t-il, toutefois, que la performance n'obéit à aucune règle prédéfinie ? En d'autres termes, la performance est-elle le lieu d'une création radicale où les actes, les gestes, les mouvements naîtraient dans l'instant - au regard de ce qui traverse le performeur en ce moment précis et des conditions dans lesquelles il se trouve-, ou est-elle régie par des principes qui viendraient l'encadrer ? Pour que la performance ait du sens ne faut-il pas que l'on puisse déceler en elle une intention qui viendrait conférer de la cohérence à un ensemble d'éléments ? La performance n'a-t-elle pas de lisibilité qu'à la condition de porter une orientation forte, vers laquelle convergent l'ensemble des éléments qui la constituent ? Si

improvisation il y a dans la performance, ne faut-il pas qu'elle s'inscrive dans un cadre qui lui permette d'être véritablement comprise ?

POUR LES COLLEGIENS ET LYCEENS - AUTOUR DE LA SYNESTHESIE

Qu'est-ce que la synesthésie ? Pour quelle raison cette collusion des sens peut- elle rendre l'univers d'un artiste plus sensible ? L'imaginaire typique d'un artiste ne gagne-t-il pas en épaisseur lorsqu'il convoque la pluralité de nos sens ? Car quelle différence entre l'imaginaire et le réel si ce n'est que le réel en appelle à l'ensemble de nos sens, là où l'imaginaire ne fait exister que des images mentales ? Le réel, c'est l'enchevêtrement d'une pluralité de sensations disparates. Dans le réel, la matière se donne au travers d'un entrelacs de sensations qui se répondent. Dans l'imaginaire, on perd cette superposition des sensations qui fait toute l'épaisseur de la réalité. C'est pourquoi Rimbaud dans le célèbre poème *L'alchimie du Verbe* décide de créer un « Verbe poétique accessible, un jour où l'autre, à tous les sens. » Ce faisant, il cherche à faire entrer son lecteur dans son univers singulier. Il décide alors d'inventer une couleur aux voyelles et de mettre en relation chaque consonne avec une forme et un mouvement particuliers. Rimbaud tente d'établir des correspondances entre les sons, les couleurs, d'imprimer une dynamique aux sonorités. Ainsi, c'est un véritable monde qui prend forme sous la magie du verbe poétique.

La collaboration de deux artistes issus d'horizons différents, pour une même performance, garantit-elle un travail de synesthésie ? En d'autres termes, suffit-il d'associer des images, des mouvements, à des sons pour que synesthésie il y ait ? Le concept de synesthésie ne suppose-t-il pas un vrai travail de correspondances, c'est-à-dire une unité de sens entre des formes distinctes, visuelles, sonores, etc..? Si cette unité de sens ne surgit pas de manière hasardeuse et qu'elle nécessite tout un travail préalable, peut-on, dans une performance qui mobilise deux individualités artistiques différentes, faire l'économie d'une réelle complicité entre elles ? Et sur quels fondements cette complicité peut-elle se tisser ?

POUR LES LYCEENS AUTOUR DU CONCEPT D' « ETRE-AU-MONDE »

D'où vient le désir de créer ? D'une intention réfléchie ? D'une décision libre de donner à voir, à entendre, ou à comprendre ? Ou bien d'une impulsion préalable qui se fait jour dans le corps ? Qu'est-ce qui prévaut alors dans le désir de création : l'intellect ou l'émotion ? Merleau-Ponty répond à cette question dans son ouvrage *L'œil et l'esprit*. Il explique que le geste créateur s'enracine dans une expérience sensible suffisamment marquante pour résonner en l'homme, au point que l'acte de créer serait le prolongement de cette expérience originelle. Parce que nous faisons corps avec le monde, parce que nous entretenons avec lui un rapport immédiat qui n'est pas de l'ordre de la réflexion, il s'exprime en nous. Le concept d' « être-au-monde » met l'accent sur cette proximité avec le monde, sur le fait que nous sommes définitivement ancrés en lui avant même d'en avoir conscience. A cet égard, nous ne sommes pas en face du monde mais bel et bien au monde. Ainsi, pour Merleau-Ponty, c'est bien l'émotion qui naît dans le corps sous l'impact du monde qui provoque le premier élan créateur.

Lorsque Josef Nadj revient sur l'origine de cette performance qu'il réalise conjointement avec Akosh S., il évoque une rencontre avec un corbeau dont il a

saisi le mouvement alors qu'il répétait une chorégraphie sur le toit d'un théâtre à Kyoto. L'image de cet oiseau qui se posait au sol alors qu'il était, lui-même, pris dans le mouvement de la danse, s'est imprimée en lui et ne l'a plus quitté. Jusqu'à qu'il sache quoi en faire : une œuvre. Si cette image s'est affirmée avec une telle force, c'est sans doute que Josef Nadj appartient à une culture où cet animal renvoie à une symbolique particulière. Le corbeau y incarne la sagesse, il détient un savoir mystérieux, la clef du cycle de la vie et de la mort. En d'autres termes, la performance « Les corbeaux » permet à Josef Nadj de retrouver le monde de son enfance, un territoire à part entière, celui de la province de Voïvodine, en ex-Yougoslavie. Les corbeaux sont les oiseaux familiers de cette grande plaine d'Europe centrale. Rien d'étonnant donc à ce que Josef Nadj se soit immédiatement senti en proximité avec ce volatile noir et qu'il ait associé à cet instant précis, dans une seule et même vision, les deux mouvements : celui de l'animal et le sien. De fait, que cherche exactement Josef Nadj, au fil de la performance, en imitant le mouvement, la démarche, l'envol, le sautillement du corbeau ? Est-ce une imitation ou une tentative pour approcher le plus possible l'être-au-monde de cet oiseau et renouer ainsi avec son propre point d'ancrage – le territoire de son enfance - ? A cet égard, on ne sera pas surpris d'apprendre que Josef Nadj et Akosh S. ont grandi dans la même province, qu'ils ont baigné dans la même culture et qu'ils partagent une vision du monde similaire. De là cette complicité qui leur permet, non pas de donner à voir ou à entendre le corbeau mais de l'être, le temps de la performance, avec une justesse surprenante.

Après la représentation / Pour prolonger la réflexion

DANS UN PREMIER TEMPS, PARTIR DES IMPRESSIONS DES ELEVES
Ce qu'ils ont retenu du spectacle (intérêt, émotion…).
Ce qui les a gênés dans ce spectacle (incompréhension, ennui, absence d'émotion).

DANS UN SECOND TEMPS, REVENIR SUR CE QUI A ETE VU ET/OU ENTENDU POUR
Analyser le travail de synesthésie présent dans la performance. Celle-ci s'organise autour de six tableaux différents, qui sont autant de manières d'explorer l'être-oiseau et de le faire être pour le spectateur. Quels sens sont alors convoqués ? Quelles associations prévalent-elles ? De quoi sont-elles le signe ?

Réfléchir plus avant au geste créateur et à ce qui le stimule. De la rencontre initiatique avec le corbeau à cette performance où Josef Nadj devient oiseau puis pinceau, a-t-on affaire à un seul mouvement continu ou bien à une juxtaposition d'expériences qui, pour se succéder, ne se totalisent pas ? Est-ce un seul et même geste créateur qui se déploie en faisant apparaître progressivement sa cohérence intrinsèque ou bien une pluralité d'élans créatifs qui se nourrissent d'associations hasardeuses, lesquelles émergent dans l'improvisation elle-même ? Le spectacle apporte-t-il une réponse en la matière ?

A CET EGARD, IL EST JUDICIEUX DE DECRIRE
Le dispositif scénique :
Est-il le même d'un bout à l'autre de la performance ?
Quels sont les objets mobilisés sur scène ? Ont-ils une forte puissance symbolique ? Si oui, à quoi font-ils référence ?
Comment les deux performeurs sont-ils placés l'un par rapport à l'autre ? Y a-t-il différentes modalités de rapport qui soient ici explorées ?
Quelle place la peinture occupe-t-elle dans le dispositif ? Est-elle un outil ou une matière à part entière ?
Qu'apporte la présence sur scène du saxophoniste ?

LE LANGAGE DU CORPS, L'ECRITURE DES CORPS
Quels gestes sont-ils privilégiés ? Sont-ils en harmonie avec la musique, ou en inadéquation ?
Par quels mouvements, postures, gestes, le danseur parvient-il à devenir oiseau ?
Y a-t-il une musicalité du corps ?
Le regard a-t-il son importance ? Que penser de l'aveuglement ultime ?

L'ORGANISATION DE LA DANSE
Quel est le rythme de la danse ? En adéquation avec le tempo de la musique ou en décalage ?
Lequel du musicien ou du danseur entraîne l'autre ? La dynamique de la performance relève-t-elle plutôt de l'un ou de l'autre ?
Est-ce l'horizontalité qui prévaut ou la verticalité ?