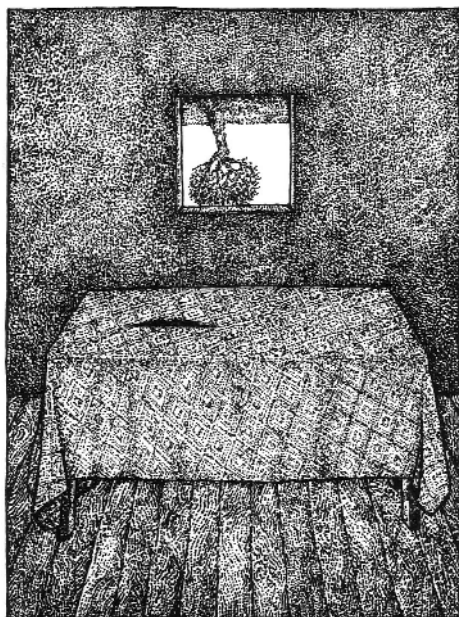
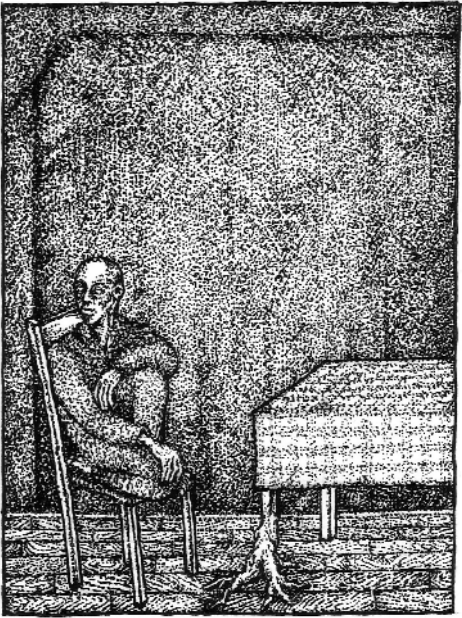


JOSEF NADJ
Les philosophes
présenté par Myriam Bloëdé





*l'art n'est pas un rébus dont la clé serait cachée quelque part,
et la philosophie n'est pas un moyen de résoudre ce rébus*
Bruno Schulz

En décembre 2001, Josef Nadj créait *Les Philosophes*, une pièce pour cinq acteurs danseurs et trois musiciens, qui s'inspire de l'univers, la vie et l'œuvre de Bruno Schulz¹. Les liens de Nadj avec la littérature sont connus et assumés: sa troisième pièce déjà, *La Mort de l'Empereur* (1989), s'appuyait sur un livret de Gyula Kodolanyi. Par la suite, il monta un remarquable *Woyzeck* d'après Büchner – un *Woyzeck* muet à l'exception de quelques glossolalies –, travailla sur ou en référence à Géza Csath, Vojnich Oskar, Borges, Dante et Beckett, Kafka – sans compter plusieurs collaborations avec son ami le poète hongrois Otto Tolnai, originaire comme lui de Voïvodine. La spécificité des *Philosophes* tient plutôt dans l'évidence des retrouvailles entre Nadj chorégraphe et Nadj plasticien, dans la mise en coïncidence de ces deux versants de son activité artistique. Travailler sur Bruno Schulz constituait, à cet égard, une « occasion » rêvée.

D'abord peintre, graveur, dessinateur, c'est par la littérature que Schulz accéda, de son vivant, à la reconnaissance. Si ses premiers récits datent des années vingt, les débuts de son œuvre graphique remontent à l'enfance: « Je ne savais pas encore parler que je couvrais déjà tous les papiers et les marges des journaux de gribouillis qui éveillaient l'attention de mon entourage². » Schulz « s'est écrit » dessinant et certains de ses dessins traduisent son rapport à l'écriture. Dans une lettre à Witkiewicz, il s'explique sur la continuité entre sa pratique du dessin et de l'écriture: « Ce ne sont que des tranches séparées d'une même réalité. Le matériau, la technique, jouent ici un rôle sélectif. Pour des raisons d'ordre technique le dessin impose à l'artiste des limites plus étroites que l'écriture. C'est pourquoi je crois m'être exprimé plus pleinement dans la prose³. »

De même, venu au théâtre après des études d'arts appliqués et d'histoire de l'art, Josef Nadj avait un temps arrêté de dessiner pour se consacrer à la danse. Cependant, si c'est en tant que chorégraphe qu'il est connu et reconnu, la dimension plastique a toujours été une caractéristique forte,

1. Né à Drohobycz (Galicie) en 1892, Bruno Schulz a vécu toute sa vie dans sa ville natale où il enseignait le dessin. Enfermé dans le ghetto de Drohobycz, il est tué le 19 novembre 1942 par un soldat SS. En 1938, il avait reçu le Laurier d'or de l'Académie polonaise de littérature pour deux recueils de récits, *Les Boutiques de cannelle* (1934) et *Le Sanatorium au croque-mort* (1937). Outre ces deux volumes, ne subsiste aujourd'hui qu'une partie de l'œuvre de cet auteur prolifique (correspondance, essais critiques et œuvres de fiction). Nombre de ses écrits ont été perdus, détruits, dispersés, dans la tourmente de la Deuxième Guerre mondiale. En 1976, Tadeusz Kantor déclarait: « Toute notre génération avait en fait mûri à l'ombre de Schulz, mais ensuite beaucoup l'ont oublié ou plutôt ne l'ont jamais évoqué. » (« Entretien avec Krzysztof Miklaszewski », dans *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, L'Age d'Homme, 1977, p. 235.)

2. « Bruno Schulz à S.I. Witkiewicz » (sans date, c. 1935), dans *Correspondance et essais critiques*, Denoël, 1991, p. 135.

3. *Ibid.*

singulière, de ses œuvres scéniques et le recours au dessin ou à la photo s'inscrit désormais dans ses processus de création.

Me trouver dans un train – c'est l'une des situations les plus déterminantes de ma vie. [...] Par moments, la fenêtre (motif particulièrement cher à mes yeux) me sert de cadre pour imaginer des tableaux, des photos instantanées – ou bien elle me sert de caméra. Je médite ainsi la matière d'une future exposition ou je tourne par la pensée un court-métrage. Et tout cela, un livre à la main⁴.

Détour par la littérature, donc, pour créer ces *Philosophes* – soit une pièce et une série de cinquante-cinq dessins réalisée en parallèle à l'élaboration et à la création du spectacle. Mais si le choix de Bruno Schulz n'est nullement un *prétexte*, Kaniža (Voïvodine) n'est pas Drohobycz (Galicie) et Nadj n'est pas Schulz. Il n'y a pas d'identification de la part du chorégraphe à l'égard de l'écrivain, pas d'identification possible entre l'un et l'autre pour le lecteur-spectateur. Parce qu'ils sont issus de deux contextes culturels voisins, mais différents, que leur expérience, leur vie, leur temps sont différents. Parce que, s'ils se rencontrent à la fois sur la pratique du dessin et sur l'omniprésence, dans leurs créations, d'une vision mythique de leur ville natale, leur médium principal – mots déployés dans l'espace du livre, corps en mouvement dans l'espace de la scène – diffère également du tout au tout.

Quand Josef Nadj « médite, un livre à la main », c'est qu'il y trouve un argument, un écho ou un déclencheur, matière, forme ou motif, image ou idée, qui résonne dans son propre univers imaginaire, le nourrit, le prolonge, le déroute.

« Un laboratoire de visions »

Les cinquante-cinq dessins associés aux *Philosophes* sont, comme souvent chez Nadj, des miniatures à l'encre de Chine⁵. Chacun peut être considéré comme un « instantané », un arrêt sur image. Au trait ou au point, le dessin en est d'une extrême précision, d'une extrême minutie, et compose des natures mortes ou des scènes avec figures, souvent statiques, caractérisées par une multitude de détails: veines d'un parquet en bois, dissolution ou esquisse des traits d'un visage, amas de poussière.

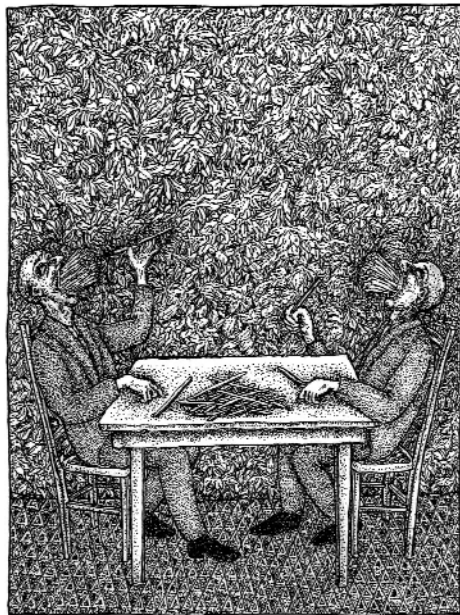
Ce travail du détail est l'une des spécificités de Nadj dans ses œuvres plastiques *et* scéniques – ce qui souligne encore la parfaite continuité entre les deux pans de sa création. Il produit un effet de saturation qui joue comme un voile, dissimulant peut-être le sujet ou l'objet principal de la composition, et introduit du trouble, du secret, tout en sollicitant l'attention.

4. Josef Nadj, « Préface » à Otto Tolnai, *Or brûlant*, poèmes traduit du hongrois par Lorand Gaspar et Sarah Clair, Éd. Ibolya Virag, 2001, p. 5.

5. Réalisés à la plume ou au rapidographe sur un Canson de 250 g/m², ces dessins ont un format de 6 x 8 cm. Pendant toute une période, Nadj dessinait sur des feuilles de papier à cigarettes, dont le format est encore inférieur à celui de cette série.







Dans cette série, on peut repérer un certain nombre de motifs et de sujets propres au chorégraphe – le bois comme matière « noble », vivante; la notion d'exploit (physique); le thème du miroir ou le paradoxe de Zénon –, mais aussi de ceux qui le relient à Bruno Schulz – la puissance de la matière, sa capacité de prolifération; le livre comme monde en soi; le rapport au père, aux pères; l'animalité dans l'homme ou encore le temps comme espace discontinu.

De même, la composition de la pièce, reflétée dans un dispositif scénique très particulier, offre de multiples relations avec l'univers et la pensée de l'écrivain polonais.

Tableaux d'une exposition

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 voyage⁶.

Le dispositif scénique des *Philosophes* est un espace clos, circulaire, un microcosme semblable à cette « chambre grande comme le monde » que Schulz décrit dans « Le Livre⁷ ». Au centre, un plateau entouré de quatre éléments de gradins et, tout autour, un déambulatoire, une galerie également circulaire dans laquelle se déroule le premier temps de la pièce. Y sont exposés vingt-quatre tableaux noir et blanc, vingt-quatre scènes fantastiques: hommes aux prises avec des éléments, de la matière, des symboles et des métaphores, dans des décors délabrés.

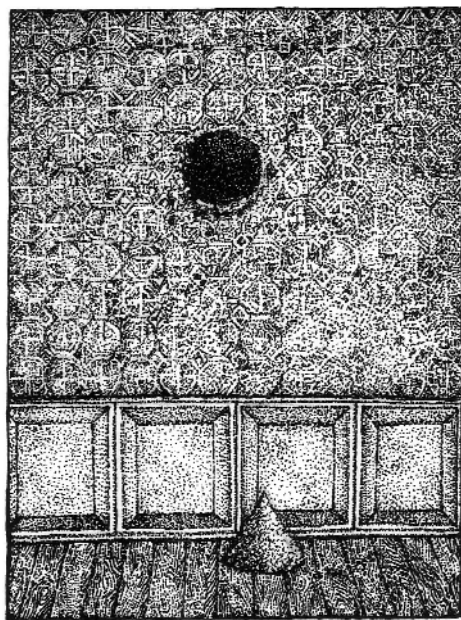
Nos créatures [...] auront des rôles courts, lapidaires, des caractères sans profondeur. C'est souvent pour un seul geste, pour une seule parole, que nous prendrons la peine de les appeler à la vie. [...] nous ne mettrons pas l'accent sur la durée ou la solidité de l'exécution, et nos créatures seront comme provisoires, faites pour ne servir qu'une seule fois⁸.

Ces tableaux sont animés, ce sont des séquences vidéo dans lesquelles le mouvement est ralenti à l'extrême. Le spectateur qui passe sans s'arrêter

6. Bruno Schulz, « L'époque du génie », dans *Le Sanatorium au croque-mort*, Denoël / Galilimard, coll. « L'imaginaire », 2001, p. 25.

7. *Ibid.*, p. 11.

8. Bruno Schulz, « Traité des mannequins ou la seconde Genèse », dans *Les Boutiques de cannelle*, Denoël, 1983, p. 79-80.



n'y verra que des images fixes; celui qui, en revanche, prend le temps de regarder ou de revenir sur l'un ou l'autre le verra « évoluer », témoin du « geste unique » attribué à chaque « créature ».

Laterna magica ou l'invention du cinématographe

Le deuxième temps de la pièce, dans l'espace scénique proprement dit, est la projection d'un film⁹ sur quatre panneaux disposés autour du plateau central. À l'intérieur de ce « cube », un orchestre dont l'ombre apparaît furtivement, accompagne la projection.

L'esprit de la nature est au fond un grand conteur. C'est lui qui est la source des fables, des romans et des épopées. [...] Il suffisait de tendre ses filets sous le ciel chargé de fantômes, de ficher en terre un mât que le vent faisait chanter, et bientôt autour de son sommet des lambeaux de romans pris au piège battraient des ailes.

Nous avons décidé [...] de créer un nouveau principe de vie, de recommencer le monde [...].

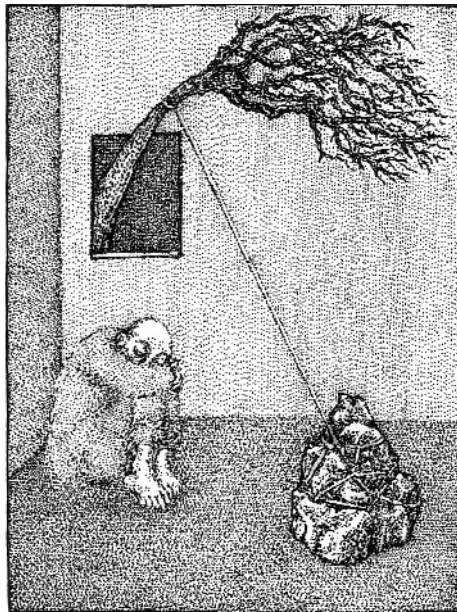
Ce devait être une citadelle, une place fortifiée dominant la région, à la fois rempart, *théâtre* et *laboratoire de visions*. La nature tout entière devait être attirée dans son orbite. Comme chez Shakespeare, le théâtre se confondait avec la nature dont rien ne le séparait, il était enraciné dans la réalité, ses éléments lui donnaient impulsions et inspirations, son rythme était celui de la marée basse et de la marée haute des circuits naturels¹⁰.

Tourné en extérieurs, essentiellement dans une forêt, mais aussi entre les murs d'une bâtisse en ruines, le film « représente » la réminiscence d'un passé distinct, antérieur au temps et à l'espace de la performance qui va suivre, au temps et à l'espace de l'exposition qui précède. Il condense ce que l'on pourrait désigner comme l'argument des *Philosophes*, à savoir une quête du sens et de l'origine, la quête d'un sens qui passe par le retour à l'origine. Elle est menée par cinq personnages masculins, quatre disciples réunis autour d'une figure tutélaire, figure du maître, figure du père¹¹ – détenteur de la connaissance, expérience, vérité ou loi.

9. À propos de la réalisation de ce film, Nadj fait valoir l'attrait que le cinéma exerçait sur Schulz (voir à ce sujet « La nuit de juillet », dans *Le Sanatorium au croque-mort*, *op. cit.*, p. 113). Notons par ailleurs que, si l'utilisation sur scène de projections d'images fixes ou animées est désormais un procédé courant, elle est ici dissociée de la performance proprement dite et constitue un précédent dans l'œuvre scénique de Nadj.

10. Bruno Schulz, « La république des rêves », dans *Les Boutiques de cannelle*, *op. cit.*, p. 168. C'est moi qui souligne.

11. Parfois lisible comme le double de l'auteur, la figure du Père – héros, démiurge, maître incontestable et tyrannique, mais constamment mis en échec – domine toute l'œuvre de Schulz. Elle est immédiatement suivie par la figure érotique d'Adèle (dont Magda Wong, la



Arpenteurs, péripatéticiens, essentialistes, exégètes du monde, explorateurs de la nature et expérimentateurs de la matière, alchimistes, bricoleurs, ils cherchent, « s'interrogent ». Et comme il ne leur manque que la parole, c'est dans la pratique, dans le mouvement et l'action que s'opère leur quête.

Une des particularités de mon existence est que je me nourris de métaphores, que je me laisse très facilement entraîner par la première métaphore venue. M'étant ainsi trop avancé, je dois me rappeler en arrière, reprendre lentement, difficilement mes esprits¹².

Faire (c'est-à-dire aller, observer, agir), puis comprendre... Métaphoriques, l'errance et les actes de ces « philosophes¹³ », bien que dénués de signification apparente, sont au contraire comblés d'un sens qui les dépasse et qu'il leur faut retrouver.

« Plutôt que de chercher nous-mêmes un sens, il vaut mieux coudre les métaphores les unes aux autres, en repérer les échos¹⁴ » : la stratégie interprétative qu'Henri Lewi se proposait d'appliquer à l'œuvre de Schulz s'accorde de manière surprenante à la « méthode » que Nadj adopte à l'égard des matériaux littéraires – même si, évidemment, son projet diffère. Pour créer son *Woyzeck*, par exemple, il expliquait s'être nourri de l'intégralité des écrits de Büchner. Et, plutôt que de chercher à constituer une totalité ou à imposer une continuité au *Woyzeck* büchnerien, avoir cultivé son inachèvement en « le disséquant jusqu'à la trame », détachant les fragments les uns des autres, isolant des situations, des motifs, des traits, « les condensant ou les dilatant » pour en faire surgir ce qu'il percevait comme « la voix de Büchner qui s'interroge »¹⁵.

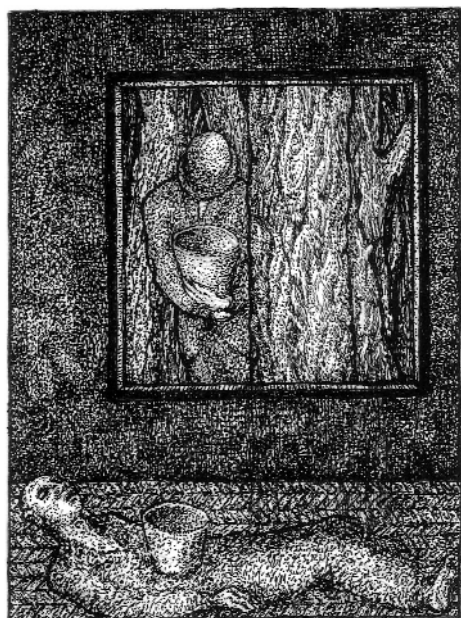
femme au fouet du « Livre », ou Bianca dans « Le printemps » sont des variantes), la seule susceptible de soumettre le Père, de le faire succomber à son masochisme et à son fétichisme. (À ce propos, voir la préface d'Arthur Sandauer aux *Boutiques de cannelle*, *op. cit.*, p. 18 et suivantes, et Henri Lewi, *Bruno Schulz ou les Stratégies messianiques*, La Table ronde, 1989.)

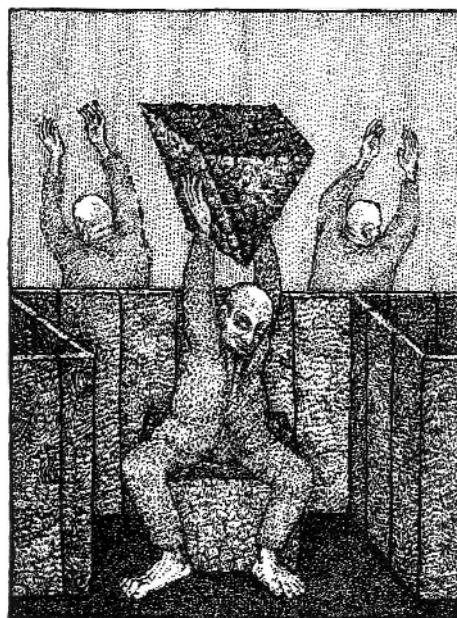
12. Bruno Schulz, « La solitude », dans *Le Sanatorium au croque-mort*, *op. cit.*, p. 236.

13. Le titre choisi par Nadj pour sa pièce fait référence, de manière ironique, aux relations qu'entretenait Schulz avec Witkiewicz ou Gombrowicz notamment, aux discussions sans fin auxquelles ils se livraient, oralement ou par écrit, et à l'amitié qui les unissait – une amitié non exempte d'ambivalence, du côté de Gombrowicz en tout cas (cf. Witold Gombrowicz, « Bruno Schulz », dans *Contre les poètes*, Éd. Complexe, 1988, p. 111 et suivantes).

14. Henri Lewi, *Bruno Schulz ou les Stratégies messianiques*, *op. cit.*, p. 17.

15. Cf. « Josef Nadj, Voyage en Woyzecke », *Cassandre* n° 34, avril-mai 2000. Pour les *Philosophes*, les références textuelles, poétiques, critiques, biographiques, étaient « enrichies » par le corpus de dessins et gravures – que, pour certains, Schulz avaient lui-même associés à ses récits.





Jojo et ses frères¹⁶

Dans *Les Philosophes*, la scénographie consiste en l'insert d'images (animées) dans un dispositif presque élémentaire – la galerie qui enserré l'espace « sphérique », shakespearien, au centre duquel se trouve le plateau nu avec ses chausse-trapes, les quatre surfaces de projection amovibles et les gradins avec les cent vingt chaises, toutes différentes, des spectateurs. Véritable épure, cette scénographie a ceci de remarquable qu'elle est tout entière repoussée aux limites de l'espace scénique proprement dit: le plateau circulaire sur lequel se déroule la performance qui constitue le troisième temps de la pièce. Elle a aussi pour conséquence immédiate d'introduire une contrainte supplémentaire dans la composition de la chorégraphie – en particulier dans le jeu d'apparition / disparition ou de substitution des « personnages » et dans le travail de détail ou de saturation qui, on l'a vu, appartiennent en propre au langage de Josef Nadj¹⁷.

La chorégraphie des *Philosophes* conserve pourtant ce qui fait la spécificité de l'écriture de Nadj: la décomposition, la fragmentation du corps et du mouvement, une économie de l'inconfort et de la dépense, un engagement physique porté à son paroxysme dans les actions les plus fugitives, une gestuelle d'une folle complexité jusque dans les figures en apparence les plus élémentaires. Le corps y est envisagé comme matière, somme ou combinaison d'entités – éléments, énergies – aux qualités distinctes: une mimique, un regard, un doigt qui se tend y ont la même valeur qu'une lutte ou un porté, et un discours (dans une langue inconnue) peut répondre à une intention dramatique équivalente à l'enfouissement d'un corps dans une trappe ou au tracé à la peinture des sommets d'un triangle. Mais, dans *Les Philosophes*, l'acteur-marionnette – dont le concept¹⁸

16. Les relations que la pièce met en jeu entre les cinq « philosophes » se distribuent verticalement, c'est-à-dire des fils au père et réciproquement, mais aussi horizontalement, c'est-à-dire entre les quatre fils.

Héros de la nouvelle éponyme (cf. *Le Sanatorium au croque-mort*, op. cit., p. 203), Jojo est un jeune homme dont les « jambes, tout à fait dégénérées et difformes, sont inutilisables. [...] On dirait qu'elles ont trop d'articulations entre le genou et la cheville ». Par ailleurs, Joseph est, de manière récurrente, le prénom du narrateur des nouvelles de Schulz, en particulier celles qui le confrontent à la figure du Père.

17. Dans ses autres pièces, à l'exception peut-être de *Temps du repli* et de *Petit psaume du matin*, les deux duos qu'il a récemment créés, Nadj s'appuie en effet sur la frontalité de l'espace scénique et, dans le cas particulier de *Woyzeck*, sur son exigüité.

18. À partir de l'essai d'Heinrich von Kleist *Sur un théâtre de marionnettes*, la théorie de l'acteur-marionnette a été développée par Edward Gordon Craig, avant d'irriguer tout le théâtre du XX^e siècle. (À l'appui de sa thèse, Craig invoquait Eléanora Duse selon qui, « pour sauver le théâtre, il faut le détruire; il faut que tous les comédiens et toutes les comédiennes meurent de la peste... ce sont eux qui font obstacle à l'art ».)

a sa place dans le théâtre de Nadj – rencontre les mannequins de Schulz¹⁹.

Les Boutiques de cannelle donnent une certaine recette de la réalité, postulant un genre particulier de substance. [...] elle se caractérise par son bourgeonnement continu, par la vie secrète qui l'habite. [...] Un principe particulier se manifeste dans les habitudes et les façons d'être de cette réalité: c'est le principe de la mascarade universelle. La réalité n'assume certaines formes que pour en faire étalage; c'est pour elle une plaisanterie, un simple divertissement. On est homme ou on est cafard, mais cette forme n'atteint pas l'être en profondeur, ce n'est qu'un rôle momentané [...]. C'est pourquoi il émane de cette substance l'aura d'une espèce d'ironie universelle. Une atmosphère de coulisses y règne perpétuellement; on croirait voir derrière la scène les acteurs ôter leurs costumes et se moquer du pathétique de leur rôle²⁰.

Voici comment, dans la lettre qu'il adresse à Witkiewicz, Schulz tente « de décrire la réalité spécifique de [son] œuvre, plutôt que de s'efforcer de la justifier ». Or, dans cette description, au-delà de la référence explicite au contexte de la représentation, apparaissent de nouveaux points de jonction entre l'espace littéraire de Schulz et l'univers scénique de Nadj. La mascarade sinon le grotesque, l'ironie et l'auto-ironie, sont en effet des traits communs aux deux créateurs. Mais aussi:

La matière possède une fécondité infinie, une force inépuisable et en même temps une puissance de séduction qui nous pousse à la modeler. [...] Privée d'initiative propre, malléable et lascive, docile à toutes les impulsions, elle constitue un domaine sans loi, ouvert à d'innombrables diletantismes, à la charlatanerie, à tous les abus, aux plus louches manipulations démiurgiques²¹.

Mouvement perpétuel et transformation, métamorphoses incessantes des personnages, de l'espace et de la matière – y compris la « matière corporelle » – caractérisent en effet le langage scénique de Nadj depuis *Canard pékinois* (1987), sa première pièce.

Et, même quand ils sont à peine perceptibles, mouvement perpétuel et incessante mutation qualifient également les tableaux-vidéo et le film des *Philosophes*, d'autant que la vie de la Nature et les transformations de la matière y sont souvent mises en jeu de manière directe.

Enfin, dans *Les Philosophes*, une même réflexion se poursuit, une même démarche et une intention analogue sous-tendent et animent les trois propositions dramaturgiques – 24 tableaux-vidéo, un film, une performance – ainsi que la série de dessins, indépendamment du support et du médium

19. Voir Bruno Schulz, « Les mannequins », « Traité des mannequins ou la Seconde Genèse » et « Fin du Traité des mannequins », dans *Les Boutiques de cannelle*, *op. cit.*, p. 67-90.

20. « Bruno Schulz à S.I. Witkiewicz », *Correspondance et essais critiques*, *op. cit.*, p. 136.

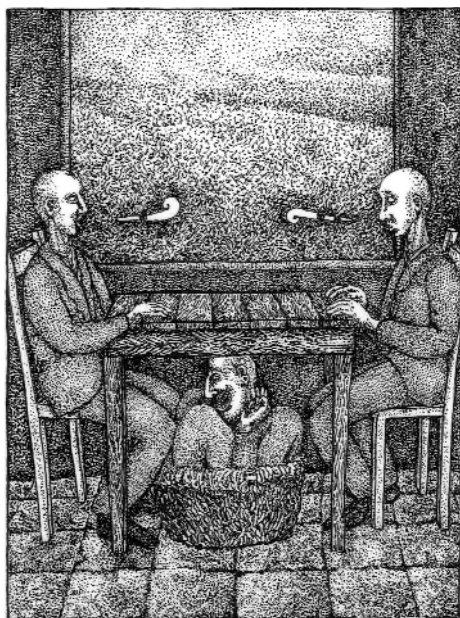
21. Bruno Schulz, « Traité des mannequins ou le seconde Genèse », *op. cit.*, p. 77.



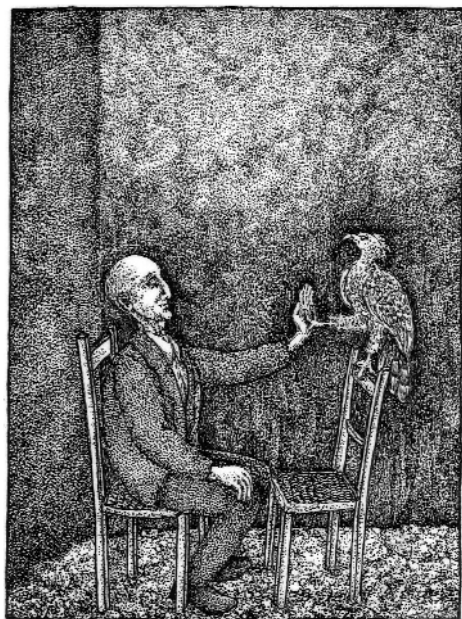
employé. La diversité des « matériaux et techniques » déployés dans quatre espaces-temps différents participe de la tentative de briser la linéarité inhérente au déroulement de tout récit, de tout spectacle et, en cela, elle fait écho au traitement du temps dans l'œuvre de Schulz – un temps arrêté, en éclats, avec ses « voies parallèles ». Mais elle renvoie aussi à la conception qu'avait celui-ci des qualités de la matière et de l'ambiguïté de la forme.

Myriam Blædé

Les Philosophes (2001) : chorégraphie, conception, réalisation et mise en espace de l'exposition: Josef Nadj. Musique: Szilárd Mezei. Scénographie: Michel Tardif assisté de François Bancelhon. Peinture des décors: Jacqueline Bosson. Lumières: Rémi Nicolas. Captation et montage vidéo: Thierry Thibaut. Danseurs: Thierry Bae, Istvan Bickei, Peter Gemza, Josef Nadj, Gyork Joseph Szakonyi et, pour le film, Martin Zimmerman. Musiciens: Szilárd Mezei (violon et contrebasse), Albert Márkos (violoncelle), Tamás Geröly (percussions).







Hongrois de Voïvodine, Josef Nadj a fait ses études à l'école d'Arts appliqués de Novi Sad et aux Beaux-Arts de Budapest avant de se tourner vers le théâtre. Arrivé en France il y a une vingtaine d'années, il découvre l'univers de la danse contemporaine française, alors en pleine expansion, et s'oriente dans cette voie. Dès sa première création, *Canard pékinois* (1987), il affirme une écriture proche de la danse-théâtre et fortement marquée par son enfance à Kaniža, une bourgade située à quelques kilomètres des frontières de la Yougoslavie avec la Hongrie et la Roumanie.

Si la dimension plastique a toujours caractérisé son œuvre scénique, Nadj avait renoncé un temps à la pratique du dessin pour se consacrer à la danse. Depuis une dizaine d'années environ, il est revenu, via la photographie et le dessin, à la création plastique, produisant des œuvres diverses – dessins, photos, vidéos ou installations –, parfois « autonomes », parfois liées à ses pièces. Directeur du Centre chorégraphique national d'Orléans depuis 1995, il a réalisé à ce jour une quinzaine de chorégraphies qui tournent dans le monde entier.

Autres chorégraphies de Josef Nadj: *Canard pékinois* (1987), *Sept peaux de rhinocéros* (1988), *La Mort de l'Empereur* (1989), *Comedia Tempio* (1990), *Les Échelles d'Orphée* (1992), *Woyzeck* (1994), *L'Anatomie du fauve* (1994), *Le Cri du Caméléon* (1995), *Les Commentaires d'Habacuc* (1996), *Le Vent dans le sac* (1997), *Le Temps du repli* (1999), *Les Veilleurs* (1999), *Petit Psaume du matin* (2000), *Journal d'un inconnu* (2002), *Il n'y a plus de firmament* (2003).

Expositions personnelles récentes (installations ou dessins et photographies): 1996: Carré Saint-Vincent, Orléans; 1997: Théâtre Vidy, Lausanne; 1998: Centre culturel Jean Gagnant, Limoges; galerie Le Lys, Paris; 1999: Le Phénix, Valenciennes; 2000: L'Hippodrome, Douai; librairie Les Temps Modernes, Orléans; Espace des Arts, Chalon-sur-Saône; 2002: Centre culturel Jean Gagnant, Limoges; Festival d'Avignon; galerie KAS, Budapest; galerie Le Lys, Paris; Bruges, Capitale culturelle européenne; 2003: Le Volcan, Le Havre; Parc de La Villette, Paris.

Bibliographie: Lajos Somlósi, *Woyzeck*, photographies du spectacle de Josef Nadj, adaptation libre du *Woyzeck* de Büchner, L'Arche, 1993; Lajos Somlósi, *Créations de Josef Nadj*, CCN d'Orléans, 2001; Josef Nadj, *Dessins* (à paraître en 2003).

Merci à l'équipe du Centre chorégraphique national d'Orléans, en particulier à Thierry Thibaut, Rosine Touchard et Martine Dionisio, pour l'aide apportée à la constitution de ce dossier.

