

histoire(s)

Documentary choreographic video performance
(2004, reactivation 2026)

Olga de Soto

CONTENT

Presentation	3
Journal (excerpts)	5
Credits	13
Available languages	14
Reactivation tour schedule	14
Tour history	14
Press excerpts	15
Biographical notes	19
Bibliography	23
Interviews	24
Acknowledgements	24
Press review	25

CONTACT

NIELS PRODUCTION
nielsasbl@skynet.be
olga.desoto@skynet.be
www.olgadesoto.com

Cover:
Susanne Batbedat (projection)
and Olga de Soto
© Dolorès Marat, Théâtre de
la Bastille, Paris, 2004

histoire(s)

June 25, 1946, Paris. The crowd gathers at the Théâtre des Champs-Élysées for the premiere of a ballet based on a libretto by Jean Cocteau. The extraordinary dancer Jean Babilée stars in the role of a young man who dies of love. Fifty-eight years later, choreographer Olga de Soto conducts an inquiry into this now-legendary ballet, seeking out the audience members who saw it that night to give voice to their memories and their memory lapses. Personal stories intertwine with that of the ballet itself, and few people tell the same story, or remember Death – even though it lies at the heart of the ballet.

Twenty-two years after its premiere at the Kunstenfestivaldesarts in 2004, the documentary choreographic video performance *histoire(s)* has become a veritable repository of memory and a landmark in 'documentary dance'. Revived in 2026, it superimposes three eras: 1946, 2004, and 2026. The stage becomes the site of a *mise en abyme*, where we watch people today remembering yesterday's aesthetic shock. Dance lives on beyond bodies that dance it, across the ages. Each new gaze reshapes the work. At a time when images vanish as far as they scroll, *histoire(s)* defends an ecology of time and brings to the fore the depth of an artistic memory stretching back eight decades.



histoire(s)
Journal (excerpts)

Lisbon, 17 September 2002

Dear Olga,

Each year, Culturgest organises a short homage to different artists (Martha Graham, José Limón, Josephine Baker, Merce Cunningham, etc). [...] It is our pleasure to invite you to present for us an homage to Jean Cocteau's *Le jeune homme et la mort* which will be performed in Lisbon in June 2003.

António Pinto Ribeiro
Culturgest

This project came to life with this invitation. *The Young Man and Death* was first performed on 25 June 1946 at the Théâtre des Champs-Elysées.

The Young Man and Death in my head, in September 2002:
A few vague images of a black and white film.
Jean Babilée, extraordinary dancer. A memory marked by his poignant movements, his grey face tense, wounded, with an 'exaggerated' expression.
A choreography by Roland Petit.
A man sitting on a chair, his face buried in his hands.
Claire Sombert as a fearsome young girl, in black and white.
The memory of a man who hangs himself and a woman wearing a horrible death mask.
Black and grey.
The jerks of the legs, the feet, the arms, the suspended body of the hanged man.
The first scene from the film *White Nights*. Intense colours.
Mikhail Baryshnikov, supple, energetic, surprising; plunged inside his desperate body.
His pirouettes on a table's edge, his balances on an unbalanced chair.
Falls and leaps...

Julien Pley © Dolorès Marat

Jean Babilée's slowed down and suspended falls. [...]
The set of this performance, on the stage of the theatre where this other film begins, with Baryshnikov.

A woman with a hard, impenetrable face and straight black hair – I don't know whether Claire Sombert was the other performer in this duet when it was first performed in 1946.
A few short passages read in certain dance history books...
All this seems far from me, distant in time, hard to grasp.

September-October 2002
What a strange proposition!
Why me, exactly?
An homage.
What does it mean to pay homage?
How can I pay homage to a performance I haven't even seen?
Do I want to do it at all?
Why not pay homage to *The Green Table* or *Café Müller* instead, or any of a number of other works?
Go to the theatre. See performances, with others, anonymously.
Who can talk about it?
Who saw it? Who remembers?

October 2002
I think about the people who were in the theatre in 1946, the audience, those who were marked, moved by this performance. I start speculating on the memories they might still have, might have kept of its scenario, the characters, the performers, the choreography, the set, the costumes. I also think about the people who had taken part in its creation. I think about the Young Man, and I think about Death. What might remain of all that in their heads?

1946. It's been 57 years ago, nearly 58.

What remains for me of any performance, picked at random?
And by a performance that really made an impression on me?
What is this so-called 'living' art?
What is the purpose of my work?
Why do I do it?
What remains of a work when those who saw it and those who made it are no longer there to remember it, to talk about it, to keep it alive in their minds, in other people's minds? A few lines in a book...

22 October 2002
I decide to accept the invitation with the challenge to go in search of members of the audience who were in the theatre in 1946 to meet and interview them. Say nothing to them about the performance, except once the interview is over. Try to bring out memories of images, sensations, feelings, but reveal nothing.

December 2002
I begin an investigation.
I look for a libretto that doesn't exist.

January 2003
I begin to imagine how to find people who might have been in the audience in 1946; but means I use can only lead me to people who made up the artistic and cultural milieu of the time. I look for films, I find some. I look for possible audience members.

February 2003
(...) I make lists, without necessarily knowing who is still alive. I look for biographies, and my lists become lists of the dead. (...) I look for contact details, an address, a phone number. (...) I would like to find ordinary, 'real' spectators – I mean, people who were not part of the artistic milieu at the time. I imagine Vincent Druguet on stage. I see us present, but almost absent.

March 2003
Excerpts from my letter to Monsieur Jean Babilée:

> *The driving question of the project is how to visit a landmark work in the history of dance; dance being understood as a living art form. It seemed interesting to me to address the question of the memory of those who had attended the premiere of this work at the Théâtre des Champs-Élysées, and those who had been linked to its creation. I was born in another era, so I did not see this work when it was first performed. I have had access to certain documents that gather some of its traces, but I did not see you dance, nor Nathalie Philippart, in person. I did not live this unique moment, in this unique context, in this theatre, just over a year after the end of the Second World War, in the context of suffering that every war brings. How can I approach this question, if not by trying to visit the memories of those who shared that moment? [...]*

Notice published in the *Carnet du Jour* of Le Figaro on 26 and 29 March 2003, and in the *Carnet du Jour Recherches* of Le Monde on 16 April 2003:

> The choreographer Olga de Soto is looking for spectators who attended the premiere of Jean Cocteau's *The Young Man and Death* at the Théâtre des Champs-Élysées in June 1946, to collect their accounts. Enquiries: M. Druguet.

26 March
One person has called in response to the notice. She's going to write a letter. She lives in Nantes.

27 March
A second person has called. He lives in Morbihan.

29 March
Three people have reached out: the first lives in Lyon, the second in Tourette-sur-Loup and the third in Cannes – she hasn't left her name.

30 March
A man from Boulogne has called today.

31 March
Three people have rung, two live in Paris and the third in Bordeaux. (...)

April 2003
In the end the libretto only contains a few lines written by Jean Cocteau in the programme for the performance. I find Jean Babilée's contact details. Within a few weeks, I meet Jean Babilée, Madame Evellin, Monsieur Stern and Monsieur Merlin. I meet Madame Hesse and Monsieur Genin. I will not be able to meet everyone before June. Not enough money, not enough time, neither to do it nor to fit all these accounts into the length I was given: 20 minutes. I decide to divide the project into stages and to make it follow the progression of my meetings. I devote myself to spectators who live in northern France. I leave those in the south for the winter, with the risk that some of them will no longer be there.

April-May 2003
I transcribe the interviews: hours of speech. I work at the computer. My fingers dance. I give the sentences colours. I set myself goals, a direction within all these sentences that separate, and join to those of the others. On paper, people begin to answer each other. And then my brother, the king of editing, arrives, and the images of the spectators meet each other. They become actors.

April-June 2003
In the beginning, a brief story told by Jean Cocteau to Roland Petit, Wakhevitch, Karinska, Jean Babilée, and Nathalie Philippart.

Cocteau died in 1963.
Roland Petit is untraceable.
Georges Wakhevitch died in 1984.
Karinska in 1983.
Jean Babilée is in good health.
Nathalie Philippart, very difficult to find, very difficult to meet.
Boris Kochno, then director of the Ballets des Champs-Élysées, died in 1990.
Jean Robin, administrator of the company at the time, also in good health.

Vincent Druguet joins us in Brussels. We watch the various videos that my brother and I have edited, on an old screen, with a video projector. We begin to work in the studio. I decide to devote myself to the first of the four parts that I would like to consider: the account of the performance, the story that was told.

June 2003
(...) Lisbon, first outline. A first stage.

Summer 2003
Questions on the different meanings of the word *histoire*.

August – October 2003
I can't help looking for other spectators. I'd like to continue the project, but I have no money, as always, resources are lacking.

November 2003
I meet Frie Leysen and Christophe Slagmuylder in Brussels and show them the work I did in Lisbon. They are very moved by the material and by what I want to develop: they give me the opportunity to finish my research for the next Kunstenfestivaldesarts in May 2004. I leave again. New phone calls, new meetings, new words. I find some great dancers of the time who were also in the audience in 1946; but I do not manage to meet them.

I search in the south, in Lyon, and then in Paris again. Time has passed. I get back in touch with the lady in Cannes, the one who replied to my notice last March, but she remembers neither the notice nor our brief exchanges, nor *The Young Man and Death*.

24 November 2003
Email from Claire Verlet informing me that the Centre National de la Danse might consider taking part as a co-producer, so I can complete the production of the work. It is the first time in my life that I have been offered a co-production by email. I am happy.

December 2003 – March 2004
Other faces have resurfaced from the past and I have continued recording other accounts. Today, nine of them have plunged back into their memories of *The Young Man and Death*, and have exhumed some 60 years later, the imprint this particular performance, created just after the war, left on them. Memory is subjective, with its crevasses of forgetting and its limpid ridges, its accidents, its hesitations, but also, at times, astonishing buried resources. *histoire(s)* lets us hear voices and stories that time has cracked.

The Young Man and Death is in them; it has accompanied them for a good part of the way. They were young, sometimes very young, today they are old and wrinkled. I met them in their homes; I tried to take the time to listen to them, to look at them, to wait. And sometimes the memory that returned drew a child's gaze at the edge of their eyes, lit by the traces.

What remains, or part of what remains, is there, at the surface of their faces.

I continue to imagine a film edit, like a choreography, whose main material are words, intentions, intonations. The emotions that flow back are so many counterpoints and diffracted gazes, starting from one and same subject. Where do

they lead me? Sometimes elsewhere, far from the initial theme. Sometimes very close, right up against it. I know that I have sometimes been like a catalyst, and I would like to remain one.

During the editing, my questions are many. Complex. They touch on human beings, on their speech, on their memories. How to arrange these voices with accuracy? How to be right in the timing and in the articulation? How to adjust a rhythm to the performance without betraying their own rhythms? How to articulate a movement that is anchored in a shared history – collective memory – and at the same time sails on, carried by personal memories – their stories?

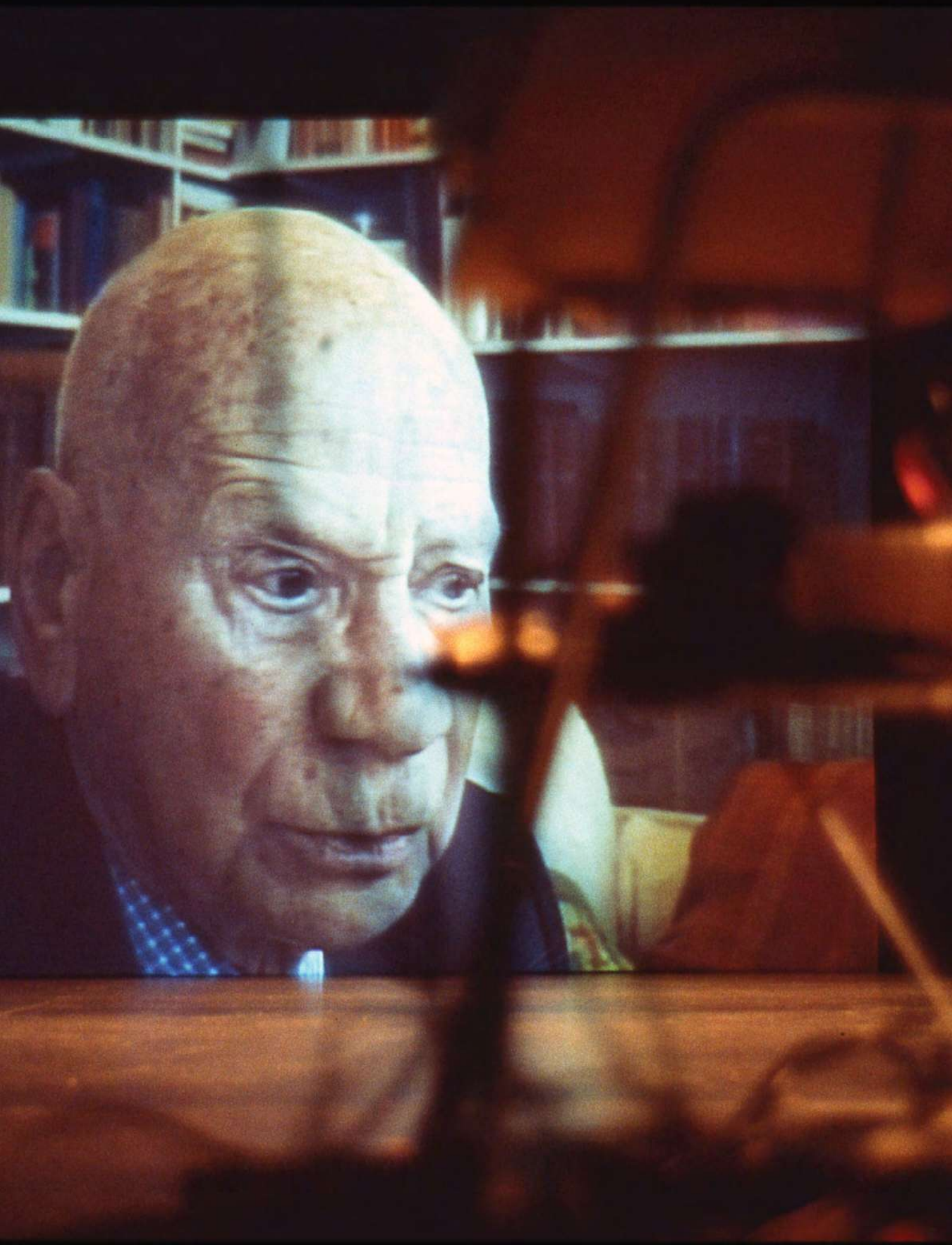
© Olga de Soto, 2004





Above: Vincent Druguet, Susanne Batbedat (projection) and Olga de Soto © Dolorès Marat, 2004

from left to right and top to bottom: Susanne Batbedat, Olivier Merlin, Frédéric Stern, Françoise Olivaux, Robert Genin, Julien Pley, Micheline Hesse & Brigitte Evellin © Olga de Soto



histoire(s)
documentary choreographic video performance

Concept, direction and choreography	Olga de Soto
Created with and originally performed by	Vincent Druguet et Olga de Soto
Performers	Cyril Accorsi ou Mauro Paccagnella and Olga de Soto
Video direction, camera and sound	Olga de Soto
Video editing	Montxo de Soto and Olga de Soto
Featuring testimonies from (in order of appearance)	Micheline Hesse, Suzanne Batbedat, Robert Genin, Brigitte Evellin, Julien Pley, Françoise Olivaux, Olivier Merlin and Frédéric Stern
Music (in order of appearance)	Johann Sebastian Bach (compositions for piano): Sarabande English Suite No. 2 BWV 807, Sarabande English Suite No. 5 BWV 810, Passacaglia in C Minor BWV 852 (transcription for piano), played by Angela Hewitt, piano (CDA67309 & CDA67451/2), Hyperion Records
Set design	Thibault Vancraenenbroeck
Lighting	Henri-Emmanuel Doublier
Sound Spatialisation	Pierre Gufflet
Sound technician (2026 reactivation)	Julien Courroye
Video technician (2026 reactivation)	Clément Demaria
Technical direction (original creation)	Christophe Gualde
Technical direction (2026 reactivation)	Henri-Emmanuel Doublier
Production	Niels Production
Coproduction creation	Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles, BE), Centre National de la Danse (Pantin, FR), Culturgest (Lisbonne, PT). With the support of COM4 HD – Madrid and the Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles – Direction Générale de la Culture

histoire(s) premiered on 14 May 2004 at the Kunstenfestivaldesarts in Brussels. This production was conceived following an invitation from Culturgest in Lisbon, as part of the Hommages programme.

histoire(s) is a documentary choreographic video performance and an analytical work whose starting point is the ballet *Le jeune homme et la mort* (*The Young Man and Death*), by Roland Petit and Jean Cocteau, which premiered on 25 June 1946 at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris.

Frédéric Stern
© Dolorès Marat

AVAILABLE LANGUAGES

Dutch	Version co-produced in collaboration with Kunstenfestivaldesarts, Brussels (BE).
Spanish	Version co-produced in collaboration with Festival VEO,Valencia and Festival Escena Contemporánea, Madrid (ES).
German	Version co-produced in collaboration with Festival Tanz Im August, Berlin (DE).
Norwegian	Version co-produced in collaboration with Dansenshus, Oslo (NO).
Turkish	Version co-produced in collaboration with Festival iDans, Istanbul (TR).
Catalan	Version co-produced in collaboration with Mercat de les Flors, Barcelona (ES).
Hungarian	Version co-produced in collaboration with Trafó, Budapest (HU).
Portuguese	Version co-produced in collaboration with Culturgest, Lisbon (PT).

Further languages are possible.

REACTIVATION TOUR SCHEDULE

09/12/2026	Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Festival CRUSH, Brussels (reactivation première)
10/12/2026	Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Festival CRUSH, Brussels (2 shows)
11/12/2026	Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Festival CRUSH, Brussels
12/12/2026	Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Festival CRUSH, Brussels

Available on tour from the 2026-2027 season

TOUR HISTORY

14/05/2004	Kunstenfestivaldesarts, Brussels (BE) (premiere)
15/05/2004	Kunstenfestivaldesarts, Brussels (BE)
16/05/2004	Kunstenfestivaldesarts, Brussels (BE)
17/05/2004	Kunstenfestivaldesarts, Brussels (BE)
10/2004	Argos Festival Media Arts, Brussels (Film, several projections)
06/12/2004	Centre national de la Danse – Pantin (FR) French premiere
07/12/2004	Centre national de la Danse – Pantin (FR)
08/12/2004	Centre national de la Danse – Pantin (FR)
09/12/2004	Centre national de la Danse – Pantin (FR)
21/01/2005	Festival Les Éclectiques, La Halle aux Grains S. N. Blois (FR)
02/2005	Vidéodanse, Centre Pompidou, Paris (Film, several projections)
22/02/2005	Festival VEO, València Escena Oberta, Valencia (ES)
23/02/2005	Festival VEO, València Escena Oberta, Valencia (ES)
25/02/2005	Festival Escena Contemporánea, Madrid (ES)
26/02/2005	Festival Escena Contemporánea, Madrid (ES)

05/03/2005	Festival Art Danse, Dijon (FR)
20/03/2005	Festival La Belge Quinzaine, CCN Franche-Comté & Le Granit Scène Nationale, Belfort (FR)
23/08/2005	Festival Tanz Im August, Tanzwerkstatt, Berlin (DE) German premiere
24/08/2005	Festival Tanz Im August, Tanzwerkstatt, Berlin (DE)
23/09/2005	De (Internationale) Keuze, Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam (NL)
24/09/2005	De (Internationale) Keuze, Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam (NL)
29/09/2005	Théâtre de la Bastille, Paris (FR)
30/09/2005	Théâtre de la Bastille, Paris (FR)
01/10/2005	Théâtre de la Bastille, Paris (FR)
02/10/2005	Théâtre de la Bastille, Paris (FR)
04/10/2005	Théâtre de la Bastille, Paris (FR)
05/10/2005	Théâtre de la Bastille, Paris (FR)
18/11/2005	L'Espal, Le Mans (FR)
29/11/2005	Théâtre de Chartres (FR)
20/04/2006	Hors-séries, Centre Chorégraphique National de Montpellier, Montpellier (FR)
11/05/2006	Le Lieu Unique, Nantes (FR)
05/06/2006	Festival Danse Balsa Marni Raffinerie, La Raffinerie, Brussels (BE)
06/06/2006	Festival Danse Balsa Marni Raffinerie, La Raffinerie, Brussels (BE)
07/06/2006	Festival Danse Balsa Marni Raffinerie, La Raffinerie, Brussels (BE)
18/06/2006	Festival Latitudes Contemporaines, Lille (FR)
03/03/2007	Théâtre Le Merlan Scène Nationale, Ballet National de Marseille (FR)
04/03/2007	Théâtre Le Merlan Scène Nationale, Ballet National de Marseille (FR)
08/03/2007	Théâtre Le Merlan Scène Nationale, Ballet National de Marseille (FR)
09/03/2007	Théâtre Le Merlan Scène Nationale, Ballet National de Marseille (FR)
10/03/2007	Théâtre Le Merlan Scène Nationale, Ballet National de Marseille (FR)
28/03/2007	ADC / Maison des Eaux Vives, Geneva (CH)
29/03/2007	ADC / Maison des Eaux Vives, Geneva (CH)
30/03/2007	ADC / Maison des Eaux Vives, Geneva (CH)
31/03/2007	ADC / Maison des Eaux Vives, Geneva (CH)
01/04/2007	ADC / Maison des Eaux Vives, Geneva (CH)
28/04/2007	Dansenshus, Oslo (NO) Norwegian premiere
29/04/2007	Dansenshus, Oslo (NO)
14/06/2007	FRAC Lorraine / Fond Régional d'Art Contemporain, Metz (FR)
09/12/2007	Objectif Danse 04, Les Halles De Schaerbeek, Brussels (excerpts)
31/01/2008	Kampnagel, Hambourg (DE)

01/02/2008	Kampnagel, Hambourg (DE)
02/02/2008	Kampnagel, Hambourg (DE)
23/05/2008	Festival Nouvelles Strasbourg Danse, Pôle Sud, Strasbourg (FR)
15/06/2008	Festival Uzès Danse, Uzès (FR)
18/09/2008	13e Biennale de la Danse de Lyon, Maison de la Danse, Lyon (FR)
19/09/2008	13e Biennale de la Danse de Lyon, Maison de la Danse, Lyon (FR)
20/09/2008	13e Biennale de la Danse de Lyon, Maison de la Danse, Lyon (FR)
17/10/2008	Kulturhallen Dampfzentrale, Bern (CH)
18/10/2008	Kulturhallen Dampfzentrale, Bern (CH)
03/2009	Vidéodanse hors-les-murs, Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers (Film, projection)
26/05/2009	Festival iDans, Istanbul (TR)
27/05/2009	Festival iDans, Istanbul (TR)
12/03/2010	Mercat de les Flors, Barcelona (ES) Catalan premiere
13/03/2010	Mercat de les Flors, Barcelona (ES)
14/03/2010	Mercat de les Flors, Barcelona (ES)
10/12/2010	Centre Pompidou, Metz (FR)
26/01/2011	Trafó, Budapest (HU) Hungarian premiere
11+12/2011	Vidéodanse, Centre Pompidou, Paris (Film, several projections)
08/11/2011	Culturgest, Lisbon (PT) Portuguese premiere
09/11/2011	Culturgest, Lisbon (PT)
04/12/2011	Théâtre du Casino de Deauville, Deauville (FR)
04/11/2012	Festival Panorama, Rio de Janeiro (BR)
28/11/2012	Festival Latitudes, Les Halles, Brussels (BE)
29/11/2012	Festival Latitudes, Les Halles, Brussels (BE)
03/2014	Vidéodanse, Un Nouveau Festival, Centre Pompidou, Paris (FR) (Film, several projections)
14/11/2015	Cycle «Hacer historia(s)», La Poderosa - Antic Teatre, Barcelona (ES) (Film, projection)
15/11/2015	Cycle «Hacer historia(s)», La Poderosa - Antic Teatre, Barcelona (ES) (Film, projection)
11/02/2023	Mercat de les Flors, Constellation Olga de Soto, Barcelona (ES) (Film, projection)
12/02/2023	Mercat de les Flors, Constellation Olga de Soto, Barcelona (ES) (Film, projection)
27/03/2023	ICI – CCN Montpellier, PREAC 2023 – *La place du récit dans la danse contemporaine*, Montpellier (Film, projection)

PRESS EXCERPTS

– To get closer to the choreographic art of Olga de Soto, perhaps one should follow the means she employed for her piece *histoire(s)*, a work on the ballet *The Young Man and Death* (1946) by Jean Cocteau. That is to say, neither to seek reconstruction nor reinterpretation, but to take byways, more discreet paths: to investigate to get on the trail of the few first spectators, the survivors, in short, and to give voice to their memories, screen memories, and memory lapses, until their personal history resurfaces. And there, to realise that many of them have forgotten what lies at the heart of this piece: death. What this fable of collective hallucination tells us is that dance, or the memory of dance, is a safeguard against death, even though death is the subject of the piece and is enshrined in its title. This is no trivial observation; it reveals Olga de Soto's true status as a choreographer-performer, researcher, historian, who is intimately close to her subject, and allows us to understand the interplay between her own creations, notably *Par une main ou par le vent mais l'air est immobile* or *Éclats mats*, and the worlds, just as distinct, of Boris Charmatz, for whom she performed, and Jérôme Bel, whom she assisted on *The Show Must Go On*.

Laurent Goumarre in *Paroles de Chorégraphes*, Centre Pompidou, 2004

– Multiple screens also feature in another investigation, conducted by the choreographer Olga de Soto, cantering on *The Young Man and Death* by Jean Cocteau and Roland Petit. A simple set-up that cleverly occupies the space remarkably highlights the testimonies of around ten members of the audience who attended the premiere in 1946. Blurring the boundaries between genres, Olga de Soto succeeds in creating a small miracle of humanity and sensitivity.

Here, The Electricity Isn't Static, Jean-Marie Wynants, Le Soir, 2004

– The uncompromising approach of this work allows us to have an extraordinary experience. The portraits of the spectators of the eran, who are now very elderly, are utterly fascinating.

The Memory of Dance, Pieter T'Jonck, Ballettanz International, 2004

– Fascinating, and wildly rich in the layers that reveal themselves. Although it comes down to a montage of face-on shots and a vast video projection (staged and diffracted across various screens designed by Thibault Vancraenenbroeck), the performance paradoxically makes visible precisely what it merely speaks about. As testimonies unfold, the ballet recomposes itself. The words, hesitations, silences, and scattered memories of the eight interviewees spill beyond this initial frame. The field widens. We plunged into History. That of the last century, of that war barely over when the ballet was created. That of the men and women who have made it this far. Elderly, inevitably, they speak about death, the subject of the ballet they saw in their youth, that evening. Time and memory collide in their fragility, their magnificent subjectivities. Between the lines, eight portraits take shape. In dotted outline, points of view spring up, at times sparkling, on the performing arts in general and on why we should go, while the question naturally arises for today's spectators of the traces we keep, or do not keep, of what we see. Pared-down contours for a gripping *mille-feuille*.

Theatre of Traces, Marie Baudet, La Libre Belgique, 2004

– Probably the most moving thing in this documentary, which is a real performance, is the way the spectator intensely lives the moment of the performance. A tribute to a work that would shake up the choreographic scene, *histoire(s)* also expresses respect for dance audiences, who can change their lives because a performance has opened up new horizons for them. Right on target in its work on memory, and without pretension.

In the style of Olga de Soto, Marie-Christine Vernay, Libération, 2004

– *histoire(s)* arose from the observation of a void and a sense of something missing. "What does it mean to pay tribute?" To this question posed by the choreographer, we can add others that the piece inevitably raises. Who designates the posterity of a choreographic work? How can we refer back to it, in what capacity, when the work in question lacks both the text, the choreographic writing, and the flesh, the dance as practised, the performer's work? (...) How can a tribute be envisioned when we can weave no connection with the work? (...) The ambiguous status of the choreographic work – text, practices, flesh, event – which has never finished raising multiple questions, is here called into question. With *histoire(s)*, Olga de Soto decides to work on the piece starting from its aura. She returns it to a particular context: the evening of the première (...). In a way that has no precedent among many recent creations which examine the issues, practices and motivations inherent to the making of any choreographic proposal, she decides to pursue the path in reverse and to anchor herself at the heart of the perception of the work, in the singular experience of the spectator. *histoire(s)* situates the choreographic work within a dynamic of thought which prevents any fixity and legitimises multiple readings and 'retextures'.

Wrestling with History, Claudia Palazzolo, Vertigo -
journal of aesthetics and the history of cinema, 2005

– The fabric of the drama throbs. And grace is no longer in tatters in this performance which touches us like a family album suddenly brought to life, where the wrinkles of our forebears would fade away, rubbed out by the love of art, love pure and simple. In *histoire(s)* – as Olga de Soto titled her spectator's novel – faces filmed in close-up tell us how much the theatre of the night consoles the ills of the day. (...) What, then, do they tell us that is so precious? That theatre reveals life. That it is our memory. That it is the place where we find the resources to face our losses. (...) It may well be, then, that art gives us the strength to walk on the ruins. That is the lesson of these children of paradise. They never pontificate. Sometimes they fall silent. At the end of *The Young Man and Death*, one of them recounts, there was a silence. As if everyone were saying 'shh'. It is always like that, novels that burn: when their curtain falls, one has no words left. Later, they gallop within us: it is madness. They compose our inner legends. They are our insolence when solitude overwhelms us.

Black Box of a Dance Masterpiece, Alesander Demidoff,
Le Temps, 2007

BIOGRAPHICAL NOTES

Olga de Soto is a Spanish choreographer, dance researcher, and multidisciplinary artist based in Brussels. She began her choreographic work in 1992, exploring different formats in numerous pieces, some created in dialogue with works by contemporary music composers. In the early 2000s, she began focusing her research and creative projects on themes of memory, trace, and transmission. She subsequently undertook a series of projects that often emerge from in-depth research and extensive documentation, unfolding over unconventional timeframes that challenge traditional production models. These projects are interconnected through a logic of continuity, branching, succession, and accumulation. They function as open laboratories and are structured around two main axes.

The first axis focuses on the study of dancer's corporeal memory, through the exploration of the corporeal memory, the observation of processes of recollection, and interactions between action, matter, and sound. Works in this line include *Éclats mats* (2001), *INCORPORER ce qui reste ~~ici au~~ dans mon cœur* (2004-2009, reactivation 2023), *INCORPORER | KIDs* (2019), *Paper Lane* (2020), *Paper Mirage* (2021-2024), and *Espejismo desplazado* (2023).

The second axis examines iconic works from the history of dance, exploring their resonance over time and questioning the impact of live art, its usefulness, and its lasting quality. These projects prioritise the spectator's experience and adopt an anthropological approach, studying the artistic experience through the oral history of artworks. They place a strong emphasis on processes, focusing on archives, documents, testimonies, oral sources, narratives, and storytelling, engaging with the performativity of the archive and oral history. This approach also examines the perceptive and receptive memory of both spectators and dancers, with particular attention to voices long excluded from the artistic discourse. Central to this axis is the memorial narrative – whether corporeal or verbal – which plays a key role in investigating these works. Notable creations include *histoire(s)* (2004), *An Introduction* (2010), *Débords* (2012), *(Elle) retient* (2015) and the solo exhibition *Reconstrucción de una danza macabra* (2024), conceived at the invitation of Museo Nacional Reina Sofia, in Madrid. This series stems from her extensive research on Kurt Jooss's *The Green Table* (1932), for which she was awarded the Prix SACD / Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques - Spectacle Vivant in 2013.

Throughout this journey, Olga de Soto draws on a multitude of disciplinary fields, including documentary film, performance, visual arts, and sound creation. She plays with the porosity between these disciplines to shape a space-time for research and creation open to multiple experiences, building a hybrid, rigorous language where artistic experience, anthropology, sociology, and historiography engage in dialogue.

Olga de Soto's work has been presented in over twenty countries, at venues such as the Centre Pompidou and the Festival d'Automne (Paris), the Kunstenfestivaldesarts (Brussels), Tanz Im August and the Hebbel Theater (Berlin), the Museum fur Neue Kunst (Freiburg), Tanzquartier Wien (Vienna), the Panorama Festival (Rio de Janeiro), NAVE (Santiago de Chile), the Mercat de les Flors and the Joan Miró Foundation (Barcelona), Festival Escena Contemporánea and Teatros del Canal (Madrid), among others.

She has also been regularly invited to lecture at universities in Europe, Latin America, and the United States. Since 2019, she has been a guest lecturer in the Master's programme in Dance at the Antwerp Conservatoire. Since 2023, she has been a guest lecturer in the *Artes Vivas y Contextos* postgraduate programme at the Institut del Teatre, Barcelona.

Cyril Accorsi is a dancer and artistic assistant. He has been collaborating with Olivier Dubois for 17 years and has worked alongside him as an artistic assistant since the premiere of the production *Faune* at the Avignon Festival in 2008. In this role, he has been involved in all the company's productions and tours, before taking up the post of general coordinator of the artistic and educational programme at the Ballet du Nord – CCN in Roubaix, Hauts-de-France (directed by Olivier Dubois) from 2014 to 2017.
Since 1998, Cyril Accorsi danced for numerous choreographers: Karine Saporta – at the CCN in Caen; Alban Richard and Odile Duboc – at the CCN in Belfort; Dominique Brun, Laura Scozzi, Béatrice Massin, Christian Bourigault, Olga de Soto and Olivier Dubois, amongst others.

Julien Courroye has been working in sound for theatre, film and radio for twenty years. A graduate of INSAS in 2004, he composes soundtracks and handles sound engineering for several directors: Ingrid Von Wantoch Rekowski (*Only He Who Never Knew Fear* and *Lapsit Exilis*), Sabine Durand (*Oedipus*), Emilie Maréchal (*La Petite Fille* and *Le Dictateur*), the Raoul Collectif (*Le signal du Promeneur*, *Rumeur et petits jours*, *Une Cérémonie*), the Nimis Groupe (*Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*), Françoise Bloch (*Pieuvre 3*) and Aurianne Servais (*Johnny*). As an actor and musician, he has appeared in *Little Goudda* by Arthur Egloff and Damien Chapelle and *Propaganda* by Vincent Hennebicq. In cinema, he collaborates regularly with director Alessandro Comodin (*Le bleu entre nous* – Quinzaine des réalisateurs, Cannes 2009 –, *L'estate di Giacomo* – Golden Leopard at the Locarno Film Festival, 2011), as well as on radio productions by Rémi Pons (*Radeaux dans la montagne*, *L'Odeur* and *Débris*). In parallel, he performs as a guitarist, bassist, double bassist and drummer in various ensembles (Dupap, Cheval Inversé, La Pince, Alfalaval) and takes part in sound design workshops, notably alongside Ron Anderson, Xavier Charles and Sophie Agnel. In 2026, he joined the team of the revival of Olga de Soto's production *histoire(s)*, taking on the role of sound technician.

Clément Demaria is a film editor and a stage video technician. After obtaining a master's degree in film from the University of Nancy 2 in 2006, he continued his studies at INSAS, from which he graduated in 2009, specialising in film editing. He focuses primarily on editing documentary films (*Little Sister* by Ségolène Neyroud, *Viens !* by Elise Fay and Bertrand Romefort, *Mon Nom* by Jean-Baptiste Desprez, *La Montée Impossible* by Le Clou) and also works on fiction films (*Le Monde nous appartient* by Stephan Strekker, *La Chanson de Guiguemar* by Tristan Bordmann). He is also a director of the film production company Le Clou Production. Since 2016, he has been working on an ad hoc basis in the video department of the Théâtre National Wallonie-Bruxelles, whilst also supporting external projects with the Raoul Collectif (*Rumeurs et petits jours*, *Une Cérémonie*), Françoise Bloch (*Points de Rupture*, *Pieuvre*), Elena Doratiotto and

Benoît Piret (*Des Caravelles et des Batailles*, *Par Grands Vents*). More recently, he has been involved in Anne-Sophie Sterck's P.E.T.A.L.E.S project, which is due to premiere in 2027. He joined the team of Olga de Soto's production *histoire(s)* on the occasion of its revival at Théâtre National, taking on the role of video technician.

Henri Emmanuel Doublier is a lighting designer. He studied lighting design at ENSATT and obtained a bachelor's degree in theatre studies from the Sorbonne Nouvelle Paris 3 University. In the field of contemporary music, he worked at IRCAM and designed the lighting for concerts by Philippe Manoury and Pierre Boulez. In the field of dance, he took over the lighting design from Yves Gaudin and toured with Boris Charmatz. He has created light designs for Olga de Soto, Christian Bourigault, Anne Collod, Agata Maszkiewicz, Manon Santkin and Mélanie Perrier. In the field of performance art, he has worked with Diederik Peeters. He has also provided lighting for performances by the visual artist Miet Warlop. For ten years, he was a member of the SUPERAMAS collective, where he took on various roles – composer, musician, performer, set designer and, of course, lighting designer – for the collective's shows, installations and films. He met Olga de Soto at IRCAM in 2000 and collaborated with her on the design of lighting for productions such as *Éclats mats* (Centre Pompidou, Paris, 2001) and *histoire(s)* (Kunstenfestivaldesarts, 2004). He is currently a researcher at the Ghent University of the Arts.

Christophe Gualde is a technical director, stage and video manager. After studying at ENSATT, Christophe worked as a stage manager at IRCAM (1991–1997), as deputy stage manager at the Cité de la Musique (1997–2003), as deputy head of the machinery department at La Villette (2003–2006), as deputy stage manager at the Salle Pleyel (2006–2009) and as technical director at the Centquatre – Paris (2010–2011). Since 2021, he has been Technical Director of the Odéon – Théâtre de l'Europe. Since the early 2000s, he has also worked on several choreographic projects by Olga de Soto, for whom he has provided technical direction as well as stage and video management for productions such as the series of accompanied solos INCORPORER ce qui reste ici au dans mon cœur (Centre Pompidou, Paris, 2004–2009; revived at the Mercat de les Flors, Constellation Olga de Soto, Barcelona, 2023), *histoire(s)* (Kunstenfestivaldesarts, Brussels, 2004) and *An Introduction* (Festival Tanz Im August, Berlin, 2010).

Pierre Gufflet is an artist in digital arts and the performing arts. After starting out as a sound engineer and programmer at IRCAM in Paris, he gradually developed an artistic practice that spans sound, image, and light, weaving them together in a shared emotional dynamic across these three fields of experimentation. As co-founder of the Visual System collective, he designs light, visuals, and sound with numerous internationally renowned collectives, artists, dance companies and musicians. His artistic practice has led him to present his work, both in collaboration and with his collective, at the Centre Pompidou and the Grand Palais in Paris, the IN program of Nuits Blanches de Paris, la Gaité Lyrique, Stereolux Nantes, the LACMA in Los Angeles, One Liberty Plaza in New York, Paris Bercy Arena, Bangkok Wonderfruit Festival, Shanghai, Guangzhou, Taipei, Opera Gallery in Hong Kong, Le Fresnoy, Lille 3000, the Museo Nacional Reina

Sofía in Madrid – alongside Olga de Soto, with whom he has been collaborating for over 20 years. Since they met at IRCAM in 2001, he has accompanied her on numerous productions – from the series of accompanied solos *INCORPORER ce qui reste ~~ici au~~ dans mon cœur* (Centre Pompidou, Paris, 2004–2009) to her exhibition Reconstrucción de una danza macabra (Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2024), including *histoire(s)* (Kunstenfestivaldesarts, Brussels, 2004), *INCORPORER | KIDs* (Charleroi danse, Brussels, 2019), and *Paper Mirage* (CWB – Paris, 2021). He has also been collaborating with the French artist Pierre Huyghe for some twenty years.

Mauro Paccagnella is a choreographer and performer. In Mauro's work, a quest for danced speech runs through choreography, theatre, visual art and daily life, questioning personal and collective memory. His pleasure in encounter opens the possibility of discovering spaces that are common, displaced and political at once.
In 1998, he founded Wooshing Machine, a stage experimentation laboratory whose work reinvents a narrative grammar in which the danced gesture inscribes itself in both poetic and civic practice. Mauro Paccagnella has collaborated occasionally with Olga de Soto since 2005, when he took over the role of Vincent Druguet in *histoire(s)*. He toured the performance until 2012, and he collaborated on the creation of the performance *Débords* (Halles de Schaerbeek, Brussels, 2012).

Thibault Vancraenenbroeck is a set and costume designer. Born in Brussels, he trained in Florence and later with his peers in the creative maelstrom of 1990s Brussels. He has lived in Marseille since 2000. He creates set designs and costumes for dance, theatre and opera. His practice is nomadic and transcends boundaries, both stylistic and geographical. He has collaborated and continues to collaborate with: Frédéric Dussenne, Enzo Pezzella, Dominique Baguette, Barbara Manzetti, Olga de Soto, Pierre Droulers, Charlie Degotte, Sébastien Chollet, Isabelle Marcelin and Didier Payen, Nathalie Mauger, Pascale Binnert, Yves Beaunesne, Sybille Cornet, Sofie Kokaj, Marc Liebens, Françoise Berlanger, Cindy van Acker, Alexis Moati, Anna van Brée, Perrine Valli, Florence Lloret, François Girard, Andréa Novicov, Rolando Villazón, Maya Boësch, Pierrick Sorin, Christophe Honoré, Richard Brunel, Yoshi Oida, Jorge León, Carole Errante and Simone Aughterlony. Since 1995, he has maintained a regular collaboration with Stéphane Braunschweig in both theatre and opera. He has also designed the sets and costumes for several opera productions by Grégoire Pont and James Bonas. In parallel, he has created two video installations based on texts by Maurice Blanchot and is leading a photographic project in collaboration with Grégoire Romefort. He divides his time between creating, teaching and being a member of the jury at the École supérieure d'art dramatique of the Théâtre National de Strasbourg and at the Royal Academy of Antwerp. He is particularly fond of woodwork and is learning the art of Japanese carpentry under Takami Kawai, whilst hosting his travelling school in his studio in Marseille.

BIBLIOGRAPHY

Schimmenspel als herinneringsarbeid. Het documentaire theater van Olga de Soto, Rabih Mroué en The Atlas Group
Essay by Jeroen Peeters
Etcetera #93, 2004
Original language: NL

Corps à corps avec l'histoire
Essay by Claudia Palazzolo
Vertigo — Revue d'esthétique et d'histoire du cinéma
Éditions Lignes, 2005
Original language: FR

Poétique de la danse contemporaine. La suite
Monograph by Laurence Louppe
Éditions Contredanse, 2006
Original language: FR

Stroboscopic Stutter: On the Not-yet-captured Ontological Condition of Limit-attractions
Essay byPaula Caspão
The Drama Review, Vol. 51, No. 2
MIT Press Journals, 2007
Original language: EN

Le désœuvrement chorégraphique. Études sur la notion d'œuvre en danse
Monograph by Frédéric Pouillaude
Éditions Vrin — Essais d›art et de philosophie, 2009
Original language: FR

Original und Revival
Collection edited by Christina Thurner and Julia Wehren
Chronos Verlag, Zürich, 2010
Langues originales : DE, EN and FR

Histoire(s) — Diario de abordo (extraits). Essay by Olga de Soto
in *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*
Collection edited by Isabel de Naverán
Ed. Polígrafa / GG — Colección Cuerpo de Letra [3]: Danza y Pensamiento, 2010
Original language: ES

Eredità negate. Canone, storia e memoria in "Le Jeune homme et la Mort"
Essay by Susanne Franco
dans *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*
Edited by Susanne Franco and Marina Nordera (ed.)
Éditions Hermann, 2010
Original language: IT

A Contracuento. La danza y las derivas del narrar
Essay by Roberto Fratini Ed.
Polígrafa / GG — Colección Cuerpo de Letra [4]: Danza y Pensamiento, 2011
Original language: ES

histoire(s)
Essay by Olga de Soto
Repères, Cahier de danse. Éd. La Briqueterie / CDC Val-de-Marne, 2011/1 (n° 28)
Original language: FR

The Cabinet of Events
Essay by José A. Sánchez
Éditions Koenig Books, 2014
Original language: EN

Köper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis
Monograph by Julia Wehren
Transcript Verlag, Bielefeld, 2016
Original language: DE

Saisir le document : enjeux et formes chorégraphiques
dans *Gestes en éclats — Art, danse et performance*
Collection edited by Aurore Deprès
Essay by Marie Quiblier
Les presses du réel, Paris, 2016
Original language: FR

Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons
Monograph by Ramsay Burt
Oxford University Press, New York, 2016
Original language: EN

Cuerpos Ajenos
Monograph by José A. Sánchez
Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017
Original language: ES

Archive dansée / archive de la danse. La démarche historienne d'Olga de Soto
Essay by Myriam Blœdé
Revue Recherches en Danse nº7 : Mémoires de l'œuvre en danse (FR), 2019
Original language: FR

histoire(s), récit d'un déplacement
Texte d'Olga de Soto
dans *Fabriques, expériences et archives du spectacles vivant*
Collection edited bySophie Lucet, Bénédicte Boisson and Marion Denizot
Ed. PUR / Presses Universitaires de Rennes (FR), 2021
Original language: FR

CritiQueer la danse
Monograph by Pauline L. Boulba
Presses Universitaires de Vincennes
Original language: FR

Memories of Actions/ Actions of Memory : Dancing Elsewhere in Olga de Soto's histoire(s)
Essai de Mark Franko
The Oxford Handbook of Dance and Memory
Collection edited by Susanne Franco and Marina Nordera
Oxford University Press, 2026
Original language: EN

INTERVIEWS

La Fabrique de l'Histoire — Histoire de la Danse 1/4
Program: La Fabrique de l'Histoire, 15/07/2013
Radio Station: France Culture
Production and presentation: Emmanuel Laurentin
Language: French
https://www.franceculture.fr

Conversation with Valérie Da Costa, art historian and curator
Video by Centre Pompidou, Paris, in the frame of Vidéodanse / Un Nouveau festival
Production and presentation: Valérie Da Costa
Language: French
https://www.centrepompidou.fr

Conversation with Ixiar Rozas, in the frame of Proklama 10
Artium – Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz, Álava, 12/05/2017
Production: Azala Espacio, Lasierra
Direction: Ixiar Rozas
Language: Spanish
https://archive.org

Mnemedance, Memory in Motion. Re-Membering Dance History
interview at the occasion of the International conference *Producing Memory in Dance*: Oral History and Mnemotechnics, Université Côte d'Azur, Nice (FR), 18 Novembre 2021
Production: Universitá Ca'Foscari, Venice and Université Côte d'Azur
Language: English
https://phaidra.unipd.it

www.olgadesoto.com/fr/entretiens

ACKNOWLEDGMENTS

Catherine Alvès, Odette Aslan, Michèle Bargues, Suzanne Batbedat, Pierre Caizergues, Jean-Jacques Chabut, Sybille Cornet, Cécile Coutin et Simone Drouin (Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque de l'Arsenal – Paris), Eugénie De Mey, François Deppe, Eliane Dheygere, Brigitte Evellin, Dominique Frétard, Robert Genin, Carlos González, Micheline Hesse, Colin Legras, Francis Lepigeon, Olivier Merlin, Nadine vzw – Bruxelles, Stéphane Noël, Françoise Olivaux, Jean Robin, Frédéric Stern, Superamas, Théâtre de la Balsamine, Michel Troadec, Georges Alexander Van Dam, Gaëtan van den Berg, Marie-Christine Vernay and Christophe Wavelet.

Very special thanks to Marc Bouteiller, Nathalie Collantès, Hyperion Records Ltd, Olivier Hespel, Jorge León, Manuela Gutiérrez, Luis Sanz, Olivier Tiremarche, Ramón de Soto, Grégoire Romefort and Antón de Soto Romefort..

KUNSTEN FESTIVAL DES ARTS !
Soir, Le, MAD
12/05/04 p. 41
17569
Tirage / oplage 152.374
1000 BRUXELLES
Fax 02/225.59.18
Tel 02/225.55.55
Da
WA

[SPECTACLES]

La puissance du souvenir, la magie de l'imagination

Olga de Soto rend hommage aux spectateurs dont elle chorégraphie les mots en vidéo

Danseuse et chorégraphe, Olga de Soto s'est muée depuis deux ans en détective privé, à la recherche des derniers témoins de la création du « Jeune homme et la mort », courte chorégraphie de Roland Petit, créée en 1946 par Jean Babilée et Nathalie Philippart sur un livret de Jean Cocteau. Véritable choc au moment de sa création, cette pièce a été dansée au fil du temps par les plus grands interprètes de Félix Blaska à Julio Bocca en passant par Rudolf Noureev, Mikail Baryshnikov, Patrick Dupond, Eric Vu-An... Pour tenter de découvrir quelles traces un spectacle peut laisser en nous et faire revivre ce moment magique, la jeune femme a retrouvé, 58 ans plus tard, quelques spectateurs de l'époque.

ENTRETIEN
JEAN-MARIE WYNANTS

Comment a démarré cette aventure ?

Par une commande d'Antonio Pinto Ribeiro de « Culturegest » à Lisbonne. Chaque année, cette association organise un hommage à un artiste ou une œuvre en commandant de courtes pièces à trois chorégraphes. Ils ont ainsi rendu hommage à Martha Graham, Merce Cunningham, José Limon, etc. En 2002, il me proposait de travailler sur « Le jeune homme et la mort » de Roland Petit. C'est une œuvre extrêmement loin de moi à la base. Une pièce très importante dans l'histoire de la danse mais c'est du ballet classique. Antonio m'a dit de réfléchir avant de dire non... et j'ai commencé à m'interroger.

Roland Petit crée « Le jeune homme et la mort » en 1946, peu de temps donc après la Libération. C'est une pièce très courte et qui crée un véritable choc. Je n'arrivais pas à comprendre pourquoi. Le seul moyen de comprendre, c'était d'aller à la rencontre de ceux qui l'avaient vue.

Il ne reste aucune archive ?

Des textes, pas très long d'ailleurs. Quelques photos. Je me suis rendu compte que Roland Petit proposait quelque chose de secouant pour le public. Au sortir de la guerre, les gens vont au théâtre et se trouvent confrontés à l'histoire d'un jeune homme qui se suicide par amour. Sur scène, les deux interprètes étaient très jeunes. Jean Babilée avait 23 ans et Nathalie Philippart 16 ans. Je me suis demandé qui était encore envie et ce qu'il



En 1946, Jean Cocteau et Jean Babilée durant les répétitions du « Jeune homme et la mort » : 58 ans plus tard, huit spectateurs se souviennent et font revivre le spectacle. Photos S. Lido (Isopress/Sipa-Press) et G. Romefort.

restait d'une œuvre vue à cette époque. J'ai proposé de travailler sur cela.

Comment la recherche s'est-elle passée ?

D'abord beaucoup de lecture, notamment à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris. Je recherchais les coupures de presse de l'époque, les noms des journalistes, des comédiens, des gens proches de l'équipe… Je recherchais les biographies de chacun et si je ne trouvais pas de date de décès, je cherchais leurs noms sur internet, « pageblanches.fr ». Je téléphonais, j'envoyais des lettres. Après deux mois, j'ai compris que je n'y arriverais pas ainsi.

J'ai alors passé une petite annonce dans les journaux en France : *La chorégraphe Olga de Soto recherche des spectateurs ayant assisté à la première du « Jeune homme et la mort » de Cocteau, au Théâtre des Champs-Elysées, en juin 1946, pour recueillir des témoignages.*

Le matin même de la parution, j'ai eu des réactions. Par ce biais, j'ai rencontré huit personnes et cinq autres par d'autres moyens.

Quelle fut l'étape suivante ?

Je prenais rendez-vous et je débarquais chez eux, seule avec mon matériel. Pour préserver l'intimité, j'avais préféré me passer d'équipe technique. J'arrivais avec un gros sac à dos contenant la caméra, les pieds, les micros… Et je leur demandais de raconter…

Avaient-ils tous vu le « même spectacle » ?

Chacun a sa vision mais il y a des constantes. La pièce parle d'un jeune homme amoureux qui se tue car la jeune fille qu'il aime ne veut pas de lui. La mort porte un masque et lorsqu'elle l'enlève, on découvre le visage de la jeune fille. Tous se souviennent du jeune homme, peu de la jeune fille… et aucun de la mort.

A l'époque de la création, les spectateurs que j'ai rencontré avaient entre 18 et 34 ans. Ils étaient beaucoup plus proches

> « Le pari, c'est de faire naître la danse dans la tête des gens »

du jeune homme que de la mort. Aujourd'hui, ils ont entre 75 et 90 ans. Ils sont plus proches de la mort que du jeune homme. Mais ils portent en eux le souvenir de leur jeunesse. Lorsqu'ils évoquent le spectacle, ils parlent souvent au présent. C'est pour eux quelque chose de très vivant, il y a quelque chose qui s'éclaire dans leur regard.

Cela m'a beaucoup intéressée de leur donner la parole. Ils ont envie de parler et ils ont énormément de choses à dire.

Quel est le rapport entre un tel travail et la chorégraphie ?

Une chose fondamentale dans ce projet, c'était de faire un spectacle de danse, avec des films. C'est un hommage aux spectateurs qui confronte des spectateurs d'aujourd'hui à ces spectateurs d'hier. Le pari, c'est de faire naître la danse dans la tête des gens en faisant appel au souvenir des uns et au potentiel imaginatif des autres. Je suis juste une intermédiaire…

J'ai fait tout le montage par écrit d'abord, comme une chorégraphie. J'ai travaillé sur l'espace, la scénographie, les mots, la manière de passer de la parole de l'un à la parole de l'autre. Pour moi, ce travail sur les mots, c'est un montage chorégraphique. •

A de Bottelarij, du 14 au 17 mai, 070-222.199, www.kunstenfestivaldesarts.be.

Théâtre de traces

▸ Une chorégraphe à l'affût d'un ballet d'hier, des artistes libanais aux prises avec les mystères du réel, deux cyclistes sondant Bruxelles.

▸ Jeux de pistes au KFA.

De ressemblance, pas vraiment. Mais entre certains projets d'étonnants recoupements, oui, des contiguïtés. Jalon de ce 9e KunstenFESTIVALdesArts, la vidéo jette ainsi des ponts. Parallèle anecdotique, coïncidence de medium, soit, sauf que ce *moyen* partagé dénote des *fins* sinon voisines, du moins cousines: le théâtre qui se joue là explore les traces, fouille les pistes, tient de l'enquête.

Olga de Soto, par exemple, s'est lancée aux trousses de cet éphémère qu'est par essence la danse. Au départ, une commande du Culturgest de Lisbonne: un hommage au "Jeune homme et la mort", ballet mythique de Roland Petit sur un argument de Jean Cocteau. La chorégraphe publie une petite annonce, trouve des spectateurs de la création, au Théâtre des Champs-Elysées le 25 juin 1946. Entre en contact, en filme certains. L'objet, qui voit le jour en juin 2003, pourrait prendre de l'ampleur; il en prendra. Le KFA lui propose de finaliser sa recherche pour une création en mai 2004; "Histoire (s)" est né. Déconcertant pour certains par l'absence de danse alors qu'il est classé sous cette rubrique. Fascinant et follement riche aussi des strates qui s'y révèlent.

Car si elle se résume à un montage de face-caméra, à une vaste projection vidéo (scénographiée et diffractée sur divers écrans par Thibault Vancraenenbroeck), la performance donne paradoxalement à *voir* ce dont elle ne fait que parler. Au fil des témoignages, la pièce se recompose. Les mots, hésitations, silences, souvenirs épars ou analyses des huit intervenants filmés débordent ce cadre premier. Le champ s'élargit. On plonge dans l'histoire. Celle du siècle dernier, de cette guerre à peine finie quand le ballet fut créé. Celle des hommes et des femmes arrivés jusqu'ici. Agés, forcément, ils parlent de la mort, sujet du ballet vu dans leur jeunesse, ce soir-là. Temps et mémoire se percutent, dans leur fragilité, leur subjectivité magnifiques. En filigrane s'esquissent huit portraits, en pointillé surgissent des points de vue, parfois scintillants, sur le spectacle en général et pourquoi y aller, tandis qu'aux spectateurs d'aujourd'hui se pose naturellement la question éternelle des traces que nous gardons – ou non – de ce que nous voyons. Contours épurés pour un mille-feuille passionnant.

Conférences-performances

Un terrain: l'histoire contemporaine du Liban. Deux approches apparentées à la conférence. En partant de données objectives (l'explosion d'une voiture piégée à Beyrouth le 21 janvier 86 pour "My neck is thinner than a hair" par The Atlas Group, la disparition d'un fonctionnaire du ministère des Finances dans "Looking for a missing employee" par Rabih Mroué), par l'enquête et le dévoilement des sources, par la mise en perspective de la présence scénique, par le traitement graphique de l'information, les artistes ouvrent au mystère du théâtre le champ du réel. C'est fort, parfois austère, drôle aussi. Ça questionne ferme: le quoi, le pourquoi, le comment.

Sans vidéo mais à vélo, Gregg et Gary, *foreign correspondents* du festival, sont les enregistreurs vivants de Bruxelles au jour le jour. Chaque soir, au pied de l'escalier du Beurs devenu gradin, ils ajoutent de nouvelles traces à leur ravissante collection *toastée*.

Marie Baudet

▸ Lone Twin, "To the Dogs", ce mardi à 22h25, et chaque soir 5 minutes plus tôt, jusqu'à samedi à 22h05, dans le hall du Beursschouwburg.
▸ KunstenFESTIVALdesArts, à Bruxelles, jusqu'au 22 mai. Infos: tél. 070.222.199, Web www.kunstenfestivaldesarts.be

18 mai 2004
La Libre Belgique (BE)

LE SOIR .be

KunstenFestivaldesArts - Bilan Ici, l'électricité n'est pas statique

Wynants

KunstenFestivaldesArts - Bilan

Ici, l'électricité n'est pas statique

LAURENT ANCION

JEAN-MARIE WYNANTS

Trois semaines de théâtre, danse, vidéo... et surtout de leur mélange. Pour sa neuvième édition, achevée samedi soir, le KunstenFestivaldesArts a poussé loin son insatiable goût du risque et de la novation. Nous voulons créer une électricité à Bruxelles, aime à dire Frie Leysen, directrice du festival international. On a senti le courant passer : en 35 spectacles, films et expositions, c'est une énergie soufflante qui a débarqué du monde entier.

Que nous reste-t-il, une fois cette comète passée ? Une foule de choses ! D'abord, deux certitudes. Primo, le KunstenFestivaldesArts (KFA), avec sa patte inimitable, est un rendez-vous unique au monde. Ce n'est pas un vain cocorico. C'est une évidence. La plupart des spectacles, qu'ils viennent de Téhéran ou d'Amsterdam, sont des créations et résultent d'une longue collaboration avec les artistes. Résultat : presque tous les grands festivals européens viennent faire leur marché à Bruxelles, pour connaître les tendances et les noms à suivre.

Un succès public

Secundo, le public raffole de ce festival pointu. Pour nous, c'est une édition très réussie, calcule Roger Christmann, administrateur. Nous avions 21.500 tickets à vendre au début du festival. Au total, nous en avons vendu 19.300, ce qui représente un taux d'occupation des salles de 89 %.

Les (très nombreux) spectateurs sont donc au rendez-vous. Demeure une question : qui sont-ils ? Dans les salles, on a pu humer une vraie foule bilingue, pour un festival obstinément bicommunautaire. Plus les frontières entre communautés se raidissent, plus on maintient notre volonté de passer à travers !, sourit Frie Leysen. Le KFA n'appartient pas à l'une ou l'autre communauté, mais aux deux - sous-titres compris, pour tous les spectacles. Ce principe mène à un mélange spontané entre néerlandophones et francophones. Un moment important pour tout le monde, ajoute simplement la directrice.

La plupart des spectateurs voient un peu de tout. On est heureux de constater une soif du public, commente la dramaturge Claire Diez. Ce ne sont pas des consommateurs, mais des gens qui acceptent de prendre les risques avec nous. Parmi les spectateurs, il y a aussi les curieux d'un soir, attirés par tel artiste venu de leur pays d'origine, par tel sujet (la Sabena par exemple) ou telle discipline : Certains spectateurs viennent des communautés italiennes, polonaises, lettones... ou sabeniennes, et veulent voir le point de vue contemporain de leur communauté sur le monde, observe encore la dramaturge du festival.

La force de l'image

24 mai 2004
Le soir (BE)

Les gens se mélangent, les genres aussi. Plusieurs spectacles interrogeaient les formes de la représentation. Le KFA n'est pas un festival de théâtre au sens propre, estime pour sa part Christophe Slagmuylder, collaborateur à la programmation. Les disciplines sont poreuses, la danse se mêle au théâtre, beaucoup de spectacles utilisent la vidéo. Le résultat étonne, laisse froid ou dégomme. Ainsi de « Looking for a missing employee », de Rabih Mroué, où une enquête passionnante est menée en direct, sur trois écrans. Ecrans multiples aussi pour une autre enquête, menée par la chorégraphe Olga de Soto, autour du « Jeune homme et la mort » de Cocteau et Roland Petit. Un dispositif simple mais occupant intelligemment l'espace y met remarquablement en valeur les témoignages d'une dizaine de spectateurs ayant assisté à la première en 1946. A la frontière des genres, Olga de Soto réussit là un petit miracle d'humanité et de sensibilité.

Ouvrir nos fenêtres, mettre en doute nos clichés : le KunstenFestivaldesArts refuse les idées toutes faites et laisse la parole aux artistes internationaux pour parler du monde - de leur monde. Cette année, par exemple, plusieurs compagnies iraniennes ont pu montrer que leur art, éminemment contemporain, n'avait rien de nécrosé ni de stérile. L'art vient rappeler l'évidence. Mais il est toujours bon de rappeler que partout, des hommes et des femmes rêvent, veulent parvenir à vivre ensemble et posent des questions qu'il faut entendre.

Et maintenant... la suite

Tel est le rôle du festival et, à l'orée de sa dixième édition, il compte bien entériner cette double mission (changer les arts et le monde, un peu). Nous ne voulons pas du tout faire un gros anniversaire pour le dixième KunstenFestivaldesArts, ça ne nous branche pas du tout, annonce Frie Leysen. Pour nos dix ans, on espère juste un peu de stabilité budgétaire. Le budget actuel du festival est de 2,5 millions d'euros. De ce point de vue, nous sommes un petit festival européen. Pour un festival de création comme le nôtre, le budget idéal serait de 5 à 6 millions d'euros. Notre rêve est simplement de pouvoir réaliser pleinement le potentiel du festival. Il faut que la dixième édition donne l'élan pour les dix prochaines années.

On le souhaite aussi, ce courant éclectique, pour nous tenir en éveil et charger nos accus.·

27 mai 2004
Libération (FR)

Danse. Deux chorégraphes réinterprètent le fameux ballet créé en 1946.

«Le Jeune Homme et la mort» toujours vif

Le Mort et le jeune homme, *chorégraphie de Rachid Ouramdane, aujourd'hui et demain dans le cadre de Décadrage au Manège de Reims. Rens. : 03 26 47 30 40. Le 31 mai à Aix-en-Provence, dans le cadre de Corps à cœur. Rens. : 0 811 020 111.*

Soixante ans plus tard, ils se souviennent de la création, en juin 1946, au Théâtre des Champs-Elysées, du *Jeune Homme et la mort* (lire ci-dessous). Ils sortaient de la guerre, plus ou moins amochés. Ces spectateurs, leur voix, leur visage, leur petit bout d'intérieur, sont la matière et les acteurs du projet d'Olga de Soto, installée depuis 1992 à Bruxelles.

Témoins. La chorégraphe d'origine espagnole est ici presque dans une démarche de journaliste, ou d'historienne; sauf qu'*Histoire(s), sur les traces du jeune homme et la mort* est un vrai spectacle, présenté récemment au Kunsten Festival des arts de Bruxelles. A la suite d'une commande portugaise, Olga de Soto se met à l'écoute des témoins de l'époque, qu'elle retrouve par l'Internet, par petites annonces.

Neuf, au total, figurent sur les écrans manipulés avec tact. Ils racontent leur version du *Jeune Homme*. Pas un seul n'a vu la même chose et, pourtant,

Rachid Ouramdane a construit son spectacle avec un moteur de recherche sur l'Internet.

par leurs mots, leurs gestes, leurs hésitations, ils recréent l'œuvre originale.

Beaucoup ont occulté la pendaison. D'autres se souviennent d'un détail : la montre au poignet, une enseigne Citroën, les taches de peinture maculant la salopette. Ils ont retenu la danse, des bondissements sur la table, des suspensions sur une chaise. Ont oublié la corde. Et racontent comment cette pièce, bien que traitant du suicide, fut pour eux une renaissance, une œuvre vraiment d'après guerre.

Au milieu des écrans, plus accessoiristes que danseurs, Olga de Soto et son partenaire, Vincent Druguet, sont autant réceptacles que témoins. Dans leurs costumes soyeux et blanc cassé, leur présence discrète, rythme cette chorégraphie appuyée sur des mots, des images.

Tout autre est le spectacle de Rachid Ouramdane, créé aux Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis. Le jeu sur la mémoire est ici différent, du moins pour le spectateur. Le chorégraphe-danseur fonce bille en tête : il est le jeune et la mort de 2004.

Romantisme. Dans un décor de tuyauteries transparentes, qui entourent une sorte de ring et dans lesquelles circulent des sangs de plusieurs couleurs, il fait face à ses propres projections sur écran, se prête à plusieurs scénarios de suicide. Ouramdane a construit *la Mort et le jeune homme* avec un moteur de recherche sur l'Internet.

De l'original de 1946, il n'a rien conservé, sinon des clins d'œil, des notes de *la Passacaille*, ou le masque de la mort. Il n'y a plus de femme, pour la symboliser. La mort est le jeune homme. Sur la scène, pour ce solo qui n'évacue pas le romantisme, le danseur se suicide. De différentes façons, qui collent à l'actualité, mais renvoient tout autant à la version de Cocteau.

Envolée. Si la seringue, les bombes, les accidents de moto ont remplacé la corde, il s'agit bien du même désespoir, celui d'un après-guerre qui est toujours, aussi, un avant-guerre. C'est la première fois que Rachid Ouramdane s'engage autant. Sur le plateau, où défile l'iconographie de la mort, il intègre des séquences ayant appartenu à de précédentes chorégraphies.

En combinaison de motard, il agonise au bord d'une autoroute – comme il le fit dans la partition écrite pour lui par Christian Rizzo. Il boxe aussi. Avec un langage chorégraphique sobre, il intègre la mort et lui résiste, dans un même mouvement, celui-là même qui fit s'envoler Jean Babilée à la création : «*J'étais tellement dans mon aventure*, écrivit celui-ci, *que c'est la voix d'un machiniste me prévenant que j'allais me casser la figure qui m'a arrêté au bord du vide. J'étais prêt à continuer.*» ◆

MARIE-CHRISTINE VERNAY
(envoyée spéciale à Bruxelles)

Jeroen Peeters

Schimmenspel als herinneringsarbeid

HET DOCUMENTAIRE THEATER VAN OLGA DE SOTO, RABIH MROUÉ EN THE ATLAS GROUP OP HET KUNSTENFESTIVALDESARTS

Het documentaire in de kunst roept veel vragen op, die opnieuw geformuleerd dienen te worden in een theatercontext. Dat doen we hier aan de hand van documentaire theatervoorstellingen van Olga de Soto, Rabih Mroué en The Atlas Group op het KunstenFESTIVALdesArts 2004, die alledrie in het teken staan van herinneringsarbeid. Welke inzichten in het documentaire leveren ons de organisatie van tijd en ruimte? Welke plaats krijgen lichamen in het werk, zowel levend op scène als gedocumenteerd?

Sinds enkele jaren hebben documentaire films, video's en installaties een vanzelfsprekende plek gevonden naast de traditionele media in de beeldende kunst, zeker waar die laatste nadrukkelijk antropologische of politieke aspiraties koestert. De spontane gedachte dat de werkelijkheid niet enkel wordt afgebeeld maar via het documentaire ook 'binnengehaald' in de kunst, vraagt meteen om verfijning. Is die werkelijkheid niet eerder werkmateriaal geworden voor kunstenaars, zoals ook verf, woorden of pixels dat zijn? En is die werkelijkheid niet altijd al een gedocumenteerde werkelijkheid, gekend als beelden en informatie, als *footage*, gegevens, cijfers en grafieken? Ook dat is werkmateriaal: aangezien de media onze belangrijkste informatiebron zijn voor wat er in de wereld gebeurt, dringen nadere analyse en kritiek van hun methodes en representatieprincipes zich op, zeker als hun onafhankelijkheid door toenemende economisering of politieke banden in het gedrang komt. En verder, is wat we werkelijkheid noemen niet ook in hoge mate gefictionaliseerd? Is het thans de taak van de kunstenaar de werkelijkheid zelf terug uit te vinden, doorheen de fictie? Als werkelijkheid en fictie in hoge mate verklonterd zijn, voert de tegenstelling van fictie en document beide dan niet terug tot hun essentie? Wat betekent dat alles voor ons waarheidsbegrip, voor onze opvatting van geschiedenis?

Wat blijft mij bij van een voorstelling die ik per toeval meepik?
Of van een voorstelling die me werkelijk geraakt heeft?
Wat is de zogenaamd 'levende' kunst?
Waar ben ik mee bezig?
Waarom?
Wat blijft er over van een werk, wanneer zij die het gezien hebben en zij die het gemaakt hebben er niet meer zijn om het zich te herinneren, om het te doen leven, in gedachten, of in de gedachten van anderen? Enkele regels in een boek…
Olga de Soto[1]

De originele voorstelling heeft ze nooit gezien, de idee van 'eerbetoon' scheen haar twijfelachtig toe, maar toch ging de Spaans-Brusselse choreografe Olga de Soto in op de uitnodiging van Culturgest in Lissabon om een hommage te creëren aan het ballet *Le Jeune Homme et la Mort* van Jean Cocteau en Roland Petit, dat zijn première beleefde op 025 juni 1946 in het Théâtre des Champs-Élysées in Parijs. Wat De Soto documenteert in *Histoire(s) – Sur les traces du Jeune Homme et la Mort* is niet de originele voorstelling, wel de verhalen en herinneringen van toeschouwers die bij de première in de zaal zaten zo'n halve eeuw geleden. Video-interviews met acht bejaarden werden gemonteerd, fragmenten eruit thematisch gegroepeerd: rond de sterdansers Jean Babilée en Nathalie Philippart, rond de kostuums en het decor, rond de plot van Cocteau. Het zijn aanknopingspunten voor andere thema's, die steeds tastbaarder worden. De herinnering en het falen ervan, gissing en verdichting, het plezier van het vertellen en luisteren. De dood, het theaterleven tijdens en vlak na de Tweede Wereldoorlog.

Woorden, beelden en lichamen hebben hun eigen ontvankelijkheid voor herinnering. Mooi om zien is hoe een oude vrouw een siga-

Octobre 2004
Etcetera (BE)

ret opsteekt, om het genot te kunnen oproepen en mee te delen waar ook haar herinnering van doortrokken is. Of neem dat ene geval, waarin de combinatie van herinnering en documentatie de plaats van theater in het dagelijks leven bemiddelde. Een vrouw vertelt over een cartoon die enkele dagen na de première van *Le Jeune Homme et la Mort* in de krant verscheen. Ze weet die nog precies te beschrijven: om zijn vrouw verslag uit te brengen van het ballet daags voordien, danst een man zoals Jean Babilée op de keukentafel. Aangrijpend zijn de interviews over de oorlog, die hier en daar nog verwarring stichten. Een man die als verpleger actief was tijdens de oorlog zegt dat het geweld hem koud liet, dat het ver van zijn bed stond, zeker als hij het vergelijkt met de schokkende beelden die hij nu dagelijks op televisie te zien krijgt. Dat komt ons absurd voor, terwijl het al even absurd is te veronderstellen dat die man heeft opgehouden te leven zestig jaar geleden, namelijk door zijn verleden buiten de tijd te plaatsen en hem zo retroactief zijn rouwproces te ontzeggen. Maar dan nog: welke rol speelt de huidige dominante beeldcultuur in de vormgeving van ons geheugen, in de betekeniswereld die we construeren? Welke impact heeft de stroom van beelden, informatie en documentatie op de manier waarop we met ons lichaam in de wereld staan, de publieke ruimte ervaren, over een grond wandelen waarin de geschiedenis zich heeft afgezet?

Welke impact heeft de stroom van beelden, informatie en documentatie op de manier waarop we met ons lichaam in de wereld staan, de publieke ruimte ervaren, over een grond wandelen waarin de geschiedenis zich heeft afgezet?

Hoewel Olga de Soto op de video-interviews buiten beeld blijft, is ze aanwezig op scène. Samen met Vincent Druguet manipuleert ze gedurende de hele voorstelling videobeamers en projectieschermen van verschillende grootte, waarop de interviews te zien zijn. Hun handelingen beperken zich tot het opzetten of neerlaten van die schermen, die her en der zijn opgesteld. Als performers in een 'choreografische voorstelling' organiseren De Soto en Druguet tijd en ruimte; hun in het wit gehuld gestalte herinnert bovendien aan een bewegend projectie-oppervlak: dat verwijst misschien naar het afwezige ballet van Roland Petit, maar maakt bovenal duidelijk dat dans zich altijd afspeelt tussen herinnering en projectie, dat dans door zijn vluchtigheid wijst op de betekenisprocessen die zich in zijn afwezigheid voltrekken. Hier bestaat het materiaal echter niet uit danspassen of bewegingssequensen, maar uit verhalen. En hoewel het lichaam van de documentalist afwezig is, verklaart het zich in tweede instantie bereid de verzamelde documenten een leven te geven door tijd en ruimte te structureren. En daarmee een plek te creëren voor herinnering en projectie, waar document en fictie zich met elkaar vermengen, waar dans en herinneringsarbeid zich spiegelen.

Het werk van Olga de Soto sluit aan bij een specifiek genre van documentaire kunst dat in de jaren zestig ontstond. Happenings, performances of *land art*-interventies op afgelegen plekken dienden gedocumenteerd te worden, omdat ze vluchtig waren, weinig of geen publiek bereikten en het museum dreigden te mislopen. Kunst die zichzelf documenteert dus, door middel van foto's, video of tekst. Vanuit de vaststelling dat veel kunstdocumentatie zich thans verzelfstandigt, tracht de Duitse kunstfilosoof Boris Groys het onderscheid tussen kunst en kunstdocumentatie productief te maken. Hoewel ze in eenzelfde context getoond worden, *is* het ene kunst en staat dat op zich, terwijl kunstdocumentatie *verwijst* naar een activiteit die eerder plaatsvond onder de noemer 'kunst'. Kunst stelt zich gelijk met de dood, omdat ze het leven representeert en zodoende stillegt, er een eindproduct van maakt met een eigen definitieve vorm en waarheid. Kunstdocumentatie daarentegen richt zich op leven als activiteit en tracht die beweging gaande te houden door leven-als-activiteit te produceren en te documenteren. In het tijdperk van de biopolitiek zijn we in staat levensduur te verlengen, en die produceerbaarheid van levensduur maakt het volgens Groys mogelijk om kunst en leven met elkaar te verzoenen.[2] Niet zozeer zijn natuurlijke eenmaligheid maakt het leven bijzonder, wel zijn inscriptie in de tijd, en dat aspect kan gedocumenteerd en zelfs geproduceerd worden: 'De documentatie schrijft het bestaan van een voorwerp in de geschiedenis in, verleent dit bestaan een levensduur en geeft het voorwerp daardoor een leven als dusdanig – onafhankelijk van het feit of dit voorwerp "oorspronkelijk" levend of kunstmatig was.'[3]

In een artistieke context slaagt documentatie er overigens met eenvoudige middelen in die 'inscriptie' te bewerkstelligen, een leven in ruimte en tijd te organiseren. Of ze nu reëel of fictief is, door narrativiteit (tijd) kan documentatiekunst de eenmaligheid van het leven suggereren. Naast het documenteren stelt zich ook de vraag naar het ontsluiten, naar het tonen in een museumcontext: vormen van ruimtelijke inscriptie zijn bijvoorbeeld installatie of projectie.[4] Het mag duidelijk zijn dat Groys' betoog kan bijdragen tot reflectie over het documentaire in theater, waar narrativiteit en enscenering basisgegevens zijn. Kijk naar Olga de Soto, die herinneringen –aan een voorstelling over de dood nota bene– leven inblaast door hun documentatie via narratieve schikking en projectie op scène te brengen, en in één beweging een reflectie creëert op theater als *art vivant*. Wat is echter de inzet van dit hippe maar abstracte biopolitieke discours over leven en dood? Wat kunnen we ermee aanvangen als er werkelijk veel op het spel staat, en oorlog, geweld en trauma onderwerp zijn van documentatie?

> The newspaper articles are sitting on my desk. Now that the moment has come to write about them, I am surprised to find myself doing everything I can to put it off. (...) It is not that I am afraid of the truth. I am not even afraid to say it. My grandmother murdered my grandfather. (...) The facts themselves do not disturb me any more than might be expected. The difficult thing is to see them in print – unburied, so to speak, from the realm of secrets and turned into a public event.
>
> A. in Paul Austers *Portrait of an Invisible Man*[5]

In *Looking for a Missing Employee* onderzoekt de theatermaker Rabih Mroué hoe de geschreven pers in Libanon de publieke sfeer mee vorm-

geeft. Aan de hand van knipsels uit diverse lokale kranten, opgekleefd in drie schriften, vertelt Mroué het verhaal van een ambtenaar die spoorloos verdween met een grote som geld. Of beter, hij vertelt het verhaal opnieuw, nadat de kranten er hun versie van hebben gegeven. Want hoewel de ware toedracht van de zaak nooit helder wordt, is het wel duidelijk dat het verhaal een eigen leven is gaan leiden in de media, waarin complotten en verduisteringsoperaties werden opgeblazen tot spectaculaire proporties. Zolang ze spektakel leverde was de affaire interessant voor de pers, die zich weinig gelegen laat aan waarheid of transparantie. De voorstelling gaat dan ook niet enkel over de verdwijning van een ambtenaar, Mroué ontvouwt 'verdwijning' als een thema op diverse niveaus. Zo is er de stille dood die de waarheid sterft in de Libanese media, waarin het opstapelen van informatie werkt als een soort verdwijntruc die steeds meer aan het licht onttrekt. Mroué verzamelt al dat materiaal, tracht documentatie in te zetten als een kritische massa, waarin samen met de gedocumenteerde werkelijkheid vooral de vergeetstrategieën die erachter zitten opgerakeld worden. Hij vertelt verhalen als een vorm van toe-eigening, door allerhande commentaar te leveren bij wat hij voorleest. Toe-eigening ook om het verhaal van de verdwenen ambtenaar een leven te geven voorbij de dood van het mediamieke spektakel, voorbij de dood van de valse waarheid die daarin wordt gepropageerd. Die inscriptie in een narratief geheel brengt de verdwenen –en zoals blijkt, vermoorde– ambtenaar terug uit het rijk van de vergetelheid naar het herinneren, en creëert daardoor de mogelijkheid van een actieve rouw.

Opvallend is de ruimtelijke organisatie van *Looking for a Missing Employee*, waar op scène slechts een tafel en een lege stoel staan, waarboven drie projectieschermen hangen. Het ene toont Mroué die vertelt, het tweede de documenten die hij doorneemt, het derde een aangroeiend schema met alle namen, cijfers en feiten. Betekenisvol is de afwezigheid van de auteur: immers, welke instantie bezet hier de ruimte tussen herinnering en projectie? In de media verdwijnt niet enkel de waarheid, ook degenen die daar baat bij hebben zijn opvallend afwezig.[6] De fysieke afwezigheid van de verteller, die we enkel leren kennen via een scherm, doet ons weerom de vraag naar de plaats van het lichaam in dit alles stellen. Als Mroué na anderhalf uur voorstelling zowat alle artikels heeft doorgenomen, toont hij nog een korte video die al het voorgaande in een nieuw perspectief zet. Een gebedsman brengt verslag uit van zijn aanwezigheid bij de lijkschouwing en de rouwpechtigheid die hij organiseerde. Het lichaam van de vermoorde ambtenaar bleek haast onherkenbaar verminkt, bovendien niet langer menselijk omdat het hart ontbrak. Was dit ontmenselijkte lichaam nog wel rouwbaar? De gebedsman moest zijn gemeenschap om de tuin leiden en haar vragen vooral niet te bidden: een confessionele rouwpraktijk bleek onmogelijk, het gruwelijke, buitensporige geweld zou de kracht van het ritueel overschrijden en bovendien de religie zelf kunnen aantasten. Wanneer vinden we een leven waardevol genoeg om het als rouwbaar te beschouwen? Die vraag maakt het onderzoek naar kunst als herinneringsarbeid bijzonder pregnant, zeker in een land waar de pers en confessionele gemeenschappen niet enkel het publieke leven beheersen, maar het precies op dat punt laten afweten.[7]

How does one write a history of civil war in Lebanon? How are the objects, thoughts, and emotions of the war apprehended? As such, these pages are dense and rich historical texts. It is clear that they do not present a chronicle to posterity of the events and deeds of the war, a record of 'what happened'. Instead they offer an image of what can be imagined, what can be said, what can be taken for granted, what can appear as rational or not – as thinkable and sayable about the war and about the possibilities and limits of writing its history. We urge you to approach them as we do, as 'hysterical symptoms' based not on any one person's actual memories but on cultural fantasies erected from the material of collective memories.

Ziad Abdallah en Farah Awada in *Missing Lebanese Wars*[8]

De metafoor van het levende archief wordt een pregnant politiek gebaar, een pleidooi voor een andere omgang met geschiedenis en rouw.

Sinds 1999 werkt de 'visuele wetenschapper' en kunstenaar Walid Raad met zijn virtuele organisatie The Atlas Group aan een archief dat de recente geschiedenis van de Libanese burgeroorlog (1975-1991) documenteert, in het bijzonder door het institutionaliseren en ontsluiten van persoonlijke fictionele archieven. In *My Neck Is Thinner Than A Hair* presenteert hij met collega's Tony Chakar en Bilal Khbeiz een *file* over de geschiedenis van de autobom in de oorlog, een thema dat toelaat feiten (niet minder dan 3.614 bomaanslagen) te koppelen aan het discours dat eraan kleeft, alsook aan de manier waarop het extreme geweld mensen, de publieke ruimte en het collectieve geheugen traumatiseert. Na toelichting bij de structuur van het Atlas-archief, zet Raad in een lezing met powerpointpresentatie alle feiten uiteen die samenhangen met de autobom die in Beiroet ontplofte op 26 januari 1986. Zo worden de omvang en de complexiteit van het Libanese conflict enigszins duidelijk, de samenhang en precieze toedracht al veel minder. Er zijn ook geen onthullingen te doen, zo weet Raad, alle gegevens zijn genoegzaam bekend, zoals ook geweten is welke hoge functionarissen er baat bij hebben dat een en ander snel en massaal wordt vergeten. Alle gegevens krijgen een plaats in een uitpuilend schema waarin ze volstrekt inwisselbaar zijn: voor iedereen is het slechts zaak om met die documenten te goochelen en 'passende' combinaties te maken.[9] Voor de ene is dat een strategische vergeetoperatie, voor de andere afgesloten, dode geschiedenis. Voor The Atlas Group zelf een gewaagd experiment om alle gegevens voortdurend opnieuw te combineren en zo de documenten leven te geven, het heden een geschiedenis te gunnen en het verleden een actuele discursiviteit, om aldus ruimte te creëren voor herinneringsarbeid. De metafoor van het *levende* archief wordt zo een pregnant politiek gebaar, een pleidooi voor een andere omgang met geschiedenis en rouw.[10] Meer nog dan een onophoudelijke narratieve inscriptie, is het Atlas-archief de somatisering

van een traumatisch, verdrongen verleden in de vorm van documenten als 'hysterische symptomen': zicht op een bevrijdende catharsis blijft uit omdat collectieve herinneringen en fantasieën blijven opspelen in een eeuwige conversie. Als hysterische symptomen zijn de Atlas-documenten tekens van een herhaalde herinnering aan het ongekende.[11]

In de videofilm die op de lezing volgt, is het de band tussen het lichaam en de publieke ruimte die aandringt op de opschorting van de afsluitende waarheid van het document, waarin het onverwachte en ongekende uiteindelijk persisteren. De film toont banale panorama's van Beiroet, vanuit één enkel gezichtspunt, alsof de documentalist zich met zijn lichaam kan onttrekken aan deze schijnbaar neutrale, overzichtelijke ruimte.[12] De burgeroorlog heeft de stad Beiroet echter zowat verwoest; met de snelle geprivatiseerde heropbouw die erop volgde ging ook haar bodem verloren en daarmee de mogelijkheid voor een archeologie van zowel het zichtbare als onzichtbare.[13] Een spookstad die haar schimmen niet langer kan oproepen, tenzij in een herinneringsarbeid gedragen door fictie. Dat is ook precies wat we meteen nadien te zien krijgen in een fotocollage die langzaam voorbijglijdt: de camera duikt in de stad, waardoor het beeld geregeld fragmenteert of vertroebelt. Nu de documentalist een lichaam heeft gekregen, valt plotseling ook op dat in de gedocumenteerde stad geen mens te bespeuren is. Tijdens de discussie nadien vraagt iemand uit het publiek waarom er op de video geen mensen te zien waren, waarop Raad kurkdroog antwoordt dat hij het zelf niet begrijpt. Er waren wel degelijk mensen in de stad toen hij en zijn collega's de foto's namen, ze bleken op onverklaarbare wijze verdwenen toen het materiaal werd ontwikkeld in het fotolab. Van een traumatische realiteit kunnen wellicht slechts levende documenten bestaan, rusteloos als geschonden lichamen.

HISTOIRE(S), SUR LA TRACE DU JEUNE HOMME ET LA MORT
CONCEPT, REGIE EN FOTOGRAFIE Olga de Soto
SPEL Vincent Druguet & Olga de Soto
TONEELBEELD Thibault Vancraenenbroeck
REALISATIE VIDEO Olga de Soto & Montxo de Soto
GETUIGENISSEN VAN (achtereenvolgens) Micheline Hesse, Suzanne Batbedat, Robert Genin, Brigitte Evellin, Julien Pley, Françoise Olivaux, Olivier Merlin & Frédéric Stern
VOICE-OFF Jean Babilée
LICHT Henri-Emmanuel Doublier
IN OPDRACHT VAN Culturgest, Lisboa 2003
COPRODUCTIE Cie. ABAROA / Coto de Caza asbl, KunstenFESTIVALdesArts, Centre National de la Danse – Pantin, met de steun van COM4 HD – Madrid

LOOKING FOR A MISSING EMPLOYEE
TEKST EN REGIE Rabih Mroué
SPEL Rabih Mroué, Hatem Imam
TECHNIEK Feyrouz serhal, Lina Saneh, Ali Cherry
STEMCOACH Lisa Ball-Lechgar
DECOR Samar Maakaron, Talal Chatila
VIDEO-INTERVIEW Mohamed Soueid - Pamela Ghoneimeh
PRODUCTIE Christine Tohme - Ashkal Alwan (Nov. 2003)

MY NECK IS THINNER THAN A HAIR
EEN PROJECT VAN The Atlas Group in samenwerking met Tony Chakar, Bilal Khbeiz & Walid Raad
COPRODUCTIE The Atlas Group (Beirut / New York), Ashkal Alwan (Beirut), Les Spectacles vivants - Centre Pompidou (Paris), Haus der Kulturen der Welt (Berlin), KunstenFESTIVALdesArts

foto's van deze voorstellingen: zie p.2

1 Fragment geschreven in oktober 2002, maakt deel uit van het creatiedagboek dat als programmatekst bij de voorstelling *Histoire(s)* was afgedrukt.
2 Zie Boris Groys, 'Kunst im Zeitalter der Biopolitik: Vom Kunstwerk zur Kunstdocumentation', in Boris Groys, *Topologie der Kunst*, Munchen 2003, pp. 146-150
3 Ibid. p. 152
4 Ibid. p. 152
5 Ibid. pp. 152, 157-158
6 Autobiografisch boek van Paul Auster uit 1979, gebundeld in *The Invention of Solitude*.
7 In een recensie in *Al Hayat* van 29 nov. 2003, afgedrukt in het programma, merkt Pierre Abi Saabin op dat ook de 'afwezigheid van de Staat, van de wettelijke instellingen, van gerechtigheid en logica' een stempel drukken op de publieke sfeer in Libanon. Op de complexe context van de Libanese burgeroorlog en de invloed daarvan op staat, geschiedschrijving en publieke ruimte kunnen we hier niet dieper ingaan. Het voortreffelijke themanummer van *Parachute* (nr. 108, fall 2002) over Beiroet kan dat opvangen. Via het onderzoeksproject 'Contemporary Arab Representations' van Witte de With is nog meer info terug te vinden: www.wdw.nl/eng/forum/research/arab/fr_arab.htm.
8 Over de problematische moderniteit van Beiroet, de rol die de confessionele gemeenschappen er in het publieke leven spelen, en hoe kunstenaars zich daartoe verhouden, zie Stephen Wright, 'Like a spy in a nascent era: on the situation of the artist in Beirut today', *Parachute* 108, fall 2002, pp. 13-31. In juni 2002 gaf de Amerikaanse filosofe Judith Butler een lezing aan de universiteit van Gent over 'Violence, Mourning, Politics', waarin ze de vraag stelde naar de 'rouwbaarheid' van levens, het gebrek aan een ethiek van het verlies, en hoe pers en politiek daar thans mee omgaan. Ze werkt dat thema verder uit in haar 11 septemberboekje *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence* (Londen, 2004).
9 Uit het voorwoord bij een foto-essay van The Atlas Group/Walid Raad, verschenen in *Public Culture*, vol. 11 nr. 2, 1999, pp. i-xiv. Een uittreksel is beschikbaar op www.uchicago.edu/research/jnl-pub-cult/backissues/pc28/photo/pc28photo.html.
10 In *Een stem van de overkant* (Amsterdam/Antwerpen 2001, pp. 38-39) beschrijft de Franse filosoof Alain Finkielkraut een somber toekomstvisioen waarin onze relatie tot de wereld niet enkel volledig zal zijn geprivatiseerd, maar het gezonde verstand ook definitief vervangen door een excessieve mediakritiek, zodat elke gebeurtenis onder verdenking komt te staan en niets ons nog zal raken: 'De werkelijkheidsgegevens zullen niet meer doordringen tot het denken, en wanneer in het ongrijpbare universum van beeld en elektronische tekst alle wegen mogelijk zullen zijn en alle meningen toegestaan, zullen alle ideeën voortvloeien uit onweerlegbare premissen.'
11 Finkielkraut (op.cit.) pleit in zijn essaybundel eveneens voor een politisering van de herinneringsarbeid, omdat een sterk ethiserende, a-historische benadering van de Shoah in de wijsbegeerte haast paradigmatische vormen aanneemt en daardoor sommige intellectuelen een actieve omgang belet met recentere genocides.
12 Over documenten als hysterische symptomen, zie Dina Al-Kassim, 'Crisis of the Unseen: Unearthing the Political Aesthetics of Hysteria in the Archeology of the New Beirut', *Parachute* 108, fall 2002, pp. 152-153
13 Architect en auteur Tony Chakar staat in het artikel 'Living in an Idea' (*Parachute* 108, fall 2002, pp. 60-65) stil bij dit moderne concept van een mathematische, lichaamsloze ruimte: '*That modernity brought upon a new conception of space and of the human body in it is not something that can be easily ignored by a society struggling with its modernity.*'
14 Zie ook Wright, op.cit., p.19 en Al-Kassim, op.cit., pp. 150, 158

CRITIQUE

A LA FAÇON D'OLGA DE SOTO

Par Marie-Christine Vernay
— 1 octobre 2005 à 03:55

La chorégraphe espagnole Olga de Soto, installée depuis belle lurette à Bruxelles, ne pouvait fouiller l'histoire de la danse que d'une manière non universitaire. Avec Histoire(s), elle ne reconstitue pas un ballet, ni ne le revisite. Le Jeune Homme et la Mort, création de Jean Cocteau, Roland Petit et Jean Babilée au Théâtre des Champs-Elysées en juin 1946, est ici prétexte à un documentaire scénique.

En passant des annonces dans la presse, la chorégraphe a retrouvé des spectateurs qui étaient présents lors de la création. Elle les interroge sur cette pièce d'après guerre qui a marqué profondément l'histoire chorégraphique. La présence sur scène des danseurs est discrète, assez pour donner la priorité aux souvenirs. Aucune des personnes interrogées ne se remémore le même spectacle, et c'est là tout l'intérêt

Le plus touchant sans doute dans ce documentaire qui est un vrai spectacle, c'est la façon qu'a le spectateur de vivre intensément le moment de la représentation. Hommage à une oeuvre qui bouleversa la scène chorégraphique, Histoire(s) dit aussi le respect pour le public de danse qui peut changer sa vie parce qu'un spectacle lui a ouvert des horizons. En plein dans le mille du travail de la mémoire et sans prétention.

Marie-Christine Vernay

Théâtre de la Bastille. 76, rue de la Roquette, 75011 Paris. «Histoire(s)», vidéoperformance documentaire d'Olga de Soto, jusqu'au 5 octobre. Rens. : 01 43 57 42 14.

1 octobre 2005
Libération (FR)

Spectacles

Les choix d'



Boîte noire d'un chef-d'œuvre de la danse

A 60 ans de distance, des spectateurs se rappellent la première du «Jeune homme et la mort». Troublant

«Inoubliable spectacle!» ose parfois dans un article le chroniqueur qui sait bien qu'il ment un peu. Il suffit de faire l'expérience autour de soi. Dans le brouhaha du foyer qui succède au silence de la salle pendant la représentation, chacun a en tête des images, des tirades, une atmosphère. Bref, un butin sensoriel. Le lendemain, le cerveau opère un premier tri: le butin maigrit et le spectateur-flibustier bande ses forces en vue d'une autre rapine nocturne. Six mois plus tard, celui qui avait proclamé «Inoubliable!» à propos d'un ballet de Pina Bausch se rappelle ceci peut-être: la robe endeuillée d'une femme-fantôme, des pétales jetés dans le vent de la mélancolie, une rigole de larmes sur le visage du voisin... Dix ans après subsistent à peine le sanglot de la jeune femme d'à côté, l'envie de la consoler, la pudeur qui a fait barrage à cette tentation.

Tout ça pour dire que l'Espagnole Olga de Soto a dû paraître timbrée à beaucoup quand elle a fait part en 2002 de son projet: retrouver les spectateurs de la première du *Jeune homme et la mort*, le 25 juin 1946 à Paris. Et les faire parler du chef-d'œuvre de Roland Petit, dansé par Jean Babilée sur un scénario de Jean Cocteau et une musique de Bach. Pourquoi cette pièce? Un festival lisboète voulait lui rendre hommage.

Là commence une enquête digne d'une fiction de Borges. Devant Olga de Soto, le sable du temps. Et tout d'un coup, comme un fossile: un nom qu'on lui souffle. Elle cherche dans l'annuaire, trouve l'inscription, s'enflamme. Mais au téléphone, une voix annonce que le témoin pressenti est décédé. Seul espoir, alors: passer une annonce dans la presse, en priant pour que des yeux pas trop fanés tombent dessus. Miracle: huit rescapés prennent contact avec Olga de Soto. Oui, ils ont tout vu. Oui, ils ont presque tout oublié. Mais pas l'essentiel! Ah, ça non! Le parfum de ce mois de juin 1946, ils l'ont encore dans les narines... C'était le premier été sans guerre, aller au théâtre était une fête, une manière de dissiper les ombres de l'épuration, de respirer l'air d'une nuit qui ne serait pas maléfique. Symptôme: la plupart ont oublié la fameuse scène de la pendaison. A la trappe, la mort!

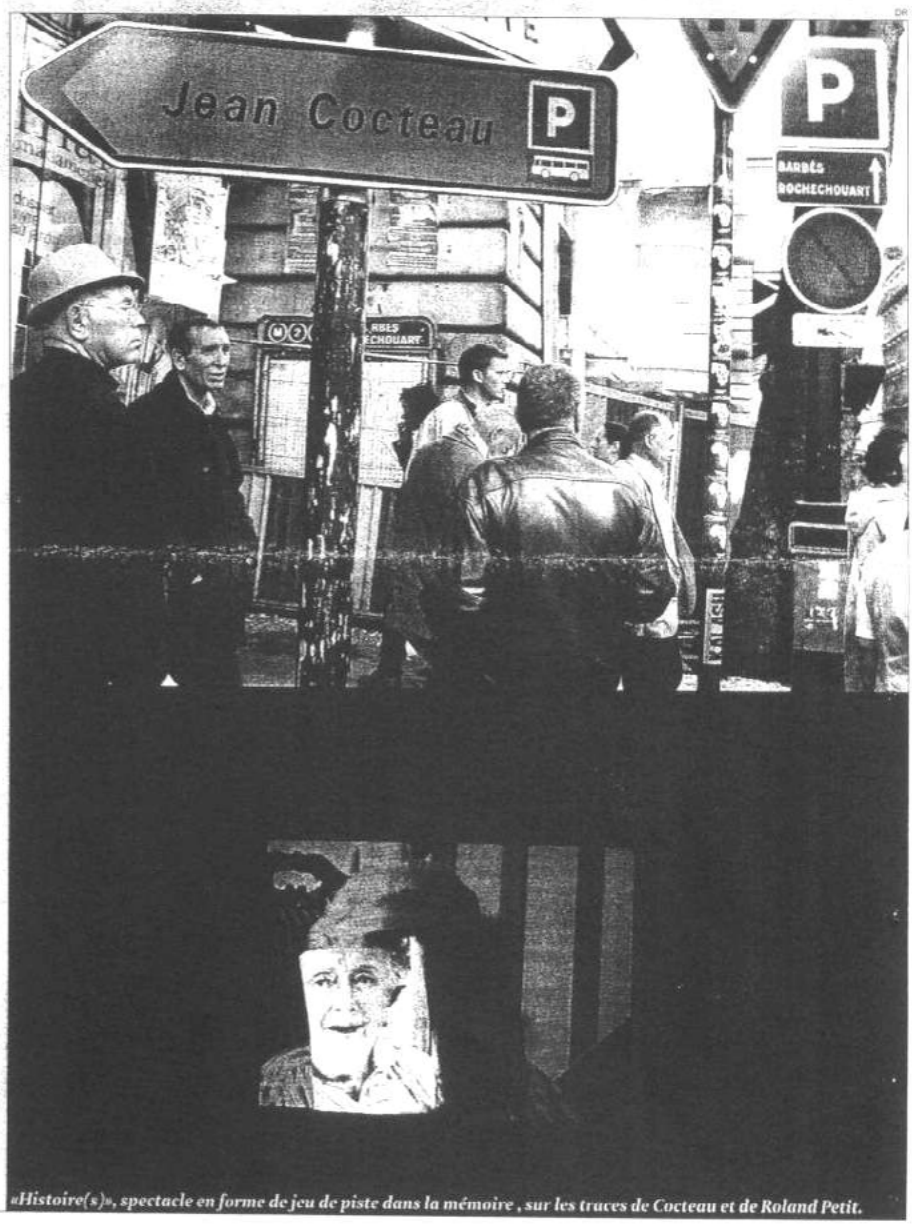
Histoire(s), c'est donc l'envers du *Jeune homme et la mort*. Sa boîte noire, si on veut. Sur scène, des écrans et deux passeurs, dont Olga de Soto. A l'image, des visages filmés de près et l'euphorie soudain de sentir que la jeunesse ne s'est pas tout à fait enfuie, qu'elle est dans ces mots qui se bousculent, dans ces silences qui sont des brèches dans l'amnésie.

Chaque soir, à Paris, Buenos Aires ou Genève, les théâtres se peuplent de particules de désir. Comme un pollen invisible à l'œil. Olga de Soto en a fait collecte. Et voici que le *Jeune homme et la mort* révèle ses sortilèges.

Alexandre Demidoff

Salle des Eaux-Vives, rue des Eaux-Vives 82-84 à Genève. Me-je-sa à 20h30, ve à 19h, di à 18h. Du 28 mars au 1er avril. (Loc. 022/320 06 06). www.adc-geneve.ch

DR



«Histoire(s)», spectacle en forme de jeu de piste dans la mémoire, sur les traces de Cocteau et de Roland Petit.

7

22 mars 2007
Le Temps (CH)

La mémoire des enfants du paradis

Scène Filmés par la chorégraphe Olga de Soto, huit spectateurs racontent la première du «Jeune homme et la mort» qu'ils ont vue à Paris en juin 1946. Soixante ans après, leurs souvenirs composent un ballet d'ombres



Une des spectatrices de la première du «Jeune homme et la mort». Filmé, le témoin se rappelle la puissance du danseur Jean Babilée. ARCHIVES



Jean Babilée dans le rôle du héros-peintre d'une pièce désormais légendaire. Sur un scénario de Jean Cocteau, le personnage se pend, victime d'un amour fatal. A la fin, le décor s'ouvre sur Paris et la Tour Eiffel. ARCHIVES

Alexandre Demidoff

Les lambeaux de la grâce. Huit hommes et femmes, âgés de 75 à 90 ans, se rappellent la première du *Jeune homme et la mort*, le 25 juin 1946 à Paris. Soixante ans après, ils ont presque tout oublié. C'est ce qu'on croit. Et puis non. Devant la caméra de la chorégraphe Olga de Soto, l'une revoit la salopette tachée du héros-peintre. L'autre son torse solaire. L'autre encore le désordre de son atelier, un «foutoir».

Et l'histoire, l'argument du ballet? Presque rien. Une femme apparaît. «Une beauté fatale», insiste un vieillard, qui a été journaliste au *Temps* (quotidien français) avant-guerre, puis responsable des pages spectacles au *Monde*. Il n'attendait qu'elle, suggère une autre voix. Elle était la jeunesse en feu. Bleu, le feu. Mais c'était la mort en vérité. Là, l'étoffe du drame palpite. Et la grâce n'est plus lambeaux, dans ce spectacle qui touche comme un album de famille soudain animé, où les rides des aïeux s'effaceraient, gommées par l'amour de l'art, l'amour, tout court. Dans *Histoires* – c'est ainsi qu'Olga de Soto a titré son roman du spectateur – des visages filmés de près disent combien le théâtre de la nuit console des méfaits du jour.

Du *Jeune homme et la mort* à la Salle des Eaux-Vives à Genève, on ne verra rien. Car là n'est pas l'essentiel. Il suffit de savoir que cette pièce est le fruit du désir et du hasard: un chorégraphe au seuil de tout, Roland Petit, rencontre un danseur qui a fait vœu de voler, Jean Babilée; au milieu, la danseuse Nathalie Philippart, si jeune, si sombre, une énigme; au milieu aussi, Jean Cocteau qui écrit comme il rêve, clair et mélancolique. Cette tribu-là compose son poème dans le Paris libéré à l'été 1944 par de Gaulle. Elle ignore encore sa musique. Jusqu'au lever de rideau, elle ne saura pas. Au dernier moment, Roland Petit choisira Bach et ses Passacaglia. Une pluie de lune pour aller vers l'abîme. Tout ça, c'est ce qu'ont vu au Théâtre des Champs-Elysées les spectateurs retrouvés par Olga de Soto.

A l'origine d'*Histoires*, un festival lisboète. Il propose à l'artiste de rendre hommage au *Jeune homme et la mort*. Et elle, qui s'intéresse à la mémoire des danseurs, décide d'en trouvrir celle du public. Elle a cette idée à la Paul Auster: rechercher les rescapés de la première. Elle appelle le Théâtre des Champs-Elysées. Pas d'archives. Elle dépouille tous les programmes des pièces de Cocteau, pour retrouver des noms de spectateurs potentiels. La plupart de ceux qu'elle contacte sont morts. Elle passe une annonce dans *Le Figaro*, *Ouest France* et *Le Monde*. Le jour de la parution, à 9 heures du matin, une femme en larmes appelle. D'autres suivent. L'une mourra avant l'interview à 102 ans. Une autre perdra la mémoire. Tous les autres ont tenu.

Olga de Soto passe une annonce. Le jour de la parution, une femme en larmes appelle

Que racontent-ils alors de si précieux? Que le théâtre révèle la vie. Qu'il est notre mémoire. Boîte noire. Qu'il est ce lieu où on trouve les ressources pour affronter les deuils. Ainsi cette femme qui se souvient avoir vu *Le Jeune homme et la mort* après le décès de son enfant et de sa mère. Ainsi encore cet homme qui parle de la joie d'aller au spectacle, du privilège de s'oublier et de s'élargir, de se sentir capable de dire les choses qui font peur, la mort, parce qu'on ne s'y résout jamais. Mais, eux, justement, ils l'ont apprivoisée. Parce qu'ils l'ont fréquentée de près au printemps de leur vie: l'une était la plus jeune ambulancière de France, l'autre a été soldat, l'autre encore a attendu son mari, captif de la Gestapo.

Histoire(s) est un palimpseste. A la surface, à demi effacée, la trame du *Jeune homme et la mort*, la Tour Eiffel qui se dresse en apothéose, lorsque le décor s'ouvre sur Paris. Mais plus Olga de Soto gratte, plus le livre parle d'autre chose. L'époque. Une jeunesse et la mort. Le désir surtout à chaque fois réacti se perdre dans la toile d'un poè privilège d'être plus aimant lo la lumière revient.

Il se pourrait donc que donne la force de marcher su ruines. C'est la leçon de ces en du paradis. Jamais ils ne ponti Parfois, ils se taisent. A la fi *Jeune homme et la mort*, raconte d'eux, il y eut un silence. Comr chacun faisait «chuts». C'est tou comme ça, les romans qui brû quand leur chute survient, o plus de mots. Plus tard, ils galo en nous, c'est une folie. Ils co sent nos légendes intérieures. sont notre insolence quand la tude nous accable.

Histoire(s), Genève, Salle des Eaux-Vives, rue des Eaux-Vives 82-84, sa 31 et di 1er avril (loc. 022/320 06 06).

Corps à corps avec l'histoire

« histoire(s) », Olga de Soto, 2004.

CLAUDIA PALAZZOLO

Ni documentaire sur la danse, ni chorégraphie pour la caméra, ni captation d'une pièce, *histoire(s)*, vidéo-performance documentaire chorégraphique, est tout d'abord une pièce de la chorégraphe espagnole Olga de Soto[1]. Une pièce construite autour de la projection d'un film sur quatre écrans de grandeur différente, manipulés par deux danseurs.

Une salle de théâtre, la vision alternée sur plusieurs écrans, la présence des danseurs, est le contexte auquel il faudra faire ici référence, même si le film (d') *histoire(s)* a été projeté dans d'autres cadres[2]. Objet à multiples facettes, la pièce allie le caractère *reproductible* du cinéma à l'immanence du mouvement dansé. Sa reproductibilité en tant qu'objet filmique est en effet perpétuellement mise à mal par la présence des danseurs en temps réel, par leur temps d'action.

LA SUBSTANCE DE L'ŒUVRE/DÉMARCHES

Les premières étapes de ce projet naissent à partir de la commande du théâtre de Lisbonne Culturgest. Il demande à la chorégraphe Olga de Soto un hommage au *Jeune Homme et la Mort*, pièce majeure de Roland Petit, sur un argument de Jean Cocteau, créée le 25 juin 1946[3]. Dans les histoires de la danse, les images du ballet se cristallisent, en perdant forcément corps et dynamique. On évoque volontiers la gestuelle acrobatique du jeune homme incarné par Jean Babilée au sommet de ses capacités interprétatives ou le décor final qui, s'échappant sur les toits de Paris, révélait la tour Eiffel sur laquelle clignotait la publicité Citroën. Interprété par les plus grands danseurs du monde, le ballet a déjà fait l'objet de plusieurs films.

histoire(s) est pourtant né autour du constat d'un vide et sur un manque. *« Qu'est-ce que rendre hommage ? »*[4] À cette question posée par la chorégraphe, nous pouvons en ajouter d'autres que la pièce inévitablement suscite. Qui désigne la postérité de l'œuvre chorégraphique ? Comment s'y reporter, à quel titre, lorsque de l'œuvre en question manquent et le texte – l'écriture chorégraphique – et la chair – la pratique dansée, le travail de l'interprète. À quel titre *Le Jeune Homme et la Mort* serait-il un « chef-d'œuvre » ? Comment assumer ce postulat de manière passive ? Comment envisager un hommage, lorsqu'on ne peut tisser aucune relation avec l'œuvre ?

Les documents d'archives sont des fragments d'histoires particulières qui nécessitent toujours d'être interprétées : celles des danseurs, celle du décor, celle de l'argument, celle de la réception critique. La notation du ballet, lorsqu'elle existe, ce qui est loin d'être usuel, peut laisser apparaître un texte chorégraphique, la partition du mouvement. La transmission en studio par des passeurs peut aussi permettre d'étudier des qualités de mouvement, états de corporéité qui ont travaillé la pièce au moment de sa création. Reconstitution, vidéo, relectures, *remakes* : l'œuvre devient alors source de ses projections, interprétations, détournements. Le statut ambigu de l'œuvre chorégraphique – texte, pratiques, chair, événement –, qui n'a jamais fini de soulever de multiples interrogations, est ici remis en question.

Avec *histoire(s)*, Olga de Soto décide de travailler sur l'œuvre à partir du constat de son *aura*. Elle resitue la pièce dans un contexte particulier, le soir de la première, le 25 juin 1946, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. De manière inédite par rapport à maintes créations récentes qui interrogent enjeux, pratiques et motivations inhérents à la fabrication de toute proposition chorégraphique[5], elle décide de poursuivre le chemin à l'envers et de s'ancrer au cœur de la perception de l'œuvre, de l'expérience singulière du spectateur.

■ **1** *histoire(s)* Vidéo-performance documentaire. Un spectacle chorégraphique d'Olga de Soto. Conception, direction et chorégraphie : Olga de Soto ; créée avec : Vincent Druguet et Olga de Soto ; interprètes : Vincent Druguet/Cyril Accorsi et Olga de Soto ; scénographie : Thibault Vancraenenbroeck ; réalisation, caméra et son : Olga de Soto ; avec les témoignages de : Micheline Hesse, Suzanne Datbedad, Robert Genin, Brigitte Evellin, Julien Play, Françoise Olivaux, Olivier Merlin et Frédéric Stern. ; musique : J. S. Bach (œuvres pour piano) ; création éclairage : Henri-Emmanuel Doublier ; régie son : Pierre Gufflet ; régie générale et construction de la scénographie : Christophe Gualde. Coproduction ABAROA/Coto de Caza asbl, KunstenFESTIVALdes Arts, Centre national de la danse – Pantin. Projet initié à la commande de Culturgest, Lisboa 2003. La pièce *histoire(s)* a été créée en 2004. ■ **2** Festival Vidéodanse 2005, Centre Georges Pompidou. ■ **3** *Le Jeune Homme et la Mort*, Ballet en deux tableaux. Chorégraphie R. Petit ; Musique J. S. Bach *(Passacaille en do mineur)* ; livret Jean Cocteau ; décor G. Wakhévitch, costumes Karinska ; danseurs Nathalie Philippart et Jean Babilée. Création le 25 juin 1946 au Théâtre des Champs-Élysées. ■ **4** Olga de Soto, *Journal de bord*, Bruxelles, 2004. ■ **5** Voir à ce propos « Medium danse » dans le numéro spécial de la revue *Art Press*, 23, pp. 16-60.

Vertigo - Revue d'esthétique
et d'histoire du cinéma (FR)

TOUT CONTRE LE RÉEL : UNE ENQUÊTE

Le film monte donc, selon un ordre à la fois thématique et rythmique, les extraits d'entretiens avec huit spectateurs ayant assisté à la première représentation du *Jeune Homme et la Mort* en 1946, il y a près de soixante ans. En amont des rencontres, la chorégraphe mène une enquête pour repérer des spectateurs susceptibles d'avoir assisté à la représentation. Ces listes s'avèrent bientôt regrouper les noms d'individus décédés, constituer des *« listes de morts »*[6], qui évoquent une temporalité inéluctable.

La dimension documentaire du film concerne à la fois l'enquête sur le réel, la recherche des individus présents à la soirée de danse et le dispositif d'écoute des témoins mis en place. L'œuvre chorégraphique aurait-elle une persistance singulière du fait de sa disparition ? Les images montrent des hommes et des femmes, assez âgés, des spectateurs de danse, qui parlent, décrivent, racontent ou commentent, se remémorent leur vision du *Jeune Homme et la Mort* en répondant à des questions que l'on n'entend presque jamais.

La caméra, fixe, assez proche, toujours positionnée à la même distance par rapport aux témoins – en légère contre-plongée et dans une diagonale de 30/40 degrés par rapport à l'axe, évitant une frontalité directe – suit au plus près leur récit. Les entretiens ont eu lieu chez chacun des témoins et l'œil de la caméra, cadrant une portion d'espace assez restreinte, amplifie la perception de ces univers intimes. Pourtant, malgré son regard si proche, la fixité de la caméra interdit toute indiscrétion, tout viol de cet espace d'intimité, toute tentation de prise de pouvoir sur le sujet filmé. Le dispositif devient le déclencheur d'un véritable espace mental où le mouvement, dont on ressent la présence perpétuelle, ne s'expose qu'accidentellement.

Ces spectateurs sont les témoins d'une œuvre, qu'ils perçoivent à la fois comme texte et comme événement. Ils ont eux-mêmes participé à l'émanation de son *aura*. Ils ne sont pas là pourtant pour nous révéler son « identité », pour nous éclairer sur ses parts manquantes. D'ailleurs, toute tentative de reconstruction de l'œuvre, toute perspective archéologique, échoue dès le début des entretiens. L'œuvre apparaît comme une architecture instable en perpétuel mouvement. Il semble impossible de reconstruire l'action selon une chronologie linéaire, de remonter au « fait »[7], chaque témoin éludant certains éléments, écrivant un scénario qui se déroule par intermittences.

Dans l'impossibilité de décrire, aux croisements des regards et *via* des récits parfois contradictoires, se tisse une relecture poétique de la pièce.

UNE PARTITION CONSTRUITE SUR LES MOTS

La mémoire de l'expérience semble enfouie dans le corps des témoins, les avoir marqués de manière souterraine, avoir nourri une énergie en perpétuelle circulation. C'est la force de cette parole, parfois à peine soufflée, parfois d'une énergie si dense, une parole qui remémore et revivifie l'expérience de spectateur, avec des ressources étonnantes parfois, qui a « chassé la danse » du plateau d'*histoire(s)*.

L'écriture filmique s'articule autour des différentes questions ou axes thématiques que les mots des témoins dégagent. En passant de la pièce vue au contexte de la vision, ils abordent action, interprétation, personnages pour ensuite évoquer la valeur d'une soirée au théâtre dans l'après-guerre. Mais cette même écriture recompose et tisse les mots de manière musicale et rythmique, et amplifie la dimension chorégraphique de la pièce. Le film respecte les pauses et les attentes des témoins, leurs hésitations, dans une partition qui compose ses phrasés sur les intentions, les intonations, les modulations. Les souvenirs parfois fragiles, parfois très définis surgissent dans le corps et la parole de ces spectateurs âgés.

Le film met en valeur la dimension affective, sensorielle, émotionnelle de l'expérience dansée. La proximité de la caméra met l'accent sur les gestes des témoins, gestes qui ponctuent, accentuent les mots, mais aussi gestes qui fonctionnent en contrepoint, gestes privés, infimes, qui semblent échapper à la représentation.

Projeté sur quatre écrans de dimensions différentes, le film finit par occuper presque intégralement le plateau de danse. Les deux danseurs, un homme et une femme, interviennent surtout entre les projections, qu'eux-mêmes lancent ou relancent et interrompent, mais leur présence discrète est constamment palpable et agit pendant toute la pièce. Cette présence pourrait certes renvoyer aux personnages de la pièce de Roland Petit, au long duo du *Jeune Homme et la Mort*, ce duo que les témoins ont oublié de manière systématique. Mais la fonction des danseurs est peut-être d'une autre nature. Ils organisent manuellement la mise en espace des images, ils déplacent les écrans, les rapprochent ou les éloignent du public, parfois en les soutenant eux-mêmes, à bout de bras, leur corps devenant ainsi support de chair. Ils protègent la parole et en deviennent en quelque sorte les catalyseurs.

RITUELS DE DISPARITION

C'est le prétendu caractère « éphémère » de la danse, sa temporalité qui se fait et se défait, qui a, jusqu'à une époque assez récente, justifié l'absence d'études qui lui soient spécifiquement consacrées. À cet égard, la mise en valeur de l'œuvre, de la signature de l'artiste, par les pères

■ 6 Olga de Soto, *Journal de bord*, Bruxelles, 2004. ■ 7 C'est en premier Lucien Febvre, fondateur avec Marc Bloch de la revue *Les Annales*, qui insiste sur la redéfinition du fait historique, envisagé comme construction et interprétation de l'historien. Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Colin, Paris 1953.



histoire(s), pièce d'Olga de Soto, 2004.

de la modernité en danse, a été la condition nécessaire à la reconnaissance de l'art chorégraphique. Ce qui n'a pas empêché de regarder comme autant de rites mortifères certaines approches historiques imposant aux créations chorégraphiques des méthodes propres aux autres arts, figeant et muséalisant des pièces du passé.

En utilisant la mémoire comme un véhicule de réinvention et de réélaboration personnelle, comme un mode de remise en circulation plus que comme un dispositif de pure sauvegarde, *histoire(s)* plonge au cœur de la question de la disparition. La pièce se présente en effet comme une variation sur le thème de la disparition. Le thème est évidemment décliné dans la fable de la pièce *Le Jeune Homme et la Mort*, pour laquelle Jean Cocteau avait repris les thèmes de l'amour et de la mort qui préfigurent son film *Testament d'Orphée*. Dans l'action, la danse incarne donc la mort du Jeune Homme – qui se pend à la fin de la pièce – mais représente aussi la Mort, la jeune fille apparaissant avec un masque et figurant la Mort.

La perception d'un temps révolu, ou en train de disparaître, le sentiment d'une possible disparition, est aussi évoquée par la présence des témoins dans le film, leur âge et même leur statut de témoins. Car les témoins sont les derniers à connaître des histoires anciennes, des parcelles d'histoire, ils tissent ce pont fragile entre le passé et le futur. Ils apparaissent comme des survivants ayant échappé à la mort et dont on accueille la parole comme dans un rituel. Ils incarnent certes la transmission d'un savoir et d'une expérience de vie, mais surtout un goût pour le plaisir esthétique qui a laissé des traces. Ils sont des passeurs et acceptent de confier leur parole, une parole personnelle, une parole intime, à une époque qui n'est pas la leur. En aucun cas, ils n'incarnent un quelconque « spectateur type », même si parfois ils se souviennent ou oublient les mêmes éléments du spectacle, et si leur mémoire semble par moments fonctionner de la même manière. Le film donne un nom à leur voix, la situe dans un contexte, évite toute assimilation, toute normalisation. Avec la plus grande rigueur méthodologique, l'origine de la parole en tant que véritable source de la recherche est toujours éclaircie. Le document, en se relativisant au lieu de se « monumentaliser »[8], n'en devient que plus significatif.

Dans *histoire(s)*, tous oublient de parler de la Mort. Ils oublient de parler de la mort du jeune homme, mais ils oublient aussi le masque de la mort par laquelle s'opère la transformation de la jeune fille en Mort. Dans la remémoration d'une expérience esthétique vécue par des jeunes gens dans un contexte d'après-guerre, après avoir échappé à la mort, cette dernière ne peut avoir sa place.




histoire(s), pièce d'Olga de Soto, 2004.

Enfin, en laissant le film occuper presque intégralement la scène, la chorégraphe fait « le deuil de la danse »[9]. C'est de sa danse en scène qu'il s'agit, mais aussi de toute icône, directe ou indirecte, de la danse du *Jeune Homme et la Mort*. *histoire(s)* accepte la disparition naturelle du chorégraphique incarné, opère le retour du visible à l'invisible, mais préconise que l'invisible puisse nourrir l'imaginaire.

HISTOIRE ET HISTOIRE(S) : POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

Le film *histoire(s)* trouve dans le cadre du dispositif scénique toute sa raison d'être. Au lieu de « rendre hommage » au *Jeune Homme et la Mort*, Olga de Soto a donné la parole à ceux qui en gardaient encore des souvenirs personnels et a opté pour une démarche documentaire supportée par le moyen audiovisuel. Ces dernières années, l'utilisation de projections vidéo dans le cadre de propositions chorégraphiques s'est généralisée. Le plus souvent ces projections ont une fonction décorative et sont accessoires par rapport au propos de la pièce, à la relation avec les spectateurs, à la qualité du mouvement. Ici, le propos concerne précisément le fonctionnement de la mémoire et le traitement de l'histoire, et justifie donc l'utilisation du médium audiovisuel en même temps que la mise en péril de son traditionnel dispositif de réception. En effet, l'*effet de réel*, cette sorte de distorsion qui conduit à imaginer comme neutre et innocent le moyen audiovisuel, a fait traditionnellement de ce dernier le support privilégié de l'enquête historique ou anthropologique. Dans *histoire(s)*, le cadre de la vision filmique traditionnelle est altéré par le perpétuel changement de position des écrans et des points de vue. La technologie est gouvernée en direct et à vue, de manière presque artisanale, maîtrisée par les corps qui poussent, déplacent et soulèvent les supports. La relation entre les deux temporalités se condense dans l'image reproduite et s'incarne dans le mouvement des danseurs.

La force de la parole a réduit à une présence apparemment discrète le mouvement des danseurs. « *Mais où la danse commence-t-elle ? Quand est-ce qu'on peut parler de danse ?* » demandait Pina Bausch, il y a déjà presque vingt ans, à ceux qui, à l'époque, lui reprochaient une prise de distance par rapport aux figures de la danse[10]. Dans *histoire(s)*, au fil des souvenirs, sollicités par des questions, les témoins éclaircissent ce qu'ils considèrent être la danse. En y regardant de plus près, la pièce monte mots et gestes en textures qui composent de manière véritablement chorégraphique temps, énergie, espace. Le mouvement, celui des danseurs agissant dans l'espace, celui des témoins dans le film, et celui imaginé, fantasmatique, de la pièce évoquée, reste le vecteur dramaturgique de la pièce.

En remettant l'accent sur la réception de la danse, la pièce *histoire(s)* s'intègre à un ample mouvement de pensée chorégraphique qui met en question de manière radicale, l'adaptation a-critique de la danse aux conventions théâtrales et la passivité du spectateur par rapport à la séduction du mouvement dansé. Ici, la perception du mouvement est multiple. À partir de l'évocation d'une pièce, différentes propositions se croisent, imaginées par les spectateurs qui assistent à la pièce d'Olga de Soto. *histoire(s)* situe l'œuvre chorégraphique dans une dynamique de pensée qui empêche toute fixation et en légitime multiples lectures et « retextures ».

Claudia Palazzolo est maître de conférences à l'université de Lyon 2, elle est responsable des enseignements de danse.

■ **8** Voir à ce propos la célèbre critique du document/monument élaborée par *Les Annales*, puis reprise en particulier par J. Le Goff *in* J. Le Goff, R. Chartier, *La Nouvelle Histoire*, Retz-Cepl, Paris 1979. ■ **9** Entretien avec Olga de Soto réalisé le 24 avril 2005. ■ **10** Pina Bausch citée *in* Heiner Muller, Norbert Servos, *Pina Bausch Wuppertaler Tanztheater*, Köln 1979.

La Provence 9 FEVRIER 2007

DANSE ▶ On a vu

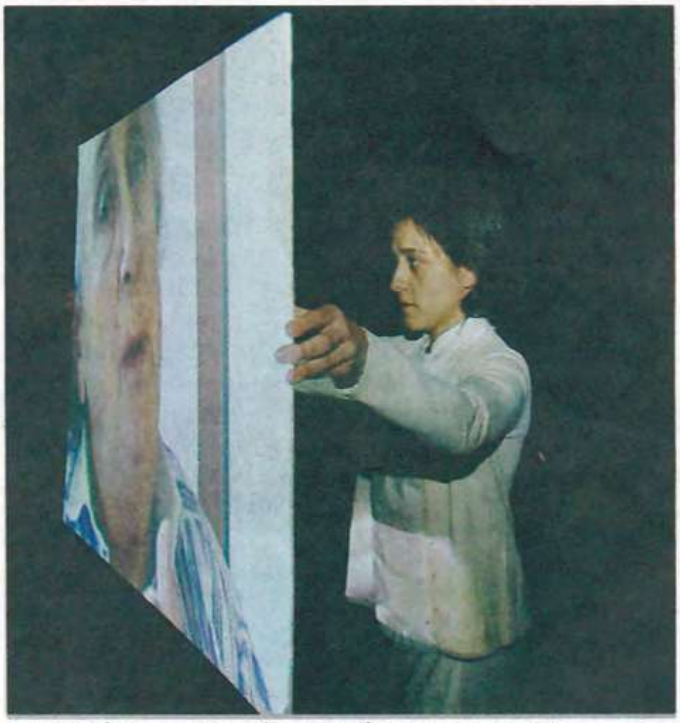
Olga, les vieilles gens et la vie

Par Patrick Merle
pmerle@laprovence-presse.fr

Plus vraiment de la danse, pas seulement un documentaire, *Histoire(s)* est un singulier voyage au pays de la mémoire auquel Olga de Soto convie le public dans le grand studio du Ballet national de Marseille, à l'invitation du Merlan, scène nationale.

La chorégraphe, ici, s'efface derrière des images, des enregistrements de témoins qui ont tous assisté, le 25 juin 1946, à la première du *Jeune homme et la mort*. De 78 à 96 ans, huit hommes et femmes aux traits vénérables et aux souvenirs impeccables, s'efforcent de faire revivre par les mots ce ballet de Roland Petit sur un argument de Jean Cocteau, dansé à l'époque par Nathalie Philippart et Jean Babilée.

> "Mis en confiance, les témoins, se confient alors volontiers sur leur propre parcours."



▶ La chorégraphe, ici, s'efface derrière des images, des enregistrements de témoins. / PHOTO PATRICE MAGNIEN

Passeuse des sentiments, des émotions, Olga de Soto, avec un assistant technique, lance films et extraits musicaux de Bach. Les visages éclatent dans leur beauté intemporelle.

Mis en confiance, les témoins se confient alors volontiers sur leur propre parcours, celui de jeunes adultes sortant à peine de la Seconde Guerre mondiale. Le propos se fait alors plus grave, plus profond, bouleversant.

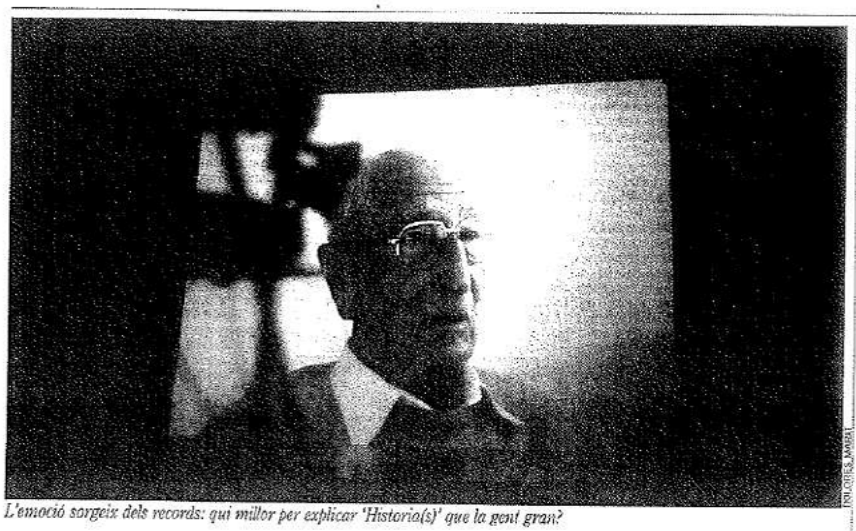
En 1h15, le regardeur devient une sorte de familier de ces personnes pourtant inconnues. Vient alors le temps, sur leur seul timbre et face à des écrans blancs, de les reconnaître en faisant appel à notre propre mémoire. Sollicitée quelques minutes seulement après la dernière projection alors qu'eux ont remonté des décennies en arrière. ■

PRATIQUE

Ce soir et demain à 20h30.
✆ 04 91 11 19 20.

7 février 2007
La Provence (FR)

Coordina Laura Serra
lserra@timeout.cat



L'emoció sorgeix dels records: qui millor per explicar 'Historia(s)' que la gent gran?

In memoriam

Aconseguiu ja les entrades per la peça d'Olga de Soto. No us podeu perdre un espectacle... històric! En Quim Pujol ja les té.

La nit abans de la seva injusta execució, el fundador de l'Escola Moderna Francesc Ferrer i Guardia va escriure en el seu testament: "Desitjo que els meus amics parlin poc o res de mi, perquè es creen idols quan s'exalça els homes, la qual cosa és un gran mal per l'esdevenir humà". Aquesta temporada en què la programació del Mercat de les Flors tracta sobre la història de la dansa, les paraules de Ferrer i Guàrdia recobren sentit. La recuperació de la memòria pot mostrar camins que es van iniciar en el passat i que podrien recuperar avui dia, però també es corre el risc de glorificar la història i d'aixecar idols que constitueixin un llast per al present. En aquest sentit, mai no podem estar prou prevenguts contra la nostàlgia i la monumentalització del passat.

Per això, avui us satisfà poder-vos recomanar fervorosament una peça que no té aquesta ambivalència, ja que recupera la història al mateix temps que n'és crítica. Es tracta d'*Historia(s)* d'Olga de Soto, una obra culturalment rica que prové d'un innocent exercici artístic.

A Olga de Soto li van demanar que fes un homenatge a *Le jeune homme et la mort*, un ballet de Roland Petit amb argument de Jean Cocteau que es va estrenar el 1946, i, com a part del seu procés creatiu, l'Olga va decidir entrevistar els espectadors que van assistir al muntatge original.

Però, com es pot localitzar els espectadors d'una peça que es va estrenar fa més de cinquanta anys? Després de mesos de recerca i pocs resultats, De Soto publica un anunci al

Ens apostem el que vulgueu que no podreu oblidar aquesta peça

diari i, a les nou del matí, comença a rebre trucades d'espectadors emocionats. Gairebé sis dècades després no han pogut esborrar l'intens record que aquest espectacle va imprimir en la seva memòria. Quan entrevista aquests espectadors de cabells grisos, l'Olga obté un material videogràfic explosiu que constitueix la matèria primera d'*Historia(s)*. Al cap i a la fi, quina millor manera de documentar una peça que mostrar l'impacte que va tenir en aquells que la van veure? Si mai us heu emocionat en un teatre, si mai una peça us ha fet reflexionar sobre aspectes importants de la vida, si mai una obra d'art us ha trasbalsat profundament, no us podeu perdre *Historia(s)*. En certa mesura, *Le jeune homme et la mort* esdevé una excusa per fer aflorar la passió per l'escena en aquests espectadors de la tercera edat. Per això, si mai heu sentit el veri del teatre, se us humitejaran els ulls en comprovar la persistència dels seus efectes al llarg del temps.

Més enllà de l'emoció, aquesta *videoperformance* també és un motor per a la reflexió. Els records dels espectadors sobre la peça original mostren petites divergències, la qual cosa posa en evidència la fragilitat de la nostra memòria. Tot i així, a poc a poc emergeix una narrativa coherent en què la temàtica de la coreografia (la mort) es relaciona amb la història europea (la peça es va estrenar just després de la Segona Guerra Mundial) i amb la història personal dels espectadors (quan van veure l'obra, eren joves i ara ja no els queda gaire temps de vida). Aquesta multiplicitat de capes, que permet una lectura des de diferents perspectives, és una característica que només comparteixen les millors obres d'art. Ens apostem el que vulgueu que *Historia(s)* és una peça que difícilment podreu oblidar.

'Historia(s)' d'Olga de Soto. Del 12 al 14 de març al Mercat de les Flors.

10-17 mars 2010
Time-Out Barcelona (ES)

Crítica dansa

El silenci del record

BÀRBARA RAUBERT NONELL

Historia(s)

I

Mercat de les Flors, 12 de març.

El record d'un ballet sobre la mort, estrenat fa 60 anys a París i que va marcar la història de la dansa, és l'excusa d'un ball d'imatges projectades que focalitza l'art en els seus receptors per entendre el lloc que ocupa en la quotidianitat. El context de la postguerra a França i la revolució expressiva d'un art que naixia d'aquest moment vital marquen els assistents a l'estrena de *Le jeune homme et la mort*, coreografia de Roland Petit i llibret de Jean Cocteau, a qui Olga de Soto va rebre l'encàrrec d'homenatjar. Finalment, però, el reconeixement gira cap als que participen silenciosament de la creació i la fan créixer amb els seus propis records.

En aquest salt de realitats subjectes des del trampolí capritxós de la subjectivitat, es construeix un espectacle de gran bellesa i humanitat que ens parla de la vida, de la memòria i de la mort, de l'oblit, en boca d'uns que estan al final del camí. Així de corprenedor és veure en primer pla uns octogenaris mentre escorcollen entre les seves memòries per imatges, temps enrere oblidades, que van reapareixent davant dels seus rostres cansats. El silenci és inevitable en aquesta recerca interior, i l'edició del vídeo d'aquestes entrevistes l'utilitza per marcar el ritme d'una obra que comença atropelladament per anar-se alentint amb pauses i silencis cada cop més expressius.

Tant baixa el ritme com augmenta la intensitat amb el ball dels seus ulls que miren endins més que enfora, acompanyant els moviments dels caps arrugats que ja no conserven. Amb ells, Olga de Soto ha construït un documental escènic amb fragments de la projecció subratllats manualment per pantalles mòbils. El seu paper és el d'un director d'orquestra que sap que ha trobat els millors solistes entre el públic.

Notícia publicada al diari AVUI, pàgina 34. Dimarts, 16 de març del 2010
Paraules clau: Soto, Espectacle, Record

16 mars 2010
Avui (ES)

Hit or miss

histoire(s)

Pas un ballet, juste son souvenir



FR / Janvier 1946. Le rideau se lève au Théâtre des Champs-Élysées sur la première du ballet *Le Jeune Homme et la Mort*, créé par Roland Petit et Jean Cocteau. Dans la salle, des spectateurs vivent l'instant, puis la vie reprend son cours. Ils sont loin de se douter que soixante ans plus tard, la chorégraphe Olga de Soto viendra recueillir leurs témoignages, traquant le moindre détail, jusqu'à la couleur de la cape de la danseuse. De leurs récits croisés et contradictoires naît le spectacle *histoire(s)* en 2004. Aujourd'hui, alors que huit décennies nous séparent désormais de cette première historique, quel effet ces voix du passé auront-elles sur nous ? Que nous disent ces récits de la façon dont notre cerveau revisite nos trajectoires ? Et peut-on seulement faire confiance à nos souvenirs ? Une chose est sûre : on est loin d'un simple ressassement nostalgique ou d'une soirée d'archivistes. Il s'agit d'une exploration troublante de l'empreinte qu'une œuvre laisse dans un corps à travers le temps. À redécouvrir grâce à Crush, la nouvelle biennale réunissant les coups de cœur de nos théâtres. **(SOS)**

9 > 12/12, Théâtre National, festivalcrush.be

Septembre 2026
Bruzz (BE)

NIELS PRODUCTION
nielsasbl@skynet.be
olga.desoto@skynet.be
www.olgadesoto.com