

histoire(s)

Vidéo-performance chorégraphique documentaire
(2004, réactivation 2026)

Olga de Soto

SOMMAIRE

Présentation	3
Journal de bord (extraits)	5
Distribution	13
Langues disponibles	14
Calendrier tournées réactivation	14
Historique des tournées	14
Extraits de presse	15
Notes biographiques	19
Bibliographie	23
Entretiens	24
Remerciements	24
Revue de presse	25

CONTACTS

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

En couverture :
Susanne Batbedat (projection)
et Olga de Soto
© Dolorès Marat

histoire(s)

25 juin 1946, Paris. La foule se presse au Théâtre des Champs-Élysées pour la première d'un ballet, créé sur un argument de Jean Cocteau. L'étonnant danseur Jean Babilée tient le haut de l'affiche dans le rôle d'un jeune homme qui meurt d'amour. Cinquante-huit ans plus tard, la chorégraphe Olga de Soto mène l'enquête sur ce ballet devenu mythique et part à la recherche des spectateur·rices présent·es ce soir-là pour donner la parole à leurs souvenirs et à leurs trous de mémoire. Les récits personnels se mêlent à celui du ballet et rares sont celles et ceux qui racontent la même histoire ou qui se souviennent de la mort, inscrite au cœur de la pièce.

Vingt-deux ans après sa création au Kunstenfestivaldesarts en 2004, la vidéo-performance documentaire *histoire(s)* est devenue un véritable dépositaire de mémoire et une référence de la « danse documentaire ». Réactivée en 2026, elle superpose trois époques : 1946, 2004, 2026. La scène devient le lieu d'une mise en abyme où l'on regarde aujourd'hui des personnes se souvenir du choc esthétique d'hier. La danse vit au-delà des corps, par-delà les époques. Chaque nouveau regard recompose l'œuvre. À l'heure où les images s'effacent à la cadence du défilement, *histoire(s)* défend une écologie du temps et fait entendre la profondeur d'un souvenir artistique vieux de quatre-vingts ans.



histoire(s)
Journal de bord (extraits)

Lisbonne, 17 septembre 2002

Chère Olga,
Toutes les années, Culturgest organise un hommage à un artiste différent (Martha Graham, José Limon, Josephine Baker, Merce Cunningham, etc.).
Nous adressons une invitation à trois chorégraphes différents pour la création d'une nouvelle pièce d'environ 20 minutes. Les trois pièces sont présentées dans la même soirée. (...)
C'est avec plaisir que nous t'invitons à présenter chez nous un Hommage à « Le Jeune homme et la Mort », de Jean Cocteau, dont les représentations auraient lieu en Juin 2003.

António Pinto Ribeiro
Culturgest

Ce projet est né de cette invitation. *Le Jeune Homme et la Mort* a été créé le 25 juin 1946 au Théâtre des Champs Élysées.

*Le Jeune Homme et la Mor*t dans ma tête, en Septembre 2002 :
Quelques vagues images d'un film en noir et blanc.
Jean Babilée, danseur extraordinaire. Souvenir marqué par ses mouvements poignants, son visage gris contracté, blessé, à l'expression 'exagérée'.
Une chorégraphie de Roland Petit.
Un homme assis sur une chaise le visage enfoui dans ses mains.
Claire Sombert en jeune fille terrible, en noir et blanc.
Le souvenir aussi d'un homme qui se pend et d'une femme qui porte un horrible masque de mort.
Noir et gris.
Les saccades des jambes, des pieds, des bras, du corps suspendu du pendu.
La première scène du film *Soleil de Nuit.* Des couleurs intenses.
Mikhail Baryshnikov, souple, énergique, surprenant ; plongé à l'intérieur de son corps désespéré.
Ses pirouettes sur le bord d'une table, ses équilibres sur une chaise en déséquilibre.
Des chutes, des sauts...
Les chutes ralenties et suspendues de Jean Babilée.
Le décor de ce spectacle sur la scène du théâtre dans lequel commence cet autre film, avec Baryschnikov.

Une femme au visage dur et hermétique, avec des cheveux noirs et raides – je ne sais pas si Claire Sombert était l'autre interprète de ce duo lors de sa création, en 1946.
Quelques brefs passages lus dans certains livres d'histoire de la danse...
Tout ça me semble loin de moi, loin dans le temps, difficile.

Julien Pley © Dolorès Marat

Septembre-Octobre 2002
Quelle drôle de proposition !
Pourquoi moi ?
Un hommage.
Un hommage ?
Qu'est-ce que rendre hommage ?
Comment rendre hommage à ce spectacle que je n'ai pas réellement vu ?
Ai-je envie de lui rendre hommage ?
Pourquoi ne pas rendre hommage à *La Table verte* ou à *Café Müller* ou à tant d'autres ?
Aller au théâtre.
Voir des spectacles, avec d'autres, anonymes.
Qui peut en parler ?
Qui a vu ? Qui se souvient ?

Octobre 2002
Je pense aux personnes qui étaient dans la salle en 1946, au public, à ceux qui ont été marqués, touchés par ce spectacle. Je me mets à spéculer à propos des souvenirs qu'ils pourraient avoir, qu'ils auraient gardés de l'argument, des personnages, des interprètes, de la chorégraphie, du décor, des costumes. Je pense aussi aux personnes qui avaient participé à sa création. Je pense au Jeune Homme et je pense à la Mort.
Qu'est-ce qu'il pourrait bien rester de tout ça dans la tête des uns et des autres ?

1946. Ça fait presque 57 ans, bientôt 58.

Qu'est-ce qu'il me reste moi d'un spectacle quelconque, pris au hasard ?
Et d'un spectacle qui m'ait vraiment marquée ?
Qu'est-ce que l'art dit 'vivant' ?
À quoi je travaille ?
Pourquoi ?
Qu'est-ce qu'il reste d'une œuvre quand les personnes qui l'ont vue et les personnes qui l'on faite ne sont plus là pour se souvenir, pour en parler, pour la faire vivre, dans leur tête, dans la tête des autres ? Quelques lignes dans un livre…

22 Octobre 2002
Je décide d'accepter l'invitation avec, comme défi, d'aller à la recherche des spectateurs présents dans la salle en 1946, pour les rencontrer et les interviewer. Ne rien leur dire sur le spectacle, sauf une fois l'entretien terminé. Essayer de faire émerger des souvenirs d'images, des sensations, des sentiments, mais ne rien dévoiler.

Décembre 2002
Je commence une enquête.
Je cherche un livret qui n'existe pas.

Janvier 2003
Je cherche des noms. Internet devient mon assistant principal dans ces recherches.
Je commence à imaginer comment faire pour trouver des gens qui auraient pu être

dans la salle en 1946 ; mais, les moyens que j'utilise ne peuvent me mener que vers des personnes qui composaient le milieu artistique et culturel de l'époque. Je cherche des films, je trouve certains. Je cherche des spectateurs éventuels.

Février 2003

J'élabore des listes de noms de personnes qui auraient pu être là : des comédiens, des peintres, des danseurs, des metteurs en scène, des musiciens, de décorateurs, des costumiers... Je fais des listes sans savoir forcément qui peut être encore en vie. Je cherche des biographies, et mes listes deviennent des listes de morts. Des jours entiers, des heures et des heures pour trouver des dates de décès. Et lorsque ces dates n'y sont pas, je cherche des coordonnées, une adresse, un numéro de téléphone, parfois c'est long, parfois j'y arrive du premier coup. Je cherche des possibles spectateurs. Je voudrais trouver des simples 'vrais' spectateurs, je veux dire des gens qui ne faisaient pas partie du milieu artistique de l'époque, des personnes anonymes dans la salle. J'imagine Vincent Druguet sur scène. Je nous imagine présents, mais presque absents.

Mars 2003

Extraits de la lettre adressée à Monsieur Jean Babilée, le 24 mars 2003 :

> *La question motrice du projet est celle de comment visiter une œuvre phare de l'histoire de la danse, la danse étant entendue comme art vivant. Il m'a semblé intéressant d'aborder la question de la mémoire des personnes qui avaient assisté à la création de cette œuvre au Théâtre des Champs Élysées, et de celle des personnes qui avaient été liées à sa création même. Je suis née à une autre époque, je n'ai donc pas vu ce spectacle au moment où il a été créé. J'ai eu accès à certains documents qui recueillent des traces, mais je ne vous ai pas vu danser vous, ni Nathalie Philippart, en direct, je n'ai pas vécu ce moment unique, dans ce contexte unique, dans ce théâtre, un peu plus d'un an après la fin de la Seconde Guerre mondiale, dans le contexte de souffrance que toute guerre engendre.*
>
> *Comment aborder cette question, si ce n'est en essayant de visiter le souvenir des personnes qui avaient partagé ce moment, qui avaient été interpellées, touchées, émues, marquées par lui, par vous, en transmettant ce qu'ils ont gardé en eux. (...)*

Annonce publiée dans le *Carnet du Jour* du journal Le Figaro les 26 et 29 mars 2003, et dans le *Carnet du Jour Recherches* du journal Le Monde le 16 avril 2003 :

> La chorégraphe Olga de Soto recherche des spectateurs ayant assisté à la création du *Jeune Homme et la Mort* de Cocteau, au Théâtre des Champs Élysées, en juin 1946, pour recueillir des témoignages. Renseignements : M. Druguet.

26 Mars
Une personne a répondu à l'annonce. Elle va nous écrire une lettre. Elle habite à Nantes.

27 Mars
Une deuxième personne a téléphoné. C'est un Monsieur qui habite dans le Morbihan.

29 Mars
Trois personnes ont téléphoné. La première habite à Lyon, la deuxième à Tourette-sur-Loup et la troisième à Cannes, elle n'a pas laissé son nom.

30 Mars
Un Monsieur de Boulogne a téléphoné aujourd'hui.

31 Mars
Trois personnes ont téléphoné, deux habitent à Paris et la troisième à Bordeaux.

Neuf personnes au total.

Je continue mes autres recherches en parallèle, je trouve des noms, je pose des questions, je trouve d'autres spectateurs, moins anonymes cette fois : Jean Robin, Olivier Merlin, Marika Bessobrasova. Et puis, j'imagine d'autres spectateurs possibles, Janine Charrat, que je trouve, mais qui n'était pas dans la salle à ce moment-là, le peintre Antoni Clavé, que je sais en vie et qui aurait pu voir ce spectacle, mais dont je ne trouve pas les coordonnées et dont le galeriste ne répond pas à mes mails, comme tant d'autres. Je téléphone à des journalistes, des programmateurs, des amis qui pourraient avoir des idées, des noms à proposer.

Avril 2003
Le livret ne représente finalement que quelques lignes écrites par Jean Cocteau, dans le programme du spectacle. Je trouve les coordonnées de Jean Babilée grâce à l'internet. Je le rencontre à Paris. À partir de là, je décide d'aller seule à la rencontre des gens, de les filmer et d'enregistrer leur parole en essayant de donner une priorité totale au rapport d'intimité qui pourrait se créer entre eux et moi, sans tierce personne. En quelques semaines, je rencontre Jean Babilée, Madame Evellin, Monsieur Stern et Monsieur Merlin. Je rencontre Madame Hesse et Monsieur Genin. Je ne pourrai pas rencontrer tout le monde avant le mois de juin. Pas assez d'argent, pas assez de temps, ni pour le faire, ni pour faire rentrer tous ces témoignages dans la durée qui m'a été donnée : vingt minutes. Je décide de diviser le projet en étapes,

et de lui faire suivre l'évolution de mes rencontres. Je me consacre aux spectateurs qui habitent dans le Nord de la France. Je laisse ceux du Sud pour l'hiver, avec le risque que certains d'entre eux ne soient plus là.

Avril-Mai 2003
Je retranscris les interviews : des heures de paroles. Je travaille à l'ordinateur. C'est la danse des doigts. Je donne aux phrases des couleurs. Je me fixe des objectifs, une direction à l'intérieur de toutes ces phrases que je sépare et que je joins à celles des autres. Sur le papier, les gens commencent à se répondre. Et puis arrive mon frère, le roi du montage, et les images des spectateurs que j'ai rencontrés, se rencontrent. Ils deviennent acteurs.

Avril-Juin 2003
Au départ, une brève histoire racontée par Jean Cocteau à Roland Petit, Wakhevitch, Karinska, Jean Babilée et Nathalie Philippart.
Cocteau est décédé en 1963.
Roland Petit est introuvable.
Georges Wakhevitch est décédé en 1984.
Karinska est décédée en 1983.
Jean Babilée est en pleine forme.
Nathalie Philippart, très difficile à trouver, très difficile à rencontrer.
Boris Kochno, alors Directeur des Ballets des Champs Élysées, est décédé en 1990.
Jean Robin, administrateur de la compagnie à l'époque. Aussi en pleine forme.

Vincent nous rejoint à Bruxelles. Nous visionnons avec lui les différents extraits que nous avons montés, mon frère et moi, sur un vieil écran, avec un projecteur vidéo. Nous commençons le travail en studio. Je décide de me consacrer à la première des quatre parties que j'aimerais envisager : celle du récit du spectacle, l'histoire qui y était racontée.

Juin 2003
Lisbonne : des objets oubliés dans ce récit-là se retrouvent sur scène. Le fait que presque personne ne se souvienne que les deux interprètes du *Jeune Homme et la Mort* dansaient ensemble longtemps, motive la présence d'un duo très simple. Lisbonne, première ébauche. Une première étape.

Été 2003
Questions sur les différents sens du mot histoire.

Août – Octobre 2003
Je ne peux m'empêcher de chercher d'autres spectateurs. J'aimerais poursuivre le projet, mais je ne dispose d'aucun moyen financier pour le faire ; comme toujours les moyens manquent.

Novembre 2003
Je rencontre Frie Leysen et Christophe Slagmuylder à Bruxelles, à qui je montre la première version du récit, celle de Lisbonne. Ils sont très touchés par le matériel et par ce que je souhaite développer : ils m'offrent de finaliser ma recherche pour le prochain Kunstenfestivaldesarts. Je repars enfin. Je reprends contact avec les

spectateurs que j'avais trouvés avant l'été. Nouveaux coups de fil, nouveaux rendez-vous, nouvelles paroles. Je trouve des grandes danseuses de l'époque, spectatrices elles aussi, présentes dans la salle en 1946 ; mais je n'arrive pas à les rencontrer.

Je cherche dans le Sud, Lyon et puis, Paris, à nouveau. Le temps s'est écoulé.
Je reprends contact avec la dame de Cannes, celle qui avait répondu à mon annonce en mars dernier, mais elle ne se souvient plus ni de l'annonce, ni de nos brefs échanges, ni du *Jeune Homme et la Mort.*

24 Novembre 2003
E-mail de Claire Verlet m'informant que le Centre National de la Danse pourrait envisager une participation en tant que coproducteur, afin que je puisse boucler la production. C'est la première fois de ma vie qu'on me propose une coproduction par e-mail. Je suis contente.

Décembre 2003 - Mars 2004
D'autres visages ont resurgi du passé et j'ai continué à enregistrer d'autres témoignages. Ils sont aujourd'hui neuf à s'être replongés dans leurs souvenirs du *Jeune Homme et la Mort,* à avoir exhumé quelque soixante ans plus tard l'empreinte qu'a déposé en eux ce spectacle-là, créé au sortir de la guerre. La mémoire est subjective, elle a ses crevasses d'oubli et ses crêtes limpides, ses accidents, ses hésitations, mais aussi parfois, d'étonnantes ressources enfouies. *histoire(s)* donne à entendre des voix et des récits que le temps a fissurés.

Le Jeune Homme et la Mort est en eux, il les a accompagnés durant un bon bout du chemin. Ils étaient jeunes, parfois très jeunes, aujourd'hui ils sont vieux et ridés. Je les ai rencontrés chez eux, j'ai essayé de prendre du temps pour les écouter, pour les regarder, pour attendre. Et parfois, le souvenir revenu leur a dessiné un regard d'enfant au bout de leurs yeux, éclairés par les traces.

Ce qui reste, ou une partie de ce qui reste est là, à fleur de visage.

Je continue d'imaginer un montage filmique, comme une chorégraphie, dont les matériaux principaux sont les mots, les intentions, les intonations. Les émotions qui refluent sont autant de contrepoints et des regards diffractés au départ d'un même sujet. Où me conduisent-ils ? Parfois ailleurs, loin du thème initial. Parfois très près, tout contre. Je sais que j'ai été parfois comme un catalyseur, et je voudrais le rester.
Durant le montage mes questions sont multiples. Complexes. Elles touchent aux êtres, à leur parole, à leur mémoire. Comment agencer ces voix avec justesse ? Comment être juste dans le temps et dans l'articulation ? Comment ajuster un rythme au spectacle sans trahir leurs propres rythmes ? Comment articuler un mouvement qui s'ancre dans l'histoire commune – la mémoire collective – et vogue tout à la fois ensuite au gré des souvenirs personnels – leurs histoires ?

© Olga de Soto, 2004





Ci-dessus : Vincent Druguet, Susanne Batbedat (projection) et Olga de Soto
© Dolorès Marat

De gauche à droite et de haut en bas : Susanne Batbedat, Olivier Merlin, Frédéric Stern, Françoise Olivaux, Robert Genin, Julien Pley, Micheline Hesse et Brigitte Evellin
© Olga de Soto



histoire(s)
Vidéo-performance chorégraphique documentaire

Concept, direction et chorégraphie	Olga de Soto
Créé avec	Vincent Druguet et Olga de Soto
Avec	Cyril Accorsi ou Mauro Paccagnella et Olga de Soto
Réalisation, caméra et son	Olga de Soto
Montage	Montxo de Soto et Olga de Soto
Avec les témoignages de (par ordre d'apparition)	Micheline Hesse, Suzanne Batbedat, Robert Genin, Brigitte Evellin, Julien Pley, Françoise Olivaux, Olivier Merlin et Frédéric Stern
Musique (par ordre d'apparition)	Johann Sebastian Bach (œuvres pour piano) : Sarabande de la Suite anglaise No. 2 BWV 807, Sarabande de la Suite anglaise No. 5 BWV 810, Passacaglia in C Minor BWV 852 (transcription pour piano), Interprétés par Angela Hewitt au piano (CDA67309 & CDA67451/2), Hyperion Records Ltd London
Scénographie	Thibault Vancraenenbroeck
Création éclairages	Henri-Emmanuel Doublier
Régie éclairages	Henri-Emmanuel Doublier
Spatialisation son	Pierre Gufflet
Régie son réactivation 2026	Julien Courroye
Régie vidéo réactivation 2026	Clément Demaria
Régie générale création	Christophe Gualde
Régie générale réactivation 2026	Henri-Emmanuel Doublier
Production	Niels Production
Coproduction	Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles, BE), Centre National de la Danse (Pantin, FR), Culturgest (Lisbonne, PT).

Avec l'aide de COM4 HD – Madrid et du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles – Direction Générale de la Culture – Service de la danse.

histoire(s) a été créé le 14 mai 2004 au Kunstenfestivaldesarts, à Bruxelles. Ce spectacle a été conçu suite à une invitation de Culturgest, Lisbonne, dans le cadre du programme Hommages.

histoire(s) est une vidéo-performance chorégraphique documentaire et une œuvre d'analyse dont le point de départ est le ballet *Le jeune homme et la mort* de Roland Petit et Jean Cocteau, créé le 25 juin 1946 au Théâtre des Champs-Elysées à Paris.

Frédéric Stern
© Dolorès Marat

VERSIONS PAR LANGUES

Néerlandais	Version coproduite en partenariat avec le Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles
Espagnol	Version coproduite en partenariat avec le Festival VEO, Valence et le Festival Escena Contemporánea, Madrid
Allemand	Version coproduite en partenariat avec le Festival Tanz Im August, Berlin
Norvégien	Version coproduite en partenariat avec Dansenshus, Oslo
Turc	Version coproduite en partenariat avec le Festival iDans, Istanbul
Catalan	Version coproduite en partenariat avec le Mercat de les Flors, Barcelone
Hongrois	Version coproduite en partenariat avec Trafó, Budapest
Portugais	Version coproduite en partenariat avec Culturgest, Lisbonne

CALENDRIER TOURNÉES RÉACTIVATION

09/12/2026	Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Festival CRUSH, Bruxelles (première réactivation)
10/12/2026	Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Festival CRUSH, Bruxelles (2 représentations)
11/12/2026	Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Festival CRUSH, Bruxelles
12/12/2026	Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Festival CRUSH, Bruxelles

Disponible en tournée à partir de la saison 2026-2027

HISTORIQUE DES TOURNÉES

14/05/2004	Kunstenfestivaldesarts, de Bottelarij, Bruxelles (BE) (première)
15/05/2004	Kunstenfestivaldesarts, de Bottelarij, Bruxelles (BE)
16/05/2004	Kunstenfestivaldesarts, de Bottelarij, Bruxelles (BE)
17/05/2004	Kunstenfestivaldesarts, de Bottelarij, Bruxelles (BE)
10/2004	Argos Festival Media Arts, Bruxelles (Film, projection)
06/12/2004	Centre national de la Danse – Pantin (FR)
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, projection)
22/02/2005	Festival VEO, València Escena Oberta, Valence (ES)
23/02/2005	Festival VEO, València Escena Oberta, Valence (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)
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, Bruxelles (BE)
06/06/2006	Festival Danse Balsa Marni Raffinerie, La Raffinerie, Bruxelles (BE)
07/06/2006	Festival Danse Balsa Marni Raffinerie, La Raffinerie, Bruxelles (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, Genève (CH)
29/03/2007	ADC / Maison des Eaux Vives, Genève (CH)
30/03/2007	ADC / Maison des Eaux Vives, Genève (CH)
31/03/2007	ADC / Maison des Eaux Vives, Genève (CH)
01/04/2007	ADC / Maison des Eaux Vives, Genève (CH)
28/04/2007	Dansenshus, Oslo (NO)
29/04/2007	Dansenshus, Oslo (NO)
14/06/2007	FRAC Lorraine / Fond Régional d'Art Contemporain, Metz (FR)
09/12/2007	Objectif Danse 04 (version courte), Les Halles De Schaerbeek, Bruxelles (extraits)
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, Barcelone (ES)
13/03/2010	Mercat de les Flors, Barcelone (ES)
14/03/2010	Mercat de les Flors, Barcelone (ES)
10/12/2010	Centre Pompidou, Metz (FR)
26/01/2011	Trafó, Budapest (HU)
11+12/2011	Vidéodanse, Centre Pompidou, Paris (Film, projection)
08/11/2011	Culturgest, Lisbonne (PT)
09/11/2011	Culturgest, Lisbonne (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, plusieurs projections)
14/11/2015	Cycle «Hacer historia(s)», La Poderosa - Antic Teatre, Barcelone (ES) (Film, projection)
15/11/2015	Cycle «Hacer historia(s)», La Poderosa - Antic Teatre, Barcelone (ES) (Film, projection)
11/02/2023	Mercat de les Flors, Constellation Olga de Soto, Barcelone (ES) (Film, projection)
12/02/2023	Mercat de les Flors, Constellation Olga de Soto, Barcelone (ES) (Film, projection)
27/03/2023	ICI – CCN Montpellier, PREAC 2023 – La place du récit dans la danse contemporaine, Montpellier (Film, projection)

EXTRAITS DE PRESSE

– Pour toucher l'art chorégraphique d'Olga de Soto, peut-être devrait-on suivre les moyens qu'elle mit récemment en œuvre pour sa dernière création : *histoire(s)*, un travail sur le ballet de Jean Cocteau, *Le Jeune Homme et la Mort*, 1946. Soit ne pas chercher la reconstitution, ni la réinterprétation, mais prendre des chemins de traverse, plus discrets, enquêter pour se mettre sur les traces des rares premiers spectateurs, des survivants en somme, et donner la parole à leurs souvenirs, souvenirs-écrans, trous de mémoire jusqu'à ce que ressurgisse leur histoire personnelle. Et là, s'apercevoir qu'ils sont nombreux à avoir oublié ce qui est au cœur de la pièce : la mort. Ce que raconte cette fable d'une hallucination collective, c'est que la danse – ou le souvenir qu'on en garde – est une garantie contre la mort quand bien même elle est le sujet de la pièce et serait inscrite dans le titre. Le constat n'est pas mince, qui révèle le véritable statut de chorégraphe-interprète d'Olga de Soto, chercheuse, historienne, au plus près de son sujet et nous permet de comprendre ce qui se joue entre ses propres créations, notamment *Par une main ou par le vent mais l'air est immobile* ou *Éclats mats* et les univers aussi distincts de Boris Charmatz pour qui elle fut interprète et Jérôme Bel qu'elle assista sur *The Show Must Go On*.

Laurent Goumarre pour Paroles de Chorégraphes,
Centre Pompidou, 2004

– Écrans 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. À la frontière des genres, Olga de Soto réussit là un petit miracle d'humanité et de sensibilité.

Ici, l'électricité n'est pas statique, Jean-Marie Wynants, Le Soir, 2004

– Le parti pris tranché de cette œuvre nous permet de vivre une expérience extraordinaire. Les portraits des spectateurs de l'époque, aujourd'hui très âgés, sont extrêmement fascinants.

Le Souvenir de la danse, Pieter T'Jonck, Ballettanz International, 2004

– Olga de Soto 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 Élysées 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 Kunstenfestival lui propose de finaliser sa recherche pour une création en mai 2004 : *histoire(s)* est né. (...) 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 conçus 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 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. Âgés, forcément, ils parlent de la mort, sujet du ballet vu dans leur jeunesse, ce soir-là. Temps et mémoire se percutent dans leur fragilité, leurs subjectivités magnifiques. En filigrane s'esquissent huit portraits, en pointillé surgissent des points de vue parfois scintillants sur le spectacle en générale et pourquoi y aller, tandis qu'aux spectateurs d'aujourd'hui se posent naturellement la question éternelle des traces que nous gardons - ou non - de ce que nous voyons. Contours épurés pour un mille-feuille passionnant.

Théâtre de traces, Marie Baudet, La Libre Belgique, 2004

– 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 œuvre qui bouleversera 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.

À la façon d'Olga de Soto, Marie-Christine Vernay, Libération, 2004

– 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 ballet *Le Jeune Homme et la Mort*, créé sur un argument de Jean Cocteau, le 25 juin 1946. (...) *histoire(s)* est né autour du constat d'un vide et sur un manque. « Qu'est-ce que rendre hommage ? ». A 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 ? (...) Comment envisager un hommage, lorsqu'on ne peut tisser aucune relation avec l'œuvre ? (...) 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 restitue la pièce dans un contexte particulier, le soir de la première (...). De manière inédite par rapport à maintes créations récentes qui interrogent enjeux, pratiques et motivations inhérentes à la fabrication de toute proposition chorégraphique, 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. (...) *histoire(s)* situe l'œuvre chorégraphique dans une dynamique de pensée qui empêche toute fixation et en légitime multiples lectures et « retextures ».

Corps à corps avec l'histoire, Claudia Palazzolo, Vertigo - revue d'esthétique et d'histoire du cinéma, 2005

– 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 *histoire(s)* – 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 les méfaits du jour. (...) Que racontent-ils alors de si précieux ? Que le théâtre révèle la vie. Qu'il est notre mémoire. Qu'il est ce lieu où on trouve les ressources pour affronter les deuils.

(...) Il se pourrait donc que l'art donne la force de marcher sur les ruines. C'est la leçon de ces enfants du paradis. Jamais ils ne pontifient. Parfois, ils se taisent. À la fin du *Jeune Homme et la Mort*, raconte l'un d'eux, il y eut un silence. Comme si chacun faisait « chut ». C'est toujours comme ça, les romans qui brûlent : quand leur chute survient, on n'a plus de mots. Plus tard, ils galopent en nous, c'est une folie. Ils composent nos légendes intérieures. Elles sont notre insolence quand la solitude nous accable.

Boîte noire d'un chef d'œuvre de la danse, Alesander Demidoff,
Le Temps, 2007

NOTES BIOGRAPHIQUES

Olga de Soto est chorégraphe, chercheuse en danse et artiste multidisciplinaire. Elle débute son travail de création en 1992, aujourd'hui axé sur les thèmes de la mémoire, de l'empreinte, de la trace et de la transmission. Au début des années 2000, elle entreprend une série de projets de création dont la particularité est d'être issus de longs processus de recherche fondés sur un vaste travail de documentation. Tous se déploient sur des temporalités atypiques et alternatives, en dehors des logiques classiques de production et peuvent être appréhendés grâce à une logique de continuité, de ramification et de cumulation qui les lie.
Son travail englobe la chorégraphie, le documentaire, la performance, les arts visuels et l'installation, explorant la porosité entre ces diverses disciplines et s'articule autour de deux axes.
Le premier est centré sur l'étude de la mémoire corporelle de l'interprète et se traduit par l'exploration physique de la transmission, l'observation des processus de remémoration et le lien entre action, matière et son, dans des objets chorégraphiques ou performatifs tels que la série de solos accompagnés *INCORPORER ce qui reste ~~ici au~~ dans mon cœur* (Centre Pompidou, Paris, 2004–2009), *INCORPORER | KIDs* (Charleroi Danse, 2019), *Paper Mirage* (Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, 2021 ; Museo Reina Sofía, Madrid, 2024), ou *Espejismo desplazado* (Fondation Joan Miró, Barcelone, 2023).
Le second explore des œuvres emblématiques de l'histoire de la danse en sondant leur résonance à travers le temps. Les projets qui en découlent revendiquent l'importance des processus et accordent une attention particulière à l'archive, au document, au témoignage et à la source orale, au récit et à la narration. Cette démarche, également régie par l'étude de la mémoire perceptive et réceptive des spectateur.rice.s et des interprètes, se concentre sur des voix traditionnellement exclues du discours artistique, celle du public et des interprètes. Les projets qui en découlent interrogent l'impact de l'art vivant, son utilité et sa pérennité et prennent la forme de propositions chorégraphiques, performatives et documentaires protéiformes. Tissées au gré d'une approche anthropologie du spectacle, elles s'intéressent à l'expérience artistique à partir de l'histoire orale des œuvres, en observant la façon dont le sujet interviewé met en paroles l'expérience vécue. Au cœur de cette démarche on trouve des œuvres telles qu'*histoire(s)* (2004), *Une Introduction* (2010), *Débords* (2012), *(Elle) retient* (2015), ou l'exposition *Reconstruction d'une danse macabre*, conçue à l'invitation du Museo Nacional Reina Sofía (Madrid, 2024), toutes quatre issues

de son vaste projet de recherche et de création sur *La table verte* de Kurt Jooss (1932) pour lequel elle a reçu en 2013 le Prix SACD Spectacle Vivant.
Son travail a été présenté dans une vingtaine de pays. Elle est régulièrement invitée à intervenir dans le cadre académique dans des universités en Europe, en Amérique Latine et aux États-Unis. Depuis 2019, elle enseigne au sein du Master en danse du Conservatoire d'Anvers / Artesis Plantijn Hogeschool Antwerpen.

Cyril Accorsi est interprète et assistant artistique. Collaborateur artistique d'Olivier Dubois depuis 17 ans, Cyril œuvre à ses côtés en tant qu'assistant artistique depuis la création de la pièce *Faune* au Festival d'Avignon en 2008. À ce poste, il participe à toutes les créations et tournées de la compagnie COD, avant d'occuper de 2014 à 2017 le poste de Coordinateur Général du projet artistique et pédagogique au sein du Ballet du Nord – CCN de Roubaix Haut de France (dir Olivier Dubois).
Dès 1998, Cyril Accorsi a été interprète pour de nombreux chorégraphes : Karine Saporta – au CCN de Caen, Alban Richard, Odile Duboc – au CCN de Belfort, Dominique Brun, Laura Scozzi, Béatrice Massin, Christian Bourigault, Olga de Soto, Olivier Dubois…

Julien Courroye se consacre au travail du son en théâtre, cinéma et radio depuis vingt ans. Diplômé de l'INSAS en 2004, il compose des bandes son et assure leur régie pour plusieurs metteurs·euses en scène : Ingrid Von Wantoch Rekowski (*Seul celui qui jamais ne connut la peur* et *Lapsit Exilis*), Sabine Durand (*Œdipe*), Emilie Maréchal (*La Petite Fille et Le Dictateur*), le Raoul collectif (*Le signal du Promeneur*, *Rumeur et Petits Jours*, *Une Cérémonie*), le Nimis Groupe (*Ceux que j'ai rencontré ne m'ont peut-être pas vu*), Françoise Bloch (*Pieuvre 3*) et Aurianne Servais (*Johnny*). En tant que comédien et musicien, il joue dans *Little Goudda* d'Arthur Egloff et Damien Chapelle et *Propaganda* de Vincent Hennebicq. Au cinéma, il collabore régulièrement avec le réalisateur Alessandro Comodin (*Le bleu entre nous*, *Jagdfieber* – Quinzaine des réalisateurs, Cannes 2009 –, *L'estate di Giacomo* – Léopard d'Or au Festival de Locarno, 2011), ainsi que pour les créations radiophoniques de Rémi Pons (*Radeaux dans la montagne*, *L'Odeur* et *Débris*). En parallèle, il joue comme guitariste, bassiste, contrebassiste et batteur au sein de multiples ensembles (Dupap, Cheval Inversé, La Pince, Alfalaval) et participe à des ateliers de création sonore, notamment aux côtés de Ron Anderson, Xavier Charles et Sophie Agnel. En 2026, il rejoint l'équipe du spectacle *histoire(s)* d'Olga de Soto, dans le cadre de sa réactivation, en assurant la régie son.

Clément Demaria est monteur et régisseur vidéo. Après l'obtention d'un master de Cinéma à l'Université Nancy 2 en 2006, il poursuit ses des études à l'INSAS, en section montage, dont il est diplômé en 2009. Il s'oriente principalement vers le montage de films documentaires (*Little Sister* de Ségolène Neyroud, *Viens !* d'Elise Fay et Bertrand Romefort, *Mon Nom* de Jean-Baptiste Desprez, *La Montée Impossible du Clou*) et travaille également sur des fictions (*Le Monde nous appartient* de Stephan Strekker, *La Chanson de Guiguemar* de Tristan Bordmann). Il est par ailleurs administrateur de la société de production de films Le Clou production. Depuis 2016, il travaille ponctuellement au service vidéo du Théâtre National Wallonie-Bruxelles, tout en accompagnant à l'extérieur

la création des projets avec le Raoul Collectif (*Rumeurs et Petits Jours*, *Une Cérémonie*), Françoise Bloch (*Points de Rupture*, *Pieuvre*), Elena Doratiotto et Benoit Piret (*Des Caravelles et des Batailles*, *Par Grands Vents*). Plus récemment, il participe au projet P.E.T.A.L.E.S d'Anne-Sophie Sterck dont la création est prévue en 2027. Il rejoint l'équipe du spectacle *histoire(s)* d'Olga de Soto à l'occasion de sa réactivation au Théâtre National, dont il assure la régie vidéo.

Henri Emmanuel Doublier est éclairagiste. Il fait des études de conception lumière à l'ENSATT et obtient une licence d'études théâtrales à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3. En musique contemporaine, il travaille à l'IRCAM et éclaire des concerts de Philippe Manoury ou de Pierre Boulez. En danse, il reprend les lumières d'Yves Gaudin et tourne avec Boris Charmatz. Il crée les lumières pour Olga de Soto, Christian Bourigault, Anne Collod, Agata Maszkiewicz, Manon Santkin et Mélanie Perrier. Dans le champ de la performance, il travaille avec Diederik Peeters. Il éclaire aussi les performances de la plasticienne Miet Warlop. Pendant dix ans, il a fait partie du collectif "SUPERAMAS", où il a assumé différentes fonctions – compositeur, musicien, performer, scénographe et bien sûr éclairagiste – pour les spectacles, installations et films du collectif. Il rencontre Olga de Soto à l'IRCAM en 2000 et collabore avec elle en créant les lumières de spectacles tels que *Éclats mats* (Centre Pompidou, Paris, 2001) ou encore *histoire(s)* (Kunstenfestivaldesarts, 2004). Il est aujourd'hui chercheur à l'Université d'art de Gand.

Christophe Gualde est directeur technique, régisseur plateau et vidéo. Après avoir suivi des études à l'ENSATT, Christophe travaille en tant que régisseur général à l'IRCAM (1991-1997), régisseur général adjoint à la Cité de la Musique (1997-2003), adjoint au chef du service machinerie de La Villette (2003-2006), régisseur général adjoint de la Salle Pleyel (2006-2009) et directeur technique du Centquatre – Paris (2010-2011). Depuis 2021, il est directeur technique de l'Odéon – Théâtre de l'Europe. Depuis le début des années 2000, il accompagne également plusieurs projets chorégraphiques d'Olga de Soto, pour laquelle il assure la direction technique ainsi que les régies plateau et vidéo de créations telles que la suite de solos accompagnés *INCORPORER ce qui reste ~~ici au~~ dans mon cœur* (Centre Pompidou, Paris, 2004-2009 ; réactivation au Mercat de les Flors, Constellation Olga de Soto, Barcelone, 2023) ou *histoire(s)* (Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, 2004).

Pierre Gufflet est artiste dans les arts numériques et la scène de spectacle vivant. Après ses débuts comme sonorisateur et programmeur à l'IRCAM de Paris, il produit une matière artistique au fil des années qui s'étend du son, à l'image, puis à la lumière, dans une dynamique émotionnelle commune à ces trois champs d'expérimentation. Co-fondateur du collectif Visual System, il conçoit la lumière, les visuels et le son en collaboration avec de nombreux collectifs, artistes, compagnies de danse et musiciens de renommée internationale.
Sa pratique artistique l'a amené à présenter son travail au Centre Pompidou et au Grand Palais de Paris, au programme IN des Nuits Blanches et la Gaité Lyrique, au LACMA de Los Angeles, au One Liberty Plaza de New-York, à l'Arena de Bercy, à Bangkok Wonderfruit Festival, Shanghai, Guangzhou, Taï Peï, Opera Gallery à

Hong-Kong, au Museo Nacional Reina Sofia de Madrid – dans le avec Olga de Soto –, et sur de multiples scènes de danse contemporaine Européennes.
Depuis leur rencontre à l'IRCAM en 2001, il accompagne Olga de Soto sur de nombreuses créations – de la suite de solos accompagnés *INCORPORER ce qui reste ~~ici au~~ dans mon cœur* (Centre Pompidou, Paris, 2004-2009) à son exposition Reconstrucción de una danza macabra (Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2024), en passant par *histoire(s)* (Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, 2004), *INCORPORER | KIDs* (Charleroi danse, Bruxelles, 2019), ou encore *Paper Mirage* (CWB – Paris, 2021). Il collabore également avec l'artiste français Pierre Huyghe.

Mauro Paccagnella, est chorégraphe et interprète. Dans le travail de Mauro, la recherche d'une prise de parole dansée traverse chorégraphie, théâtre, art visuel et quotidien pour questionner mémoire personnelle et mémoire collective. Son plaisir de la rencontre ouvre la possibilité de découvrir des espaces communs, décalés et politiques à la fois.
En 1998, il fonde Wooshing Machine, laboratoire d'expérimentation scénique, dont le travail réinvente une grammaire narrative au sein de laquelle le geste dansé s'inscrit à la fois dans une pratique poétique et citoyenne.
Mauro Paccagnella collabore de manière ponctuelle avec Olga de Soto depuis 2005, année où il reprend le rôle de Vincent Druguet dans *histoire(s)*. Il participe aux tournées du spectacle jusqu'à 2012, année où il prend part à la création du spectacle *Débords* (Halles de Schaerbeek, Bruxelles, 2012) de la même chorégraphe.

Thibault Vancraenenbroeck est scénographe et costumier. Originaire de Bruxelles, il s'est formé à Florence puis auprès de ses pairs dans le maelstrom créatif bruxellois des années 1990. Il vit à Marseille depuis l'an 2000. Il crée scénographies et costumes pour la danse, le théâtre et l'opéra. Sa pratique est nomade et transgresse les frontières, tant stylistiques que géographiques. Il a collaboré et collabore avec : Frédéric Dussenne, Enzo Pezzella, Dominique Baguette, Barbara Manzetti, Olga de Soto, Pierre Droulers, Charlie Degotte, Sébastien Chollet, Isabelle Marcelin et 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 Villazon, Maya Boësch, Pierrick Sorin, Christophe Honoré, Richard Brunel, Yoshi Oida, Jorge León, Carole Errante et Simone Aughterlony. Depuis 1995, il entretien un partenariat régulier avec Stéphane Braunschweig à la fois au théâtre comme à l'opéra. Pour Grégoire Pont et James Bonas, il crée également les scénographies et costumes de plusieurs créations d'opéra. Parallèlement, il imagine deux installations vidéo à partir de textes de Maurice Blanchot et mène un projet photographique en collaboration avec Grégoire Romefort. Il partage son exercice en tant que professeur et membre du jury à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg – section scénographie et costumes – et à l'Académie royale d'Anvers – section costumes. Il affectionne particulièrement le travail du bois et s'initie à la pratique de charpente japonaise auprès de Takami Kawai, tout en accueillant son école itinérante dans son atelier à Marseille.

BIBLIOGRAPHIE

Schimmenspel als herinneringsarbeid. Het documentaire theater van Olga de Soto, Rabih Mroué en The Atlas Group
Texte de Jeroen Peeters
Etcetera #93, 2004
Langue originale : NL

Corps à corps avec l'histoire
Texte de Claudia Palazzolo
Vertigo — Revue d'esthétique et d'histoire du cinéma
Éditions Lignes, 2005
Langue originale : FR

Poétique de la danse contemporaine. La suite
Ouvrage de Laurence Louppe
Éditions Contredanse, 2006
Langue originale : FR

Stroboscopic Stutter: On the Not-yet-captured Ontological Condition of Limit-attractions
Texte de Paula Caspão
The Drama Review, Vol. 51, No. 2
MIT Press Journals, 2007
Langue originale : EN

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

Original und Revival
Ouvrage collectif sous la direction de Christina Thurner et de Julia Wehren
Chronos Verlag, Zürich, 2010
Langues originales : DE, EN et FR

Histoire(s) — Diario de abordo (extraits). Texte de Olga de Soto
dans *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*
Ouvrage collectif dirigée par Isabel de Naverán
Ed. Polígrafa / GG — Colección Cuerpo de Letra [3]: Danza y Pensamiento, 2010
Langue originale : ES

Eredità negate. Canone, storia e memoria in "Le Jeune homme et la Mort"
Texte de Susanne Franco
dans *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*
Ouvrage collectif dirigé par Susanne Franco et Marina Nordera (ed.)
Éditions Hermann, 2010
Langue originale : IT

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

histoire(s)
Texte de Olga de Soto
Repères, Cahier de danse. Éd. La Briqueterie / CDC Val-de-Marne, 2011/1 (n° 28)
Langue originale : FR

The Cabinet of Events
Texte de José A. Sánchez
Éditions Koenig Books, 2014 / Langue originale : EN

Köper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis
Ouvrage de Julia Wehren
Transcript Verlag, Bielefeld, 2016
Langue originale : DE

Saisir le document : enjeux et formes chorégraphiques
dans *Gestes en éclats — Art, danse et performance*
Ouvrage collectif sous la direction d'Aurore Deprès
Texte de Marie Quiblier
Les presses du réel, Paris, 2016
Langue originale : FR

Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons
Ouvrage de Ramsay Burt
Oxford University Press, New York, 2016
Langue originale : EN

Cuerpos Ajenos
Ouvrage de José A. Sánchez
Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017
Langue originale : ES

Archive dansée / archive de la danse. La démarche historienne d'Olga de Soto
Texte de Myriam Blœdé
Revue Recherches en Danse n°7 : Mémoires de l'œuvre en danse (FR), 2019
Langue originale : FR

histoire(s), récit d'un déplacement
Texte d'Olga de Soto
dans *Fabriques, expériences et archives du spectacles vivant*
Ouvrage collectif sous la direction de Sophie Lucet, Bénédicte Boisson et Marion Denizot
Ed. PUR / Presses Universitaires de Rennes (FR), 2021
Langue originale : FR

CritiQueer la danse
Ouvrage de Pauline L. Boulba
Presses Universitaires de Vincennes
Langue originale : 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
Ouvrage sous la direction de Susanne Franco et Marina Nordera
Oxford University Press, 2026
Langue originale : EN

ENTRETIENS

La Fabrique de l'Histoire — Histoire de la Danse 1/4
Programme : La Fabrique de l'Histoire, 15/07/2013
Chaîne : France Culture
Production et présentation : Emmanuel Laurentin
Langue : français
https://www.franceculture.fr

Discussion avec Valérie Da Costa, historienne de l'art et commissaire d'exposition
Vidéo réalisée par le Centre Pompidou – Paris, dans le cadre de Vidéodanse / Un Nouveau festival
Production et présentation : Valérie Da Costa
Langue : français
https://www.centrepompidou.fr

Entretien par Julia Wehren
MNEMEDANCE, Memory in Motion. Re-Membering Dance History, dans le cadre de la Conférence internationale Producing Dance Memories: Oral History and Mnemotechnics, Université Côte d'Azur, Nice (FR), 18 Novembre 2021
Production : Mnemedance, Universitá Ca'Foscari, Venice et Université Côte d'Azur
Langue : anglais
https://phaidra.unipd.it

www.olgadesoto.com/fr/entretiens

REMERCIEMENTS À

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 et Christophe Wavelet.

Et tout particulièrement à Marc Bouteiller, Nathalie Collantès, Hyperion Records Ltd, Olivier Hespel, Jorge León, Manuela Gutiérrez, Luis Sanz, Olivier Tiremarche, Ramón de Soto, Grégoire Romefort et à 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

La 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'

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.

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

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 toekomstvisoen 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'



Alexandre Demidoff

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!

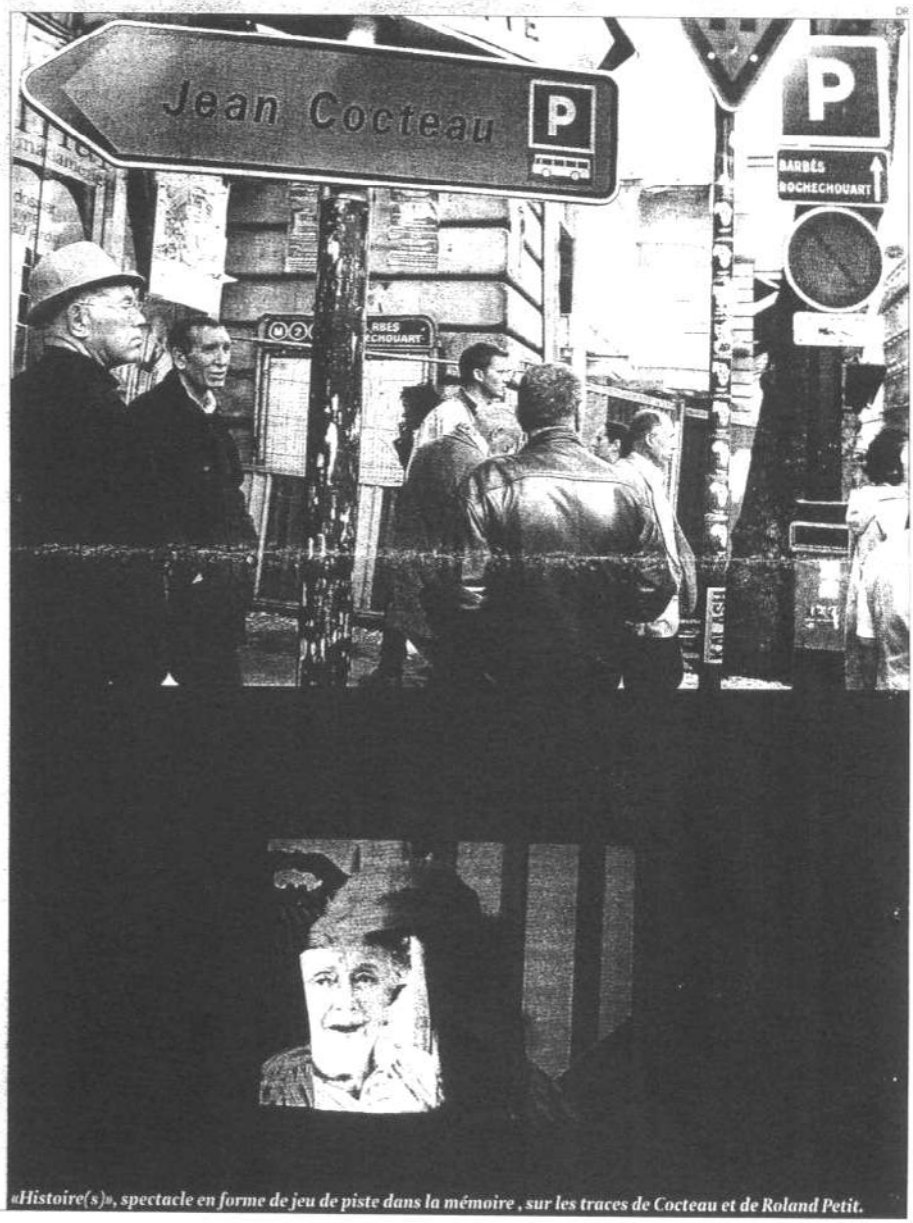
Histoire(s), c'est donc l'envers du *Jeune homme et la mort*. Sa boîte noire, si on veut. Sur scène, des écrans et deux passeurs, dont Olga de Soto. A l'image, des visages filmés de près et l'euphorie soudain de sentir que la jeunesse ne s'est pas tout à fait enfuie, qu'elle est dans ces mots qui se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

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'entrouvrir 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 Batbedad, 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. Wakhévich, 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.



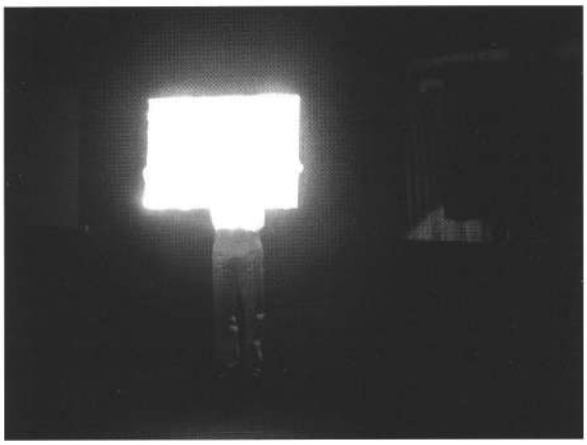
histoire(s), pièce d'Olga de Soto, 2004.

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

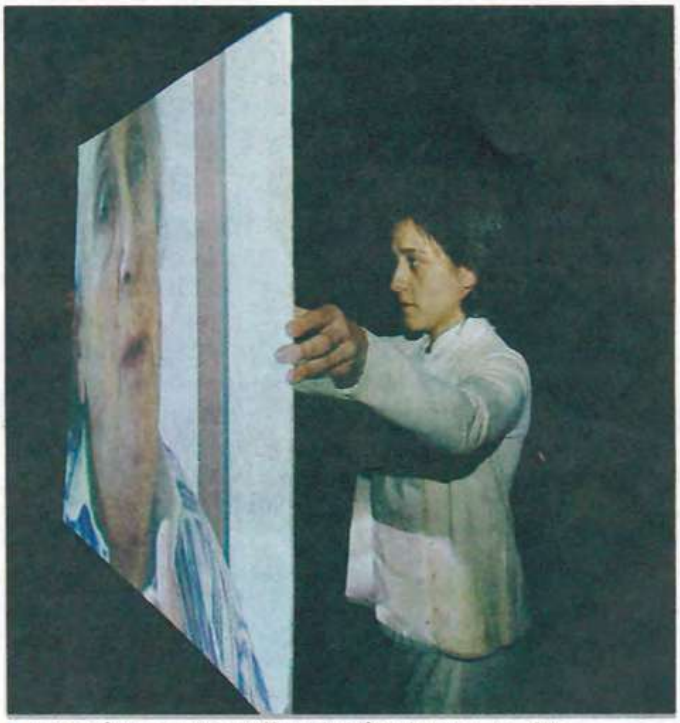
Olga, les vieilles gens et la vie

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.

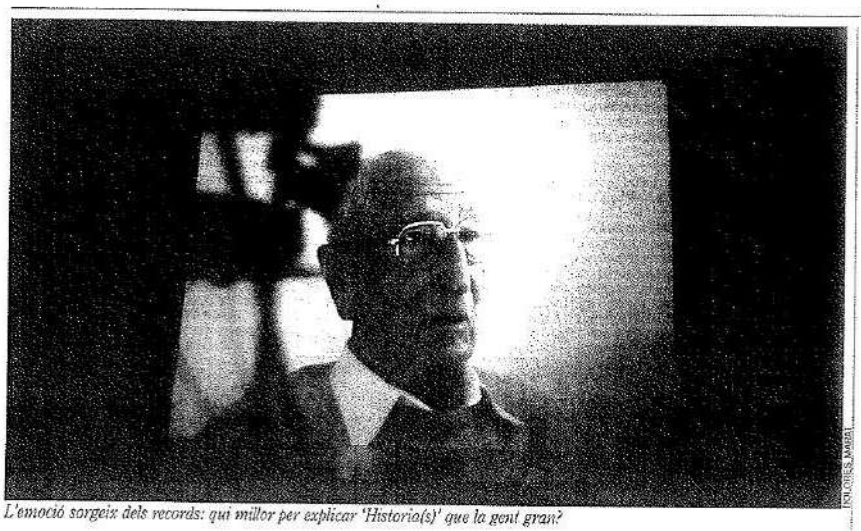
En 1h15, le regardeur devient une sorte de familier de ces personnes pourtant inconnues. Vient alors le temps, sur leur seul timbre et face à des écrans blancs, de les reconnaître en faisant appel à notre propre mémoire. Sollicitée quelques minutes seulement après la dernière projection alors qu'eux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

Per això, avui ens satisfà poder-vos recomanar fervorosament una peça que no té aquesta ambivalència, ja que recupera la història al marge, temps que és a distància. Es tracta d'*Historia(s)* d'Olga de Soto, una obra emocionadora que aconsegueix un impacte 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 dissenyar 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. Us ho 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