Archive dansée / archive de la danse

La démarche historienne d'Olga de Soto

Myriam Bloëdé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2702>

DOI : 10.4000/danse.2702

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Myriam Bloëdé, « Archive dansée / archive de la danse », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2702> ; DOI : 10.4000/danse.2702

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Archive dansée / archive de la danse

La démarche historique d'Olga de Soto

Myriam Bloëdé

« Je pense aux personnes qui étaient dans la salle en 1946, à ceux qui ont été marqués, touchés par ce spectacle [Le Jeune Homme et la Mort]. Je me mets à spéculer à propos des souvenirs qu'ils pourraient encore en avoir [...]. Qu'est-ce qu'il me reste à moi d'un spectacle quelconque, pris au hasard ? Et d'un spectacle qui m'a vraiment marquée ? Qu'est-ce que l'art dit "vivant" ? [...] Qu'est-ce qu'il reste d'une œuvre quand les personnes qui l'ont vue et les personnes qui l'ont faite ne sont plus là pour se souvenir, pour en parler, pour la faire vivre [...] ? Quelques lignes dans un livre...¹ »
Olga de Soto

- 1 Créée en 2015, *(elle) retient* constitue le dernier volet du triptyque scénique qu'Olga de Soto a élaboré autour de *La Table verte* de Kurt Jooss. La chorégraphe (et interprète de ce solo) y revient sur le travail fécond et littéralement interminable² qu'elle a engagé en 2002, avec la création d'*histoire(s)*, « vidéo-performance documentaire chorégraphique » qui interroge, à près de 60 ans de distance, les souvenirs de huit spectateurs ayant assisté en 1946 à la première du *Jeune Homme et la Mort* de Roland Petit et Jean Cocteau, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.
- 2 À partir de cette expérience³ qui est le fruit d'une commande et procède du constat d'un manque – de traces, de documents, d'archives relatifs à ce ballet particulier –, Olga de Soto va poursuivre sa réflexion sur la mémoire perceptive des œuvres chorégraphiques, en l'appliquant à *La Table verte*.
- 3 C'est à l'ensemble de ce parcours de recherche et de création que nous nous attacherons, ou plutôt aux formes scéniques qui l'ont émaillé – *histoire(s)* (2004), *Une introduction. Sur les traces de La Table verte* (2010), *Débords. Réflexions sur La Table verte*

(2012) et (*elle*) *retient*⁴ –, en le prolongeant d'une certaine manière, c'est-à-dire en reconduisant, pour l'analyser, la méthode mise en œuvre par Olga de Soto dans ce contexte. Et, mettant nos pas dans les siens, c'est-à-dire dans les *traces* qu'elle a laissées, nous nous appuyons pour l'essentiel sur le discours écrit et oral qu'elle a développé chemin faisant⁵. Nos sources, donc, sont en premier lieu les quatre pièces citées plus haut ; les textes (articles, notes d'intention) qu'elle a rédigés alentour ; enfin, ses propres témoignages et commentaires sur ce processus (recueillis directement ou par le biais de documents vidéo ou audio, enregistrements de rencontres publiques ou émissions de radio auxquelles elle a participé).

histoire(s) d'Olga de Soto

Création mai 2004, Bruxelles

© Dolorès Marat

D'histoire(s) à La Table verte

- 4 Entreprise « presque accidentellement⁶ », l'expérience d'*histoire(s)* aura eu de multiples incidences sur le travail d'Olga de Soto. En particulier, elle l'amène à réorienter, ouvrir, déplacer le questionnement sur l'empreinte et la mémoire corporelle (des danseurs) qui sous-tendait ses pièces antérieures, en y associant une réflexion sur la mémoire perceptive (des spectateurs notamment), c'est-à-dire, plus spécifiquement, sur la réception des œuvres, la nature et la longévité des traces que celles-ci laissent sur leur public (quelles traces pour quelle œuvre et quel public, comment, pourquoi). Elle lui permet aussi de prendre la mesure de l'historicité d'une pièce de danse – c'est-à-dire de la manière dont le contexte historique (et ses incidences privées) en conditionne la réception et la persistance dans la mémoire –, et d'y sensibiliser du même coup le spectateur d'*histoire(s)*. En arrière-plan, Olga de Soto est animée par cette préoccupation : « qu'est-ce que l'art vivant, à quoi ça sert, qu'est-ce qu'il en reste⁷ ? »

Aussi, frustrée de ne pas avoir pensé à faire ce type de recherches plus tôt, elle décide d'entreprendre, en 2006, un projet qui s'avérera au long cours portant cette fois sur une œuvre choisie par elle – une œuvre qu'elle considère comme « vraiment fondamentale » dans l'histoire de la danse⁸.

- 5 Son choix se fixe sur *La Table verte* (*Der Grüne Tisch*), danse macabre en huit tableaux pour seize danseurs de Kurt Jooss, créée à Paris, déjà au Théâtre des Champs-Élysées, le 3 juillet 1932 à l'occasion de la première édition du Concours chorégraphique des Archives Internationales de la Danse (AID) dont elle remporte le Premier Prix.
- 6 Fondé, comme *histoire(s)*, sur un travail de recherche documentaire et sur le recueil de témoignages filmés – donc comparable du point de vue de la procédure employée –, ce nouveau projet s'en distingue pourtant radicalement, à plus d'un titre. En premier lieu, l'œuvre de référence est très différente⁹. Olga de Soto a choisi *La Table verte*, spectacle emblématique du *Tanztheater*, pour sa clarté et sa simplicité formelles, son dépouillement, une relative stylisation, pour son écriture chorégraphique et sa composition « complètement novatrices sans pour autant renier un certain académisme¹⁰ » – une écriture et une composition où chaque geste, chaque mouvement répond à une intention et porte une signification précises¹¹.
- 7 À cela s'ajoutent le sujet même de la pièce où la Mort¹² revient comme protagoniste principal, non plus dans la sphère des sentiments privés, mais dans un contexte public cette fois, politique, puisqu'il s'agit de dénoncer les horreurs de la guerre, son caractère cyclique et inéluctable – sujet qui rencontre la sensibilité d'Olga de Soto à l'histoire et à la politique –, ainsi que l'universalité des thèmes abordés, leur permanente actualité. De fait, si *La Table verte* est « considérée comme l'une des œuvres les plus politiquement engagées de la danse du xx^e siècle », un manifeste « pacifiste¹³ », une réponse aussi aigüe que pertinente aux événements et inquiétudes du temps de sa création ; il n'est pas nécessaire de la situer dans cette période pour en saisir la portée. C'est d'ailleurs l'un des aspects sur lesquels Olga de Soto va focaliser son travail de recherche.
- 8 Indépendamment du contexte historique, politique et social dans lequel est née *La Table verte*, l'intérêt d'Olga de Soto se porte également sur la personnalité de son auteur, Kurt Jooss, sur l'engagement artistique et politique de celui-ci, et sur la manière dont cette œuvre-ci infléchira son parcours, ainsi que celui des membres de sa compagnie.
- 9 Enfin, le caractère « historique » de la pièce tient aussi, précisément, à son histoire : celle, exceptionnelle, d'une œuvre constamment inscrite au répertoire de la compagnie qui l'a créée¹⁴, puis transmise à d'autres (d'abord par Jooss¹⁵, puis par sa fille Anna Markard) et représentée dans le monde entier, sans interruption, depuis plus de 80 ans¹⁶.
- 10 Conséquence de cette histoire, la documentation sur *La Table verte* est, au contraire de celle qui concerne *Le Jeune Homme et la Mort*, très abondante et relativement accessible. Ce qui a des effets corollaires sur l'ampleur, l'extension dans le temps et l'expansion dans l'espace des recherches menées par Olga de Soto et induit une autre différence notable : commune aux deux projets, la production d'archives que constituent la collecte et l'enregistrement audiovisuel des témoignages, s'accompagne dans le second d'une monstration d'archives préexistantes. C'est même tout l'objet d'*Une introduction. Sur les traces de La Table Verte*, premier volet du triptyque scénique consacré à cette pièce.

Une introduction. Sur les traces de la Table verte. Incorporer ce qui reste ~~ici~~ au dans mon cœur

- 11 Comme elle l'explique dans *Une introduction. Sur les traces de la Table verte*¹⁷, à partir du début des années 2000, avec la recherche entreprise autour du *Jeune Homme et la Mort*, Olga de Soto distingue deux axes dans son travail : le premier, qui comprend *Éclats mats* (2001) et la série des « solos accompagnés » réunis sous le titre *Incorporer ce qui reste ~~ici~~ au dans mon cœur* (2004-2009), se fonde sur la « mémoire corporelle » des danseurs ; l'autre, inauguré avec *histoire(s)*, relève de « l'histoire de la danse » et sollicite la « mémoire perceptive » des spectateurs.
- 12 De fait, dans le second cas, la mémoire travaille sur un objet fini, un événement lointain, inscrit dans le passé. Dans le premier, elle opère sur une matière produite dans l'immédiat ou un passé très récent, une matière non encore fixée de surcroît. Là, c'est la trace mouvante d'un événement sédimenté, agrégé à d'autres événements, qu'il s'agit de ramener au jour et de ranimer par le biais d'un travail de verbalisation – la danse étant alors confiée aux mots seuls. Ici, en dépit de l'existence d'un « sous-texte » verbal, processus de remémoration et restitution du souvenir passent l'un et l'autre exclusivement par le corps¹⁸.

Vincent Druguet dans *Incorporer* d'Olga de Soto

Solo accompagné #1, création mars 2004, Paris
© Catherine Alvès

- 13 De nombreux liens apparaissent toutefois entre ces deux pratiques. En cela, tout d'abord, que, le corps étant partie prenante, y compris dans la perception du mouvement, l'œuvre chorégraphique inscrit une empreinte kinesthésique parfois

profonde, durable, dans la mémoire de l'observateur, danseur ou non – on la voit se manifester chez les témoins d'*histoire(s)*, par exemple. En cela aussi que la mémoire perceptive était déjà l'objet de certaines des « explorations » menées par les danseurs pour la création d'*Éclats mats*¹⁹.

- 14 De plus, si du point de vue du matériau traité et développé dans les pièces et, dans une certaine mesure, du point de vue de l'engagement physique des danseurs sur le plateau, on peut effectivement faire la distinction entre les pièces d'Olga de Soto qui relèvent de l'un ou l'autre axe, on notera aussi que, comme pour *Incorporer...*, l'ensemble du processus de recherche et de création relatif à la mémoire perceptive a été lui aussi élaboré par « volets accumulatifs²⁰ » dans la mesure où chaque nouvel opus procède du précédent et l'englobe.
- 15 Ainsi, *Une introduction* commence par la projection de brefs extraits des témoignages recueillis auprès de cinq parmi les huit spectateurs de la création du *Jeune homme et la Mort* – extraits qui n'ont pas été retenus dans *histoire(s)*, dans lesquels les témoins évoquent d'autres ballets qui les auraient aussi profondément marqués. Sont cités *Les Forains* (à trois reprises), *L'Oiseau de feu*, *Le Boléro* de Béjart, et *La Table verte* :

« Alors ça commence par une immense table verte, avec un certain nombre d'hommes assis tout autour. La musique commence et ils commencent à prendre des attitudes autour de cette table comme... comme des pantins terribles. Et on sent tout de suite que c'est terrible. »
- 16 Avant d'aborder *La Table verte* et la démarche qu'elle a entreprise à son sujet, avant même d'explicitier ses motivations pour ce nouveau projet, Olga de Soto affirme donc le fait que celui-ci s'inscrit presque malgré elle dans la continuité d'*histoire(s)*. Et d'autres signes, plus discrets, l'indiquent également :

« C'est la même table [que pour *histoire(s)*], précise-t-elle, [...] enfin elle est placée au même endroit. Il n'y a plus deux chaises, mais une seule parce que Vincent [Druguet] est décédé – je reste toute seule. C'est un travail sur la mémoire, aussi sur la perte²¹. »

Une introduction. Sur les traces de La Table verte d'Olga de Soto

Création août 2010, Berlin

© Grégoire Romefort

- 17 L'enjeu spécifique d'*Une introduction* serait en outre, lui aussi, une conséquence d'*histoire(s)* : Olga de Soto explique en effet qu'au cours des rencontres organisées lors des représentations de cette pièce, le public exprimait de la curiosité sur son processus de création et s'interrogeait, allant jusqu'à manifester une certaine frustration, sur son choix, radical, de ne rien montrer du *Jeune Homme et la Mort*. Considérant après coup qu'elle avait mené là « un travail d'occultation de l'œuvre »-source, elle aurait décidé cette fois de révéler sa démarche : « *Une introduction* est une sorte de réponse à *histoire(s)*, c'est aussi un pont entre *histoire(s)* » et *Débords* – la pièce qui sera l'aboutissement de ses six années de recherche sur *La Table verte* –, un lieu de « partage », d'informations, d'archives, l'exposé d'un état de la recherche, susceptible d'évoluer au fur et à mesure que progresse son enquête sur *La Table verte*²².
- 18 Et si Olga de Soto y a la charge du « récit », de la « lecture », si elle n'y danse pas²³, le mouvement n'en est pas absent pour autant puisqu'*Une introduction...* est ponctuée par quatre extraits d'une remarquable adaptation filmique de *La Table verte* dansée en 1967 par la compagnie de Kurt Jooss, le Folkwang Ballet²⁴.
- 19 De plus, ces « citations » de la chorégraphie sont accompagnés d'une archive sonore (des propos de Jooss), de documents vidéos (extraits des entretiens réalisés par Olga de Soto auprès des témoins d'*histoire(s)*), puis avec Françoise Dupuy et Michelle Nadal dans le cadre de son enquête sur *La Table verte*), ainsi que d'une quinzaine de photographies (photos de la pièce réalisées en 1932, photos de Dartington Hall dans le Devon, où Jooss s'installa en 1934 et fonda une école, et photos des membres de la compagnie en tournée, datant des années 1930 et 1940). À cela s'ajoute la projection d'un banc-titre où défilent les noms de tous les danseurs qu'Olga de Soto a pu recenser parmi ceux qui ont interprétés *La Table verte* au fil du temps, dans le monde entier.

Une introduction. Sur les traces de La Table verte d'Olga de Soto

Création août 2010, Berlin

© Mila Ros

- 20 Dans le va-et-vient entre les extraits de *La Table verte* et la présentation orale de la pièce, l'exposé du contexte de sa création, du destin de ses créateurs (Kurt Jooss, le compositeur Fritz Alexander Cohen, les danseurs de la formation d'origine), de son inscription dans l'histoire de la danse, mais aussi dans la combinaison de la parole (celle, directe, de la chorégraphe et celles que relayent les documents sonore et audiovisuels) – cet acte d'énonciation ou de parole constituant un flux horizontal –, du défilement vertical des noms des danseurs et des diverses images projetées, de la circulation de main en main dans le public – également horizontale – des photographies, du commentaire de Jooss sur *La Table verte* et sa composition qui reflète l'histoire comme cycle, comme « éternel recommencement » : c'est là, c'est ainsi que, selon Olga de Soto, il y a mouvement, partition ou structure chorégraphique dans *Une introduction*.

La Table verte / Débords

- 21 Sans rien annoncer de la forme que prendra *Débords*, la performance créée deux ans plus tard, *Une introduction...* fournit quelques indications sur la manière dont Olga de Soto appréhende *La Table verte* et dont elle a progressivement orienté sa recherche pour ce projet.
- 22 Le premier déplacement opéré par rapport au processus d'*histoire(s)* porte sur le profil des témoins : il n'est plus question de se concentrer sur des spectateurs qui auraient assisté à la première au Théâtre des Champs-Élysées en juillet 1932, à la fois pour des raisons pratiques évidentes – « je pense qu'il ne reste pas grand monde » –, et au motif que cette pièce est « beaucoup plus intemporelle que cela²⁵ ». Bien qu'Olga de Soto ne le dise pas ainsi, il est vraisemblable que ce changement soit également lié à son adhésion à *La Table verte*, à sa conviction intime qu'il s'agit cette fois, sans conteste, d'une œuvre majeure de la danse du ^{xx}e siècle. Une œuvre sur laquelle elle-même a beaucoup à dire. C'est pourquoi, dans le même mouvement semble-t-il, son intérêt va se porter sur les

danseurs – ceux qui, parmi ses pairs, ont ici ou là, à telle ou telle période, dansé la pièce²⁶. Ceux qui, en particulier, ont interprété le rôle de la Mort et celui de la Partisane.

- 23 Pour la même raison, la période sur laquelle se déploient ses recherches commence en amont de la création (pour tenter de comprendre ce qui l'a motivée et comment elle s'est élaborée) et s'étend jusqu'à aujourd'hui.
- 24 La réception de l'œuvre reste cependant sa visée première : « L'objectif général de mon projet est de poursuivre le travail de questionnement sur l'impact de l'art vivant, son utilité et sa pérennité », explique-t-elle. Si elle ne se détourne pas de l'effet produit par la pièce, des traces effectives que celle-ci inscrit, a directement inscrites, dans la mémoire de ceux qui l'ont vue, ce ne sont plus de « simples "vrais" spectateurs » qu'elle recherche, mais des personnes qui, au contraire, de façon parfois indirecte, ont un rapport pour ainsi dire professionnel avec la danse, une compétence, une qualification. Plus largement, explique-t-elle, « je savais, que je ne pourrais pas "retrouver" Jooss [...]. Mais à défaut, je voulais rencontrer des gens qui, d'une manière ou d'une autre, ait un lien avec lui²⁷ ».

Françoise Dupuy (image projetée), Enora Rivière et Alessandro Bernardeschi dans *Débords d'Olga* de Soto

Création novembre 2012, Bruxelles

© Gautier Leblonde

- 25 Ainsi Françoise Dupuy, danseuse et chorégraphe, dont le témoignage figure déjà dans *Une introduction...*, intervient en tant que spectatrice : elle a vu *La Table verte* en 1934²⁸, mais ne l'a jamais dansée. Symétriquement, la danseuse Michelle Nadal, qui a fait partie des Ballets Jooss au début des années 1950, a souvent dansé *La Table verte* parmi d'autres pièces du répertoire de la compagnie. Nous avons donc affaire ici à deux « spécialistes », toutes deux danseuses, dont l'une parle de l'intérieur, en tant qu'interprète, et l'autre de l'extérieur, depuis le public.

- 26 Les témoins sont ici des danseurs, mais pas seulement. Parmi eux, se trouve aussi Ann Hutchinson Guest, à qui l'on doit – comme elle le raconte dans *Débords* – la première notation de *La Table verte* (en cinématographie Laban), réalisée à la demande de Jooss à la fin des années 1930. Son lien avec le créateur de la pièce apparaît donc clairement, ce qui n'est pas le cas de tous. Or Olga de Soto a décidé de ne pas marquer la différence entre danseurs et non-danseurs, la parole étant distribuée entre eux sans qu'ils soient nommés ni que soit toujours explicitée leur position dans la longue histoire de *La Table verte* – autrement dit, ce qui les relie à Kurt Jooss ou à cette pièce particulière. Il se trouve que certains témoins spectateurs « restituent l'œuvre comme s'ils l'avaient eux-mêmes portée. Je trouve ça très troublant, c'est pourquoi j'ai eu envie [...] de jouer avec cette incertitude ». Elle a donc adopté un parti pris de montage qui consiste, en un « va-et-vient » non systématique, à « op[érer] un déplacement du regard, du regard extérieur d'un spectateur au regard de l'intérieur de quelqu'un qui portait la scène à ce moment-là, dans un rôle principal ou un rôle secondaire²⁹ ».
- 27 Autre élément de trouble pour le spectateur de *Débords*, la pluralité des langues et le passage de l'une à l'autre qui, malgré les sous-titres, oblige constamment à « accommoder » : les personnes interrogées s'expriment en allemand, en anglais, en espagnol ou en français, avec un fort accent parfois. Mais pourquoi dans ces quatre langues ? Et d'où parlent-elles ?
- 28 Pour restreindre le champ de ses investigations, Olga de Soto s'est appuyée sur la biographie de Jooss, « quelqu'un qui vient d'Allemagne, gagne un concours chorégraphique en France et se voit obligé de s'exiler en Angleterre, tandis qu'une partie de sa compagnie s'exile plus tard au Chili³⁰ ». Elle a donc cherché des personnes qui aient vu ou dansé la pièce dans ces quatre pays, en « considérant la France comme terre de reconnaissance internationale de la pièce, [...] l'Allemagne comme terre d'origine, [...] l'Angleterre comme terre d'exil, terre d'accueil » et le Chili où *La Table verte* a été montée en 1948 par le Ballet national (fondé par trois danseurs de la distribution originelle), mais aussi parce que « ce pays a vécu l'une des pires dictatures sur le continent américain ». Puis elle a élargi ses recherches aux États-Unis où la première production de la pièce, par le Joffrey Ballet, eut lieu en 1967, au moment où « la guerre du Vietnam battait son plein³¹ » ; et à la Hollande où Anna Markard, fille de Kurt Jooss et « passeuse » de son œuvre, a longtemps vécu – et où Olga de Soto l'a rencontrée.
- 29 L'enjeu, ici, consiste à mettre en évidence la manière dont la réception de la pièce est conditionnée par le contexte dans lequel elle est représentée³². Il s'agit, en quelque sorte, de voir comment la pièce se charge progressivement d'événements postérieurs à sa date de création, d'événements contemporains de chaque nouvelle série de représentations ou de chaque production – et de vérifier ou mesurer ainsi son caractère universel, intemporel. Mais aussi, du point de vue de la transmission cette fois, et pour les danseurs qui la portent, « comment le contexte socio-politique et culturel dans lequel on est, on grandit et on évolue, peut avoir une influence sur la manière d'investir une œuvre, de s'investir dans une œuvre et de s'engager³³ ».

Débord : trop-plein ou écart

- 30 « *Débords* », le titre choisi pour le volet central du triptyque scénique autour de *La Table verte*, fait référence à plusieurs facettes de l'enquête menée par Olga de Soto,

plusieurs aspects révélés par son processus. Sa démesure d'abord : « Pour la création de *Débords*, j'ai interrogé une trentaine de personnes [...] dans six pays différents, parcouru 42 000 km » et récolté « 67 heures d'interviews en quatre langues. [...] J'ai pelé un oignon, mais c'est interminable, c'est infini³⁴ ». Ce sont aussi six années de recherche qui ont abouti à cette création et, six ans plus tard, le travail se poursuit – avec celle de *(elle) retient* ou sous la forme d'installations diverses³⁵. À cette démesure, s'ajoute l'ampleur des incidences qu'a eue la pièce sur nombre des personnes interrogées.

Joan Turner Jara (image projetée) et Mauro Paccagnella dans *Débords* d'Olga de Soto

Création novembre 2012, Bruxelles

© Gautier Leblonde

- 31 D'autre part, « débords » traduit l'émotion qu'Olga de Soto a vue se manifester chez certains de ses interlocuteurs, celle qu'elle-même a parfois éprouvée face à eux. Le mot désigne enfin ce qui s'est écrit, ce qui a été écrit par eux, dans les marges de la restitution du spectacle – ces fragments de vie, porteurs d'émotions, d'affects, qui ne concernent pas directement la mémoire de l'œuvre, mais s'y rattachent par un biais intime et sont ramenés à la surface par son évocation. Car la chorégraphe a constaté « un phénomène d'identification très fort³⁶ » chez la plupart des personnes interviewées, danseurs ou spectateurs qui ont vécu une guerre et traversé certaines situations décrites par la pièce. Et elle a aussi rencontré chez eux une nette adhésion au message dont *La Table verte* est porteuse, ou du moins qu'ils y lisent.
- 32 La notion de « débord » est ainsi devenue l'un des principes de la mise en espace des images projetées dans *Débords*.

Débords vs histoire(s)

- 33 Le dispositif de *Débords* est analogue à celui d'*histoire(s)* dans la mesure où l'on retrouve le principe de la projection vidéo des témoignages, à partir de plusieurs sources, sur

différents écrans³⁷ fixes (suspendus dans les cintres, en l'occurrence) ou mobiles, de différents formats, placés ou déplacés à des hauteurs, selon des inclinaisons, sur des axes et dans des plans différents. De même, la plupart sont manipulés à vue par les six danseurs présents sur le plateau³⁸. Enfin, seules les images produites par Olga de Soto sont exposées ici : les documents d'archives, les sources textuelles et iconographiques réunies au cours de sa recherche et dont elle montrait quelques spécimens dans *Une introduction*, ainsi que les extraits filmés de *La Table verte* ont disparu.

- 34 Cependant, dans *histoire(s)*, le travail même de la mémoire, la remémoration du *Jeune Homme et la Mort* est devenu l'enjeu majeur, prenant presque le pas sur la réception de l'œuvre. Dans *Débords*, ce phénomène n'est plus guère présent. Et même si, plus nettement encore, on remarque à nouveau ici la manifestation d'une empreinte corporelle, la réactivation d'une perception ou d'un savoir kinesthésiques, ce sont la restitution de l'œuvre et sa réception qui l'emportent. Cela tient, bien sûr, à la compétence des personnes interrogées et à leur capacité, du même coup, à décrire ou montrer la danse avec une grande précision. Au fait sans doute aussi qu'elles ont multiplié leur expérience de *La Table verte* – qu'elles l'ont dansée ou vue, sinon souvent, à plusieurs reprises au moins, même si cette expérience n'est pas récente. Et les hésitations que l'on peut constater chez l'un ou l'autre, les suspens, les stases traduisent moins l'effort de remémoration qu'un temps de réflexion, ou alors un « débord », l'afflux inopiné d'une émotion ou d'un souvenir corollaire. En revanche et pour la même raison, la parole n'est pas le seul vecteur de restitution de la pièce : s'y substitue parfois le geste, l'expression, le marquage du rythme ou l'énoncé d'un fragment de phrase musicale.

« Je ne leur ai pas demandé de chanter, remarque Olga de Soto, alors que pratiquement tout le monde chante. Et ce qui est très étonnant dans les interviews sur *La Table verte*, c'est qu[e] parfois c'est la mélodie qui vient avant la parole, ou le geste qui vient avant la parole et c'est cette mémoire-là du geste ou de la mélodie qui, à un moment donné, ramène le souvenir, [...] comme si la mélodie ou le geste ramenait à la surface le souvenir, la possibilité de le formuler, comme si c'était ça qui ouvrait la porte à la verbalisation³⁹. »

- 35 Aussi la construction, le découpage, comme le travail de mise en espace diffèrent du tout au tout entre les deux pièces : *histoire(s)* est composé de sept séquences (dont l'une se rapporte à « la question de l'oubli » ou de la reconstruction du souvenir) et la projection s'opère selon un mouvement qui va de jardin à cour et retour. *Débords* en compte vingt-quatre, dont près de la moitié est consacrée à ce qu'Olga de Soto appelle « le récit », c'est-à-dire la restitution minutieuse et chronologique des huit tableaux de *La Table verte*. D'autres séquences, au début de la pièce, intercalées dans ce récit ou regroupées à la fin, proposent des éléments d'analyse ou d'interprétation, une lecture critique non contextuelle de la pièce. D'autres enfin – évocation du temps et des conditions de la création, de la première tournée en Allemagne après-guerre ou souvenirs personnels des témoins – s'intéressent à l'impact de l'œuvre, à sa réception, et relèvent du « débord ».
- 36 De plus, les écrans sont ici plus nombreux : certains sont souples, d'autres translucides – ce qui affecte la définition, le contraste et la luminosité de la projection –, la spatialisation des images (et des sons) est beaucoup plus complexe et surtout, au contraire d'*histoire(s)*, on trouve dans *Débords* de multiples allusions, spatiales et gestuelles à l'œuvre de référence.

- 37 Ainsi, hormis la brève utilisation d'un petit carton mobile posé en appui sur le sol, seuls deux écrans sont fonctionnels dans la première partie de *Débords*. Placé au lointain à jardin, le premier « re[çoit] les débordements », tandis qu'à l'écran central est dévolu le « récit ». Suspendu à l'aplomb de l'emplacement de la table (verte, mais perpendiculairement à celle-ci), ce dernier, « acteur principal du dispositif⁴⁰ », « n'arrête pas de bouger » : il suit « les axes principaux de la chorégraphie » de référence en passant, selon les séquences, par quatre positions distinctes, y compris l'horizontale – qui l'apparente à une table. D'autres écrans apparaissent dans la deuxième partie du spectacle : l'un suspendu à cour, les autres mobiles, avec lesquels les danseurs « vont chercher des éléments de l'image [...], révéler des détails, des expressions, les isoler pour les souligner⁴¹ ».
- 38 Mais au-delà des témoignages filmés et du discours des témoins, au-delà du découpage, du montage et du dispositif de projection, la partition des danseurs sur scène accuse encore la différence entre *histoire(s)* et *Débords*. Dans le premier cas, la danse ayant été « chassée » du plateau, les danseurs sont les « agents » de la projection et de sa spatialisation, assurant la médiation entre la parole des témoins filmés et les spectateurs présents dans la salle. S'ils assument également cette fonction dans *Débords*, c'est de façon plus marquée, accentuée, intentionnelle : vis-à-vis des images et des paroles des témoins, explique Olga de Soto, « nous avons essayé de trouver un moyen physique de les porter, de les prendre en charge, de les soutenir, de les traverser, d'entrer à l'intérieur⁴² ».
- 39 Par ailleurs, il semble que les danseurs interviennent aussi, à leur manière, comme dépositaires directs d'une mémoire de *La Table verte* – ou comme relais de celles des témoins. Leurs placements, leurs déplacements dans l'espace, tout comme certains de leurs gestes, « des micro-mouvements », sont des évocations ou des citations directes, sinon explicites, de la pièce de Kurt Jooss ou du récit qu'en font les personnes interrogées.
- 40 Les danseurs, dit Olga de Soto, ont « un corps portant [et] un corps dansant d'une certaine manière, même s'il n'y a pas de grandes séquences de mouvement. Mais il y a [dans la pièce] un certain rapport au déplacement, à la présence, qui fait écho, qui résonne pour moi avec une danse précise⁴³ ».

Juan Allende Blin (image projetée) dans *Débords* d'Olga de Soto

Création novembre 2012, Bruxelles

© Gautier Leblonde

- 41 Ainsi, dans un préambule qui inscrit la pièce dans la continuité de celles qui l'ont précédée, Olga de Soto entre en scène pour ce qui sera sa seule apparition dans *Débords* et apporte « deux éléments qui sont présents dans *Une introduction*, mais qui, pour [elle], sont [...] rattachés à deux rôles fondamentaux dans *La Table verte* » : un foulard et un caillou, en référence à *La Partisane* et à *La Mort*. Elle dépose d'abord le foulard « au lointain à jardin, c'est-à-dire plus ou moins à l'endroit où les soldats se trouvent quand ils se transforment en peloton d'exécution » dans la scène de « *La Partisane* », et « le caillou à l'avant-scène cour, à la fin de la diagonale, là où la Mort se tient⁴⁴ » dans la scène des « Réfugiés ».
- 42 Durant la cinquième séquence de *Débords*, où est restituée la scène des « Adieux », l'écran principal est remonté au lointain, en surplomb de « l'emplacement où la Mort entraît » dans la scène précédente. Puis les danseurs commencent à « parcourir au sol les tracés des danseurs » de *La Table verte* ou plutôt, en décalage dégressif avec le récit diffusé en voix off, ils anticipent les déplacements des personnages tels que les témoins les décrivent, changeant de rôle au besoin. Olga de Soto dit n'avoir « pas voulu qu'il y ait de productions gestuelles à proprement parler, mais plutôt inscrire ces traces au sol » pour que le public puisse se représenter « la scène et les personnages qui sont énumérés, présentés au fur et à mesure dans le récit qui [...] rattrape⁴⁵ », jusqu'à s'y synchroniser, les actions des danseurs.
- 43 Un exemple encore : dans la séquence suivante, dédiée à « La Bataille » (troisième tableau de *La Table verte*), l'écran principal est redescendu et mis en branle dans un mouvement de balancier qui le fait passer de la verticale à l'horizontale – un mouvement qui évoque celui d'une faux. Cependant le récit – discontinu, fragmentaire et de surcroît légèrement brouillé par un environnement sonore qui reprend des bribes de voix entendues dans la séquence précédente – est également diffusé en voix off,

tandis que les actions des danseurs se dégagent de toute allusion à la chorégraphie pour se situer sur un registre purement fonctionnel. Pour Olga de Soto « c'est quand même la scène dont les gens se souviennent le moins. Je pense que c'est la scène la plus faible de la pièce, c'est une scène [...] très formelle, ce qui n'est absolument pas le cas des autres⁴⁶ ». Ici, il semble donc que la partition des danseurs rende compte à la fois de la nature du récit (dont elle relaie l'inconsistance dans la mémoire des témoins ou dans le récit qu'ils en font) et du jugement porté par de Soto sur la scène en question.

Quelques réflexions sur *Débords*

- ⁴⁴ Comme pour *histoire(s)*, la question qui s'est posée pour *Débords* était de savoir « quel type de présence [...] avoir par rapport [aux témoins directs et à leurs propos] ? Comment faire un spectacle », comment articuler cette matière mémorielle aussi insaisissable que la danse elle-même, « comment réagir ou être réceptif⁴⁷ » ? Quel corps, quelle danse pourrait accompagner ces paroles ou intervenir en contrepoint sans risquer de « devenir descriptif » ou « platement signifiant », sans « réduire l'imaginaire⁴⁸ » ni fermer la lecture. Comment relayer toutes ces mémoires de *La Table verte* et offrir dans le même temps au spectateur d'aujourd'hui, qu'il connaisse ou non la pièce, « des actions qui soient comme des lignes de fuite⁴⁹ », des espaces de réflexion, de « projection » pour lui-même ?
- ⁴⁵ En partant en 2002 « à la recherche des spectateurs qui avaient assisté en juin 1946 à la première du *Jeune Homme et la Mort* », Olga de Soto s'est engagée sur un « chemin » dont elle ne pouvait prévoir la durée ni les conséquences qu'il aurait sur son parcours artistique. Déjà la première étape était imprévisible puisqu'il s'est agi de créer « une pièce où la danse ne serait pas visible », où « il faudrait l'imaginer à partir des mots, des bribes de souvenirs que [la chorégraphe allait] récolter⁵⁰ ». Une pièce pour laquelle elle a dû, selon sa formule, « faire le deuil de sa danse ».
- ⁴⁶ La « densité » et la fragilité des témoignages des huit spectateurs de la création du *Jeune Homme et la Mort* ; la netteté de certains souvenirs qui contraste avec le caractère mouvant, incomplet des images qu'ils parviennent à reconstituer en prenant appui parfois sur des éléments matériels (costumes et décors) également incertains et, réciproquement, la convergence de certains oublis ; mais surtout la nature et la qualité des traces laissées en eux par la réception de ce ballet, la manière dont pour chacun ces traces se sont avérées profondément nouées à une part de vécu, d'intime⁵¹ ; la confiance dont tous ont fait preuve en les mettant à jour ; la découverte enfin, pour Olga de Soto, au décours de cette expérience, « que les œuvres n'appartiennent pas seulement à leurs auteurs, mais aussi à ceux qui les reçoivent, aux spectateurs⁵² » ; tout cela a imposé une neutralité, un mélange d'attention et de retrait aux danseurs chargés de véhiculer et de transmettre la parole des témoins.
- ⁴⁷ Avec *Débords* pourtant, il semble que, d'une certaine manière, la danse soit revenue sur le plateau : d'abord par la voix et l'engagement corporel des témoins eux-mêmes, par l'extrême précision de leur description ou de leur analyse – une précision telle qu'« il y a carrément des séquences qu'on peut raconter du début jusqu'à la fin, avec énormément de détails, [...] une restitution de gestes, de mouvements, ce qui n'était pas du tout le cas pour *histoire(s)*⁵³ » –, une minutie qui traduit la proximité qu'éprouve la plupart avec l'œuvre « remémorée ».

- 48 Est-ce en raison de cette proximité qu'elle partage, tout comme ses interprètes désormais⁵⁴, qu'Olga de Soto a pu envisager différemment le rôle de ceux-ci ? Qu'elle a pu s'autoriser à introduire dans leur partition des éléments de citations ou d'*impli-citations* (de la chorégraphie de référence ou de sa restitution par les personnes interrogées) ? Et à multiplier les références concrètes à *La Table verte* (dans l'implantation du dispositif et son activation, par exemple)⁵⁵ ? Ne serait-ce pas aussi en raison de son adhésion personnelle à la pièce, adhésion préalable à cette expérience, à laquelle s'ajoute l'attachement qu'elle a forcément développé au cours du temps à son égard ?
- 49 Car il existe un autre facteur de partage, semble-t-il, entre Olga de Soto et ses témoins pour *Débords*, « la présence d'une charge émotionnelle » provoquée, selon elle, directement par l'œuvre – alors que pour *histoire(s)*, l'émotion serait née de la réception du *Jeune Homme et la Mort*, c'est-à-dire secondairement comme effet de « l'impact, mais pas [de] la production elle-même⁵⁶ ». C'est sans doute pourquoi, dans *Débords*, la chorégraphe a cherché à la fois à donner à voir (et à créer des passerelles entre) « ce qui se passait très concrètement sur le plateau et ce que les gens ressentaient en [le] voyant ». Et c'est sans doute ainsi qu'est revenue la danse, celle de Kurt Jooss (des interprètes et des spectateurs de Kurt Jooss) sinon d'Olga de Soto, celle d'Olga de Soto, il me semble, (juste) derrière celle de Kurt Jooss.

(elle) retient, en guise de conclusion provisoire ?

- 50 Si *(elle) retient* se présente comme le troisième volet du triptyque scénique créé par Olga de Soto autour de *La Table verte*, au contraire des deux précédents, le titre *La Table verte* ne figure pas dans celui de la pièce. De plus, s'il est mentionné dans le dossier de présentation du spectacle, il n'est pas nommé par la chorégraphe dans sa note d'intention et il est à peine cité dans la pièce. Pourtant, ce solo répond bien au principe des volets accumulatifs puisqu'il fait retour sur la totalité du « chemin » parcouru par Olga de Soto sur l'histoire de la danse et la question de la mémoire des œuvres et puisque, à son tour, il procède de la pièce qui l'a précédé et l'englobe.

(elle) retient d'Olga de Soto avec en fond de scène le sous-titrage d'un témoignage d'Edith del Campo

Création octobre 2015, Bruxelles

© Mila Ros

- 51 Sur le plateau, un lacs de câbles électriques, un unique câble en lacs, comme le fil d'une pensée (ou d'une mémoire) embrouillée qui se dénoue progressivement. La métaphore d'un *dénouement* en quelque sorte, qui se produit dans la durée de la pièce. Hormis le prologue, où défile le sur-titrage en fond de scène de quelques-unes des questions « simples » (mais « pas si simples ») qu'Olga de Soto a posées à tous ses interlocuteurs dans son enquête sur *La Table verte*⁵⁷, écrans et images visuelles ont disparu au profit du sonore. Le dispositif apparaît donc encore comme un espace de projection, mais c'est uniquement du son qui est projeté à partir de différentes sources, enveloppant scène et salle. Et c'est la mémoire des spectateurs de *Débords* qui est sollicitée dans ce cas, pour associer aux voix que l'on entend ici (plutôt qu'aux noms que la chorégraphe indique cette fois, au fur et à mesure), les visages que l'on a vus là. Elle l'est aussi pour faire la part entre les propos (et les personnes) entendus dans la pièce précédente et ceux que l'on découvre dans celle-ci. Cependant, (elle) retient à son autonomie : cette mémoire n'est pas indispensable pour la (rece)voir. Pas plus, pourrait-on dire, que ne l'étaient celle du *Jeune Homme et la Mort* et celle de *La Table verte* face à *histoire(s)* ou *Débords*.
- 52 D'autre part, même si Kurt Jooss est à peine nommé, sa danse est présente. Elle l'est à nouveau par la voix des témoins, elle l'est aussi ouvertement, mimétiquement peut-être, dans le corps d'Olga de Soto lorsque celle-ci ébauche certaines séquences de mouvement de *La Table verte*, en écho à la réécoute de bribes de leur description (gestuelle et verbale) par telle ou telle personne interrogée. Pour autant, il ne s'agit plus ici de restituer la pièce et d'évoquer sa réception. Ou plutôt, s'il est toujours question d'un impact, c'est de celui qu'a éprouvé Olga de Soto en travaillant sur les mémoires de cette œuvre. Car l'argument de (elle) retient pourrait tenir dans cette interrogation : « Se peut-il qu'un travail de recherche finisse par "coloniser" la personne qui l'entreprend ? Et si oui, comment se libérer de cette "occupation" ? Quelles traces reste-t-il et qu'est-ce que je retiens de cette expérience⁵⁸ ? »

Olga de Soto dans *(elle) retient*

Création octobre 2015, Bruxelles

© Mila Ros

- 53 Ce que suggère la chorégraphe dans sa note d'intention, ce qu'elle met en scène dans la pièce et qu'elle y dit enfin, c'est que :
- « ce travail de recherche [...] avait fini par chasser, par effacer ma danse du plateau et d'une partie de mes spectacles, avait effacé la danse de ma trajectoire professionnelle pour une partie des gens, et était peut-être, peut-être, en train d'effacer la danse de mon corps⁵⁹. »
- 54 Pourtant, dans cette pièce, c'est d'abord sa danse qui revient. Et, avec elle, Vincent Druguet, l'ami mort en 2010, qui « l'accompagne » depuis le début de l'aventure⁶⁰. *(elle) retient* s'ouvre en effet sur une séquence dansée, extraite d'*Éclats mats*, dont Olga de Soto explique ensuite : « J'avais écrit cette danse pour Vincent [...], il me manque. Et une des solutions que j'ai trouvées pour faire face à son absence, c'est d'incorporer cette danse⁶¹. »
- 55 *(elle) retient* apparaît ainsi comme une entreprise conjuratoire, un contre-deuil, ou la mise en tension (classique, en somme) d'un conflit et de sa résolution. Puisque, pour sortir de ce processus qu'elle a élaboré et qui l'a conduite à confier le mouvement aux mots seuls, à faire « le deuil de ma danse », ce processus dans lequel « mes oreilles écoutent, mes yeux écoutent, mes cheveux écoutent, toute ma peau écoute, je suis un corps éponge⁶² », pour « se libérer de cette "occupation" » dont elle évoque certains épisodes clés et décrit l'évolution de manière quasi-clinique (par une accumulation de faits, dates, noms de personnes et de lieux), et après avoir épuisé la parole (« je n'avais pas de mots, je n'avais vraiment pas de mots⁶³ »), Olga de Soto revient à elle. Comme si, dans cette aventure, soucieuse de ne pas s'interposer, d'être une pure courroie de transmission, « un corps éponge », elle s'était un temps « effacée » au profit de la mémoire et de la parole des témoins, mais aussi en faveur de Kurt Jooss et de son œuvre, elle semble ici revenir à elle par l'évocation de souvenirs personnels (dont certains croisent la grande Histoire) et par le biais de sa propre danse.

Quelle *Table* ?

« Car un événement vécu est fini, [...] confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue, tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi⁶⁴. »

- 56 Comme l'a justement remarqué Isabelle Launay, « la mémoire est d'abord un projet où se négocient et s'imbriquent les gestes du passé, du présent et du futur. Ce n'est pas chercher une concordance des temps et des postures, mais prendre en compte la discordance des temps et des corporéités hétérogènes⁶⁵. »
- 57 Or précisément, une des particularités de ce chemin interminable qu'a parcouru Olga de Soto depuis 2002 – et peut-être plus nettement à partir du moment où elle est partie « sur les traces de *La Table verte* » –, tient à la focale et à la posture qu'elle a adoptées. Puisqu'au-delà des œuvres-objets ou supports de sa réflexion autour de la mémoire perceptive du geste dansé, c'est l'impact de ces œuvres, autrement dit leurs effets qui l'ont intéressée. Et plus encore l'articulation de ces effets au(x) contexte(s) historique(s) ou culturel(s) de leur réception (par les spectateurs ; de leur transmission, de leur « incorporation » par les danseurs). À cela s'ajoute le fait qu'au fil de cette aventure elle a commencé à être perçue et à se définir comme chercheuse⁶⁶ autant que comme artiste. Et qu'en l'occurrence, la collecte des témoignages et leur traitement (avant toute mise en jeu dans le cadre d'une création artistique), autrement dit la production, l'institution d'archives⁶⁷, constitue une partie décisive de cette recherche.
- 58 Si l'on admet que « l'interprétation de l'archive [...] ne peut éclairer, lire, interpréter, établir son objet, à savoir un héritage donné, qu'en s'y inscrivant, c'est-à-dire en l'ouvrant et en l'enrichissant assez pour y prendre place de plein droit », les archives constituées par Olga de Soto autour de la mémoire du *Jeune Homme et la Mort* et de *La Table verte*, tout comme les interprétations qu'elle-même en a données, dans la diversité de leurs formes et de leurs formats – créations scéniques, films, installations – s'ajoutent et « apparten[en]t désormais au corpus⁶⁸ » – archivistique, documentaire, critique, artistique... – relatif, respectivement, à chacune de ces œuvres chorégraphiques.
- 59 Mais aussi, à propos de *La Table verte* surtout : en filmant ces témoignages, en les accompagnant comme elle l'a fait, donnant libre cours aux « débords » de ses interlocuteurs, elle a imprimé, « imposé », sur la pièce de Kurt Jooss les interprétations et commentaires de chacun d'entre eux, danseurs et spectateurs. Elle l'a, pour ainsi dire, « enseveli[e] sous la masse [de leurs] récits⁶⁹ », y compris dans son travail de montage et sa volonté de restituer, dans l'ordre, les huit tableaux qui composent la pièce (la vérité de l'œuvre ?), c'est-à-dire de construire ce qu'elle appelle « le récit » et qui est en fait son récit – sa vérité sur *La Table verte*, tout aussi fictive que celle des témoins⁷⁰.
- 60 Autrement dit, la trentaine de témoignages recueillis, ces mémoires de *La Table verte* sont autant de lectures (d'interprétations, d'appropriations) de cette œuvre, tissées de vécus, d'expériences liées à sa réception. En composant, respectueusement, précautionneusement, avec le fruit de sa collecte, Olga de Soto nous y donne accès, au moins partiellement. Et dans le même geste, elle bâtit et inscrit par-dessus sa propre (mémoire de *La*) *Table verte*.

BIBLIOGRAPHIE

- On trouvera, sur le site d'Olga de Soto (<https://www.olgadesoto.com>), des éléments biographiques et bibliographiques, les dossiers complets de ses créations (note d'intention, générique, photographies et parfois extraits vidéo, presse, historique des tournées), ainsi qu'un certain nombre des textes et entretiens cités.
- AUMONT Jacques, *L'Attrait de l'oubli*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, « Côté cinéma / Motifs », 2017.
- BARBERIS Isabelle (dir.), *L'Archive dans les arts vivants : performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- BENJAMIN Walter, « L'image proustienne », trad. Maurice de Gandillac (revue par Rainer Rochlitz), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « folio/essais », 2000 [1934], pp. 135-155.
- BLÈDE Myriam, entretien (inédit) avec Olga de Soto, Paris, 9 mars 2014.
- DA COSTA Valérie, Rencontre avec Olga de Soto, *Un Nouveau Festival*, Centre Pompidou, Paris, 2014, [en ligne], <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cL9ejGg/rGE57qb>, page consultée le 27 septembre 2019.
- DE SOTO Olga, *Une introduction. Sur les traces de La Table verte*, lecture-performance (création Berlin, 2010), enregistrement sonore réalisé au Centre Pompidou, 14-15 décembre 2011.
- DE SOTO Olga, « histoire(s) », *Repères, cahier de danse*, n° 28, novembre 2011, pp. 20-22.
- DE SOTO Olga, *histoire(s). Journal de bord (extraits)*, 2004, dossier du spectacle disponible [en ligne], <https://www.olgadesoto.com/fr/histoires-journaldebord>, page consultée le 27 septembre 2019.
- DE SOTO, « Sur les traces de *La Table verte* – Une introduction », in DEBAT Michelle et ROUBERT Paul-Louis (dir.), *Quand l'image agit. À partir de l'action photographique*, Trézélan, Filigranes éditions, 2017.
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- FRANCO Susanne, « Eredità negate. Canone, storia e memoria in *Le Jeune Homme et la Mort* », in FRANCO Susanne et NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 171-189.
- GODARD Hubert, « Le Geste et sa Perception », in MICHEL Marcelle et GINOT Isabelle (dir.), *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995.
- HESPEL Olivier, « Café dramaturgique : entretien avec Olga de Soto », *Uzès Danse*, juin 2011 (enregistrement inédit).
- KEIZ Andrea, *Interview with Olga de Soto about her Tanzfonds Erbe Projekt*, "Creation 2012, Reflections on the Green Table" (Work in progress), by August, 8 2012, TonHalle, München, [en ligne], <https://vimeo.com/125854481>, page consultée le 27 septembre 2019.
- LAURENTIN Emmanuel (prod.), « Histoire de la danse, 1/4 : Olga de Soto », *La Fabrique de l'histoire*, France Culture, 15 juillet 2013.
- Olga de Soto. *Creation 2012 - Reflections on the Green Table* (working title), présentation du projet soutenu par le Tanzfonds Erbe [en ligne], <https://tanzfonds.de/en/project/documentation-2012/debords-reflections-on-the-green-table/>, page consultée le 27 septembre 2019.

PALAZZOLO Claudia, « Corps à corps avec l'histoire. "histoire(s)", Olga de Soto, 2004 », *Vertigo. Revue d'esthétique et d'histoire du cinéma*, Éditions Lignes, 2005/2 (HS octobre), pp. 49-52.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

Rencontre entre Olga de Soto et Valérie Da Costa, *Un Nouveau Festival*, Centre Pompidou, Paris, 2014, [en ligne], <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cL9ejGg/rGE57qb>, page consultée le 27 septembre 2019.

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paris, Seuil, « Points / essais », 2003.

SEYS Pascale (prod.), *Le Grand Charivari, Magazine hebdomadaire de la rédaction culturelle de Musiq3 dédié à l'actualité et à la création*, RTBF, « Invitée : Olga de Soto », 10 novembre 2012.

SUQUET Annie, « Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception », in COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps*, t. 3 : *Les mutations du regard. Le xx^e siècle*, Paris, Seuil, « Points / Histoire », 2006, pp. 407-429.

WRIGHT Peter (réal.), *La Table verte* de Kurt Jooss, production BBC, 1967.

NOTES

1. DE SOTO Olga, « Octobre 2002 », in *histoire(s). Journal de bord (extraits)*, 2004, dossier du spectacle.
2. À partir des archives qu'elle a constituées depuis 2003 autour du *Jeune Homme et la Mort* puis de *La Table verte*, Olga de Soto a entrepris en 2017 un nouveau projet intitulé *A Project Made of Voices*.
3. Nous ne reviendrons pas spécifiquement ici sur l'expérience d'*histoire(s)*. Pour davantage de précisions, cf. DE SOTO Olga, « histoire(s) », *Repères, cahier de danse*, n° 28, novembre 2011, pp. 20-22 ; DE SOTO Olga, *histoire(s). Journal de bord (extraits)*, op. cit. ; FRANCO Susanne, « Eredità negate. Canone, storia e memoria in *Le Jeune Homme et la Mort* », in FRANCO Susanne et NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 171-189 ; PALAZZOLO Claudia, « Corps à corps avec l'histoire. "histoire(s)", Olga de Soto, 2004 », *Vertigo. Revue d'esthétique et d'histoire du cinéma*, Éditions Lignes, 2005 / 2 (HS octobre), pp. 49-52 ; POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, pp. 373-374.
4. Ces pièces qui, excepté (*elle*) retient, ont été vues (et parfois revues) sur scène, ont pu être étudiées en détail grâce aux captations vidéos auxquelles Olga de Soto, et nous l'en remercions, nous a donné accès. Nous avons en revanche pris le parti de mettre ici de côté la version filmique d'*histoire(s)*, ainsi que les installations créées dans le fil du travail de recherche et de création sur *La Table verte*, pour nous concentrer sur les formes scéniques.
5. Notre approche, d'ordre esthétique, se fonde donc à la fois sur l'analyse des œuvres considérées et sur l'analyse du discours d'Olga de Soto.
6. HESPEL Olivier, « Café dramaturgique : entretien avec Olga de Soto », *Uzès Danse*, juin 2011. Je remercie Olivier Hespel de m'avoir communiqué l'enregistrement sonore inédit de cette rencontre.
7. HESPEL Olivier, art. cit. Cf. également DE SOTO Olga, *Une introduction. Sur les traces de La Table verte*, lecture-performance (création Berlin, 2010), enregistrement sonore réalisé au Centre Pompidou, 14-15 décembre 2011.
8. Quelle serait pour elle cette œuvre « vraiment fondamentale », Olga de Soto commence à y réfléchir à peine quelques semaines après avoir commencé à travailler sur *Le Jeune Homme et la Mort* (cf. HESPEL Olivier, art. cit.). Que, parmi les différentes possibilités envisagées, son choix se

fixe sur *La Table verte* tient peut-être, en partie du moins, au souvenir personnel qu'elle-même en avait : c'est au cours de sa formation au CNDC d'Angers – où Hans Züllig, créateur du rôle du jeune soldat dans *La Table verte*, comptait parmi ses professeurs – et par l'intermédiaire du film produit par la BBC en 1967, qu'Olga de Soto la découvrit. Elle avait 17 ans à l'époque et, raconte-t-elle, la pièce produisit sur elle une très forte impression. Cf. KEIZ Andrea, « Création 2012, Reflections on the Green Table », *Interview with Olga de Soto about her Tanzfonds Erbe Projekt*, TonHalle, München, 8 août 2012, disponible sur Vimeo [en ligne], <https://vimeo.com/125854481>, page consultée le 27 septembre 2019.

9. Comparée au *Jeune Homme et la Mort*, ballet en 2 tableaux pour 2 interprètes, la structure de *La Table verte*, avec ses 8 tableaux pour 16 danseurs (dont certains interprètent plusieurs personnages) apparaît d'emblée plus complexe. Elle l'est aussi, selon Olga de Soto, du point de vue du sujet (l'amour / la mort vs la mort et les méfaits de la guerre), de l'écriture et de la composition.

10. LAURENTIN Emmanuel (prod.), « Histoire de la danse, 1/4 : Olga de Soto », *La Fabrique de l'histoire*, France Culture, 15 juillet 2013.

11. Principes qu'elle revendique comme fondateurs de sa propre écriture (cf. HESPEL Olivier, *art. cit.*).

12. Déjà présente, évidemment, dans *Le Jeune Homme et la Mort*, même si, comme le montre *histoire(s)*, dans la mémoire des spectateurs, son personnage semble éclipsé par celui du Jeune Homme...

13. Cf. DE SOTO Olga, *Une introduction*, *op. cit.*

14. Y compris pendant la Seconde Guerre mondiale.

15. En 1948 déjà, Kurt Jooss avait été invité à transmettre *La Table verte* au Ballet national du Chili qu'avaient fondé, trois ans plus tôt, Lola Botka, Ernst Uthoff et Rudolf Pescht, anciens danseurs de sa compagnie, qui avaient tous trois participé à la création de la pièce en 1932.

16. Dans *Une introduction*, Olga de Soto précise que, entre la date de sa création et le milieu des années 1960, la pièce a été jouée une centaine de fois chaque année, ce qui est considérable. Et que depuis le milieu des années 1960, lorsque *La Table verte* a commencé à être transmise à d'autres compagnies, elle a connu plus de 80 productions différentes, soit entre une et quatre par an.

17. Olga de Soto qualifie cette proposition au statut *a priori* indécidable de « lecture performance » ou de « performance documentaire ».

18. Cf. HESPEL Olivier, *art. cit.*

19. *Ibid.*

20. C'est la formule employée par Olga de Soto pour définir le processus de création reconduit d'un « solo accompagné » à l'autre dans *Incorporer ce qui reste ici au dans mon cœur*.

21. Cf. HESPEL Olivier, *art. cit.*

22. En réalité, la partition d'*Une introduction* a été d'emblée fixée. Seule la liste des noms de danseurs projetée à la fin est complétée au fur et à mesure.

23. « Je suis juste en train de raconter une histoire, explique-t-elle. La question n'est pas ce que je fais avec mon corps, la question est de savoir de quoi on parle » (cf. DE SOTO Olga, *Une introduction*, *op. cit.*).

24. En raison de la participation de la compagnie dirigée par Kurt Jooss, avec Pina Bausch dans le rôle de la vieille femme, mais aussi du fait qu'elle ait été réalisée par Peter Wright qui avait lui-même dansé *La Table verte* au début des années 1950, c'est, en quelque sorte, la version filmée canonique de la pièce (production BBC, 1967) – celle aussi par l'intermédiaire de laquelle Olga de Soto a découvert *La Table verte*.

25. Cf. DE SOTO Olga, *Une introduction*, *op. cit.*

26. *Ibid.* Ce ne seront pas non plus les danseurs de la distribution d'origine : Olga de Soto retrouve Lola Botka, qui en est alors l'unique survivante, mais qui n'est plus en mesure de la recevoir.

27. Olga de Soto. *Creation 2012 – Reflections on the Green Table* (working title), présentation du projet soutenu par le Tanzfonds Erbe [en ligne], <https://tanzfonds.de/en/project/documentation-2012/debords-reflections-on-the-green-table/>, page consultée le 27 septembre 2019.
28. En un temps où « on voyait que ça n'allait pas, que cela allait vraiment éclater, mais on ne se rendait pas compte de ce que ça aller vraiment faire » (DE SOTO Olga, *Une introduction*, op. cit.). Parmi les spectateurs rencontrés par Olga de Soto, Françoise Dupuy est celle qui a vu la pièce le plus près de sa date de création. Elle avait alors 8 ans.
29. Entretien avec Olga de Soto, réalisé à Paris, le 9 mars 2014.
30. LAURENTIN Emmanuel, op. cit.
31. DE SOTO Olga, *Une introduction*, op. cit.
32. Cf. SEYS Pascale (prod.), *Le Grand Charivari*, Magazine hebdomadaire de la rédaction culturelle de Musiq3 dédié à l'actualité et à la création, RTBF, « Invitée : Olga de Soto », 10 novembre 2012.
33. DE SOTO Olga, *Une introduction*, op. cit.
34. LAURENTIN Emmanuel, op. cit. Précisons que, parmi la trentaine de personnes interrogées pour ce projet, toutes ne figurent pas dans *Débords*. Par ailleurs, pour *histoire(s)*, Olga de Soto avait réalisé 14 heures d'entretiens filmés.
35. À ce jour, les installations ont été présentées dans le cadre de deux expositions collectives : en 2014 (Villa Bernasconi, Lancy, Suisse) et en 2015 (Museum für Neue Kunst, Freiburg, Allemagne), et d'une exposition individuelle, en 2016 (Goethe Institut de Santiago du Chili). À cette production d'installations s'ajoute *A Project Made of Voices*.
36. Cf. Rencontre entre Olga de Soto et Valérie Da Costa, *Un Nouveau Festival*, Centre Pompidou, Paris, 2014, [en ligne], <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cL9ejGg/rGE57qb>, page consultée le 27 septembre 2019. Il convient sans doute de noter qu'Olga de Soto, elle-même, n'a pas échappé à ce phénomène.
37. Certains passages sont diffusés en voix off, comme c'était le cas dans *histoire(s)*. De plus, si la projection est spatialisée dans les deux pièces, dans *Débords* le son a également fait l'objet d'une spatialisation autonome.
38. Ils étaient deux dans *histoire(s)*. Ici, ils sont six, « comme les six personnages principaux de *La Table verte* ».
39. Entretien avec Olga de Soto, réalisé à Paris, le 9 mars 2014.
40. *Ibid.*
41. Rencontre entre Olga de Soto et Valérie Da Costa, *Un Nouveau Festival*, Centre Pompidou, Paris, 2014.
42. KEIZ Andrea, op. cit. (Cf. aussi SEYS Pascale, op. cit.).
43. *Ibid.*
44. Entretien avec Olga de Soto, réalisé à Paris, le 9 mars 2014. Ce caillou « n'est pas littéralement présent dans *La Table verte* », mais « dans la description que fait [Michelle Nadal] de la scène des Réfugiés, elle parle de l'apparition de la Mort comme "un caillou [...] au bout du chemin" ». Quant au foulard (blanc) de la Partisane, « avec lequel elle tue le soldat », de Soto le transpose en rouge, « couleur de la robe de la Partisane dans *La Table verte*, [...] de la robe que je porte dans *Une introduction* et [...] du costume de Vincent [Druguet] dans *Incorporer* ».
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*
47. SEYS Pascale, op. cit.
48. Entretien avec Olga de Soto, réalisé à Paris, le 9 mars 2014.
49. SEYS Pascale, op. cit.
50. (elle) retient. Captation réalisée en 2016, dans le cadre de « Danseur, festival de figures libres », à Charleroi (désormais (elle) retient, Charleroi, 2016).
51. Cf. LAURENTIN Emmanuel, op. cit.

52. *Idem*. On pourrait bien sûr renvoyer ici aux « regardeurs qui font les tableaux » de Duchamp (dans *Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp*, Paris, éd. Terrain vague, 1958). De fait, sans doute en raison de son incompréhension à l'égard du jugement commun porté sur cette pièce, Olga de Soto se garde (autant que possible) d'interférer entre les spectateurs du *Jeune Homme et la Mort* et leur mémoire, essentiellement affective, de la pièce, tandis que *Débords* porte la trace de son regard sur *La Table verte*.

53. Entretien avec Olga de Soto, réalisé à Paris, le 9 mars 2014.

54. Olga de Soto explique que, au cours de la création de *Débords*, les danseurs ont, avec elle, longuement analysé la dramaturgie et la chorégraphie de *La Table verte*, développant ainsi leurs connaissances à son sujet (KEIZ Andrea, *op. cit.*).

55. Hormis dans les témoignages, la seule référence ou citation directe du *Jeune Homme et la Mort* sur le plateau d'*histoire(s)*, c'est l'utilisation de la musique de Bach, et notamment d'un extrait de la *Passacaille et Fugue* en ut mineur, BWV 582 (mais dans une transcription différente de celle utilisée par Roland Petit).

56. Entretien avec Olga de Soto, réalisé à Paris, le 9 mars 2014.

57. Des questions, par ailleurs, qu'elle n'a pas retenues dans son montage des témoignages pour *Débords*.

58. (*elle*) retient d'Olga de Soto (2015), plaquette de présentation.

59. Propos issus de (*elle*) retient, Charleroi, 2016.

60. Vincent Druguet a participé à la création d'*histoire(s)* et, sans être nommé, il est évoqué aussi bien dans *Une introduction* que dans *Débords*. Entretien avec Olga de Soto, réalisé à Paris, le 9 mars 2014.

61. Propos issus de (*elle*) retient, Charleroi, 2016. Mêlant composition et improvisation, les autres passages dansés empruntent également à des pièces antérieures d'Olga de Soto : « certains [gestes et mouvements] ont été choisis, d'autres émergent, surgissent durant la pièce [...]. J'ai essayé de travailler sur un corps traversé, poreux, saisi, habité par des images surgissant du passé, dans une sorte d'état fluctuant et ouvert » (correspondance avec Olga de Soto, septembre 2018).

62. Propos issus de (*elle*) retient, Charleroi, 2016.

63. *Ibid.*

64. BENJAMIN Walter, « L'image proustienne », trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « folio / essais », 2000, p. 137.

65. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires*, *op. cit.*, p. 434.

66. Cf. <https://www.olgadesoto.com/fr/biographie/>. Lorsqu'elle évoque « l'effacement de la danse de son corps » dans (*elle*) retient, c'est aussi de cela qu'il s'agit : de cette nouvelle identité dont elle prend acte et qu'elle assume en l'inscrivant dans sa biographie.

67. « Le premier archiviste institue l'archive comme elle doit l'être, c'est-à-dire non seulement en exhibant le document, mais en l'établissant. Il le lit, l'interprète, le classe », DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 89.

68. *Ibid.*, p. 108.

69. AUMONT Jacques, *L'Attrait de l'oubli*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, « Côté cinéma / Motifs », 2017, p. 43.

70. RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Points / essais », 2003 [2000].

RÉSUMÉS

D'*histoire(s)* (2003) à *Une introduction* (2011), *Débords* (2012) et *(elle) retient* (2015), cet article s'attache à ce qui, chez la chorégraphe Olga de Soto, pourrait relever d'une démarche « historienne ». Réponse à la commande d'un hommage au *Jeune Homme et la Mort* de Petit / Cocteau, l'expérience d'*histoire(s)* l'a, en effet, amenée à déplacer le questionnement sur l'empreinte et la mémoire corporelle qui sous-tendait ses pièces antérieures, en y associant une réflexion sur la mémoire perceptive et, plus spécifiquement, sur la réception des œuvres chorégraphiques, sur la nature et la longévité des traces que celles-ci laissent sur leur public (quelles traces pour quelle œuvre et quel public, comment, pourquoi). Réflexion qu'elle a souhaité poursuivre en l'appliquant cette fois à une pièce de son choix, *La Table verte* de Kurt Jooss (1932). Cependant, c'est avec ses outils propres, de chorégraphe et danseuse, qu'Olga de Soto a mené cette recherche au long cours et en a, par des formes artistiques, restitué les étapes. En analysant les créations scéniques qui l'ont émaillé et en nous appuyant pour l'essentiel sur le discours d'Olga de Soto à leur sujet (écrits, entretiens, archives radiophoniques ou audiovisuelles), nous essayons ici de retracer ce parcours et l'évolution, ce faisant, d'une conception de l'histoire et de l'historiographie de la danse dont le geste et le mouvement restent le vecteur principal.

From *histoire(s)* (2003) to *An Introduction* (2011), *Débords* (2012) and *(elle) retient* (2015), this article focuses on what, for choreographer Olga de Soto, could feel within an « historian » approach. The commission of a tribute to *Le Jeune Homme et la Mort* from Petit / Cocteau, led to the experience of *histoire(s)* that has, in fact, shifted the questioning on the imprint and the corporal memory that under-extended her previous pieces, by associating a consideration on the perceptive memory and, more specifically, on the reception of choreographical works, on the nature and the longevity of the traces that they leave on their public (what traces for what work and what audience, how, why). Reflection she wished to continue by applying this time to a work of her choice, *La Table verte* (*The Green Table*) from Kurt Jooss (1932). However, it was with her own tools, those of a choreographer and dancer, that Olga de Soto conducted this research on the long term and presented its stages artistically. By analyzing the scenic creations that have marked it and by referring ourselves mainly to Olga de Soto's discourse about it (writings, interviews, radio or audiovisual archives), we try here to trace this path and the evolution, by doing so, of a conception of the history and historiography of Dance in which gesture and movement remain the main vector.

INDEX

Mots-clés : archive, de Soto (Olga), historiographie, Jooss (Kurt), mémoire

Keywords : archive, de Soto (Olga), historiography, Jooss (Kurt), memory

AUTEUR

MYRIAM BLÆDÉ

Les travaux de Myriam Blædé (Centre Jean Pépin, CNRS/ENS Paris) sur les arts de la scène, et plus particulièrement sur la danse contemporaine envisagée dans ses interactions avec la littérature et les autres arts (théâtre, performance, arts visuels et plastiques), se concentrent actuellement

sur la mémoire de la création scénique (mémoire des œuvres et conditions d’“archivage” des processus de création).