

UNA INTRODUCCIÓN

OLGA DE SOTO

**DOSSIER DE PRENSA
ARTÍCULOS Y TEXTOS**

PRODUCCIÓN Niels Production, en colaboración con Caravan Production (Bruselas) // **COPRODUCCIÓN** Les Halles (Bruselas), Centre Chorégraphique National de Franche-Comté (Belfort), Tanz Im August (Berlín) // **CON EL APOYO DE** Ministerio de la Federación Valonia-Bruselas —Sector danza (BE) y de los Archivos Jooss - Deutsches Tanzarchiv Köln (Colonia/Amsterdam) // **BECAS DE INVESTIGACIÓN** del Ministerio francés de la Cultura y de la Comunicación y del Ministerio de la Federación Valonia-Bruselas —Sector danza (BE) // **RESIDENCIAS DE INVESTIGACIÓN** Charleroi Danses / Centre Chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles (2006-2009) y Centre National de la Danse (Paris, 2006) // **RESIDENCIAS DE CREACIÓN** Les Halles (Bruselas) y La Raffinerie / Charleroi Danses (Bruselas).

TABLA DE CONTENIDOS

Fragmentos de artículos de prensa	5
ARTÍCULOS Y TEXTOS (SELECCIÓN)	
<i>Les perles défilent à Uzès</i> , Marie-Christine Vernay, Libération (FR)	7
<i>Olga de Soto – Une Introduction</i> , Paris-Art (FR)	8
<i>Olga de Soto – Une Introduction</i> , Smaranda Olcèse, Toute la Culture (FR)	10
<i>L'Envoi de Paul Hermant à Olga de Soto</i> , Paul Hermant, Musiq'3 / RTBF (BE)	11
<i>Œuvre et histoire</i> , Marie Baudet, La Libre Belgique (BE)	12
<i>Olga de Soto retrouve La Table Verte</i> , Raphaël De Gubernatis, Le Nouvel Observateur (FR)	13
<i>Fouiller la mémoire</i> , Charlotte Imbault, Mouvement (FR)	14
<i>La Table verte d'Olga de Soto</i> , Isabelle Danto, Danser (FR)	17
<i>Débordements d'archives</i> , Valérie Da Costa, Mouvement (FR)	18
<i>Ce qui meurt en nous, et ce qui vit en nous</i> , Denis Laurent, L'Art Mème (BE)	22
<i>Un spectacle de danse qui prédit le fascisme</i> , Jukka O. Miettinen, Helsingin Sanomat (FI)	
Título original: <i>Tanssiesitys ennusti fasismia</i>	24
Traducción en francés: <i>Un spectacle de danse qui prédit le fascisme</i>	25
<i>Une table verte et une robe rouge</i> , Liisa Vihmanen, Liikekieli (FI)	
Título original: <i>Vihreä pöytä ja punainen hame</i>	26
Traducción en inglés: <i>A Green Table and a Red Dress</i>	28
<i>Jooss dödsdans alltjämt aktuell</i> , Anna Angström, Svenska Dagbladet (SE)	30
Texto original en sueco	
<i>Nessuna paura: il programma lo fa Pippo Delbono</i> , Laura Valente, La Repubblica (IT)	32
Texto original en italiano	
<i>Le voci di Pippo Delbono raccontano il mondo</i> , Gianni Manzella, Il Manifesto (IT)	34
Texto original en italiano	
<i>La mémoire de la danse</i> , Anna Królka, Métamorphoses (UE)	35
<i>Escena y Experiencia: Transversales 2015</i> , Yohayna Hernández, Revista Tablas (CU)	38
<i>Cuando la danza puso verde a Alemania</i> , Miguel Ayanz, Volodia Teatro. Crítica. Cambio. (ES)	41
<i>Olga de Soto, la danza y el poder de la memoria</i> , Miguel Serrano, El Cultural (ES)	43
ENLACES ENTREVISTAS	47
CALENDARIO DE GIRAS	48
Contacto	49

UNA INTRODUCCIÓN

REVISTA DE PRENSA – FRAGMENTOS

La historia universal y la historia de la obra se entretajan en los testimonios y en los procesos de transmisión que Olga de Soto documenta minuciosamente, preservando cierto suspense y giros dignos de una novela de aventuras. Bajo la apariencia de una conferencia, la artista construye inteligentemente su posición de autora, (...) al tiempo que cuida la puesta en escena.

Smaranda Olcèse, *Olga de Soto – Una Introducción*, Toute la Culture (FR)

Una Introducción encuentra su calidez en las grabaciones en vídeo en las que las personas entrevistadas describen sus experiencias de primera mano. (...) Progresivamente la conferencia adquiere un sutil tinte de performance a medida que la artista hace circular entre los espectadores diferentes fotografías que ha encontrado ligadas con el tema. Poco a poco, todo el público adquiere el papel de investigador a medida que los espectadores tocan delicadamente esos tesoros salidos de los archivos, fotografías en blanco y negro a través de las cuales se despliega la historia tormentosa de La Mesa Verde.

Jukka O. Miettinen, *Un espectáculo de danza que anuncia el auge del fascismo*, Helsingin Sanomat (FI)

La manera que tiene Olga de Soto de explorar el pasado, de interrogar a testigos y presentar documentos y fotografías, es a la vez tan inesperada y tan sensible, tan inteligente y tan melancólica, que consigue insuflar una vida nueva, una vida paralela a esas obras, obras maestras que impactaron a sus contemporáneos y que siguen emocionándonos hoy en día, de tal manera que su fuerza parece eterna.

Raphaël de Gubernatis, *Olga de Soto recupera La Mesa Verde*, Le Nouvel Observateur (FR)

En esta lectura-performance, la coreógrafa presenta su trabajo de investigación y aborda el proceso creativo y el cuestionamiento dramático que prefiguran una futura producción mayor. Construida a partir de imágenes, textos y entrevistas filmadas, esta conferencia introductoria ha sido pensada por Olga de Soto como un espectáculo en sí, basado en una dramaturgia que se rige por una doble relación con el tiempo: del presente hacia el pasado y hacia el futuro. (...) Olga de Soto es una coreógrafa importante, exigente, profundamente interesada por la danza, el arte, la política y la vida, cuestiones sobre las que plantea preguntas esenciales. Una coreógrafa que mira hacia el pasado para abordar el futuro.

Denis Laurent, *Lo que muere y vive en nosotros*, L'Art Mème, pp 42-43 (BE)

Además de la apertura del pensamiento de lo coreográfico, hay dos rasgos de Una introducción que me llaman la atención poderosamente. El primero, cómo la obra se constituye en el propio acto de compartir el proceso de investigación y de documentación con el público. Algo acontece en esta manera de configurar el contacto. ¿Por qué estoy tan emocionada cuando toco las fotos de Jooss y de los integrantes de la compañía o cuando veo las imágenes de la propia obra que la coreógrafa muestra a los espectadores? Y segundo, cómo registrar lo inmaterial de este acontecimiento. Cómo registrar la vida de una obra escénica y su contexto desde la(s) historia(s) de los acontecimientos que esta genera, desde la experiencia colectiva de espectadores y creadores y los territorios a los que esos choques sensibles los desplazan en lo personal y en lo social.

Yohayna Hernández, *Escena y Experiencia: Transversales 2015*, Revista Tablas 1-2/2016, pp 94-96 (CU)

Olga de Soto reconstruye la atmósfera reencontrada de los años pasados y de los acontecimientos que los acompañaron. Su trabajo realizado paso a paso se asemeja al proceso de investigación de un historiador, e incluso al de un arqueólogo si aceptamos la definición dada por Michel Foucault según la cual la arqueología no intenta recrear las intenciones de aquellos que discurrían sobre el mundo, sus pensamientos y sus valores, sino que tiene como objetivo la descripción sistemática de ese discurso. De esta manera, Olga de Soto, relatando su trabajo de investigación a la vez que produce las sucesivas «pruebas materiales», construye el proceso de nacimiento del discurso sobre la representación legendaria y las prácticas posteriores de la presentación de La Mesa Verde.

Anna Królíca, *La memoria de la danza*, Métamorphoses (UE)

Si bien es admitido y aceptado el retomar una obra coreográfica [del pasado] porque la transmisión del gesto es constitutiva de una memoria de la danza más visual que gráfica, esta cuestión se plantea en otros términos en el dominio de la performance que hace del re-enactement una de sus mayores apuestas y problemáticas. El vídeo, la fotografía, el objeto, esta “cosa muerta” que conservan los museos como traza de la acción que puede ser reactivada o no, forman parte de la memoria de la performance.

Desbordamiento de archivos, Valérie Da Costa, MOUVEMENT #69, pp 98-101 (FR)

Pippo Delbono entrevistado por la periodista Laura Valente, a propósito de **Una Introducción**: « *Vi esta obra en España y me quedé muy impresionado por este espectáculo que cuenta la historia de otro espectáculo, concebido para golpear el corazón de la dictadura de Hitler. Recuerdo una inmensa emoción al ver a Pina bailar, joven. Y comprendí los motivos detrás de esa trayectoria dentro de un teatro con alto contenido político.*»

Ningún miedo: la programación la firma Pippo Delbono, Laura Valente, La Repubblica (IT)

CRITIQUE

LES PERLES DÉFILENT À UZÈS DANSE

Par Marie-Christine Vernay Envoyée spéciale à Uzès

— 22 juin 2011 à 00:00



Après avoir présenté raretés et découvertes, la manifestation gardoise s'achève ce soir.

Aussi agréable que sa directrice, Liliane Schaus, le festival Uzès Danse associe des artistes que l'on ne voit pas si souvent, comme Christophe Haleb, François Raffinot ou Xavier Le Roy, à d'autres que l'on découvre carrément, telle la chorégraphe portugaise Tânia Carvalho (qui a enthousiasmé le public des Rencontres de Seine-Saint-Denis), la Roumaine Ana Catalina Gubandru ou le Belge Gaëtan Bulourde. Rien que du bon, dans un contexte pourtant ardu : budgets en berne, prédominance des opérations de com' sur le contenu artistique, désengagement, résistances, autant de thèmes qui animent les débats en compagnie du critique et dramaturge belge Olivier Hespel.

Lovée au cœur de la cité médiévale du Gard, dont elle épouse l'architecture, la manifestation impulsée par le centre de développement chorégraphique (CDC) est le moment fort d'un travail de fond mené à l'année, notamment en milieux scolaire et hospitalier. La danse peut parfois réveiller une ville qui a tendance à s'assoupir. Pour *la Table verte*, chorégraphie de 1932 de Kurt Jooss présentée sous forme d'ébauche d'un spectacle à venir, l'Espagnole Olga de Soto a recueilli des témoignages de personnes qui avaient dansé ou vu la pièce, faisant circuler dans le public des photos d'un groupe qui dut fuir l'Allemagne nazie. De Soto avait déjà fouillé dans l'histoire pour raconter l'aventure du *Jeune Homme et la Mort*, de Roland Petit (1946). Le résultat avait été passionnant. Comme devrait l'être sa future lecture de Kurt Jooss.

La mémoire est aussi au cœur de la re-création de deux pièces de Mathilde Monnier et Jean-François Duroure, *Pudique Acide* et *Extasis*. Etrange impression. Le côté punk et follement romantique, dans la noirceur et non la dimension fleur bleue, a disparu. Bien qu'interprétée par deux artistes qui ne se ménagent pas, Sonia Darbois et Jonathan Prnlas, les pièces paraissent étonnamment lisses et graves, alors qu'elles étaient insouciantes. Le travail du temps.

Quant au futur, il se dessine enfin. Le CDC devrait ouvrir son pavillon en juin 2013. Il se situera au sein du centre hospitalier le Mas Careiron, où Christophe Haleb mène des ateliers depuis 2007. Tout le monde, amateurs et professionnels, est convié aujourd'hui au centre hospitalier, pour une rencontre: «Imaginons le pavillon».

◆
Marie-Christine Vernay Envoyée spéciale à Uzès

Uzès Danse 2, place aux Herbes (30). Jusqu'à ce soir. Rens.: 04 66 03 15 39.

DANSE | AGENDA


Olga de Soto
Une Introduction

14 déc.-15 déc. 2011

Paris 4e. Centre Pompidou

En écho à l'exposition *Danser sa vie*, Les Spectacles vivants du Centre Pompidou programment *Une introduction* d'Olga de Soto (2010). Un retour sur l'œuvre majeure de Kurt Jooss, *La Table Verte*, à partir duquel la chorégraphe fonde une réflexion sur la mémoire et l'histoire en danse, mais aussi sur les enjeux politiques de toute création artistique.

Communiqué de presse

Olga de Soto

Une introduction

Olga de Soto poursuit avec *Une introduction* son vaste projet de création dont les vecteurs principaux sont l'histoire de la danse et la perception, en posant aujourd'hui son regard sur l'œuvre mythique de Kurt Jooss, *La Table Verte*. Œuvre essentielle dans l'histoire de la danse par les sujets qui y sont abordés: la montée du fascisme et la guerre. Durant le chemin parcouru, certaines questions ont commencé à se dessiner. Des questions sur lesquelles elle s'interroge aujourd'hui: quelles traces restent dans la mémoire de ceux qui ont réalisé un spectacle il y a longtemps ou de ceux qui, par leur travail, permettent qu'il continue d'exister aujourd'hui? En quoi consiste le travail de transmission? Qu'est-ce qu'être interprète? Quels sont la place et le rôle des interprètes dans l'histoire de la danse? Comment évolue une œuvre au sein de sa propre histoire? Et au sein de l'Histoire? Quel est l'impact d'une œuvre politiquement engagée dans la mémoire d'un public? Avec *Une Introduction*, Olga de Soto présente le premier des deux volets dans lesquels se divise ce projet. Un moment d'ouverture et de proximité destiné à accorder autant d'importance au partage du processus de création avec le spectateur qu'à l'aboutissement de l'œuvre. Et c'est dans ce désir de partage qu'elle œuvre tout au long du spectacle, retraçant un processus de travail complexe, truffé de questionnements et de développements, de pistes esquissées et suivies lors d'un travail de documentation qui tient parfois de la vraie enquête. Des trouvailles inespérées, glanées tout au long d'un travail dramaturgique riche et œuvrant vers une mémoire collective touchante que l'on ne remémorera jamais assez.

Olga de Soto

Olga de Soto, chorégraphe et interprète chorégraphique, née en Espagne, est établie à Bruxelles depuis 1990. Après une formation en danse classique, danse contemporaine et solfège dans son pays natal, à l'Ecole Supérieur de Musique et danse, et au Conservatoire Supérieur de Musique de Valence et à Madrid, Olga de Soto s'est formée au sein de la prestigieuse école du CNDC d'Angers, alors dirigé par Michel Reilhac. En tant qu'interprète chorégraphique, elle a travaillé avec Michèle Anne de Mey, dans les spectacles *Trois danses hongroises* de Brahms, *Sinfonia Eroica* et *Châteaux en Espagne*; Pierre Droulers, dans le spectacle *Comme si on était leurs petits poucets* et dans le projet *Thé dansant*, développé à Plateau – Bruxelles; Claudio Bernardo, pour la création de *Dilatatio*; Felix Ruckert, dans le spectacle *Hautnah !...* Elle a fait partie des artistes invités dans le cadre du projet de Meg Stuart *Crash Landing @ Leuven*.



Créateurs

- ◆ Olga de Soto

Lieu

- ◆ Paris 4e.Centre Pompidou

Autres expos des artistes

- ◆ Incorporer ce qui reste ici au coeur...#4

Dans la même rubrique► **Myriam Gourfink**

Bestiole

► **Richard Siegal**

Civic Mimic

► **William Forsythe**

Sider

Ces dernières années, elle a travaillé avec Boris Charmatz, dans le spectacle *Con forts fleuve* et avec Jérôme Bel durant plus de cinq ans, en tant qu'assistante et performer dans le spectacle *The Show Must Go On*, présenté dans des nombreux pays à travers le monde.

Elle débute son travail de création, axé sur la recherche et l'écriture chorégraphiques, en 1992, avec la création du solo *Patios*, réalisé à partir de l'analyse de quatre études pour piano de Claude Debussy, présenté en première partie au Festival Bellone-Brigittines à Bruxelles, avant d'être programmé dans divers pays européens. Un an après, Olga crée son deuxième solo, *I believe that if I act... (...upon the dimension of time it will be difficult to find myself at the place where I am expected to be)*, en Norvège.

En 1995, elle commence à explorer d'autres formes et formats, et crée le spectacle *A destiempo* (au Bergen Internasjonale Teater, en Norvège) et l'installation *Sueño* (pour el Parque Güell de Barcelone).

Une partie de son travail de recherche et d'écriture a été réalisé en dialogue avec l'étude d'œuvres musicales de compositeurs contemporains, tels que Salvatore Sciarrino, Michael Jarrell, Kaija Saariaho, Stefano Scodanibbio, Frederic Rzewski, Denis Pousseur, etc., en collaborant durant plusieurs années avec l'IRCAM, à Paris. En 1996, elle crée le duo *Winnsboro Cotton Mill Blues*, au Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse.

En 1997, le solo *Murmures*, au Festival de la Nouvelle danse d'Uzès ainsi que les duos *Strumentale*, au Teatro Nacional de las Artes, Mexico DF, et *Seuls bruits des corps entre eux*, qui sera présenté accompagné des trois pièces précédentes regroupées sous le titre de *Paumes*, une suite de pièces courtes qui exploraient différents rapports à la musique contemporaine, présenté en première en 1997, au Théâtre de la Balsamine, à Bruxelles.

En 1999 elle crée ...

anarborescences, au Théâtre de la Cité Internationale, à Paris ; en 2001 *Eclats mats*, au Centre Pompidou ; en 2004, *INCORPORER*, au Centre Pompidou, premier solo accompagné d'une suite de quatre solos ; *histoire(s)*, créé au Kunstenfestivaldesarts, à Bruxelles, en 2004.

Cette année-là, elle débute le projet de création d'une suite de solos accompagnés qui s'étalera sur cinq ans et verra la création de *INCORPORER ce qui reste* (solos accompagnés #1 et #2) au Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort, en 2006, *INCORPORER ce qui reste ici au cœur* (solos accompagnés #1, #2) au Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort, en 2006, *INCORPORER ce qui reste ici au cœur* (solos accompagnés #1, #2 et #3), en 2007 dans la Biennale Charleroi / Danses 07, à Bruxelles, et *INCORPORER ce qui reste ici au dans mon cœur*, au Centre Pompidou, à Paris, en 2009.

En 2010, elle crée *Une Introduction* au Festival Tanz Im August, à Berlin.

Depuis une dizaine d'années, le travail qu'Olga développe se concentre sur le thème de "la mémoire" et se présente sous deux axes: le premier se focalise sur l'étude de la mémoire corporelle, présente dans des pièces telles que *Murmures*, *Eclats mats* ou la suite de solos accompagnés *INCORPORER ce qui reste ici au dans mon cœur*, et le deuxième se concentre sur la mémoire perceptive, celle des spectateurs, notamment dans le spectacle *histoire(s)*, ainsi que celles des danseurs en plus de celle des spectateurs, dans son projet actuel.

Olga de Soto est artiste en résidence aux Halles de Schaerbeek, à Bruxelles, et en résidence administrative à La Raffinerie-Charleroi / Danses / Centre Chorégraphique de la Communauté française de Belgique.

OLGA DE SOTO – UNE INTRODUCTION

19 décembre 2011 Par [Smaranda Olcese](#) | 0 commentaires

Sur la scène du Centre Pompidou, Olga de Soto partage l'état d'avancement de ses recherches sur La Table Verte, ballet mythique de Kurt Jooss. Sa pièce, calquée sur le modèle d'une conférence, premier volet d'un diptyque qui devrait aboutir, en 2012, à une création, est le lieu d'une expérience à la fois fruste et enrichissante.



La chorégraphe d'origine espagnole, établie à Bruxelles, est reconnue pour ses projets de création intimement liés à de longs processus de recherche. Déjà en 2004 elle signait *histoire(s)*, une vidéo-performance documentaire sur *Le Jeune Homme et la Mort*, ballet de Roland Petit sur un livret de Jean Cocteau. Sa dernière pièce emprunte une même démarche, Olga de Soto y est créditée pour le concept, la documentation, la caméra, le son, le texte et la présentation. *Une introduction* affirme cette même importance que l'artiste accorde au processus créatif, au cheminement dramaturgique et à l'œuvre achevée, prévue pour l'année prochaine.

Le choix de la pièce de référence est d'une importance décisive, de par le contexte historique de sa création – 1932, quelques mois avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir, dans une période déjà fortement marquée par la montée du fascisme – et de par sa prodigieuse carrière – *La Table Verte* a connu au fil du temps plus de quatre-vingts productions sur les différents continents. Olga de Soto se livre à une approche socio-anthropologique de l'œuvre. Ses qualités esthétiques sont reléguées en arrière fond. Pour les spectateurs qui ne lui sont pas familiers, elle prend corps à tâtons, par à coups, au gré des bribes de description et des évocations des témoins de la première heure, danseurs ou spectateurs. Des photographies de l'époque et des extraits filmés viennent compléter un portrait volontairement lacunaire. Tirillée entre ces différents médiums, portée essentiellement par la parole, qu'elle soit celle directe de la chorégraphe ou celle enregistrée des intervenants, l'œuvre gardera quelque chose de désincarné et de flottant, oscillant entre son premier montage au théâtre des Champs Elysées et ses diverses productions à travers le monde, entre l'interprétation initiale avec Kurt Jooss, son créateur, dansant la Mort et ses nombreux avatars. Vague, dépeinte dans la multitude de ses mises en scène, son emprise est d'autant plus poignante qu'elle se niche dans l'esprit des spectateurs et entre, d'une manière inquiétante, en résonance avec des états des faits des temps présents. Par son biais, la chorégraphe met en perspective ses questionnements liés aux traces, à la mémoire, à la perception critique, à l'interprétation.

L'histoire universelle et l'histoire de l'œuvre s'entretiennent dans les témoignages et dans les processus de transmission qu'Olga de Soto documente minutieusement, tout en préservant un certain suspense et des rebondissements dignes d'un roman d'aventures. Sous les apparences d'une conférence, la performeuse construit intelligemment sa position d'auteur – des déictiques et des adresses directes au public marquent son implication – et soigne la mise en scène. Une lumière froide tombe du plafond, écrasante, laisse des ombres dures sur son visage et dessine sur le plateau un décor minimaliste. Un gros caillou trône sur la table de la conférencière, l'assiste silencieux dans ses développements, enferme jalousement son mystère. Il sera dévoilé seulement la fin de la pièce dans les propos d'une ancienne interprète de *La Table Verte* : ce caillou, c'est la Mort ! ainsi l'avait imaginé Kurt Jooss, opaque, lourd et inexorable. Revenant sur les multiples reprises de la pièce, parfois dans des moments charnières, comme au Chili avant la sauvage dictature de Pinochet ou aux Etats Unis pendant la guerre de Vietnam, sa voix porte un message sombre : *rien n'a changé ... it ends in a very negative way, but the reality never proved the opposite ...*

Il y va d'une prise de conscience et à travers les photographies qu'Olga de Soto donne en partage, des petits formats, tirages en noir et blanc, portraits des danseurs, images de danse dans des jardins ou sur des scènes, portraits surtout d'une troupe contrainte à l'exil, solidaire sur les quais des différentes gares à travers le monde, chaque spectateur tient entre ses mains, emporte un bout d'histoire.



MUSIQ3

L'envoi de Paul Hermant à Olga de Soto

10 novembre 2012, 10:00 | Paul Hermant

Chère Olga de Soto, quelles nouvelles de la guerre ? Quelles nouvelles de la danse ? Et quelles nouvelles de la mémoire ? Et puis quelles nouvelles du regard ?

Je vous demande ça parce que l'on commence un peu à comprendre dans quoi vous vous engagez dans votre travail (engagez, j'ai dit engagez, je l'ai dit exprès). On commence en effet à se rendre compte que cela ne vous satisfait pas d'assister à quelque chose ou même de créer quelque chose mais que, comme Blaise Pascal, vous ne pouvez pas comprendre le tout si vous ne connaissez pas les parties et que vous ne pouvez pas comprendre les parties si vous ne connaissez pas le tout...

Cette Table Verte, par exemple, vous avez voulu littéralement la mettre sur la table. Comme une pièce maîtresse que vous auriez à découper, un corps qu'il vous reviendrait d'ausculter, comme si vous aviez pris l'engagement de discerner pourquoi les choses deviennent ce qu'elles sont.

Cela ne vous suffit pas de savoir que cette œuvre de Kurt Jooss figure sans doute l'origine de la danse politique — vous dites plutôt socio-politique — ce n'est pas tellement cette Histoire qui semble vous importer, mais toutes les autres : celles qui y mènent et celles qui en découlent.

Au cœur de votre démarche, on trouve le mot " processus " c'est-à-dire progression. Et c'est fort utile parce que nous manquons terriblement de gens qui s'intéressent aux moments pivots. A quel instant précis les choses changent, comment cela prend forme et comment cela prend force un mouvement, un changement, un bouleversement, une catastrophe...

Tenez, une amie me disait : " La chute du Mur, 1989, les accords d'Oslo, 1991, la fin de l'apartheid 1991. On pensait que les vieilles affaires se réglaient. Tu peux m'expliquer pourquoi la guerre du Golfe 1990, la Yougoslavie 1992, le Rwanda 1994 ? ". Où regardait-on en effet, chère Olga de Soto, pour n'avoir pas vu ? Quel est le moment exact où l'effet cliquet s'enclenche ? Et comment, après, l'on essaie de faire avec cela, de quoi nous sommes munis et de quoi nous restons démunis.

Par exemple, cette Table Verte créée donc en 1932 dans une sorte de prévision servant à prémunir et où l'on voit s'agiter toutes sortes de diplomates ridicules décrétant que, oui, la guerre est jolie, cette Table Verte ne fut pas rejetée en bloc à l'époque par les nazis à qui sans doute l'expressionnisme rappelait quelque chose de l'esprit allemand...

Mais son chorégraphe, lui, choisit cependant de s'expatrier avec sa troupe et avec ces homosexuels et ce musicien juif dont on le pria de débarrasser néanmoins son spectacle. Son art n'était pas jugé dégénéré, mais ses partenaires, danseurs et musiciens, l'étaient. Et cela a suffi à l'exil. Parce que, si même l'on ne peut pas brûler un ballet en place publique comme on l'a fait des livres, à un moment l'on comprend précisément que le processus est en marche... A quoi l'on comprend aussi que vos recherches et votre travail ne concernent pas tant le passé que le présent...



Recommander

4 personnes le recommandent.
[Inscription](#) pour voir ce que vos

Œuvre et histoire

Marie Baudet

Mis en ligne le 14/11/2012

En ouverture de Latitudes Lille/ Bruxelles, Olga de Soto livre une création éclosée de ses recherches autour de "La Table verte".

Entretien

Il y a 80 ans, en 1932, Kurt Jooss, chorégraphe allemand, créait une pièce dénonçant la guerre et la montée du fascisme. L'histoire de la danse et l'histoire du XXe siècle se mêlent dans "La Table verte". Olga de Soto s'est plongée dans cette œuvre originelle à travers les témoignages des spectateurs et des interprètes de la pièce au fil du temps et des reprises. De cette recherche était née "Une introduction", sorte de conférence illustrée, déjà passionnante.

La chorégraphe crée maintenant - aux Halles où elle est en résidence artistique, et avec le soutien du Tanzfonds Erbe - "Réflexions sur la Table verte", titre de travail de ce deuxième volet. Aboutissement d'un processus et résultat d'une sélection parmi quelque 67 heures de rushes ! " *Des choix réalisés après avoir retranscrit, analysé, isolé les sujets principaux.* " La recherche est devenue une spécialité de la chorégraphe, à qui on devait déjà "Histoire(s)", sorte d'enquête sur le souvenir du "Jeune homme et la mort" - repris d'ailleurs en clôture de Latitudes (28-29/11). Si là le point de départ était unique (la création du ballet de Roland Petit en 1946 à Paris), le cas de "La Table verte" est très différent, qui met en présence " *quatre langues (espagnol, français, anglais, allemand), des époques différentes, une multiplicité de points de vue, tant physiquement que géographiquement.* " L'âge aussi des témoins varie, de 50 à près de 95 ans, et la chorégraphe-enquêtrice est allée à leur rencontre à travers le monde, du Chili à la Hollande, de la Grande-Bretagne à l'Afrique du Sud. Parmi les spectateurs qu'elle a rencontrés, " *tous ont vu l'œuvre au moins deux fois, et certains affirment que leur vie en a été changée, parfois très concrètement. C'était une question importante du processus : une œuvre peut-elle infléchir le cours d'une existence ? et à quel point une œuvre est-elle nourrie de son contexte ?* "

La forme qu'Olga de Soto donne au résultat de ses recherches - son et vidéo - a fait l'objet de réflexions. " *La portée de ce qui est dit, la matière est tellement chargée émotionnellement, philosophiquement, politiquement même, qu'il était difficile - et peut-être pas pertinent - de développer une écriture chorégraphique.* " Les six danseurs sur scène danseront peu, se concentrant davantage, explique-t-elle, sur le rôle de passeur, de catalyseur, de réceptacle : " *Comment porter l'image et la voix, les transporter littéralement, comment transmettre cette mémoire pour qu'elle reste audible ? C'est un travail presque archéologique, de fouille, mais aussi de recadrage, pour isoler des éléments.* "

Dans "Histoire(s)", la différence était très nette entre le cadre et le hors-cadre, souligne Olga. " *Mes interlocuteurs ne sortaient de la représentation que quand je les interrogeais sur le contexte.* " "La Table verte" au contraire est une pièce qui déborde. Impossible de rester dans le cadre. Il y a un mouvement élastique, de latence, une matière aussi plus difficile à gérer, parce que la pièce évoque toutes les guerres du XXe siècle. Et chaque spectateur s'identifie à un des rôles : migrant, partisan, exilé "

L'expérience de la recherche elle-même, de l'enquête, a été forte, voire dure humainement, confie Olga de Soto. " *Ça a soulevé énormément de questions. Ça m'a mise face à des événements qui ont marqué à la fois la personne et l'histoire de l'humanité. Jusqu'où aller dans ce partage ?* " Incorporation, dévoilement, passages frôlés, éléments signifiants de la pièce abordés de manière abstraite : la création elle-même est recherche et interrogation. " *L'idée étant de rester support, vecteur et non pas image figée, afin de réactiver l'œuvre par son impact, au-delà de ce qui est montré.* " Un défi.

Bruxelles, Halles de Schaerbeek, les 14 et 15 novembre (avant le Festival d'automne à Paris). Latitudes Lille/Bruxelles, aux Halles, du 14 au 29 novembre. Infos&rés. : 02.218.21.07, www.halles.be



CENTRE POMPIDOU
LES SPECTACLES VIVANTS

LE NOUVEL OBSERVATEUR – CINÉ TÉLÉ OBS PARIS

Jeudi 22 novembre 2012

♡♡ Olga de Soto retrouve “la Table verte”



Jean Cébron, Kurt Jooss, Pina Bausch et Erika Fabry

Après avoir enquêté sur les souvenirs des spectateurs qui avaient découvert « le Jeune Homme et la Mort » avec Jean Babilée, au moment de sa création, en juin 1946, au Théâtre des Champs-Élysées, Olga de Soto est repartie sur les traces laissées par un autre chef-d'œuvre du xx^e siècle, « la Table verte », créé dans

ce même Théâtre des Champs-Élysées en juillet 1932 par le chorégraphe Kurt Jooss, le futur maître de Pina Bausch. La manière qu'a Olga de Soto d'explorer le passé, d'interroger témoins, documents, photographies, est à la fois si inattendue et si sensible, si intelligente et si mélancolique, qu'elle insuffle comme une vie nouvelle, une vie parallèle à ces ouvrages. Des ouvrages marquants qui ont bouleversé leurs contemporains et continuent de nous frapper, tant la puissance des chefs-d'œuvre apparaît éternelle.

■ RAPHAËL DE GUBERNATIS

Olga de Soto, « Réflexions sur la Table verte », Centre Pompidou (4^e),
du 22 au 24 novembre. Rens. : www.centrepompidou.fr

MOUVEMENT.NET

(/)



PORTRAITS DANSE (</teteatete/portraits>)

Fouiller la mémoire

Olga de Soto et ses *Réflexions sur La Table verte* au Centre Pompidou

Olga de SOTO

Après avoir interrogé les mémoires des spectateurs du *Jeune Homme et la mort* dans *Histoire(s)* en 2004, la chorégraphe Olga de Soto, véritable archéologue, remonte le fil du temps jusqu'en 1932, date de la première représentation de *La Table verte* de Kurt Jooss, ballet fondamental dans l'histoire de la danse, et déploie le parcours géographique, historique et corporel de l'œuvre à travers ceux qui l'ont vue et dansée.

Par Charlotte Imbault
publié le 20 nov. 2012

La Table verte, Der grüne Tisch, danse macabre en 8 tableaux pour 16 danseurs, est créée le 3 juillet 1932 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris par la Folkwang Tanzbühne d'Essen avec Kurt Jooss, le chorégraphe, dans le rôle de la Mort. « Jooss dénonce par des images archétypales l'éternel retour de la guerre et son absurdité. [...] Avec cette œuvre emblématique du Tanztheater, pour la première fois un thème politique – qui n'a rien perdu de son actualité – est porté sans détour sur la scène chorégraphique », peut-on apprendre dans le *Dictionnaire de la danse* (direction Philippe Le Moal, éditions Larousse, 2008). Œuvre incontournable, œuvre majeure de l'histoire de la danse. C'est d'ailleurs lorsqu'elle était élève au CNDC d'Angers qu'Olga de Soto approche l'œuvre. L'un des enseignants, Hans Züllig, danseur à la création, racontait ses souvenirs, à l'heure du thé, après les cours. La première fois que la chorégraphe voit la pièce, en film (la captation de la BBC de 1967), la charge émotionnelle est forte.

Travail de mémoire

Aujourd'hui, que reste-t-il ? Comment convoquer le passé sur scène ? Depuis *Histoire(s)* (commande de 2004) qui expose les témoignages-vidéos de spectateurs ayant vu *Le Jeune Homme et la mort* de Roland Petit lors de la première (le 25 juin 1946 au Théâtre des Champs-Élysées), Olga de Soto s'interroge sur la mémoire et son fonctionnement ; sur ce qui reste. Au plateau, aucune explication contextuelle, aucune captation filmique de la pièce. Les deux danseurs, la chorégraphe et Vincent Duguet – les passeurs –, sont plongés dans l'obscurité. « L'œuvre est occultée. » Seuls survivent les souvenirs. Pour *La Table verte*, la démarche s'ouvre. Elle a commencé par une *Introduction* (présentée les 14 et 15 décembre 2011 au Centre Pompidou), en pleine lumière – scène et salle sont éclairés. Assise et munie d'un micro, elle expose l'œuvre de recherche, en expliquant ce que l'œuvre représente pour elle, en quoi elle est fondamentale et dans quel contexte elle a été créée. « J'ai mis l'œuvre sur la table. » L'enquête débute sur les pas de Kurt Jooss. « J'ai lié mes recherches à son parcours, cela m'a emmenée en Angleterre, en Allemagne, mais aussi au Chili. » Les recherches d'abord sporadiques en 2006, s'intensifient à partir de 2010. La chorégraphe demande leur feuille de salle aux compagnies qui ont dansé la pièce, afin de pouvoir constituer une liste de tous les danseurs. « Je voulais leur rendre hommage : quel rôle occupent-ils dans l'histoire de la danse ? » Dans la salle, les photos d'archives circulent. Sur les 67 heures d'interviews (27 témoignages ont été recueillis), de courts passages sont montrés (ainsi l'on peut voir Françoise Dupuy et Michèle Nadal). Un extrait de la captation de 1967 a été sélectionné. L'enquête n'est pas finie, elle est en cours. Olga de Soto propose de rentrer dans l'œuvre à travers non seulement ceux qui l'ont dansée, mais aussi ceux qui l'ont vue. Et de comprendre son évolution et ses différents contextes socio-politiques. Dans le second volet, qui sera présenté du 22 au 24 novembre au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne, pas d'images d'archive. Mais les écrans de témoignages et sept danseurs.

Mémoire au travail

« Le travail de reconstitution à l'identique ne m'intéresse pas. Ce qui me préoccupe, c'est de savoir comment le temps dégrade, comment les expériences érosionnent les souvenirs des uns et des autres. » Autrement dit, qu'est ce que le temps fait à la perception des œuvres ? Alois Riegl, historien de l'art de la fin du XIX^e siècle, définit trois valeurs de mémoire quant à la conservation des monuments dans *Le Culte moderne des monuments* (1903). La première, celle de l'ancienneté, comprend l'œuvre « comme un organisme dont personne n'a le droit de contrarier l'évolution », la seconde, la valeur historique, s'attache à l'état d'origine, qui autorise la restauration (car les dégradations partielles sont gênantes), mais le moins possible

(car il ne faut pas perdre complètement l'originel). Et enfin, la valeur commémorative pose la restauration comme postulat fondamental au nom du « *présent éternel* ». En ne privilégiant aucune restauration, mais en réactivant, sans intervenir, les traces à travers les témoignages, Olga de Soto déploie l'œuvre dans toute son étendue. Le voyage est historique, mais il est aussi intime. « *Une partie du travail a consisté à essayer de comprendre le rapport entre le cadre et le hors cadre. J'ai constaté que pour les interviewés, il était impossible de me raconter uniquement ce qu'ils avaient vu. Ils sortaient du cadre de la représentation. Ça déborde. Sur leur vie. C'était frappant, notamment avec la scène des réfugiés, car beaucoup des témoins ont dû fuir à un moment donné de leur vie : que ce soit l'Allemagne nazie ou la Tchécoslovaquie...* »

Sur scène, comment se jouer de la surface de projection des écrans ? Avec ses six danseurs, la chorégraphe est traversée par une avalanche de questions : comment porter cette mémoire ? comment creuser dans l'image ? comment la révéler par le déplacement physique et mental ? La perspective d'un voyage non commémoratif, mais mémorable, est annoncée.

Crédit photo : Danseurs recherchant des masques, © Fritz Henle.



CENTRE POMPIDOU
LES SPECTACLES VIVANTS

DANSER

Novembre-Décembre 2012

LA TABLE VERTE D'OLGA DE SOTO

PARIS/CENTRE POMPIDOU

Après *histoire(s)* créé en 2004 à partir des souvenirs des spectateurs ayant assisté, en 1946 à Paris, à la première du *Jeune Homme et la Mort* de Roland Petit, Olga De Soto poursuit son travail singulier de recherche et de création autour de la part d'invisible de la danse avec une autre pièce mythique du répertoire du XX^e siècle: *la Table verte* de l'Allemand Kurt Jooss (photo), qui s'exilera en Angleterre avec sa troupe en 1933: une danse macabre en huit tableaux pour dénoncer l'absurdité de la guerre. La pièce remporte, en 1932, le premier prix au Concours chorégraphique des Archives internationales de la danse organisé à Paris par Rolf de Maré, fondateur des Ballets suédois. Olga De Soto a retracé l'histoire de ce ballet qui livre un message pacifiste dans un premier volet (*Une introduction*), où elle partage avec le public son processus de travail et les premiers résultats de son enquête au long cours en montrant des archives photographiques collectées au fil du temps et des témoignages filmés. Sur le plateau de cette lecture-performance, elle n'hésitait pas à partager des pistes finalement contrariées et tout



ce qui pour elle restait une question. Pour ce deuxième volet, qui présente aujourd'hui les traces que l'histoire politique peut laisser sur les corps et la question complexe du rapport entre le groupe et l'individu, des danseurs de différentes générations ayant interprété le rôle de la Mort dans la pièce ont été conviés à s'emparer de cette matière pour l'interroger: que reste-t-il de la charge de *la Table verte*, qui n'a jamais cessé d'être jouée et est entrée au répertoire de compagnies comme l'ABT? C'est tout l'intérêt de ce travail sur la mémoire, où le corps du danseur confronte sa pratique aux strates du passé à la lumière du présent avec autant de souvenirs que de trous de mémoire. Laissant voir des questions devenues centrales à notre temps – la mémoire, la trans-

mission, la perception –, ces paroles et ces gestes parviennent à faire survivre le mouvement. Si la notion de spectacle peut surprendre le public, la pièce le séduit en relançant l'espoir de nouveaux modèles.

Isabelle Danto

Festival d'Automne, Centre Pompidou, 22 au 24/11.

Olga de Soto

Débordements d'archives

Olga de Soto s'est faite exploratrice pour entrer dans *La Table verte* du chorégraphe allemand Kurt Jooss. De cette immersion est né *Débords. Réflexions sur La Table verte*, où elle narre la mémoire de ce spectacle en proposant son interprétation.

Olga de Soto, chorégraphe et danseuse d'origine espagnole, vit et travaille à Bruxelles depuis 1990. Elle a, entre autres, dansé avec Michèle Anne de Mey, Boris Charmatz et Jérôme Bel. Au début des années 2000, elle développe une réflexion sur le solo accompagné, explorant ainsi un travail sur la mémoire corporelle. Cette recherche a croisé une autre étude liée à la mémoire perceptive qui est désormais au cœur de ses projets chorégraphiques.

En pleine montée du nazisme, dans cette période trouble de l'entre-deux-guerres, le chorégraphe allemand Kurt Jooss (1901-1979) crée en 1932 *La Table verte*. Cette danse dite macabre constituée en huit tableaux pour seize danseurs sera perçue, après coup, comme une œuvre prémonitrice de l'instauration du Troisième Reich et de la Seconde Guerre mondiale. Premier « ballet politique », *La Table verte* dénonce l'absurdité de la guerre, mais aussi de ce qui en découle : le partage de l'Europe et les enjeux diplomatiques qui le sous-tendent. Un an

après cette création, Kurt Jooss décidera précipitamment de quitter l'Allemagne nazie, refusant de se séparer des danseurs juifs de sa compagnie. Installé à Dartington Hall en Grande-Bretagne, il partagera avec certains de ses confrères artistes (Otto Freundlich, Wols, Kurt Schwitters) les contraintes de l'exil. Son destin fut cependant moins tragique que celui de Schwitters, mort en Angleterre en 1948, ou que celui de Freundlich, déporté à Drancy avant de mourir au camp de Majdanek (Pologne) en 1943, car Kurt Jooss a pu revenir dans son pays en 1947 et participer à la réouverture du département de danse de la Folkwangschule d'Essen dont il avait été le cofondateur en 1927. Il transmet ainsi, entre autres choses et au fil des années, le langage chorégraphique de *La Table verte*, sa création majeure, que dansa notamment Pina Bausch, l'une de ses élèves. C'est sur cette pièce, sur sa matière et sa mémoire, que la chorégraphe Olga de Soto a choisi de travailler ces dernières années. Une démarche que l'on pourrait qualifier d'historienne tant la chorégraphe a fait

œuvre de chercheur en s'immergeant dans les documents ; consultant pendant plusieurs années les archives Jooss conservées au Tanzarchiv de Cologne, établissant des listes d'interprètes, réunissant plus de soixante d'heures d'entretiens avec des danseurs ayant participé à cette aventure au fil des décennies. La version *in progress* (*Une introduction*) que la chorégraphe livrait au Centre Pompidou en 2011 avait le mérite d'expliquer sous la forme d'une conférence, ponctuée de séquences d'entretiens, sa démarche d'investigatrice en faisant notamment circuler dans le public des photographies de la compagnie prises au moment de son arrivée en Angleterre. La circulation de main en main de ces photos et le commentaire qu'Olga de Soto en livrait donnaient une intense proximité du sujet en l'inscrivant dans le temps présent. La version finalisée du projet, qui n'est peut-être pas définitive (*Débords. Réflexions sur La Table verte*) et présentée l'année suivante, ne gardera que les séquences d'entretiens, devenues plus nombreuses, et l'enjeu central du travail scénique. En effet, c'est par

l'image et surtout la parole que nous est livrée la mémoire de *La Table verte*. Une image actuelle d'anciens danseurs dont le visage et, dans certains cas, le corps viennent esquisser quelques mouvements pour nous transmettre l'expérience de la pièce. Cette image a la particularité d'être fragmentée et éclatée dans l'espace de la scène. Elle apparaît et disparaît grâce à une multiplicité d'écrans de différentes tailles que d'autres danseurs¹, évoluant sur le plateau, déplacent, portent et manipulent. Ceux-ci ne sont pas là pour « redanser » la pièce, mais deviennent les passeurs et les vecteurs de l'œuvre, qui existe désormais sous la forme d'une narration et non plus d'une chorégraphie. La proposition d'Olga de Soto, inscrite dans un dispositif scénique très construit, confère aux écrans utilisés une mobilité qui rejoue celle des différents tableaux de *La Table verte*; écrans devenus à la fois supports de retranscription du mouvement et réceptacles de l'image. Pour la chorégraphe, la scène est certes un espace où agir, mais également un lieu à investir par des objets qui viennent l'occuper.

Débords. Réflexions sur La Table verte est d'abord une dramaturgie qui s'inscrit dans les conventions scéniques du spectacle vivant (le plateau, l'obscurité, la temporalité), mais qui pourrait aussi aisément, de par son occupation de l'espace, se placer du côté du champ des arts plastiques.

Les danseurs sont les passeurs et les vecteurs de l'œuvre.

En mêlant le langage de l'installation et celui de la performance, Olga de Soto se nourrit de la porosité de ces champs disciplinaires. Elle-même auteur de performances comme *Sous clé* (2010), dénonçant l'esclavagisme contemporain de l'immigration asiatique féminine en Occident et dans la péninsule arabique, son langage chorégraphique est avant tout anti-spectaculaire. Il est fait de gestes simples et de déplacements accompagnés d'objets à manipuler, ce que l'on trouve

au cœur de ses précédentes propositions, notamment l'ensemble des soli qui constituent le spectacle *INCORPORA ce qui reste ici ou dans mon cœur* (2004-2009).

Quand d'autres chorégraphes s'attachent à danser une fois de plus une œuvre du passé pour en immortaliser sa forme dans une nouvelle interprétation, Olga de Soto met en avant la force du témoignage, stipulant ainsi que l'impact du vécu en dit davantage sur la création que son actualisation contemporaine. S'il est admis et entendu de redonner une pièce chorégraphique (pensons par exemple aux versions de *Parades and Changes* d'Anna Halprin), parce que la transmission du geste est constitutive d'une mémoire de la danse davantage visuelle que scripturale, cette question se pose en d'autres termes pour la performance qui fait du *reenactment* l'un de ses enjeux majeurs et problématiques. Car, la vidéo, la photographie, et l'objet, cette « chose morte » que conservent les musées comme trace de l'action possiblement à réactiver ou non, font partie de la mémoire de la performance.

Une introduction. Photo : Grégoire Romefort.



Figure majeure du *reenactment*, Marina Abramović a ainsi proposé de rejouer ou refaire jouer à différentes occasions certaines de ses performances des années 1970 ou bien celles d'autres protagonistes de l'aventure de l'art corporel (*Seven Easy Pieces*, Guggenheim Museum, New York, 2005). Rejouer la performance fut aussi au centre de la démarche de Fabio Mauri (1926-2009), artiste majeur de la performance politique en Italie dans les années 1970-1980.

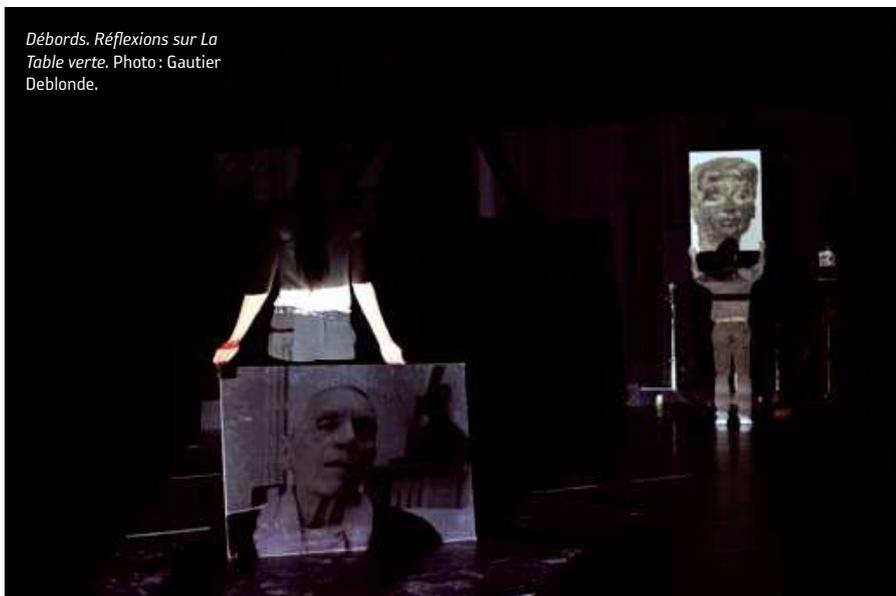
En décidant à plusieurs années de distance que d'autres interprètes reprennent certaines de ses actions qui portaient sur le contexte politique de la Seconde Guerre mondiale (*Che cosa è il fascismo* créée en 1971 et donnée jusqu'en 1997 ; *Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo* (entre 1989 et 1994)), Mauri envisagea un travail sur la mémoire à partir des sources documentaires qui devinrent la matière d'une dramaturgie. Cette réflexion

orienta toute son œuvre et fut l'objet même d'une conférence au titre programmatique : *Ricostruzione della memoria a percezione spenta* (*Reconstruction de la mémoire et perception éteinte*, 1988).

Raconter ce dont on se souvient, ce qu'on a traversé avec ses oublis, ses moments d'hésitation, de confusion et parfois le souvenir vivace d'un instant qui revit grâce à l'éclair d'une situation personnelle, voilà ce qui est au cœur de *Débords. Réflexions sur La Table verte*. Le titre choisi par Olga de Soto vient affirmer ces débordements de sources, d'archives et tous ces moments où se rencontrent, dans les témoignages recueillis, histoire intime et histoire collective, ce que Christian Boltanski nomme autrement la petite et la grande mémoire.

Faire danser des mots plus que des gestes.

Histoire(s), premier travail d'archives mené en 2004 sur *Le Jeune homme et la Mort*, le ballet mythique de Roland Petit, dansé par Jean Babilée et Nathalie Philippart en 1946, mettait déjà en place la méthodologie qu'allait reprendre quelques années plus tard la chorégraphe dans sa relecture de *La Table verte* : le désir de chercher à exprimer par la narration, aussi personnelle et fluctuante soit-elle, la mémoire d'un spectacle et d'en proposer une autre interprétation. Pour *histoire(s)*, il aura fallu, non sans difficulté, retrouver des spectateurs qui ont assisté à la première parisienne du 25 juin 1946 et leur demander de parler avec soixante ans d'écart de ce ballet. L'intensité du déploiement narratif était marquée par l'évocation de la propre histoire de chaque spectateur interviewé ; une situation où la mémoire devient, selon Bergson, « *une survivance des images passées, ces images (qui) se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer* »². Aussi, le souvenir du ballet se trouve-t-il constamment revisité et entremêlé à l'histoire personnelle de chaque narrateur. Façon de dire qu'il est impossible de décontextualiser tout travail de mémoire, à l'instar de ce moment où les mots troublants d'une femme racontent :



Débords. Réflexions sur La Table verte. Photo : Gautier Deblonde.



histoire(s). Photo : Dolores Marat.



« Ayant été assez éprouvée dans ce domaine par la mort de (ma) mère et d'un petit enfant, je pense qu'à ce moment-là, ce souvenir de ce que nous avons vécu, ce soir-là du 25 juin 1946, m'a, peut-être, été d'une certaine aide. »

Parlant de ce même contexte historique, celui de la Seconde Guerre mondiale, Jacques Rancière analyse la problématique du témoignage en soulignant : « Et, certes, toute image mimétique sera en deçà de ce que les mots portent. Mais l'esthétique sait depuis longtemps que l'image, contrairement à ce que croit et fait croire la machine d'information, montrera toujours moins bien que les mots toute grandeur qui passe la mesure : horreur, gloire, sublimité, extase. Aussi bien ne s'agit-il pas d'imaginer l'horreur mais de montrer ce qui justement n'a pas d'image "naturelle", l'inhumanité, le processus d'une négation d'humanité. C'est là que les images peuvent "aider" les mots, faire entendre, dans le présent, le sens présent et intempo-

rel de ce qu'ils disent, construire la visibilité de l'espace où il est audible. »³

Toute reprise dramaturgique ne serait-elle pas en deçà de ce que peuvent dire ces témoignages ? Si dans le cas d'*histoire(s)* et de *Débords. Réflexions sur La Table verte*, les mots viennent supplanter les images qui seraient celles de la danse, Olga de Soto fait pourtant œuvre de chorégraphe lorsqu'elle préfère faire danser devant nos yeux des mots plus que des gestes, comme Chris Marker faisait œuvre de cinéaste lorsqu'il avait choisi aux images des charniers de la guerre en ex-Yougoslavie, le témoignage en plan fixe d'un casque bleu français racontant « son » expérience de la guerre (*Casque bleu*, 1995). Aussi, *histoire(s)* et *Débords. Réflexions sur La Table verte*, sont-elles non seulement des jalons dans la constitution d'une mémoire de la danse et une alternative à la façon dont peut s'écrire une « histoire de la danse », mais ces

deux œuvres ont également cette qualité et cette capacité de se placer non pas dans l'histoire, mais face à l'histoire, c'est-à-dire à devenir des témoins nécessaires du passé.

Valérie Da Costa

1. Fabian Barba, Alessandro Bernardeschi, Edith Christoph, Hanna Hedman, Mauro Paccagnella, Enora Rivière et Olga de Soto.
2. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, 1997, p. 68 (1^{re} édition 1939).
3. Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, PUF, 2012, p. 48.

Débords. Réflexions sur La Table verte, les 12 et 13 juillet à Culturgest, Lisbonne ; les 18 et 19 octobre au Hebbel Theatre, Berlin.



CE QUI MEURT EN NOUS,

Formée en Espagne, puis au Centre national de danse contemporaine à Angers, OLGA DE SOTO s'établit en Belgique en 1990. Travaillant pour divers chorégraphes, elle débute aussi rapidement un travail de création axé sur la recherche et l'écriture chorégraphiques, souvent en dialogue avec l'étude d'œuvres musicales de compositeurs contemporains. A partir du début des années 2000, son travail prend une nouvelle direction, dans laquelle la danse, si elle occupe toujours une position centrale (plus, sans doute, que dans beaucoup de spectacles dits "de danse"), semble pourtant quitter toujours davantage la scène sous sa forme "incorporée". Son travail se concentrera dès lors sur le thème de la "mémoire": la mémoire corporelle, mais aussi la mémoire perceptive, celle des spectateurs comme celle des danseurs.

Le mouvement et sa trace

Germée depuis une graine du spectacle *Eclats mats* créé en 2001, la série de "solos accompagnés" *INCORPORER ce qui reste ici-au-dans mon cœur* s'est développée en cinq étapes entre 2004 et 2009. Explorant la question de la trace laissée par le mouvement, cette œuvre éminemment plastique marque un certain retrait, ou plutôt un déplacement, de l'écriture chorégraphique. Dans ce spectacle, et plus encore dans *histoire(s)* créé en 2004, le mouvement s'invisibilise tout en restant au cœur du propos. Et d'exposer ainsi la question de la mort inhérente aux "arts vivants".

"Vidéo-performance chorégraphique", *histoire(s)* fait renaître *Le Jeune Homme et la Mort*, ballet mythique créé sur un argument de Jean Cocteau, à travers la mémoire de ceux qui ont assisté à sa première représentation au Théâtre des Champs-Élysées le 25 juin 1946, au lendemain de la guerre. Olga de Soto a patiemment recherché ces spectateurs, les a interviewés et a renvoyé leurs souvenirs et émotions vers les écrans d'un plateau de théâtre. La dramaturgie du spectacle est construite autour d'une absence, d'un désir, d'une frustration: le ballet lui-même n'est jamais donné à voir; le mouvement est passé dans la tête, filtré par les histoires personnelles et collectives. Quelles sont les traces qui imprègnent encore la mémoire d'un public, bien longtemps après que s'est évanouie l'œuvre dont il fut le témoin d'un soir?

Olga de Soto

ET CE QUI VIT EN NOUS



Déplacement chorégraphique

Des spectacles comme *histoire(s)* posent la question de la frontière entre les disciplines. Construit sur un dispositif d'écrans, il semblerait se rapprocher de l'installation vidéo. Pourquoi alors, pourrait-on se demander, conserver les codes de la représentation théâtrale? Et Olga de Soto s'est posée la question. A partir du matériel qu'elle avait récolté, elle aurait pu décider de ne réaliser qu'un film ou une installation muséale – une version filmique existe d'ailleurs, et la chorégraphe a créé par le passé des installations-performances qui renoncent aux conditions temporelles et spatiales du spectacle –, mais dans ce cas-ci, il lui semblait essentiel de conserver l'écrin de la scène, car elle désirait justement travailler sur ce qui constitue le théâtre. Dans un premier temps, Olga de Soto voulait écrire un mouvement chorégraphique des corps en contrepoint scénique au matériel filmé. Mais au fil de la création, il lui est apparu que le projet imposait qu'elle fasse le deuil de sa danse. Ce qui ne signifie pas qu'elle a renoncé à la chorégraphie: une prise de

histoire(s)
Sur les photos:
- en haut à gauche: Julien Pley
- en bas: Olga de Soto (en bas)
et Susanne Batbedat
© Photo: Dolores Marat

IntraMuros

AM57 / 42



histoire(s)
Sur la photo : Olivier Merlin
© Photo : Dolorès Marat

OLGA DE SOTO EST ARTISTE
ASSOCIÉE AUX HALLES
ELLE Y A PRÉSENTÉ
LES 14 ET 15.11.12
SA DERNIÈRE CRÉATION
RÉFLEXIONS SUR LA TABLE VERTE
(TITRE DE TRAVAIL).

LES 28 ET 29.11.12
HISTOIRE(S)
WWW.HALLES.BE

RÉFLEXIONS SUR LA TABLE VERTE
A ÉGALEMENT ÉTÉ PRÉSENTÉ
AU CENTRE POMPIDOU
DU 22 AU 24.11.2012.
WWW.CENTREPOMPIDOU.FR

conscience à laquelle cette expérience l'a menée, et qui allait bouleverser sa façon de travailler, est que le montage d'une image filmée peut aussi être de l'ordre du chorégraphique. *histoire(s)* convoque par ailleurs un travail de l'espace autant que du temps, et ne renonce pas au corps performatif. Si les "danseurs" y ont un statut singulier, ils n'en jouent pas moins un rôle dramaturgique essentiel: ils sont les porteurs de l'image, au propre comme au figuré, vecteurs du dispositif qui permet la transmission de la mémoire; mais aussi, ils sont les écrans sur lesquels peut se projeter l'imaginaire des spectateurs. *histoire(s)*, ou ce qui meurt en nous, et ce qui vit en nous.

Avons-nous encore une danse pour danser les thèmes de *La Table Verte*?

Après cette expérience, qui a donné naissance à un spectacle aussi intelligent que sensible, Olga de Soto a voulu approfondir sa recherche sur la transmission de la danse en se penchant sur une autre œuvre clé du XX^e siècle, *La Table verte* du chorégraphe expressionniste allemand Kurt Jooss. Importante, cette pièce l'est pour sa signification artistique (elle fonde le *tanztheater*), mais aussi pour sa signification politique: créée en 1932, quelques mois avant la prise de pouvoir d'Hitler, elle apparaît comme un pamphlet contre le capitalisme à outrance, le fascisme et la guerre.

La Table verte est l'une des œuvres chorégraphiques les plus jouées de l'histoire. Représentée plus de mille fois par la compagnie de Kurt Jooss, et reprise par maintes autres compagnies jusqu'à nos jours, elle s'est disséminée à travers les frontières spatiales et temporelles pour acquérir des significations sans cesse différentes selon le contexte. A l'époque de la dictature chilienne, par exemple, elle a joué un rôle majeur dans le développement d'une danse contemporaine de résistance.

Si *histoire(s)* n'était construit que sur la seule mémoire du public, Olga de Soto à cette fois décidé d'élargir son champ en recueillant les témoignages de spectateurs autant que de danseurs de la compagnie de Kurt Jooss qui ont incarné l'œuvre à travers les décennies. Son infatigable travail de détective – il a fallu des années pour retrouver la trace de certains témoins –, qui l'a menée de l'Allemagne au Chili en passant par les Pays-Bas, la France et la Grande-Bretagne, a donné naissance à un matériel extraordinaire: soixante-sept heures d'interviews filmées, souvent d'une force bouleversante. Comme l'explique la chorégraphe, *La Table verte* est une œuvre qui ne cesse de déborder de son contexte (tant de représentation que de réception). Pour les individus qui l'ont joué comme pour ceux qui l'ont vu, dont beaucoup ont directement été touchés par la guerre et le fascisme, il est quasiment impossible de se remémorer le spectacle sans le relier à leurs propres expériences individuelles

et collectives. Et c'est là que gisent les questionnements fondamentaux du travail d'Olga de Soto: comment évolue une œuvre au sein de sa propre histoire? Et au sein de l'Histoire? Quel est l'impact d'une œuvre politiquement engagée dans la mémoire d'un public?

Entamé dès 2006, le travail d'Olga de Soto sur *La Table verte* a trouvé une première matérialisation scénique en 2010 avec *Une introduction*. Dans cette lecture-performance, la chorégraphe présente ses recherches et aborde le processus créatif et le questionnement dramaturgique qui préfigurent une plus grande production à venir. Construite sur base d'images, de textes et d'interviews filmées, cette conférence introductive a été pensée par Olga de Soto comme un spectacle en soi, fondé sur une dramaturgie régie par un double rapport au temps: du présent vers le passé, et vers le futur. Selon la chorégraphe, cette *Introduction* gardera d'ailleurs sa pertinence après que le spectacle qu'elle annonce aura vu le jour.

C'est-à-dire maintenant. Car c'est le 14 novembre 2012 (après la rédaction du présent texte) qu'aura eu lieu aux Halles de Schaerbeek la première de *Réflexion sur la Table verte*. Soutenu par un vaste réseau de partenaires belges et étrangers, au nombre desquels on compte par exemple le Centre Pompidou – Spectacles vivants (un fidèle soutien de la chorégraphe), ce spectacle met en scène le matériel filmé recueilli au cours des ans en le confrontant à six interprètes sur le plateau. Six interprètes qui ne cherchent pas à entrer dans un rapport de forces, perdu d'avance, avec l'image vidéo et le contenu qu'elle transmet, mais plutôt à faire voir. Comment "porter" cette image lourdement chargée? Comment la décharger, ou la recharger? Comment y faire circuler le regard? Et comment déplacer les espaces que ses discours génèrent? Pour Olga de Soto, c'est comme si les interprètes sur scène retravaillaient l'image avec des pinceaux pour mieux la révéler. Et si la chorégraphe a voulu qu'ils se fassent aussi réceptacles de certains souvenirs ou de certaines paroles, elle a plus que tout cherché à éviter une relation illustrative, qui empêcherait les images de déborder.

Une corde tendue entre le passé et le futur

Une dimension du travail d'Olga de Soto que cette patiente exploration de *La Table verte* souligne, c'est une relation très singulière au temps de la création, déjà opérante dans le spectacle en poupées russes *INCORPORER CE QUI RESTE ICI ET DANS MON CŒUR*. L'œuvre de la chorégraphe se dessine comme un permanent *work in progress*, une recherche au long cours qui donne naissance à différentes formes publiques au fur et à mesure de son développement. D'ailleurs, Olga de Soto ne finira pas son voyage dans *La Table verte* avec ce nouveau spectacle: à partir du matériel qui n'a pas trouvé sa place sur scène, elle envisage encore de réaliser un film et un livre.

Ce rapport au temps, s'il est difficile à imposer aux partenaires de production et aux instances subsidiaires dans le système actuel des arts de la scène – ce qui contribue peut-être à expliquer qu'Olga de Soto ne soit que trop peu soutenue par la Fédération Wallonie-Bruxelles dont elle ressort –, semble une nécessité à la chorégraphe. Car comment travailler sur la mémoire sans donner à celle-ci le temps d'agir?

Quelle que soit la réception de son nouveau spectacle, que nous n'avons pas encore pu découvrir, Olga de Soto est une chorégraphe importante, exigeante, profondément concernée par la danse, l'art, le politique et la vie, sur lesquels elle pose des questions essentielles. Une chorégraphe qui regarde le passé pour se tourner vers l'avenir – dans une prochaine œuvre, elle envisage de travailler sur le rêve, une culture des possibles qu'il est, dit-elle, grand temps de remettre à l'œuvre.

Denis Laurent

TEEMAT » KULTTUURI

ARVIO

Tanssiesitys ennusti fasismin

4.11.2013 2:00

Jukka O. Miettinen

An Introduction

Esittäjä: Olga de Soto

Koreografia: Olga de Soto

Rooleissa: Olga de Soto

Paikka: Kiasma-teatteri

Tanssintutkija Olga de Soto esitteli Vihreä pöytä -esityksen myrskyisää historiaa

Liikkeellä marraskuussa -festivaali alkoi poikkeuksellisesti luentoesityksellä Kiasma-teatterissa lauantaina. Tanssijana Suomessa vierailut **Olga de Soto** esiintyi nyt tanssintutkijana. Hän tutkii saksalaisen tanssidraaman pioneerin **Kurt Joossin** teosta *Vihreä pöytä*.

Se sai ensiesityksensä vuonna 1932 enteillen pelottavalla terävyydellä fasismin leviämistä ja **Hitlerin** valtaantuloa. Vuosia Soto on etsinyt ja haastatellut henkilöitä, jotka ovat nähneet teoksen varhaisia tulkintoja tai itse esiintyneet niissä.

Johdonmukainen luento nimeltään *an Introduction* saa lämpönsä videotallenteista, joissa ihmiset kuvailevat ensikäden kokemuksiaan. Tanssista puhuminen saa kertojatkin liikkumaan ja kertaamaan tunnekokemuksiaan. Ranskankielinen esitys etenee englanniksi tekstitettyinä.

Hienovaraisen performanssin leiman esitys saa, kun luennoitsija jakaa yleisölle teeman tiimoilta löytämiään valokuvia. Vähitellen koko katsomo on mukana tutkijan roolissa hiplatessaan arkistojen aarteita, mustavalkoisia kuvia, jotka avaavat *Vihreän pöydän* myrskyisää historiaa.

Ryhmä joutui pakenemaan Saksasta Hollantiin ja edelleen Englantiin, missä sen jäseniä vangittiin. Yhdysvalloista ryhmän matka jatkui Chileen, minne juurtui vahva Jooss-traditio. Ryhmä esitti teoksen kaikkiaan kolmisentuhatta kertaa. Siitä on tullut sodanvastaisuuden monumentti, jota on esitetty rauhankonferensseissa. Yhdysvalloissa sen esitykset ovat edeltäneet niin Vietnamin sotaa kuin Lähi-idän kriisejä.

Helsingin Sanomat – 4.11.2013 – article de Jukka O. Miettinen

Un spectacle de danse qui prédit le fascisme

La chercheuse en danse Olga de Soto présente l'histoire orageuse de La Table Verte

Le Festival Moving in Novembre a commencé de manière exceptionnelle avec une conférence au Théâtre Kiasma ce samedi. Olga de Soto, qui a déjà visité la Finlande en tant que danseuse, joue aujourd'hui comme chercheuse en danse. L'objet de sa recherche est l'œuvre *La Table Verte*, du pionnier du Tanztheater allemand, Kurt Jooss.

Créée en 1932, préfigurant avec une netteté effrayante la propagation du fascisme et l'ascension d'Hitler au pouvoir. Pendant des années, de Soto a cherché et interviewé des gens qui ont vu les premières interprétations de la pièce ou qui les ont dansées.

La conférence cohérente - intitulée *Une Introduction* - trouve sa chaleur dans les enregistrements vidéo dans lesquels les gens décrivent leurs expériences de première main. Le fait de parler de la danse mène les narrateurs à se mouvoir également et à revisiter leurs expériences émotionnelles. La performance en langue française progresse avec sous-titres en anglais.

La conférence acquiert un timbre subtil de performance au fur et à mesure que la conférencière passe aux mains des membres de l'auditoire les photographies qu'elle a trouvées autour du thème. Peu à peu, tout le public acquiert le rôle du chercheur à mesure que les spectateurs touchent doucement ces trésors des archives, des photos en noir et blanc qui déploient l'histoire orageuse de *La Table Verte*.

La compagnie était forcée de fuir de l'Allemagne aux Pays-Bas, puis de continuer jusqu'en Angleterre, où certains de ses membres furent arrêtés. Ensuite, des États-Unis la compagnie continua de voyager jusqu'au Chili, où la tradition du style de Jooss a été fortement enracinée. Au final, la compagnie aura donné trois mille représentations environs de ce spectacle au total. Il est devenu un monument contre la guerre qui a été présenté lors des conférences de paix. Et, aux États-Unis, des représentations ont accompagné la Guerre du Vietnam, ainsi que les différentes crises au Moyen-Orient.

Vihreä pöytä ja punainen hame

Written by Liisa Vihmanen. Posted in [Arviot](http://www.liikekieli.com/archives/category/arviot) (<http://www.liikekieli.com/archives/category/arviot>), [Uusimmat uutiset](http://www.liikekieli.com/archives/category/uusimmat) (<http://www.liikekieli.com/archives/category/uusimmat>)

Tagged: [An Introduction](http://www.liikekieli.com/archives/tag/an-introduction) (<http://www.liikekieli.com/archives/tag/an-introduction>), [Kurt Jooss](http://www.liikekieli.com/archives/tag/kurt-jooss) (<http://www.liikekieli.com/archives/tag/kurt-jooss>), [Liisa Vihmanen](http://www.liikekieli.com/archives/tag/liisa-vihmanen) (<http://www.liikekieli.com/archives/tag/liisa-vihmanen>), [Olga de Soto](http://www.liikekieli.com/archives/tag/olga-de-soto) (<http://www.liikekieli.com/archives/tag/olga-de-soto>), [Vihreä pöytä](http://www.liikekieli.com/archives/tag/vihrea-poyta) (<http://www.liikekieli.com/archives/tag/vihrea-poyta>)

Published on marraskuu 04, 2013 with [No Comments \(#comments\)](#)

Olga de Soton luentoesitys *An Introduction Kurt Joossin Vihreä pöytä* -baletista oli rohkea veto Liikkeellä marraskuussa -festivaalilta. Tanssiteos, vaikka onkin hetken taidetta, jättää jälkensä historiaan. Jälkeä seuraamalla voi avautua kokonaan uusi perspektiivi teokseen ja parhaimmillaan jopa maailmaan.

Nainen punaisessa mekossa odottelee yleisöään. Hän seisoo yksin näyttämöllä valkokankaan ja pienen pöydän kanssa. Saan hetkeksi katsekontaktin Olga de Sotoon ja hymyilemme toisillemme. En tunne häntä lainkaan enkä tiedä mitä odottaa. Olen valmistautunut luennolle kuin tunnollinen opiskelija. Luin etukäteen Kurt Joossin *Vihreästä pöydästä* kaiken minkä ehdin. Tiedän, että teos esitettiin ensimmäisen kerran Pariisissa vuonna 1932, ja että sitä inspiroi maailmansotien välinen fasismin nousu, ilmeinen välinpitämättömyys vääjäämättä edessä olevasta sodasta sekä perinteinen Dance Macabre. Muistan Vihreän pöydän tanssijoiden naamioidut kasvot ja voimakkaat kädet. Opin nopeasti tunnistamaan Kurt Joossin: Korkea otsa, surumieliset silmät ja voimakas suu.

De Soton luento on yhdistelmä videoita, luentoja ja valokuvia, jotka kiertävät Kiasmateatterin penkeissä kädestä toiseen. Olga de Soto ei erityisemmin perustele, miksi juuri *Vihreä pöytä* kiinnosti häntä niin paljon, että ryhtyi tutkimaan sitä ja etsimään ihmisiä, tarinoita ja valokuvia jotka liittyvät teokseen. Hän on etsinyt käsiinsä *Vihreän pöydän* yleisöä sekä Joossin tanssiryhmän tanssijoita. Hän koetti jäljittää alkuperäisen kokoonpanon jäseniä ja löysikin Santiago de Chilestä yhden vuoden -32 ensi-illassa mukana olleen tanssijattaren, mutta liian myöhään. Tämä ei kyennyt enää tapaamaan de Sotoa.

Vanhat valokuvat ovat mielenkiintoisia, mutta niihin syventyminen, samalla kun kuuntelee ranskankielistä esitystä ja varmistaa ymmärtäneensä asian oikein englanninkielisestä tekstityksestä, on vaativaa. Videohaastattelujen ja esityspätkien kautta päästään kiinni itse teokseen ja Joossin maailmaan. En oikein saanut selville, onko de Soton tutkimus akateemista laatua, vai onko hän tarttunut Vihreään pöytään henkilökohtaisesta mielenkiinnosta tanssin historian yhteen merkkiteokseen.



(<http://www.liikekieli.com/wp-content/uploads/2013/11/An-Introduction-©Grégoire-Romefort.jpg>)

Olga de Soto: An Introduction.

Kuva: Grégoire Romefort.

Vihreä pöytä ei kuitenkaan ole pelkkää historiaa. De Soton laskujen mukaan siitä on 60-luvun puolivälin jälkeen

tehty 80 esitystä ympäri maailmaa. Suomessa *Vihreä pöytä* nähtiin Kansallisbaletissa 1982. *Vihreän pöydän* esittäminen Weimarin tasavallan aikana oli tietoinen riski, ja Joossia painostettiin erottamaan ryhmästä kaksi juutalaissyntyistä tanssijaa sekä säveltäjä Fritz Cohen. Joos kieltäytyi, mutta ymmärsi, että ryhmän oli turvallisuutensa vuoksi lähdettävä Saksasta. De Soton mukaan Kurt Joos ei pitänyt itseään poliittisena taitelijana. Joosin mielestä taiteen ei ylipäätään pitäisi olla poliittista.

Vihreässä pöydässä Joos on tulkinut aikaansa ja siinä piileviä vaaran merkkejä ja tehnyt niistä tanssiteoksen. Fasismin ja sodan vastustaminen ei ole välttämättä poliittista vaan inhimillistä. *Vihreää pöytää* voi luonnehtia pasifistiseksi, sanoo de Soto. Sattumaa tai ei, hän on huomannut, että *Vihreä pöytä* on esitetty usein juuri uuden sodan alla. Joffrey Ballet, joka ensimmäisenä vieraana ryhmänä esitti *Vihreän pöydän*, teki sen Vietnamin sodan alla 1967. Sen jälkeen on sodittu Lähi-Idässä, Irakissa, Afganistanissa ja aina on tanssittu vihreän pöydän ympärillä.

Päällimmäiseksi ajatukseksi luentoesityksestä jää nimenomaan tanssin historia ja sen näkymättömyys suomalaisessa kulttuurikeskustelussa ja akateemisessa tutkimuksessa. Tanssiteos syntyy ajassa ja paikassa, se heijastelee omaa syntymähetkeään monin eri tavoin. Tanssiteos ei ole vain koreografin luomia askelkuviota. Tanssiteos on tapa nähdä todellisuus. Siksi on hämmentävää, ettei Suomessa tanssin historiaa ole noteerattu millään tavalla. En ymmärrä miksi tanssihistoria olisi vähemmän merkityksellistä kuin taidehistoria, musiikin historia tai kirjallisuushistoria. Leena Pallarin hienossa kirjoituksessa (HS 30.10.2013) Aku Ahjolinna toteaa: ”Meistä ei jää ... mitään jälkipolville, eikä kukaan enää tiedä, että olemme toimineet tässä ammatissa.”

Liisa Vihmanen

Kirjoittaja on Ylen toimittaja, joka laitto 7-vuotiaana balettiosut jalkaansa, eikä ole saanut niitä vielääkään pois.

Liikekieli.com – 4.11.2013 – written by Liisa Vihmanen

A Green Table and A Red Skirt

Olga de Soto's a lecture An Introduction on Kurt Jooss' ballet The Green Table was a bold move from Moving in November festival. A creation - although a momentary piece of art - leaves its mark on history. By following the trail you discover a whole new perspective on a creation and, at its best, the world.

A woman in a red dress is waiting for her audience. She stands alone on the stage with a screen and a small table. For a second I get eye contact with Olga de Soto and we smile at each other. I do not know her at all and I do not know what to expect. I have prepared for the lecture like a conscientious student. I read in advance all that I could on Kurt Jooss' The Green Table. I know that the work was premiered in Paris in 1932 and that it was inspired by the rise of fascism of the interbellum years, the obvious indifference in front of the inevitable war as well as the traditional Dance Macabre. I remember the masked faces and strong hands of the dancers of The Green Table. I quickly learned to recognize Kurt Jooss: high forehead, melancholy eyes and a strong mouth.

De Soto's lecture is a combination of videos, talk and photographs that circulate in the seats Kiasma Theatre. Olga de Soto does not particularly explain why The Green Table interested her so much that she began to study it and to look for people, stories and photos related to the creation. She has found the audience of The Green Table as well as the dancers of Jooss' company. She tried to track down the members of the original cast and was able to find a dancer that performed in the premiere in '32 from Santiago de Chile, but too late. She was no longer able to meet the de Soto.

The old photographs are interesting, but it is challenging to go deep into them while simultaneously listening to the French performance and making sure you understood it correctly from the English subtitles. Video interviews and performance clips get you to the actual creation and the world of Jooss. I didn't really find out if de Soto's research is of academic nature or if she has chosen The Green Table out of personal interest in one of the outstanding works of dance history.

But The Green Table is not only about the past. According to de Soto's calculations, 80 versions of the piece have been presented around the world after the 1960s. In Finland, The Green Table was seen in the National Ballet in 1982. Performing The Green Table in the Weimar Republic was a conscious risk and Jooss was pressured to remove two dancers of Jewish origin and composer Fritz Cohen from the group. Jooss refused, but realised that for their own safety the company had better leave Germany. According to de Soto, Kurt Jooss did not consider himself a political artist. Jooss believed that art shouldn't be political in the first place.

In The Green Table Jooss has interpreted his time and the signs of danger hidden in it and used them to make a dance creation. Resistance to Fascism and war is not necessarily political, but human. The Green Table can be described as pacifist, says de Soto. Coincidence or not, she has discovered that The Green Table is often performed in the eve of a new war. Joffrey Ballet, the first outside company

to perform *The Green Table*, did it just before the Vietnam War in 1967. After that, wars have been fought in the Middle East, Iraq, Afghanistan and always it has been danced around a green table.

The thought that sticks to mind from presentation is precisely the history of dance and its invisibility in Finnish cultural debate and academic research. Dance creations are born in a certain time and place and they reflect their own birth moments in a variety of ways. A creation is not only a set of steps created by a choreographer. Dance is a way of seeing reality. Therefore it is puzzling that the history of dance has been completely disregarded in Finland. I don't understand why the history of dance would be less important than art history, music history or literary history. In the fine text by Leena Pallari (*Helsingin Sanomat* 30.10.2013), Aku Ahjolinna [former Finnish ballet dancer] says: "There will be nothing...left from us to the next generations, and nobody will ever know that we have been in this profession."

SVENSKA DAGBLADET



Kulturbloggen

Anna Ångström

Kulturbloggen

Jooss dödsdans alltjämt aktuell

<http://blog.svd.se/kultur/2014/03/13/jooss-dodsdans-alltjamt-aktuell/>

Anna Ångström © 13 mars, 2014



Kurt Jooss balett "Gröna bordet" från 1932.

En 27-årig Pina Bausch dansar den förtvivlade modern som obevekligt förs bort av Döden i Kurt Jooss legendariska balett "Gröna bordet".

Inspelningen från BBC 1967 av detta dansverk från 1932, inspirerat av medeltida danse macabre-bilder, är danshistoria på många sätt.

Genom att filma verk kan den flyktiga konstarten dans bevaras till eftervärlden, men en eftervärld som förstås tolkar det den ser på sitt sätt, genom sina raster. Kurt Jooss var den tyske koreografen som redan 1933 tog konsekvenserna av nazisternas maktövertagande genom att fly landet via Holland till England. Han räddade därmed de judiska dansarna i gruppen och kompositören Fritz Cohen.

Hela gänget flyttade till Dartington i Storbritannien och tog sig namnet Ballets Jooss. De turnerade i Europa och Amerika in på 1950-talet. Jooss återvände 1949 till Essen, där han var verksam till 1968. En av hans studenter i England var Birgit Cullberg, som sedermera grundade Cullbergbaletten.

Historien har fångat Olga de Soto, spansk dansare och koreograf med bas i Brvssel. Så till den milda grad att hon har ägnat år av letande

premiären, letat fram gamla svartvita foton av truppen vid tiden för flykten från Tyskland, dansare som arbetade med Jooss.

Allt redovisar hon i den föredragsliknande föreställningen "An introduction" som ingår i Dansens hus temavecka "Performing the archives" där dansens historia blir föremål för reflektion.

Som scenisk upplevelse är "An introduction" rätt torr, trots livfulla filmade intervjuer med ett par äldre dansare som var ögonvittnen till tidiga föreställningar av "Gröna bordet" och också till den samtid det skapades i. Här finns också flera kopplingar till Sverige och Rolf de Maré som arrangerade den tävling i Paris där "Gröna bordet" vann pris och som grundade Les Archives internationales de la Danse där de Soto hittat mycket material.

Olga de Sotos fokus är inte det sceniska skeendet utan vad som händer i åskådaren och hur minnet av det man har sett lever kvar och påverkar. Hennes arbete är en uppmaning att inte glömma, om man så vill.

Kurt Jooss kallade inte sin dansteater för politisk, men nog var hans koreografier präglade av det som skedde i omvärlden. Arbetslöshet, korrupktion, fredsförhandlingar... Gubbarna- förlåt, statsmännen – som i "Gröna bordets" ramhandling samlas kring konferensbordet och med ryckiga rörelser markerar status och falskspel, ställs mot scener om folkets lidande.

Känns det tidlöst?

Jo, förvisso. Och till det mest intressanta i Olga de Sotos föreläsning hör iakttagelsen att varje gång den pacifistiska "Gröna bordet" har satts upp i USA (baletten är över huvud taget mycket spelad och dessutom bevarad och nedtecknad med så kallad Labannotation) har stormakten varit mer eller mindre involverad i krig: Vietnam, Irak-Iran-kriget osv.

Det känns inte speciellt långsökt om något kompani i världen i dag skulle dansa Jooss "dödsdans" igen. Inte för att det är historia, utan för att det är aktuellt.

Fredagen den 14 mars kl 19 på Dansens hus berättar dansaren Rani Nair om sitt förhållande till Kurt Jooss solo "Dixit Dominus", skapat 1975 för Lilavati Häger och ärvt av Rani Nair när Lilavati hade gått bort 2002.

spettacoli
PRESENTE!

L'ARTISTA FIRMA IL CARTELLONE DI ASTI TEATRO: «SARÀ UN PALCOSCENICO PER CELEBRARE LA RIVOLTA CONTRO CHI, CON FURBIZIA, ALIMENTA TIMORI E RABBIA» SPIEGA «L'ACCOGLIENZA DEI **migranti** FA BENE A NOI PRIMA CHE A LORO»

Nessuna paura: il programma lo fa Pippo Delbono

di Laura Valente

Se penso alla fedè mi viene in mente quello che diceva Pasolini quando guardava i ragazzi giocare a pallone, *quei calci rivolti al cielo mi fanno pensare a lanciare i nostri desideri il più lontano possibile, in modo che la gioia del gioco ci accompagni fino alla morte*. Fedè in una nuova drammaturgia costruita su parole e corpi, suoni e immagini, che si nutre di accoglienza, incontra la diversità, ha sete di un nuovo ascolto, senza perdere la leggerezza, l'incanto del gioco. È il teatro per Pippo Delbono, che firma la 37ma edizione di Asti Teatro puntando su *Passione, amore, fedè*, tre parole che il corrosivo artista ligure ha voluto come titolo della prima edizione del «suo» Festival, in scena nella città piemontese fino al 30 giugno.

Non un supermarket con gli ultimi prodotti della ditta, come si usa ormai fare anche alle latitudini dei festival più blasonati, ma un palcoscenico in cui «celebrare la rivolta» con artisti provenienti da tutto il mondo, in una voluta fusione delle diverse discipline declinate su due filoni precisi: le donne e i profughi.

«L'accoglienza fa bene a noi prima che a loro» spiega Delbono, che con *L'accoglienza Ci fa bene*, protagonisti proprio i rifugiati del centro profughi di Asti, ha dato ufficialmente il via al festival insieme al cantautore Marco Rovelli.

Una rassegna dedicata alla «necessità dell'incontro». Perché e per chi?

«Per i colti e gli incolti, gli italiani, gli eu-



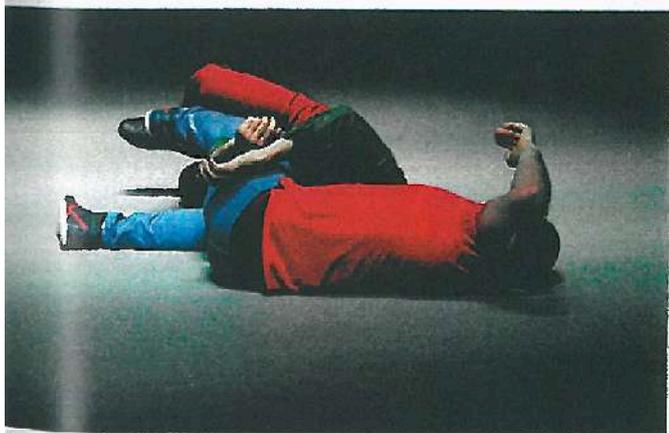
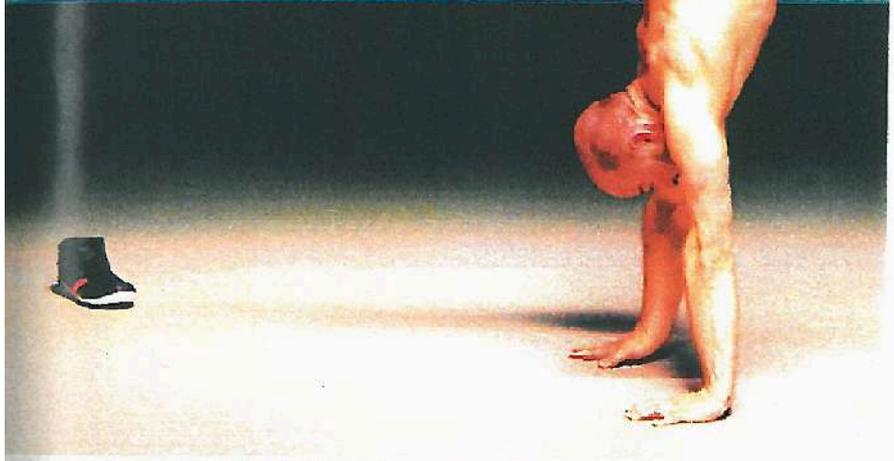
ropei. Vogliamo parlare anche agli esclusi dai luoghi sacri della cultura. Viviamo un tempo moderno ma vecchio, che ha perso l'antico, ancora così buio, stantio, fermo, bisognoso più che mai di una rivolta artistica».

Uno dei suoi cantori è il documentarista François Koltès, che dopo averle scritto una toccante lettera che lei ha presentato ad Ortigia l'anno scorso, firma (debutto oggi, venerdì 26 giugno) un'installazione sui migranti. Certo si capisce subito da che parte state.

«Stiamo dalla parte dell'umanità, del buon senso. Arrivano persone che ci chie-

dono accoglienza perché scappano dalle guerre, dalle torture, dai massacri, dalla povertà. Il problema non sono loro, ma quei politici scaltri, furbi ma non intelligenti, che approfittano delle paure della gente per infondere rabbia. La vera rabbia dovrebbe essere contro di loro, gli sfruttatori del mondo, non contro gli sfruttati del mondo. Koltès ha immaginato, in un dialogo tra artisti africani e siciliani, che fra molti anni qualcuno di noi si ritrovi a guardare il fondo del mare. Lì si imbatte nei cadaveri di questi profughi, come sono stati ritrovati i resti della storia antica».

Una delle sue donne sarà la coreografa



Olga De Soto, che firma la prima nazionale di *Une introduction sur les traces de La table verte*. Dedicata a una sua icona, Pina Bausch.

«Le donne portano la bellezza della fragilità. Mi piace più usare la parola femminilità, in cui è racchiusa l'accoglienza, e quindi la relazione con l'apertura. La De Soto parte dallo studio dell'opera *La table verte* del coreografo tedesco Kurt Jooss, che fu maestro di Pina. Questo lavoro l'ho visto in Spagna. Mi ha molto colpito perché racconta la storia di uno spettacolo nato per colpire al cuore la dittatura di Hitler. Mi sono

emozionato a vedere Pina giovane, che danza. E ho capito il perché del suo percorso in un teatro così fortemente politico».

In scena anche spettacoli su omosessualità, diritti civili e un lavoro su Anna Politkovskaja

Con *Una nobile rivoluzione* di Cangelosi si parla di omosessualità e di diritti civili. Raco mette in

scena un lavoro su Anna Politkovskaja dello svedese Lars Norén. E ancora si indaga la passione, si attraversa il calvario, ci si perde nel misticismo orientale dei dervisci. Lei ci ricorda che non si può incontrare senza capire. Senza conoscere.

«Incontrare vuol dire mettersi in crisi, aprirsi, lasciarsi trapassare, contaminare dalle persone. È qualcosa di più profondo che semplicemente aiutare gli altri. Questo crea un disequilibrio di potere. I profughi sono feriti nei corpi. Noi lo siamo nell'anima. Penso alla storia del mio attore Bobò, a quando l'ho portato via dal manicomio in un momento duro della mia vita. Io ho aiutato lui, ma anche lui me».

Il festival di Asti chiude anche con la prima tappa di *Vangelo*, il suo prossimo lavoro.

«Con Petra Magoni e Ilaria Fantin raggiungeremo i rifugiati a Villa Quagliana dove reciteremo *Il sangue*, sul mito di Edipo, esule e bandito dalla sua terra. Alla fine, entrando nella notte, vorrei cominciare a girare. Non so ancora bene veramente che cosa. Ma sicuramente questi profughi sono quelli che hanno il cuore più vicino a quel *Vangelo*».

Nella pagina accanto, Pippo Delbono in *Amore e carne*. A sinistra, due scene dello spettacolo *KK// I'm a Communist Kid* con Glen Çaçi e Olgier Çaçi

FESTIVAL • Percorsi tra Storia e immagini nella nuova edizione di Astiteatro

Le voci di Pippo Delbono raccontano il mondo



Gianni Manzella

ASTI

È un festival che concede poco allo spettacolo quello diretto da Pippo Delbono ad Asti, dopo l'assaggio dell'estate scorsa che già appariva come una dichiarazione d'intenti. È piuttosto un festival di racconti, intendendo con racconto un tentativo di *entrare* nel mondo. Racconti che possono anche essere fatti di immagini, come quelle portate dalla grande fotografia palermitana Letizia Battaglia – non le immagini di mafia che più facilmente si associano al suo nome ma una serie di pensosi primi piani di Pasolini ripreso a un convegno dei primi anni 70 e un composito lavoro più recente dedicato agli «invincibili» (con significativo lapsus diventati «irriducibili» negli stampati del festival), quasi un elettivo «album di famiglia» dove si ritrovano insieme Che Guevara, Rosa Parks e a sorpresa la Venere di Tiziano.

E vale anche per le fotografie che raccontano i due anni trascorsi da Monika Bulaj fra i popoli dell'Afghanistan. O per il racconto teatralizzato del viaggio in Africa della giornalista del *Corriere* Livia Grossi che in mezzo a video e musiche compie a ritroso i percorsi dell'emigrazione. Tema quest'ultimo che attraversa un po' tutto il festival, dall'evento inaugurale che rilanciava lo slogan benaugurante

«l'accoglienza ci fa bene» all'installazione realizzata da François Koltès in Sicilia, dove l'artista vive da qualche tempo. Ecco una processione di sagome bianche, figure umane senza volto ma che a ben guardare portano con sé i segni di una propria diversità, in immobile marcia verso un abisso, mentre le luci che sembrano provenire da quelle profondità marine ne proiettano le ombre su una parete. Come ci appaiono gli uomini dei barconi.

Passione Amore Fede, dice il titolo scelto per questa edizione di Astiteatro. Ci si potrebbe aggiungere la parola «memoria», che forse ha molto a che fare con le altre tre. E naturalmente i modi di coniugarla sono diversi. Olga De So-

to, spagnola trasferitasi in Belgio, va sulle tracce di uno storico spettacolo di Kurt Jooss, che fu maestro anche di Pina Bausch. C'è infatti anche il nome della coreografa di Wuppertal fra i tanti che scorrono sul fondo. Sono, come scopriremo, i tanti interpreti delle tante edizioni di *Der Grune Tish* ovvero *Il tavolo verde*, il capolavoro creato a Parigi nel 1932 da Jooss, poi costretto alla fuga dalla Germania per non sottostare alla richiesta nazista di licenziare tutti i danzatori ebrei della sua compagnia.

De Soto è andata a cercare le testimonianze di spettatori che in anni lontani videro lo spettacolo o di danzatori che vi presero parte, e le ha cucite in un montaggio che ricostruisce poco per volta il senso e l'emozione di quella creazione. Che alla fine prende nel ritrovato frammento di una registrazione inglese degli anni 60. Dove con emozione riconosciamo fra i danzatori proprio la giovane Bausch.

C'è un lungo tavolo apparecchiato anche in *Ma mère et les autres*, mostra-spettacolo che Pippo Delbono ha realizzato in Francia e giunge da noi per la prima volta. A piccoli gruppi gli spettatori vengono fatti sedere intorno al tavolo, sotto festoni di lampadine da sagra paesana.

Ed è naturalmente la voce dell'artefice che introduce al lavoro. Ma poi ci si sposta alle spalle di una poltrona vuota, davanti a una parete su cui si proiettano le immagini della mamma Margherita morente, che consegna al figlio parole di speranza.

E sono invece una decina di monitor a moltiplicare in loop le metamorfiche immagini di Bobò, il vecchio bambino sottratto al manicomio quasi vent'anni fa e diventato un attore dotato di una misteriosa sapienza. Fra realtà e finzione, uno straordinario ritratto d'artista

La mémoire dans la danse

Anna Królica

La métamorphose
des lieux,
mémoire et
transformation

Au fil du temps, l'apparition de nouvelles esthétiques de la danse modifie la manière d'en parler tout comme se transforme l'approche de leur documentation et de leur archivage. Nous sommes devenus les témoins de profondes modifications dans les paradigmes des sciences humaines suite à l'apparition, dès les années 70, des performances et de la performatique prises au sens large. En Pologne, la discussion sur la performatique est apparue un peu plus tard qu'en Europe occidentale ou aux États-Unis, mais elle s'est solidement établie, aussi bien dans le discours académique que dans la pratique artistique.

Dans mon projet de conservation des « Archives du Corps », réalisé dans le Centre Culturel « Zamek » de Poznan en 2013, j'ai entrepris d'étudier les diverses façons de penser les archives de la danse et les manières de dialoguer avec le passé¹. Je m'intéressais avant tout aux nouvelles méthodes de transformation des œuvres (classiques) issues des années passées en expressions artistiques contemporaines, à retrouver les « mines » performatives que constitue aujourd'hui le modèle originel d'une œuvre dans un héritage culturel et la tentative de le saisir et de le présenter à nouveau afin de conserver cette œuvre vivante pour les contemporains. M'étant assigné ce but, j'ai examiné les différentes manières de transposer l'original dans une nouvelle forme ou, parfois, les tentatives de recréer le modèle initial sur le principe de la reconstruction, ou encore le glissement intentionnel des significations et l'inscription de l'œuvre dans un autre cadre culturel, historique, social ou politique dont le résultat était l'émergence d'une nouvelle œuvre issue de « l'ancienne ».

Dans la danse, les méthodes pour conduire un dialogue avec le passé se sont révélées nombreuses : de l'intertextualité par la reconstruction à la réécriture (recykling) des classiques et aussi, comme dans le cas de la danse polonaise « archéologique », la recherche des racines et de sa propre identité dans l'héritage culturel. Un an plus tard, en 2014, à l'occasion du projet *Métamorphoses*, soutenu par la Commission Européenne dans le cadre du programme Kultura, Anna Hryniewiecka, directrice du Centre Culturel « Zamek », m'a invitée à poursuivre l'idée de rechercher les nouvelles significations de la mémoire dans la danse et à former une plate-forme de discussion consacrée à cette question². Les chorégraphes et performers Olga de Soto et Martin Nachbar ont présenté leurs interventions ainsi que Małgorzata Jabłonska, théâtrologue liée à l'Université Jagellonne qui introduisait le contexte du livre de Diane Taylor *The Archive and the Repertoire*. Ces artistes avaient également été invités auparavant à prendre part au programme « Archives du Corps ». *Urheben/Aufheben* de Martin Nachbar ainsi que *An Introduction* de Olga de Soto dialoguent de diverses manières avec les originaux des textes culturels de danse, successivement avec *Affectos Humanos* de Dore Hoyer et *La table verte* de Kurt Jooss. Tandis que Martin Nachbar se réfère dans ses chorégraphies au discours de la mémoire et aux moyens de reconstruire les chorégraphies des archives et de les transposer au répertoire, ou plutôt en un nouveau répertoire, Olga

de Soto dans *An Introduction* commence par étudier et rassembler toutes les traces de la première de *La table verte* de Kurt Jooss. Elle discute avec les témoins, accumule ses propres archives constituées de photos, de conversations, de souvenirs, de notes, de documentations, pour finalement reconstruire la réception de ce spectacle inscrit dans l'histoire internationale de la danse. Elle réunit ainsi une documentation non seulement sur la durée du spectacle *La table verte* dans le répertoire des théâtres du monde, depuis la première jusqu'aux temps actuels, longtemps après la mort du chorégraphe et des interprètes de la première distribution, mais elle incarne dans sa *lecture performance* le concept d'archives, montrant, comme Nachbar, qu'elles sont performatives et, grâce à cela, vivantes. Elle inclut dans son travail des photos et, pratique inhabituelle, invite les spectateurs à observer ensemble ces prises de vues. Elle reconstruit ainsi l'atmosphère retrouvée des années passées et les événements qui les accompagnaient. Son travail accompli pas à pas s'apparente au processus de recherches d'un historien ou même d'un archéologue, si nous en acceptons la définition donnée par Michel Foucault selon lequel l'archéologie ne tente pas de recréer les intentions de ceux qui discourent sur le monde, leurs pensées et leurs valeurs, mais vise à une description systématique de ce discours³. Ainsi, Olga de Soto, racontant son travail de recherche et produisant au fur et à mesure les « preuves matérielles » successives, construit le processus de naissance du discours sur la représentation légendaire et les pratiques ultérieures de la présentation de *La table verte*.

En revanche, la *lecture performance* de Martin Nachbar est plus proche de l'idée de mémoire incarnée, c'est à dire de répertoire travaillé à l'aide de la mémoire recueillie dans les archives, constituée de documents, de photos et d'enregistrements. Son but n'est pas de créer une reconstruction idéale du cycle de Dore Hoyer, mais de reconstruire sa chorégraphie pour créer un nouveau spectacle qui contient un fragment chorégraphique de *Affectos Humanos* transposé sur un corps masculin. Nous avons donc, en 2013, proposé au Centre Culturel « Zamek » d'abord un débat performatique sur la mémoire dans la danse basé sur la pratique corporelle et, un an plus tard, une rencontre plus traditionnelle soumettant ce thème à la discussion.

Avant de passer à l'analyse plus détaillée du fonctionnement de la mémoire dans la danse, je rappellerai la modification fondamentale qui s'est opérée aussi bien dans le discours des sciences humaines concernant la mémoire que dans celui touchant la danse. Au début du XX^e siècle, Rudolf von Laban, philosophe associant la pratique à la théorie, considérait que l'essence de la danse réside dans le déroulé du mouvement, le passage d'une position à l'autre, l'exécution de figures, autrement dit, l'expérience de la danse. La danse était irrémédiablement liée à l'activité, à la dynamique et n'existait pas sans ces valeurs. Ainsi perçue, la danse ne pouvait être soumise à la description, à l'analyse ou la documentation. Toute tentative de l'appréhender était vouée à l'échec car elle détruisait sa diversité, sa particularité. Elle ne rendait

Anna Królica est critique, historienne et théoricienne de la danse. Elle travaille actuellement à la Faculté des arts de la scène à l'Université Jagellonne de Cracovie. Elle est l'auteure de *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tancu* (2011), la première vue d'ensemble sur l'histoire récente de la danse polonaise contemporaine, et d'un ouvrage d'interviews d'artistes, *Pokolenie Solo. Choreografowie w rozmowach z Anna Królicą* (2013). Présidente de la Fondation *Performa*, elle dirige le conseil de la Danse à l'Institut Musique et Danse et publie régulièrement dans les revues d'arts de la scène en Pologne.

1. <http://www.zamek.poznan.pl/sub,en,343,archives-of-the-body.html>

2. <http://www.zamek.poznan.pl/sub,en,327,m%C3%A9tamorphoses.html>

3. Michel Foucault. *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977.

pas l'essence des choses. Comme si l'essence de la danse était d'être volatile, éphémère, une expérience unique que l'on ne peut éprouver que «ici et maintenant». Toute tentative de la conserver pour les générations suivantes ne serait qu'un écho, un reflet de l'événement dont on a été le témoin.

Il est vrai que l'histoire de la danse européenne jusqu'au début du XX^e s'appuyait essentiellement sur la technique et la virtuosité et s'accordait avec une conception de la danse perçue comme un art basé sur une activité en accord avec des principes définis de direction du corps (les techniques de la danse).

Néanmoins, il nous reste quelques traces sous forme de partitions, de photos, de critiques, de relations. Elles ne rendent sans doute pas l'essence de l'événement mais laissent des traces de ce que fut sa conception et de la description du contexte.

Au début du XX^e siècle, la danse a été soumise à plusieurs redéfinitions, dont l'une élargissait la compréhension de la signification du corps, depuis le corps abstrait dansant jusqu'à la construction d'un corps social, culturel et d'un genre défini. Cette évolution s'est réalisée aussi en lien avec la pratique de la performance, présente depuis les années 70 sur la scène mondiale. Ce changement de la façon de penser la danse a provoqué une véritable révolution. La danse a cessé de se limiter à une évolution de mouvements, car le corps signifie et raconte même lorsqu'il est hors du mouvement, hors de l'action et hors des techniques de direction du corps. En outre, le cadre dans lequel s'inscrit le corps du danseur ou du performer a joué un rôle nettement plus important.

Dans le contexte de la réflexion sur la mémoire, il faut aussi souligner que le corps a finalement été reconnu comme porteur de la mémoire culturelle. Il constitue en effet le lieu où s'inscrivent certaines traditions, coutumes et normes culturelles. Les deux discours cités au début de ce texte convergent lentement ici : le discours de la mémoire et le discours de la danse. L'espace commun de compréhension de ces deux domaines, présentés au début comme étrangers, s'avère justement être la mémoire culturelle. Ce terme, qui a renoué le discours sur la mémoire, est apparu dans les années 80. Il a été forgé par deux chercheurs, un couple d'égyptologues, Jan et Adelaide Assmann. Bien que leur conception ne soit pas une transposition directe dans la danse, elle a cependant un certain terrain commun. Cette conception concerne les moyens de conserver dans la mémoire la conscience collective et les traces des cultures passées. L'écriture et la parole se situent, certes, au centre, mais le corps apparaît comme l'un des éléments porteurs de mémoire, plus précisément les comportements, les attitudes et les modèles corporels qui incarnent la situation sociale. Ils constituent ainsi une documentation incarnée concernant les coutumes et les traditions.

Ils peuvent être également la première trace servant à reconstruire les structures et les relations sociales. Dans ce cas, ce n'est pas seulement le lieu de convergence du discours de la mémoire et de la danse mais aussi une rencontre avec l'anthropologie pour laquelle le corps et la façon de le conduire dans le quotidien sont une excellente source d'information sur l'homme,

ses habitudes et son comportement. Il pourrait s'avérer ainsi, de manière inattendue, que la danse, qui prend en compte le corps social, soit l'un des principaux points d'appui et instruments majeur de la mémoire culturelle.

Le corps, perçu comme le lieu d'inscription des comportements et du passé, se place maintenant tout près de la notion d'archives conçues traditionnellement comme le lieu – le plus souvent une institution – où, de manière ordonnée, l'on rassemble les traces, les documents, les objets, les fouilles archéologiques témoignant du passé qui permettent de le reconstruire et de le conserver.

On parle de plus en plus souvent d'archives performatives en référence à la tradition des pratiques corporelles qui commémorent ou conservent en mémoire certaines procédures, non par l'inscription ou la description sur papier, papyrus ou autres matériaux, mais par le scénario des comportements et des actions. Les archives performatives sont aussi des archives dans lesquelles les documents rassemblés s'éclairent mutuellement ou peuvent influencer sur un changement de reconstruction des événements du passé.

Les Assmann dont il a été question plus haut, sont en accord avec l'auteur de la nouvelle recherche historique, Hayden White et la théorie de Michel Foucault. Celui-ci affirme que les archives qui conservent les traces et les objets constituant un fragment de la mémoire culturelle, sont une construction sociale (comme la narration historique elle-même) créée, triée, ordonnée par les experts qui gèrent leur contenu.

La danse peut-elle être un élément d'archives? Puisque la danse a durant des années fonctionné dans le discours public et académique comme inapte à la mémorisation, à l'archivage sans altération de son image et de sa qualité – en accord avec le principe selon lequel il s'agit d'un art privé d'artefact qui n'existe que «ici et maintenant» durant sa création et son exécution – alors on peut considérer qu'on n'a pas besoin d'archives, que ce sont des notions fondamentalement antagonistes.

C'est cependant contraire à la réalité, car des centres de ce type conservent des photos, des partitions gestuelles, des costumes, des enregistrements, des notes, des biographies, des critiques, et toute sorte d'autres documentations qui peuvent éveiller l'imaginaire et tenter de combler la place vide, le trou de la mémoire. Grâce aux matériaux rassemblés, on peut reconstruire les parties manquantes en se servant des fragments conservés et des vestiges culturels. Les archives conservent en effet les connaissances sur le passé et, ce qui a déjà été maintes fois souligné par les philosophes et les sociologues, contrairement à l'opinion répandue, elles ne sont pas des institutions au regard neutre mais sont souvent liées au discours du pouvoir. C'est sans doute pour cela que la majorité des entretiens et des débats qui tournent autour du passé, de l'héritage culturel et de la tradition débouchent sur l'expression de questions liées à l'identité. Les recherches de racines doivent conduire à des découvertes qui renforceront les liens culturels d'une société donnée.

Dans le cas des spectacles cités de Olga de Soto et Martin

Nachbar, cet aspect identitaire n'est pas soulevé. Parmi les spectacles présentés lors du programme « Les Archives du Corps », les pratiques des chorégraphes polonais Mikołaj Mikołajczyk, (élève de Tomaszewski, le maître de la pantomime) dans *Projekt: Tomaszewski* ainsi que celles de Kai Kołodziejczyk dans *Brith Out*, semblaient axées sur la recherche dans la tradition d'aspects identitaires. Mais cet aspect existait plus dans le commentaire des curateurs que par une décision intentionnelle des artistes. Mikołajczyk parlait de son maître Henryk Tomaszewski, créateur de l'idée du mime collectif et fondateur du Théâtre de la Pantomime, dans le contexte de son propre chemin créateur.

Il est intéressant de noter que l'histoire privée et l'expérience de Mikołajczyk pourraient servir d'exemple d'une pratique plus large dans la danse polonaise, pratique toujours méconnue. Les recherches sur la danse de théâtre polonaise sont, en effet, restées pendant de nombreuses années dans l'ombre, puisque, par principe, la danse n'était pas discursive. Ce n'est qu'actuellement que l'on tente de créer un discours et une reconstruction de l'histoire de la danse polonaise contemporaine. Il semblerait que l'une de ces voies à découvrir soit justement celle de l'influence de la pantomime sur la naissance de la danse contemporaine en Pologne, à côté du ballet et de la danse folklorique.

Pour rester sur la danse folklorique on peut s'arrêter sur la chorégraphie de Kai Kołodziejczyk, *Brith Out*, qui se réfère également à une tentative de reconstruction d'une chorégraphie légendaire, *Krzesanego* de Conrad Drzewiecki, le fondateur de la première troupe polonaise de danse contemporaine Polski Teatr Tanca (1973) qui fonctionne encore aujourd'hui.

La première de *Krzesanego* a eu lieu en 1977, et la chorégraphie mêlait des éléments de danse moderne, de ballet et de danse populaire des montagnards. Kołodziejczyk a travaillé dans les archives sur les partitions de *Krzesanego*. Durant ce travail, l'une des étapes était d'abord leur reconstruction puis leur déconstruction. Kołodziejczyk, comme Nachbar, a créé une nouvelle forme, exploitant et transformant comme un « recyclage », le matériau historique de Drzewiecki. Au final, il reste l'installation où, dans un espace blanc stérile, type *white cube*, cinq personnages dispersés dansent. Kołodziejczyk, d'une manière différente de celle de Martin Nachbar et Olga de Soto, fuit devant la narration verbale et le discours, misant tout sur la seule pratique qui incarne la transmission, si bien que l'on perd quelque peu la signification de ce *Krzesanego* transformé qui devient un matériau, un simple support de construction complètement transparent, presque méconnaissable pour un spectateur moyen. Dans son installation, Kołodziejczyk pose aussi bien le problème de la réalité de la reconstruction que la relation entre la culture pop et le folklore.

Une autre réflexion intéressante dans la thématique de la reconstruction est proposée dans le travail de Janez Janša, chorégraphe slovène, par son spectacle *Fake it* (le spectacle ne faisait pas partie du projet « Archives du corps »). *Fake it* est la présentation de citations de fragments de quatre chorégraphies, œuvres cultes



de l'histoire de la danse, et étapes majeures de sa conception – celles de Pina Bausch, de Trisha Brown, de Tatsumi Hijikata et de Steve Paxton. Les danseurs de Janša reconstruisent les dispositions chorégraphiques reconnaissables dès le premier instant. Leurs intitulés sont d'ailleurs accompagnés du commentaire: fake. Le chorégraphe ne met pas en discussion le processus même de l'assemblage et de la préparation de la reconstruction des fragments de chorégraphies. En outre, durant le spectacle, les danseurs enseignent aux spectateurs volontaires ces courtes parties de mouvements qui sont ensuite intégrées dans la présentation. Sont en question ici, la valeur de cette reconstruction face à l'aura de l'original ainsi que la personnalité des exécutants. Le fragment de *Café Müller* dansé par le spectateur est-il effectivement le même *Café Müller* exécuté par Pina Bausch? Janša pose un commentaire ironique sur les lois du marché dans lequel fonctionne la danse et souligne l'importance du cadre dans lequel nous situons la danse contemporaine, contexte qui en modifie complètement le sens.

Les exemples cités ici n'épuisent pas la thématique de la mémoire dans la danse qui se développe en s'appuyant sur des disciplines comme la neurobiologie, l'anatomie, les trajectoires de la mémoire du mouvement, la mémoire corporelle, le discours culturel et philosophique ainsi que les réflexions sur la nature de la mémoire et sur les méthodes de description et de documentation sur la danse. Ce texte constitue plutôt une introduction à des réflexions ultérieures sur le changement de perception de la danse face à la mémoire et les possibilités de la performatique dans le contexte des archives, du répertoire et des reconstructions de danses.

Traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska.

Olga de Soto dans *An introduction*, performance documentaire d'Olga de Soto. Les Brigittines, 2013.

Olga de Soto in *An introduction*, a documentary performance by Olga de Soto. Les Brigittines, 2013.

Photo Mila Ros.

ESCENA Y EXPERIENCIA: TRANSVERSALES 2015

La única lucha que se pierde es la que se abandona.

MADRES DE LA PLAZA DE MAYO
(Texto proyectado en *Durango, 66...*,
Teatro Línea de Sombra)

YOHAYNA HERNÁNDEZ

El Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales 2015,¹ en su decimoctava edición, concluyó con un viaje particular. El capítulo seis de *Clean room*, serie teatral del coreógrafo español Juan Domínguez, nos hizo atravesar San Luis Potosí por un recorrido que no había hecho durante mis días en el evento hasta llegar a un mirador para contemplar la ciudad, junto a creadores, organizadores, espectadores y amigos con los que compartí durante estas jornadas de teatro.

Era un hermoso cierre, el de la primera temporada de *Clean room*, pero también el de Transversales 2015, una cita que se caracteriza por potenciar espacios de encuentro para la reflexión, la creación y los afectos. Uno de los aspectos que más me sedujo de Transversales fue la dramaturgia del evento. Esta te aproxima a la trayectoria de los creadores invitados a través de una programación que propicia el desmontaje de sus procesos e incluye presentaciones escénicas de sus obras, exposiciones, conversatorios y talleres bajo su conducción, en un formato que permite la confrontación entre creadores, investigadores y espectadores. Y lo anterior, unido a un equipo de coordinación y producción protagonizado por Teatro Línea de Sombra que, como anfitriones de primera línea, se implica en cuestiones creativas, teóricas, productivas... y de «TRANSnocheos» colectivos en discos y clubes, en derivas nocturnas que podían arrancar por «La oruga», en el centro de la ciudad y terminar mariposa —con especial recuerdo de la noche del Mayats Bar, en la periferia potosina—. La metamorfosis de una ciudad (o un país) de narcomasculinidades mediáticas, violencia política y fragilidades poéticas en los escenarios, en las calles, en las noches potosinas de «bares y cantinas».²

Transversales me hacía pensar en la relación entre la experiencia de investigación y de lenguaje de un grupo, me refiero a Teatro Línea de Sombra, y el tipo de evento que este genera. Como si fuera imposible separar una cosa de la otra. La relación teatro y política, teatro y cuerpos, teatro e historia, teatro y memoria, teatro y comunidad, teatro y poder, teatro y duelo, teatro y fiesta que atraviesa *Durango, 66 objetos para actualizar un acontecimiento histórico*,³ reaparece en otros espacios de reflexión

y creación del encuentro, como el Seminario Teórico «Atravesar una fantasía. Deseo y colectividad»,⁴ coordinado por Alejandro Flores Valencia; la exposición de la coreógrafa Tamara Cubas «Las formas de la ausencia» bajo la curaduría de la investigadora y teórica cubana Ileana Diéguez y los talleres, conversatorios y obras de los creadores internacionales invitados a la cita: Tamara Cubas (Uruguay), Olga de Soto (Bélgica-España), Olivier Grossetête (Francia), Juan Domínguez (España) y Ayelen Parolin (Argentina).

Esto habla a favor de la fuerza y el sentido de este tipo de encuentros. Como espectadora y participante disfruté el tejido de una acción con otra, de una obra con otra, el bordado colectivo de las palabras de los familiares de Tamara Cubas en las sábanas blancas de la exposición y el trabajo, también colectivo, que genera el proceso de construcción de las arquitecturas monumentales y efímeras de Olivier Grossetête. De manera transversal todas las propuestas deformaban «la puesta en escena» para generar otros formatos propios e interactivos, en sintonía con sus procesos de investigación, como, por ejemplo, las micro y las macroinstalaciones escénicas en *Durango, 66...*;



Una introducción, de Olga de Soto, España-Bélgica,
Transversales 2015

la serie teatral en *Clean room* de Juan Domínguez; el *performance* documental en *Una introducción* de Olga de Soto o la construcción pública en *Arquitecturas efímeras* de Olivier Grossetête.

Esta libertad compositiva más allá de los marcos de las convenciones teatrales tradicionales produce una desmaterialización de la obra como producto artístico acabado. Comparten estos creadores el diseño de un paisaje ilimitado, donde investigación, creación y expectación se concentran y se indefinen. La exploración de múltiples situaciones o dispositivos relacionales que se colocan en el lugar que antes ocupaba la «puesta en escena», no solo permite un quiebre o un juego con las representaciones (las dramáticas, las históricas y las políticas), sino también el cuestionamiento de la forma escénica (el pensamiento del espacio, del tiempo, de la acción, del tipo de actuación...) y la indagación de lo que somos y hacemos como público.

La estrategia discursiva en *Durango, 66...* funciona como una gran pregunta sobre los movimientos sociales, su fuerza (para alterar un estado de cosas) y sus fracasos, sobre la (in)capacidad de la acción colectiva. Los espectadores nos convertimos en excavadores de una historia⁵ aún abierta, porque *Durango, 66...* se coloca en el presente de esa historia.⁶ Y lo más interesante es cómo ese presente de la historia se construye desde el presente de la escena. Cómo el trabajo de documentación (videos, fotos, música, tierra, acciones, objetos, textos) produce «instalaciones vivas» que se arman y se desarman ante los ojos del público, en una dinámica de vacío y lleno que cada espectador debe completar.

Si en *Durango, 66...* el trabajo con el espacio y los objetos instalados en diferentes escalas te permiten como espectador organizar un recorrido singular en el que tu mirada se enfoca en un detalle particular⁷ o se expande a la multiplicidad de escenarios en construcción; en *25.06.76* de Ayelen Parolin es de particular interés cómo la reflexión sobre el tiempo y el cuerpo se entrecruzan. En esta propuesta autobiográfica en constante reelaboración, la coreógrafa muestra el movimiento y la transformación de los materiales en el tiempo (el de la vida y el de la escena).

A la relación entre memoria (histórica y social) y acción (poética y política) que Teatro Línea de Sombra explora en *Durango, 66...*, Olga de Soto agrega otro eje: experiencia y registro. *Una introducción* me hizo pensar mucho en la experiencia performativa del espectador. Olga de Soto realiza una minuciosa investigación y documentación de *La mesa verde* del coreógrafo alemán Kurt Jooss.⁸ En escena, se construye un dispositivo frontal que explora una proximidad con el espectador y adopta el formato de conferencia. De manera expositiva, la coreógrafa combina los testimonios audiovisuales de los protagonistas y los espectadores de *La mesa verde*, con la proyección de una inmensa lista que contiene los nombres de todos los bailarines que la han interpretado en los diferentes países y épocas unido a una reflexión del contexto social que la originó, los desplazamientos de Jooss y su compañía y la carga política y emotiva que ha marcado a los diferentes creadores y espectadores de *La mesa verde* en el paso del tiempo.

Además de la apertura del pensamiento de lo coreográfico, hay dos rasgos de *Una introducción* que me llaman la atención poderosamente. El primero, cómo la obra se constituye en el propio acto de compartir el proceso de investigación y de documentación con el público. Algo acontece en esta manera de configurar el contacto. ¿Por qué estoy tan emocionada cuando toco las fotos de Jooss y de los integrantes de la compañía o cuando veo las imágenes de la propia obra que la coreógrafa muestra a los espectadores? Y segundo, cómo registrar lo



Clean Room (Primera temporada, capítulo 1), de Juan Domínguez, España, Transversales 2015

¹ Organizado por Teatro Línea de Sombra y el Instituto Potosino de Bellas Artes, se realizó del 17 al 30 de agosto, en San Luis Potosí, México.

² «Para todo mal, mezcál, para todo bien, también». (Inscripción en las paredes de La Primorosa, bar-restaurante donde pasábamos tiempo libre).

³ Propuesta de Teatro Línea de Sombra bajo la dirección artística de Jorge Vargas y Alicia Laguna con la que inicié mi travesía potosina.

⁴ Fui invitada a impartir la tercera sesión del seminario que titulé: «Cuerpos impertinentes». Las restantes estuvieron a cargo de los investigadores y creadores Sofía Elena Sierra, Rubén Ortiz, Gabriel Yépez y Alejandro Flores Valencia.

⁵ El movimiento estudiantil del Cerro de Mercado, en Durango, en 1966.

⁶ En una de las cajas vemos las fotos de los jóvenes Abel García (uno de los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa) y de Nadia Vera, recientemente asesinada en el D.F.

⁷ Recuerdo la foto de los líderes estudiantiles del movimiento con el presidente Ordaz. En mi recorrido por el espacio me llamó la atención esa foto, me acerqué para verla y justo en ese momento una de las actrices comenzó a comentarme la historia de la foto, la posible complicidad entre los líderes del movimiento y el presidente. «Fíjate como todos sonríen ante la cámara», me decía.

⁸ Una de las obras más significativas de la historia de la danza clásica, se estrenó en París en 1932. Por su denuncia al auge del fascismo y los desastres de la guerra, está considerada como una de las piezas del siglo xx más comprometidas políticamente.



Clean Room (Primera temporada, capítulo 4), de Juan Domínguez, España, Transversales 2015

FOTO: IVAN CUEVAS

inmaterial de este acontecimiento. Cómo registrar la vida de una obra escénica y su contexto desde la(s) historia(s) de los acontecimientos que esta genera, desde la experiencia colectiva de espectadores y creadores y los territorios a los que esos choques sensibles los desplazan en lo personal y en lo social.

Si Olga de Soto tematiza, en su reflexión sobre la noción de obra, la recepción y la experiencia performativa del espectador a través de la fabricación de archivos de la memoria y los afectos, Juan Domínguez, en *Habitación sin vista* y *Clean Room*, centrará en el espacio de actuación del espectador la posibilidad de la obra. En ambas propuestas el coreógrafo diseña situaciones

(como las reglas de un juego) que propician el encuentro entre los espectadores en marcos de tiempo y espacio bien precisos.

Sin embargo, en sus procesos me impresiona, a diferencia de otras dramaturgias del espectador muy frecuentes en la escena contemporánea, el hecho de que situaciones tan aparentemente cotidianas y sencillas como una conversación (*Habitación sin vista* y *Clean Room*, capítulos 3 y 4), un discurso (*Clean Room*, capítulo 1), la espera (capítulo 1), una cena (capítulo 4), un brindis (capítulo 5), un viaje (capítulo 2 y 6) produzcan vínculos y emociones tan profundamente intensos. Juan Domínguez comparte con el espectador la responsabilidad del acto creativo en su materialidad y sentido. A

través de una voz en off, de una serie de preguntas o de un recorrido por la ciudad, el coreógrafo va generando los principios de esta colaboración que experimenta un estar juntos y un hacer colectivo. De manera lúdica Domínguez cuestiona nuestras expectativas y convenciones como público, al ser convocados a un teatro sin actores, sin historia y sin obra previamente elaborada.

La radicalidad y el riesgo de este gesto que coloca en el centro de la escena la capacidad creativa del público y permite una pluralidad de narrativas y experiencias, es uno de los aspectos que distingue a *Transversales* como laboratorio de pensamiento y experimentación del teatro contemporáneo. 7



Arquitecturas efímeras, de Olivier Grossetête, Francia, Transversales 2015

FOTO: IVAN CUEVAS



Inicio ▾ Críticas ▾ Escriben ▾ Estrenos ▾ Teatros ▾ Contacto ▾

CUANDO LA DANZA PUSO VERDE A ALEMANIA

La cueva de Volodia

Una mesa. Unos hombres con máscaras. Una pieza de danza. Un aviso. Millones de muertos. Muchos en Europa estuvieron ciegos. Pero hubo quien supo ver qué iba a suceder. Hubo quien supo adelantarse al Holocausto, quien acertó a entender que aquellos hombres uniformados que extendían el brazo no sólo iban a construir un nuevo Reich, sino que lo iban a hacer extendiendo la muerte y el terror.

La historia de *La mesa verde*, la coreografía de 1932 de **Kurt Jooss**, que es la que ahora recupera en formato documental y performático la indagadora de la escena **Olga de Soto**, es una de las más fascinantes de la danza en Occidente. Es la historia de cómo un coreógrafo supo anticiparse a la locura de todo un país.

Olga de Soto lo cuenta en *Una introducción*, una pieza documental creada en 2010 -producida en su día por el Festival Tanz Im August, en Berlín, Les Halles, en Bruselas y el CCN de Belfort - que presenta en los **Teatros del Canal** (días 9 y 10 de marzo). La valenciana, que vive y trabaja en Bélgica desde hace décadas, fue alumna en 1988 y 1989 de **Hans Züllig**, uno de los bailarines que estrenaron la mítica pieza con Jooss. En su documental, De Soto acercó su mirada a bailarines de aquella *Mesa verde* y a quienes la vieron en escena poco después de su estreno, que cuentan a cámara su experiencia.

De Soto ha trabajado con **Meg Stuart**, **Boris Charmatz** y **Jérôme Bel**, entre otros nombres. En 1992 comenzó a coreografiar. Desde 2004, cuando estrenó su pieza *histoire(s)*, sobre un célebre ballet de **Cocteau** -la trajo a Madrid en 2005, dentro del festival Escena Contemporánea, y la programó en versión filme el Teatro Pradillo en 2016-, propone además reflexiones sobre el aspecto documental e histórico de la danza contemporánea.



Imagen de *Una Introducción*, de Olga de Soto

Al margen de la trayectoria de De Soto, ¿por qué es especial *Una introducción*? Porque lo es su materia de estudio, una coreografía del alemán Kurt Jooss, con música de su compatriota **Fritz Cohen**. Estrenado en París en 1932 por la **Folkwang Tanzbühne**, y reestrenado por la misma compañía en 1933 en su país -por aquel entonces llamada ya **Jooss Ballet**-, aquel aviso a la sociedad alemana cayó entonces en saco roto, pero sigue llamando a nuestras puertas hoy en día.

Jooss subtítulo aquella coreografía de unos 30 minutos *Una danza de la muerte en ocho escenas*. Europa tenía muy presente el horror de la Gran Guerra -entonces no se hablaba aún de la "Primera"-, que había dejado estragos imborrables en millones de familias. La mesa verde era, en parte, también un grito contra la muerte y la destrucción a gran escala. Pero los estudiosos coinciden: por encima de esa lectura, está el aviso contra **Hitler** y la locura que trajo consigo.

En escena, una larga mesa. A un lado y otro, hombres trajeados con máscaras y prótesis grotescas que comienzan a interactuar, a bailar, con la mesa. La política es violenta y fea: los políticos de Jooss juegan con el espacio, el *lebensraum*; hacen aspavientos sobre la mesa donde deberían sentarse a hablar, a comer, a compartir, a solucionar. Son como sanguijuelas, seres venenosos que imponen sus pies, sus cuerpos sobre ese espacio. La mesa es como el planeta volador de *El gran dictador*. Su juguete.

La pieza sigue con escenas de los horrores de la guerra y las danzas de la muerte: las familias rotas, los amantes separados, los refugiados, la prostitución a que se ven abocadas las mujeres... y los supervivientes. Como si Jooss se adelantara a las imágenes de la liberación de los campos infaustos.

En realidad, el coreógrafo de Stuttgart no podía prever el Holocausto. Pero parece que sí sacó conclusiones lógicas del momento sociopolítico: Alemania estaba humillada por el tratado de Versalles. Sus políticos, airados, calentaban al pueblo con arengas y le llenaban la cabeza de ideas patrióticas, de desaires y agravios -unos reales, otros exagerados o ficticios-, y Jooss supo ver, he ahí su mérito probablemente, que aquello conduciría a otra guerra y a más horror. El movimiento nacional-socialista (que llegaría al poder un año más tarde) sin duda estuvo en el ambiente que marcó a Jooss, aunque es aventurado asegurar que estuviera pensando en el cabo de Bohemia cuando creó la escena primera, con los políticos siniestros alrededor de la mesa.

Con la llegada de Hitler al poder en 1933, Jooss, artista y amigo de judíos, pronto fue incómodo y acusado. He leído que Hitler quiso programar su ballet, pero que el coreógrafo se negó y por eso tuvo que huir. No he podido corroborar este dato. Se asentó en Londres con el Jooss Ballet. Al acabar la guerra, regresó a su país y se estableció como un prestigioso profesor. La Universidad de las Artes Folkwang, de la que fue fundador y director hasta 1968, sigue activa hoy en día. Jooss fue el padre, el fundador de la danza-teatro (*tanztheater*). **Pina Bausch** y **Susan Linke**, sus discípulas aventajadas.

"No deja de ser curioso que el Holocausto, el hecho histórico que marcó al siglo XX y a casi todas sus artes -el cine, la literatura, el teatro- haya dejado menor huella en la danza"

No deja de ser curioso que el Holocausto y la II Guerra Mundial, el hecho y el momento históricos que marcaron al siglo XX y a casi todas sus artes -el cine, la literatura, el teatro- hayan dejado huella también, pero diría que mucho menor, en la danza. Hace unos años, **Israel Galván** estrenó «*Lo real/Le réel/The Real*», una pieza sobre el exterminio de los gitanos en los campos nazis. Antes que él, **Nacho Duato**, al frente de la CND, se adentró en el tema en su pieza *Lamento* (1990). Los norteamericanos **Pilobolus** habían estrenado *A Selection* (1999). Algunas otras coreografías a cargo de compañías israelíes, unas cuantas aventuras semi-amateurs o por agrupaciones de segunda línea... Pero poca repercusión o influencia real en los coreógrafos y agrupaciones que han dejado su nombre en la historia de las últimas décadas de la danza.

Nos queda Jooss, y las letras de otro **Cohen, Leonard**: "Dance me to your beauty with a burning violin / Dance me through the panic till I'm gathered safely in / Lift me like an olive branch and be my homeward dove / Dance me to the end of love". Hazme bailar hacia tu belleza con un violín en llamas. Sí, hablaba de Auschwitz.

Volodia

Olga de Soto, la danza y el poder de la memoria

La coreógrafa valenciana estrena en Madrid *Una introducción*, un espectáculo que reflexiona a través de la danza sobre la pervivencia del arte a través del tiempo.

MIGUEL SERRANO | 08/03/2018



Una introducción, de Olga de Soto

La coreógrafa, bailarina e investigadora Olga de Soto presenta en Madrid *Una introducción* los días 9 y 10 de marzo, una obra que sigue la línea de investigación a la que lleva ya bastantes años dedicada: la memoria corporal y la historia de la danza. En 2004, estrenó la obra *historia(s)* después de un duro trabajo de investigación a partir de *El joven y la muerte*, el famosísimo ballet de **Jean Cocteau** y **Roland Petit** de 1946. Para elaborarla, **fue en busca de espectadores que hubieran asistido al estreno de la obra (habían pasado casi sesenta años) para entrevistarles acerca de sus recuerdos**, de las emociones que les había suscitado aquel momento. *historia(s)* había sido una obra realizada por encargo, pero la experiencia fue sorprendentemente interesante para la coreógrafa, de modo que decidió seguir con esta línea de trabajo.

"Decidí estudiar una obra que a mi entender fuese fundamental en la Historia de la Danza", afirma Olga de Soto. **La obra debía tener un "impacto y un mensaje que pudiesen ser comprendidos en todas las épocas, al margen de cualquier consideración estética"**, al mismo tiempo que permitiera a la artista analizar la forma en que el arte escénico puede marcar la vida de la gente, sin perder de vista los acontecimientos sociales y políticos en los que la obra es recibida.

Así, la obra elegida fue *La mesa verde*, del alemán Kurt Jooss (maestro de **Pina Bausch**). Esta obra fue estrenada en el Teatro de los Campos Elíseos de París en medio de uno de los contextos político-sociales más oscuros de la Historia, en 1932, poco antes de que Hitler ascendiera al poder. **La obra es muy comprometida políticamente, y es "una obra pacifista en la que el autor denuncia de modo brillante el auge del fascismo y los horrores y las consecuencias nefastas de la guerra"**. *La mesa verde* fue una obra valiente que causó un gran impacto en su época cuyo valor y fuerza no ha perdido vigor desde entonces.

El mensaje que Jooss quiso transmitir en su obra sigue vivo, desgraciadamente, porque la guerra sigue existiendo, porque los sistemas que generan las guerras son imperecederos. **Mientras haya guerra, *La mesa verde* será importante.** "La obra de Jooss habla de todas las guerras, de todas las víctimas de la guerra, pasadas, presentes y futuras y denuncia todas las 'mesas de negociaciones' que nos conducen al horror", explica de Soto.

El trabajo de investigación y creación de *Una introducción* duró seis años, entre 2006 y 2012, entre los cuales la coreógrafa valenciana se movió entre varios países (Alemania, Francia, Bélgica, Inglaterra, Chile y Holanda) para recoger testimonios acerca de *La mesa verde*. Sin embargo, y a diferencia de lo que hizo con historia(s), ha decidido no ceñirse sólo a los recuerdos del estreno, sino que **ha intentado "recopilar huellas que el espectáculo haya podido dejar"**, ya sea en los espectadores que han acudido a ver el espectáculo en cualquier momento de la historia y en cualquier país, o en los bailarines que lo hayan interpretado donde y cuando sea.

Además, ha querido "ligar la búsqueda a la biografía del autor y a la historia de su compañía", razón por la cual viajó a Francia, donde tuvo lugar el estreno; a Alemania, de donde era el creador; a Reino Unido, país de acogida de Jooss durante su exilio tras la instauración del régimen nazi; y a Chile y Estados Unidos, adonde se exiliaron algunos miembros de la compañía y donde pudo entrevistar también a algunos espectadores.

Todo este trabajo, todos estos años y kilómetros recorridos, "están incluidos en el relato y en su articulación, en el contenido del texto y en la construcción del mismo, así como en la construcción dramaturgica de la obra". *Una introducción* despliega un diálogo entre el relato de la autora, entre las historias de los entrevistados y los documentos consultados y utilizados en la pieza.

El poder de la danza

En *Una introducción*, **Olga de Soto ha querido reflexionar sobre el concepto de obra, "estudiar y cuestionar los numerosos elementos que pueden constituir una obra"**, contemplando no sólo el estreno, sino el antes y el después, en lo que condujo a su creación ("las fuentes de inspiración, las condiciones y circunstancias que habían llevado a producir *La mesa verde*") y en lo que se deriva de la obra en sí ("su recepción, su impacto, la lectura del mensaje socio-político, el compromiso de su autor, la evolución de la obra y su transmisión...").

Una introducción profundiza especialmente en el mensaje y las diferentes cargas de la obra: física, emocional, dramática, social, política..., **"que atraviesan la pieza y multiplican los niveles de lectura de la misma"**, que son, entre otras cosas, las que han conseguido que "hoy, más de 85 años después de su creación, su eco siga presente". *La mesa verde* sirve a Olga de Soto como pretexto para preguntarse qué se recuerda de una obra escénica muchos años después de su estreno, cómo se transmite, qué papel desempeñan los bailarines dentro de una obra y dentro de la historia de la danza, la manera en que una obra está viva y evoluciona dentro del tiempo, qué impacto causa en las vidas del público una obra tan comprometida políticamente (y más teniendo en cuenta que aquello sobre lo que advertía Kurt Jooss no había sucedido aún, sino que la terrible situación denunciada estaba llamando violentamente a las puertas de Europa y del mundo)...

Olga de Soto confía plenamente en el poder de la danza para expresar y transmitir todo tipo de temas y mensajes. "El cuerpo guarda huella de todo lo que vivimos, de lo que pensamos y sentimos, todo queda, todo está y nos acompaña. La danza puede convocar a los muertos y a los vivos, puede reactivar sentimientos, reflexiones, denunciar la guerra y despertar conciencias".

PROGRAMAS DE RADIO

La Table Verte m'était contée

Programa: *Pas la peine de crier*, (21:17 – 49:28), 14/12/2011

Emisora: France Culture

Producción y presentación: Marie Richeux

Idioma: francés

<https://soundcloud.com/olga-de-soto/la-table-verte-metait-contee-olga-de-soto-france-culture-pas-la-peine-de-crier>

Le Grand Charivari — Olga de Soto et La Table Verte

Programa: *Le Grand Charivari*, 10/11/2012

Emisora: RTBF/Musiq3

Producción: Collectif mamuse

Presentación: Pascale Seys

Idioma: francés

<https://soundcloud.com/olga-de-soto/olga-de-soto-dans-le-grand>

La Fabrique de l'Histoire — Histoire de la Danse 1/4

Programa: *La Fabrique de l'Histoire*, 15/07/2013

Emisora: France Culture

Producción y presentación: Emmanuel Laurentin

Idioma: francés

<https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-de-la-danse-14>

La coreógrafa española presenta en NAVE

Programa: *Cultura Viva*, 26/10/2016

Emisora: Radio UdeSantiago, Universidad de Santiago

Producción y presentación: Muriel Riveros

Idioma: castellano

<http://www.radio.usach.cl/cultura-viva-2016-10-26-000000>

ENTREVISTAS EN VÍDEO

Entrevista con Olga de Soto a propósito de su trabajo en torno a La Mesa Verde

Vídeo realizado por Tanzfonds Erbe, una iniciativa de la Fundación Federal Cultural Alemana

Entrevista preparada por Franz Anton Cramer e Isabel Niederhagen

Realización: Andrea Keiz

Grabación: Tonhalle München, München (DE), 08/12/2012

Idioma: inglés

<http://tanzfonds.de/en/project/documentation-2012/debords-reflections-on-the-green-table/>

Conversación con Valérie Da Costa, historiadora del arte y comisaria de exposición

Vídeo realizado por el Centre Pompidou – París, en el marco de Vidéodanse / Un Nouveau festival

Producción y presentación: Valérie Da Costa

Idioma: francés

<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cL9ejGg/rGE57qb>

CALENDARIO DE GIRAS

Una Introducción ha sido traducido a nueve idiomas y ha sido presentado en Alemania, Bélgica, España, Austria, Holanda, Francia, Portugal, Brasil, Polonia, Finlandia, Suecia, República Checa, Italia, México y Chile, en los siguientes teatros, museos y festivales:

2010

Festival Tanz Im August, Berlín (DE).
Prési-dances, Les Halles de Schaerbeek, Bruselas (BE).

2011

Mercat de les Flors, Barcelona (ES).
Tanzquartier Wien, Viena (AT).
Springdance Festival, Utrecht (NL).
Festival Uzès Danse, Uzès (FR).
Les Halles, Festival Latitudes, Bruselas (BE).
Culturgest, Lisboa (PT).
MARCO - Museo de Arte Contemporáneo,
Resistencia/Días de acción y pensamiento, Vigo (ES).
Centre Pompidou, París (FR).

2012

Festival Pays de Danse, Centre Culturel d'Engis, Engis (BE).
Festival Tanzwerkstatt Europa, München (DE).
SESC Bom Retiro, São Paulo (BR).

2013

Compil d'Avril / Les Brigittines, Bruselas (BE).
CK Zamek, *Archive of the Body*, Poznan (PL).
Bienal do Ceará, SESC Iracema, Fortaleza (BR).
KIASMA Museum of Contemporary Art / Festival
Moving in November, Helsinki (FI).

2014

Dansens Hus / *Performing the Archives*, Estocolmo (SE).
Théâtre Les Tanneurs, Focus Olga de Soto, Bruselas (BE).
Festival BAD, Bilbao (ES).

2015

Festival Escenas do Cambio, Cidade da Cultura, Santiago de Compostela (ES).
Festival Tanec Praha, Praga (CZ).
Festival Astiteatro, Teatro Alfieri, Asti (IT).
Festival Transversales, Teatro Raúl Gamboa, San Luis Potosí (MEX).
Festival Transversales, Teatro Orientación, México DF (MEX).

2016

NAVE, Santiago de Chile (CL), en el marco del Foco Olga de Soto, organizado en colaboración con el Goethe Institut – Santiago de Chile y Tanzfonds Erbe - una iniciativa de la Fundación Federal Cultural Alemana (DE).

2017

Teatro Central, Sevilla (ES).
Sala Hiroshima, Barcelona (ES).

2018

Teatros del Canal, Madrid (ES).

NIELS PRODUCTION
c/o La Raffinerie
Rue de Manchester, 21
1080 Bruselas (BE)
+32 71 230 135 / +32 486 51 24 08
nielsabl@skynet.be
olga.desoto@skynet.be
www.olgadesoto.com