

Sur le pont d'Avignon, on y danse... bien sûr, maar wàt wordt er gedanst? Frankrijk heeft een rijke ballettraditie maar sloot zich jarenlang af van elke dansvernieuwing. Pas de jongste tijd is daar verandering in gekomen. Een dossier over de nieuwe dans en het nieuwe dansbeleid in Frankrijk.

# Moderne dans in Frankrijk: carte blanche?

Maguy Marin, Régine Chopinot,  
Jean-Claude Gallotta... de nieuwe lichtung

Frankrijk droeg totnogtoe weinig of niets bij tot de moderne dans, maar de jongste jaren wordt het land overspoeld door een golf van vernieuwing. De fine fleur daarvan is hier te lande te zien in februari en maart e.k. Alexander Baervoets beschrijft de Franse dans, toen en nu.

De opgang van de dans en het daarmee gepaard gaande zoeken naar nieuwe stijlen en vormen doet zich nu ook gevoelen in Frankrijk. Daarmee is het — op de Sovjetunie na — laatste bastion van het conventionele dansdrama gevallen en in de ban gekomen van de vernieuwing. Dit niet zo vanzelfsprekende gebeuren wordt als het ware gevierd in het aangekondigde festival van de moderne dans in Frankrijk, dat georganiseerd wordt door het Vlaams Theater Circuit en waarin een staalkaart aangeboden wordt van de hedendaagse Franse dansproducties. Ter inleiding schetsen we hier hoe de vernieuwing in de Franse danswereld gegroeid is en hoe die zich verhoudt tot gelijkaardige bewegingen in het buitenland. Daarna blikken we ook even vooruit naar wat er in Vlaanderen in de maanden februari en april daarvan te zien zal zijn.

Wie de *Concise Oxford Dictionary of Ballet* (edities 1977 en 1981) open slaat op het trefwoord Frankrijk, krijgt te lezen dat "*France now has a multitude of dance companies of all sizes and types (...) but the French contribution to the dance history of the 1970s continues to be negligible*". Voor wie de internationale dansbedrijvig-

heid slechts vanop afstand volgt, kan dit klinken als een donderslag bij heldere hemel, daar Frankrijk in de omgang beschouwd wordt als de bakermat van de danskunst in het Westen. Dit is grotendeels waar en wordt o.a. geïllustreerd door de aanwezigheid van een massa Franse danstechnische termen, die overal ter wereld en zelfs in de moderne en jazzdansstijlen werden overgenomen. Deze bakermat-gedachte was echter ook de intrinsieke aanleiding tot het verval en de onproductiviteit van de dans in Frankrijk. Het academische beginsel — in wezen conservatief — dat de Fransen zo dierbaar was (is?), leidde op het einde van de 19de eeuw tot de verstarring en uiteindelijk de decadentie van het romantische ballet. De dans, ooit een elementair onderdeel van de gedegen opvoeding, verviel tot de laagst denkbare sociale status; haar professionele beoefenaars — in hoofdzaak nog vrouwen — werden door de weldenkende burgerij beschouwd als uitschot. Dat de meeste danseresjes financieel werden 'ondersteund' door leden van diezelfde burgerij, was daar niet vreemd aan. Dit waarschijnlijk zwaarste dieptepunt van het statuut van de dans in het

Westen, leeft onderhuids nog door en bepaalt in vele gevallen de angst en de zorgen van die ouders die hun lieve kleine toch liever niet in dat 'milieu' zien terecht komen.

Het sociale stigma bepaalde meteen ook de neergang van de creativiteit (of was het omgekeerd?) De Parijse Opéra, middelpunt van alle dansactiviteit in Frankrijk, bleef de behoedster van het repertoire en de Franse stijl, waarbinnen nagenoeg geen vernieuwing of zelfs geen aanvulling geduld werd. De beroemde *Ballets Russes* van Serge Diaghilev, die van 1909 tot 1929 bijna ononderbroken in Parijs te zien waren en de *Ballets Suédois* (1920-1925) van Rolf de Maré, die de *Ballets Russes* naar de kroon staken inzake populariteit, waren import-producten die de Franse creaties volledig overschaduwden. Niettegenstaande de goed bedoelde pogingen van ondermeer Jacques Rouché en Serge Lifar, kwam de Opéra en meteen de hele Franse danswereld de crisis nooit meer te boven.

## Aansluiting gemist

De Franse behoudsgezindheid wordt nog duidelijker onderstreept door het leven en werk van François Delsarte (1811-1871). Deze Franse muzikleraar en -theoreticus analyseerde de bewegingen en uitdrukkingmogelijkheden (o.a. fysiognomie) van het menselijk lichaam en formuleerde vanuit zijn bevindingen een systeem voor het beheersen van de lichaamsbewegingen. Alhoewel hij geen geschriften naliet, zouden zijn ideeën toch voortleven via zijn leerlingen en uiteindelijk een sterke invloed uitoefenen op de pioniers van de moderne dans (in de Centraaleuropese school via Emile Jaques-Dalcroze en Rudolf von Laban; in Amerika vooral via Ted Shawn), maar in Frankrijk zelf was zijn invloed nihil. Hoewel zijn theorieën de fundering waren voor het werk van Ruth St. Denis, Doris Humphrey en Martha Graham, is Delsarte vandaag zo goed als onbekend in Frankrijk en moet men zich vooral tot Amerikaanse auteurs wenden om iets meer over zijn gedachtengoed te weten te komen.

Ook nadien kreeg Frankrijk alle kansen om aan te sluiten bij de vernieuwing. Rond de eeuwwisseling waren verscheidene Amerikaanse vernieuwers er te gast. Loie Fuller, Ruth St. Denis, maar vooral Isadora Duncan, die zich te Parijs (Bellevue-sur-Seine) vestigde en er een school oprichtte, waren geen onbekenden voor het Franse publiek. Ook de —vooral Italiaanse— anti-traditionele futuristische beweging, die zich

sterk met dans inliet, had belangrijke contacten met de Parijse avant-garde. De Centraaleuropese school, die van start ging bij Rudolf von Laban en Mary Wigman, was ook bekend. In 1932 behaalde Kurt Jooss te Parijs de eerste prijs voor choreografie van de Archives Internationales de la Danse met zijn choreografie *De Groene Tafel*. Dit ogenschijnlijke succes van de moderne dans werd echter nooit bevestigd door een eigen Franse inbreng of door de vorming van een noemenswaardig modern gezelschap. Het enthousiasme van een misschien te beperkte kring slaagde er niet in het rigide officiële circuit te doorbreken. Het falen van de samenwerking tussen Jooss en de mensen van de Opéra, waartoe hij na zijn eerste prijs was uitgenodigd, is in dit opzicht tekenend.

Niet toevallig ontstond de moderne dans in landen zonder grote ballettraditie, de V.S.A. en Duitsland —waar wel sinds lang de klassieke dans te zien was in de theaters en werd onderricht, maar ook tegelijkertijd werd aangevoeld als een uitheems genre— en was dus eigenlijk eerder een poging om die leemte op een oorspronkelijke manier te vullen en niet klakkeloos een vreemd erfgoed over te nemen, dan wel een reactie tegen die klassieke dans. Vooral in Amerika heeft die poging zich krachtig doorgezet, wat uiteindelijk leidde tot de nu reeds gestandaardiseerde technieken en stijlen, waarvan Graham, Cunningham en Limon zowat de meest gekende en de meest verspreide zijn. Dat niet hetzelfde ge-

beurde met de 'Duitse' school en meer in het bijzonder met de Laban-stijl, zou inderdaad kunnen te wijten zijn aan politieke gebeurtenissen (1).

In landen daarentegen met een zwaar dominerende ballettraditie als Groot-Brittannië, maar vooral Frankrijk, kreeg de moderne dans lang geen vaste voet aan de grond. De nieuwe stijlen werden er op hun beurt weer als vreemd, uitheems aanzien en waarschijnlijk ook aangevoeld als een reactie tegen de traditie. Choreografen die zich wilden losrukken uit het traditionele systeem, slaagden er trouwens nooit in helemaal te breken met het klassieke idioom. Roland Petit, maar ook Maurice Béjart zijn daarvan goede voorbeelden. Bovendien werden moderne dansers er doorgaans beschouwd als amateurs die niet hetzelfde aantal jaren opleiding hadden doorlopen als de professionele klassieke dansers en de moderne dans kozen als alibi voor hun tekortkomingen. In 1984 nog kan dit worden geïllustreerd door de uitspraak van Jeanne Brabants: "Ik ben er altijd voorstander van geweest dat een danser eerst een klassieke basis moet krijgen en dat daar een moderne basis bovenop kan komen. (...) De danser die naar de moderne danskunst toegaat, doet dit meestal om twee redenen: òfwel omdat hij te laat begonnen is en de klassieke techniek niet meer kan verwerven of ook de moed niet had door die discipline te passeren en die toch iets wil uitdrukken; òfwel omdat hij nadenkt en er bewust voor kiest, na zijn klassieke opleiding" (2). Voor een Amerikaans

*Babel-Babel (Cie Maguy Marin) —  
Foto C. Bricage*



*Vertée*  
(Cie L'Esquisse) — Foto  
Georges Méran



danspubliek zou een dergelijke bewering choquant klinken. Wie bijvoorbeeld ooit het gezelschap van Merce Cunningham aan het werk zag, begrijpt wellicht waarom. Een dergelijke uitspraak getuigt van een traditioneel-Europees navelstaren. De bewering van Rosella Hightower, als zou een choreograaf eerst het klassieke repertoire volledig moeten beheersen vooraleer hij zelf aan choreografen zou kunnen/mogen denken, gaat in dezelfde richting. Dát is de gevreesde keerzijde van de centraliserende ('verplichte scholing bij de Meester') academische vorming. Hier worden de artistieke vrijheid en creativiteit vaak in de kiem gesmoord. Het is dat soort conformisme dat BÉjart uit Frankrijk dreef... naar België, toen nog een uitgesproken woestijn op dansgebied en dus een hoopgevend vertrekpunt.

## Tegen de stroom in

Frankrijk bleef ondertussen nooit volledig verstoken van moderne dans. Ook na W.O. II deden Amerikaanse gezelschappen regelmatig Frankrijk en vooral Parijs aan: José Limon in 1950 en 1957, Martha Graham in 1958, enz. Deze en soortgelijke voorstellingen gingen echter af als een gieter. De kritiek was meedogenloos: "rudimentaire techniek, primitief, esthetische armoede, slechte smaak" en ander fraais waren veel gehoorde verwijten. Slechts een elite wist deze 'moderne dans' te appreciëren en ook voor vele dansers betekende het een ware relevantie.

Het waren begrijpelijkerwijze slechts enkelingen die het waagden dat onbegrip te trotseren. Men kan hun verwezenlijkingen, hoe miniem dan ook, alleen al daarom prijzen dat ze getuigden van een diepe overtuiging en een rotsvaste wil. Het meest betekenisvol waren de pogingen van Dominique en Françoise Dupuy, een gehuwd paar van dansers. Met vooral een Laban-dansvorming als achtergrond, maar ook met een zekere Amerikaanse bagage (o.a. Cunningham), poogden zij een bredere beweging op gang te brengen. Hun belangrijkste initiatief daartoe was de oprichting van de Ballets Modernes de Paris, een gezelschap dat gegroeid was uit hun in 1955 opgerichte Académie de Danse Contemporaine à Paris. Opvallendst in hun choreografieën was de voorkeur voor een binding met de literatuur. Daarnaast moet ook Karin Waehner worden vermeld, een Duitse danseres en choreografe, die in Berlijn studeerde bij Mary Wigman en zich in 1953 vestigde te Parijs waar ze een school opende. Ze was later (1958?) mede-oprichtster van het experimenteel georiënteerde Théâtre d'Essai de la Danse en richtte tenslotte haar eigen gezelschap op. Door de vele optredens en stages die ze verzorgde (en nog steeds verzorgt) in

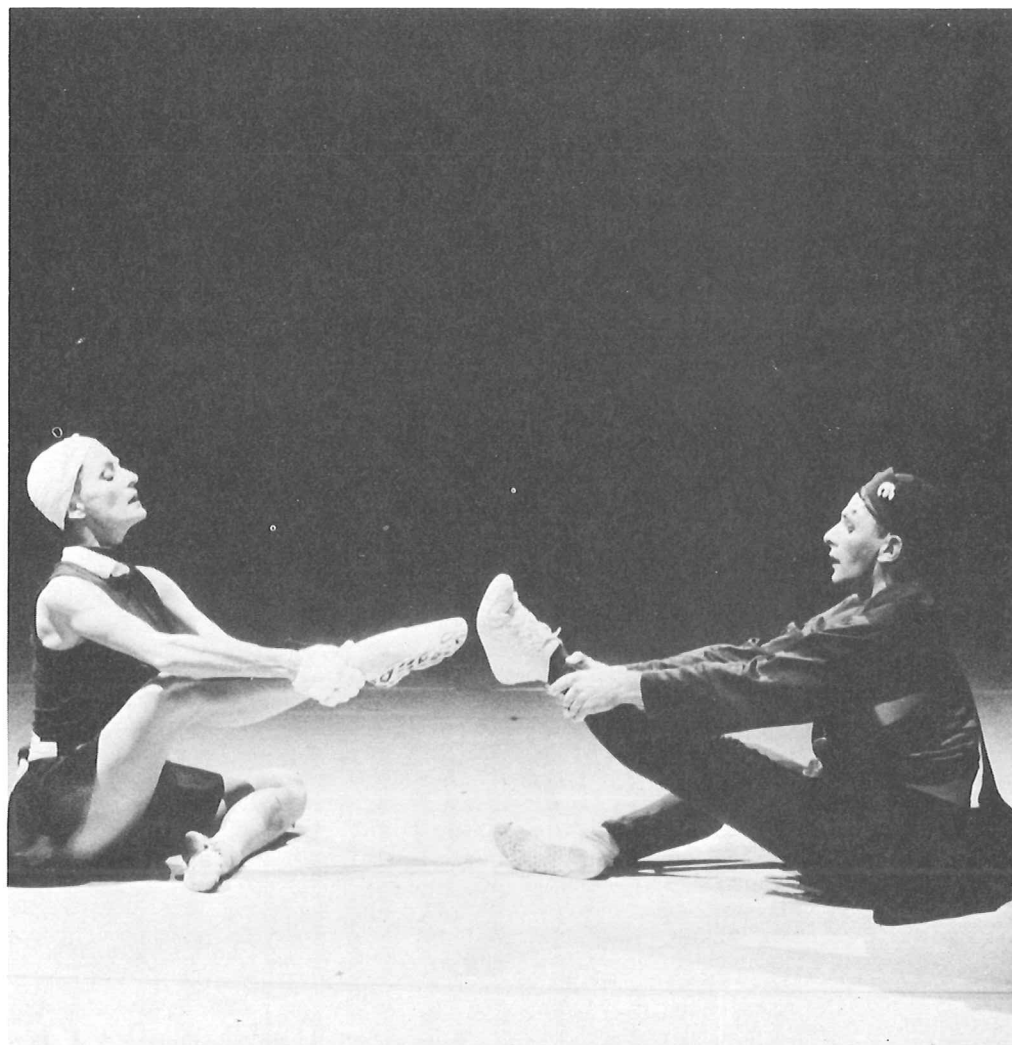


Foto boven Via  
(Régine Chopinot)

heel Frankrijk, wist ze een zekere faam te verwerven, al bleef de navolging gering. Haar meest opmerkelijke resultaat boekte ze — vreemd genoeg, of eigenlijk toch niet — in de wereld van de lichamelijke opvoeding, waar ze terug interesse wakte voor ritmiek en lichaamsexpressie. Hiermee bleef Waehner eigenlijk in de lijn van Mary Wigman en Emile Jaques-Dalcroze. Op de Franse klassiek geschoolde dansers maakte het echter vooralsnog weinig indruk. Zij stonden daar boven.

## De doorbraak

Waar voordien vooral het gevestigde milieu onverzettelijk behoudszind was, is het niet ondenkbaar dat zij tenslotte het startsein hebben gegeven voor de overweldigende golf van vernieuwing waar Frankrijk momenteel mee te maken heeft. Twee mensen hebben hier blijkbaar een cruciale rol gespeeld. Michel Guy, Franse minister van Cultuur in de zeventiger jaren, had als zakenman reeds geruime tijd de Amerikaanse moderne dans trachten te introduceren en had daartoe verschillende gezelschappen in Frankrijk uitgenodigd. Moderne dans — toen eigenlijk

ook al een gevestigd genre — kreeg plots een respectabel aureool wanneer Cunningham in 1973 werd uitgenodigd door de nieuwe directeur van de Opéra, Rolf Liebermann, om aldaar een choreografie te creëren. In 1974 stelde Liebermann Carolyn Carlson aan om een moderne dansgroep te begeleiden binnen het kader van de Opéra, in de vorm van een experimentele werkgroep. Men liet de dansers wel de vrije keuze om daar al dan niet aan deel te nemen. Liebermann's opvolger, Bernard Lefort, transformeerde die experimentele groep in een integraal deel van het gezelschap van de Opéra. Wanneer Nikolais dan ook nog een nieuwe school en danscentrum oprichtte in Frankrijk en eveneens werd gevraagd een choreografie te creëren aan de Opéra, was het hek helemaal van de dam. Steeds meer leraren en choreografen uit alle mogelijke stijlen (Degroat, Goss,...) kwamen zich in Frankrijk vestigen en Franse dansers trokken nu ook geregeld naar New-York om zich daar in te wijden of te vervolmaken in de moderne technieken.

De nieuwe rage is enorm vlug institutioneel opgevangen. Nieuwe festivals werden gecreëerd (Indépendanse b.v.), bestaande werden aangepast en ook nieuwe centra zagen het

licht. Opvallend daarbij is dat deze keer niet Parijs toonaangevend was, maar dat er vooral vanuit de regio's enorm snel en efficiënt werd gereageerd. Parijs hinkt eigenlijk wat achterop, uitgenomen wat het aantal dansstudio's betreft, en initiatieven als Indépen-danse waren er maar een kort leven beschoren. De door de overheid vaak ijdel gepredikte decentralisatie — in die mate dat men kwaad opzet kon vermoeden — had nu eindelijk succes, vooral daar men nu niet op 'Parijs' had gewacht om de handen in elkaar én aan de ploeg te slaan.

Het treffendste voorbeeld is het Maison de la danse te Lyon. Vijf Lyonese choreografen stonden aan de wieg van haar bestaan. In 1977 beslisten ze namelijk hun inspanningen te verenigen in een gemeenschappelijk project: een werkruimte voor dans. De vijf richtten daartoe een vereniging op, de A.D.R.A. (Action Danse Rhône-Alpes). Van een regionaal centrum werkten ze zich op korte tijd op tot een instelling van nationaal en stilaan zelfs internationaal belang. In de eerste plaats is het Maison, dat zelf geen eigen gezelschap herbergt, een platform voor dansvoorstellingen, van regionaal tot internationaal en van klassiek tot experimenteel, maar met voorrang aan jonge Franse gezelschappen. Jaarlijks vinden er ongeveer 80 voorstellingen plaats, naast jongerenprogramma's, diverse animaties, conferenties en lezingen. Een van de voornaamste taken die het Maison op zich genomen heeft, is het bevorderen van Franse creaties en het komt daar in ruime mate aan tegemoet. Men neemt alle nodige risico's: totaal onbekenden kunnen er hun werk presenteren, wanneer het maar getuigt van kwali-

teit en originaliteit. Een wel door-dachte structuur staat er voor in dat de programmatie door niemand beïnvloed wordt. Het Maison, d.w.z. de administrateur en de directeur, is volledig onafhankelijk, zelfs t.o.v. de A.D.R.A. Een laatste opmerkelijk initiatief tenslotte in het documentatiecentrum, bestaande uit een bibliotheek (een archief voor de hedendaagse dans) en een videotheek, samengesteld uit opnamen van elke nieuwe voorstelling. Het is dan ook geen wonder dat het Maison van een ruime publieke belangstelling kan genieten en dat jonge choreografen uit heel Frankrijk er steeds meer voor voelen om in Lyon te debuten.

Financieel werd het Maison van bij het begin gesteund door de stad Lyon, die o.a. een oude feestzaal ter beschikking stelde, die ze hielp moderniseren en waarvan ze in het onderhoud voorziet. In 1981 werd een nieuwe geldschietter gevonden: het regionale bestuur (de Conseil Général du Rhône). Er zou echter nog heel wat water door de Rhône vloeien vooraleer de hoogste (nationale) instanties ook over de brug kwamen. De Staat deed wel mooie beloften, maar kwam die niet na. Men verweet — en verwijt — de verantwoordelijken van het hoogste niveau een culturele prestige-politiek te voeren, die slechts enkele geprivilegieerde instellingen aanbelangt en die bovendien te duur en te centraliserend uitvalt. In '83 kwam er dan toch reactie, maar dan via een soort steunfonds, de Aide à la création, dat rechtstreeks geld stort aan choreografen die in het Maison een creatie brengen. Een ambigu gebaar eigenlijk, omdat de minister daar niet rechtstreeks tussenbeide komt en het dus geen echt officiële stempel draagt. Men zal er in Lyon echter zijn slaap

niet voor laten, daar hun project ondertussen reeds volledig geslaagd kan genoemd worden, terwijl de hoofdstad nog steeds over geen specifiek theater voor dans beschikt.

Dit jaar ging ook voor het eerst een Biennale van start te Lyon, die met een indrukwekkende affiche (met o.a. Taylor, Cunningham, Graham, Lifar en de Groupe Emile Dubois) en een grote toeloop (30 à 35.000 toeschouwers) toch tegen een deficit van ongeveer 1 miljoen FF moest aankijken. Het slechte weer, de compagnie van Graham die niet wou optreden, ... of gewoon oververzadiging? Ieder jaar vinden er reeds festivals plaats te Montpellier, Avignon en Aix-en-Provence, die allemaal een belangrijke plaats inruimen aan de dans. Aix is misschien nog een buitenbeentje, daar het sinds 1981 — het jaar waarin Susan Buirge er de leiding overnam — resoluut koos voor de avant-garde. Blijkbaar een goede keuze, want dit jaar — en het festival bestaat sinds '76 — was men voor het eerst volgeboekt.

## Een nieuwe Franse school ?

Is de dans in Frankrijk dan werkelijk herboren? Als we de Fransen mogen geloven — Si la France m'était contée — natuurlijk wel. En we moeten misschien toegeven dat het inderdaad zo is, zij het dat ze zich nog in een pril beginstadium bevindt. Wat meteen opvalt, is dat we niet te maken hebben met kopieën van de Amerikaanse stijlen, allesbehalve zelfs, en dat alleen al is een verrassende en verheffende vaststelling. De Fransen hebben duidelijk geen last van een minderwaardigheidsgevoel. Ze hebben resoluut gekozen voor een eigen weg. Men zou kunnen stellen dat ze niet dezelfde evolutie hebben kunnen doorlopen als hun Amerikaanse 'voorbeelden' en direct aansluiting hebben gezocht bij de hedendaagse Amerikaanse stijlen. Het is bijvoorbeeld waar dat slechts weinige dansers een Graham-opleiding hebben doorlopen, wat in Amerika heel algemeen is. Velen daarentegen zijn indertijd met klassieke dans van start gegaan, Chopinot b.v. Wellicht moet men de oorzaak van het verschil met de Amerikaanse stijlen elders zoeken. Er is namelijk een steeds grotere divergentie tussen de Amerikaanse en de Europese stijlen merkbaar. Termen zijn gevaarlijk en het is onnodig zich daar op vast te pinnen, maar men kan misschien — onder voorbehoud — het onderscheid abstract/expressionistisch hanteren, of pure dans/ danstheater. Cunningham bijvoorbeeld huilt voor narratieve dans. Telkens men een realistisch herkenningspunt zou kunnen ontdekken, breekt hij die beweging af. Een pas de deux — in de

Instance (Studio DM) —  
Foto D. Bougonier



traditionele betekenis — krijgt men bij hem niet te zien. Ook jonge Amerikaanse avant-garde-dansers als Dana Reitz of Melissa Fenley luisteren eerder naar de taal van het lichaam dan dat ze een 'idee' zouden willen uitwerken. Dit betekent niet dat in Europa het diametraal tegenovergestelde waar zou zijn, maar de choreograaf die er zich waagt aan pure dans ervaart licht in een soort neo-klassiek.

Zou de opleiding er dan toch voor een stuk tussenzitten? Allicht, maar belangrijker is waarschijnlijk dat men hier theater als doel ziet, los van het feit of men een boodschap wil brengen of niet. Alleen de titels van de balletten al wijzen in die richting. Voor Cunningham b.v.: *Roadrunners*, *How to Pass, Kick, Fall and Run*; voor Gallotta: *Les aventures d'Ivan Vaffan*, *Ulysse*. Wanneer Amerikaanse choreografen narratief te werk gaan — ze zoeken het dan dikwijls in de mythische sferen — komen ze ons makkelijk potsierlijk of oppervlakkig over. Waar Europese choreografen — buiten de klassieke stijl — proberen abstract te werken, kunnen ze dikwijls niet boeien.

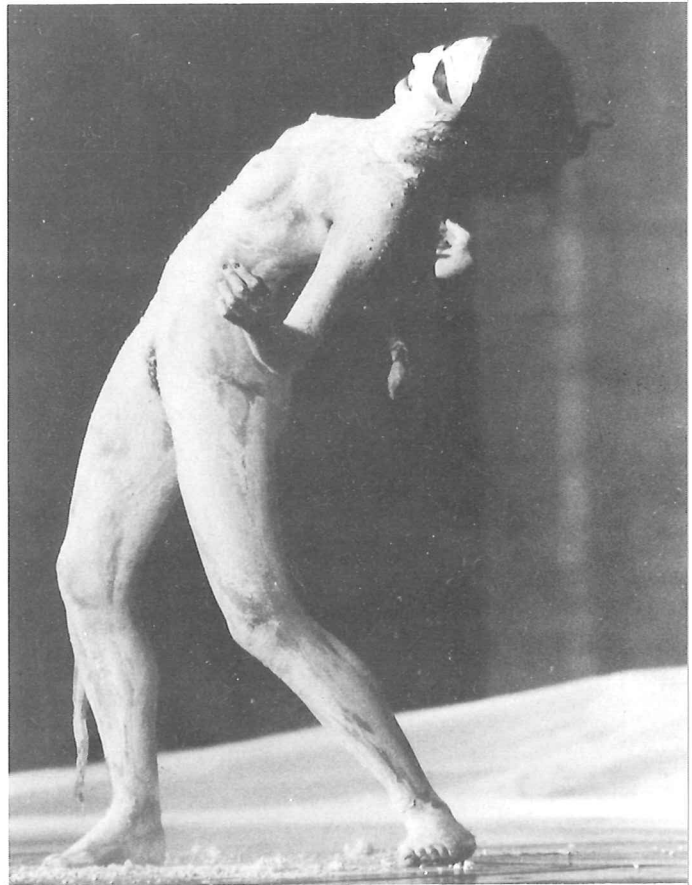
In vele gevallen — en Frankrijk is hierbij geen uitzondering — gaat het dus om theater, in de ruime zin van het woord. Om zijn gevoelens (een onbestaande term in de Amerikaanse dans) uit te drukken, geeft men bij ons de voorkeur aan de natuurlijke, vrije beweging boven de techniek. Een opmerkelijke constatacie daarbij is dat dit, naast het wegvallen van de strikte narratieve vorm, zowaar het enige duidelijke verschil is met het gewraakte klassieke ballet. Het concept is hetzelfde, het gebruik van de scène (een opvallend verschil met de Amerikaanse moderne dans) is hetzelfde, het belang van kostuums en decor is hetzelfde (idem), zelfs de muziekkeuze en de functie van de muziek gaan in dezelfde richting. De techniek — oud of nieuw, wat maakt het uit — volgt misschien/wellicht wel. Nog zo'n typerend verschil met de Amerikanen is dat in Europa de choreograaf dikwijls buiten het stuk staat, zelf niet op de scène verschijnt. Dit is hoogst ongewoon in de Amerikaanse traditie waar de choreograaf, alleszins in de beginfase, zijn lichaam gebruikt om zijn bewegingstaal te creëren. Gallotta bijvoorbeeld staat in dit opzicht nu reeds even ver als Cunningham op zijn 65ste. Het is ook bijna ondenkbaar naar Amerikaanse normen dat iemand zonder echte dansopleiding, zoals Gallotta, een compagnie zou leiden. Om dit onderwerp af te ronden, nog dit: in de drie laatste Franse produkties die ik te zien kreeg, werden telkens zeer bewuste toespelingen gemaakt op het klassieke ballet. Bij Chopinot (*Via*) was dat heel eenvoudig het bewust en herhaald aannemen van een 'vijfde positie',

zonder dat daar in enig opzicht nood aan was; bij Marin (*Hymen*) een allusie op het sterven van de zwaan uit het Zwanenmeer; bij Gallotta (*Les aventures d'Ivan Vaffan*) een serie déboulés waarvoor de dansers zelf applaudiseerden en een onvervalste klassieke pas de deux — "un hommage et une lecture cachée", zoals Gallotta het zelf noemt — die uit de hand liep. Waar het hart van vol is...? Laat ik er veiligheidshalve aan toevoegen dat dit bijna theoretische beschouwingen zijn van een aandachtige kijker. Wie hierdoor vreest of hoopt een nieuwe *Giselle* of *La Sylphide* te zien te zullen krijgen, zal zich waarschijnlijk beetgenomen voelen.

Tussen de ongeveer 200 (!) Franse moderne compagnieën, die bijna allemaal het laatste decennium ontstonden, is er bij verre na nog geen richtinggevend school of leidinggevende figuur te bekennen, enkel de bonte verscheidenheid van stijlen-inwording. Een van de gemeenschappelijke noemers bij een merendeel is, zoals vermeld, het afzweren van eender welke techniek. In de plaats daarvan komt een experimenteel aftasten van nieuwe mogelijkheden. Hun creativiteit wordt niet bezwaard door bestaande stijlen, zoals dat reeds ten dele het geval is in Amerika. Een merkwaardige vaststelling daarbij is dat de meest oorspronkelijk werkende groepen algemene consternatie verwekken bij de 'traditionele' moderne dansers in Frankrijk, terwijl ze in Amerika (tournee in '83 met o.a. *L'Esquisse*) veel bijval oogstten.

Een ander gelijklopend gegeven is, zoals ook reeds aangehaald, dat de meeste jonge Franse choreografen in de richting van het theater werken. Er is minstens wel een thema aanwezig, hoe vaag dat soms ook mag omschreven zijn. Hun choreografieën kunnen als zodanig als subjectief omschreven worden, waarbij verdrukking en alienatie vaak het leidmotief vormen. Men vindt er de sensibiliteit in terug van Sartre en Beckett, van het existentiële en absurde theater, met een zeker pessimisme als grondtoon.

Naast 'techniek' en 'thema' is er tenslotte nog een derde tendens merkbaar, waarbij de Fransen zich ook weer van de Amerikanen onderscheiden, namelijk de zorg om de 'verpakking'. In de eerste plaats wordt er in het algemeen grote aandacht besteed aan de kostuums. Geen tights of jogging-pakjes, maar heuse, wel overwogen kostuums, die mee het uitzicht van de choreografie bepalen. Voor *Via* van Chopinot bijvoorbeeld werd de mode-ontwerper Jean-Paul Gaultier aangesproken. Echt Frans dus én het valt in de smaak van het publiek. Het was me trouwens reeds meermaals opgevallen in Frankrijk dat zowel choreografen als publiek zich bij een choreografie eerst over de kostuums uitspraken.

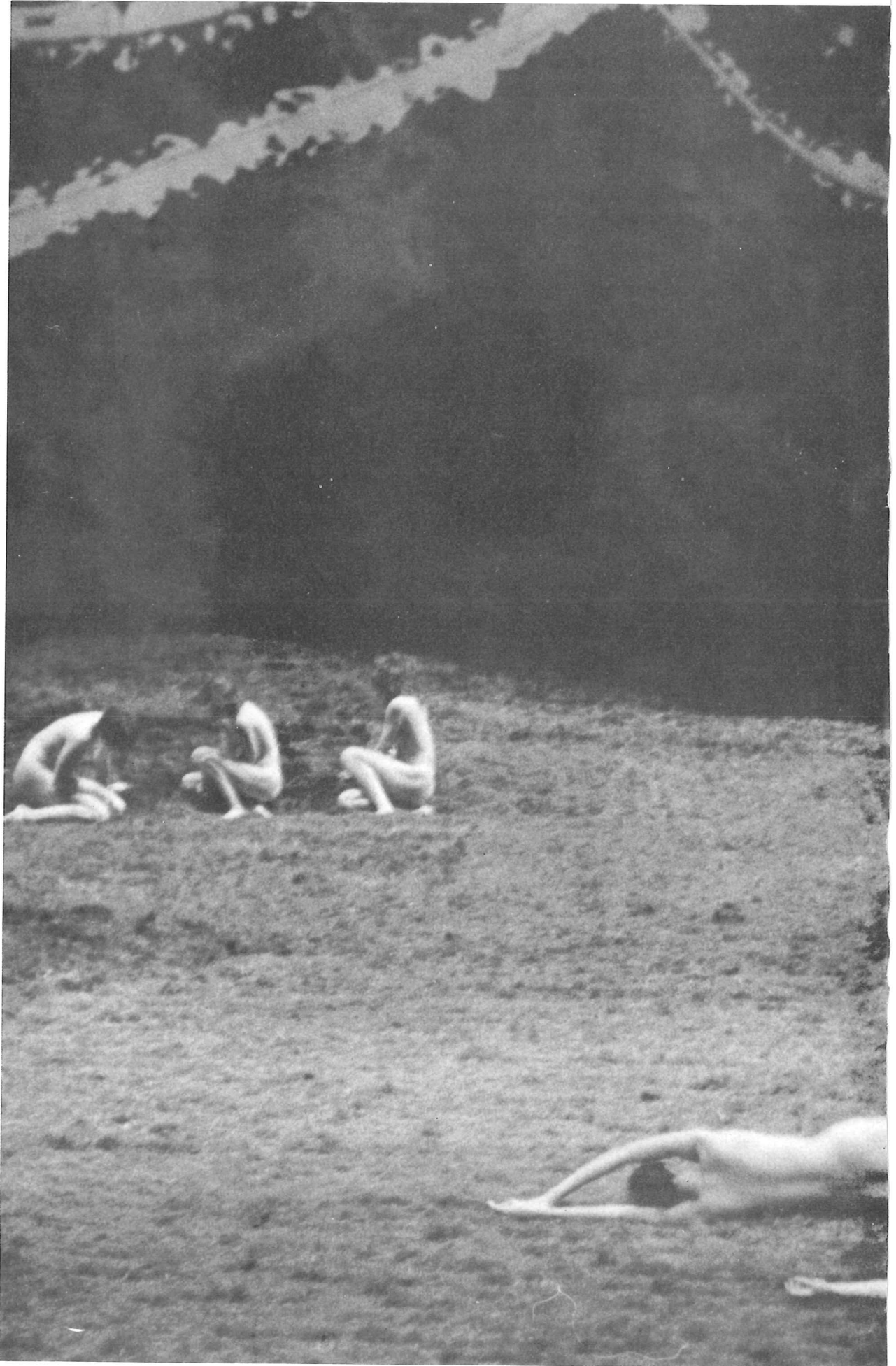


Naast de kostuums is het decor van belang. Ook de ruimte moet aangekleed. Ook hier weer een schril contrast met de voorliefde voor de kale ruimte bij de Amerikanen. Zoals in de goede oude tijd wordt het toneel weer herschapen in een ritueel kader (Marin), een imaginaire wereld (Gallotta), of gewoon een mooi plaatje, al naargelang de smaak en de verbeelding van de ontwerper. In wezen is het terug de 'poppenkast' waar zo lang en zo heftig tegen geageerd is. Is die ontwikkeling aan de Fransen misschien voorbijgegaan? Eigenlijk niet. Gallotta b.v. exploreerde oorspronkelijk andere oorden dan de geïnstitutionaliseerde — een zwembad, een verlaten brouwerij — deels om de ervaring, deels omdat hij niet altijd over alternatieven beschikte. Nu exploreert hij de theaters... en hij voelt er zich blijkbaar behoorlijk thuis. Geen wonder eigenlijk, daar die gebouwen daar toch voor ontworpen werden. Het siert Gallotta trouwens dat hij ook die traditionele ruimte op een originele en inventieve wijze weet te benaderen. Hij (her-)ontdekt de scène en laat ons daar mee van genieten.

*Hymen* (Cie Maguy Marin)

## Maguy Marin

In het nog onoverzichtelijke wereldje van de jonge choreografen in Frankrijk kan men bezwaarlijk spreken van trend-setters. Er zijn wel die namen die steeds terugkeren in de magazines, bij het publiek, op de









*Babel-Babel (Cie Maguy Marin) — Foto C. Bricage*

festivals. Het huidige leiderstrio is ook als zodanig geprogrammeerd op het komende festival in Vlaanderen. De prijs van het publiek gaat alvast naar de Compagnie Maguy Marin, het vroegere Ballet-Théâtre de l'Arche, dat reeds te zien was op het Klapstuk 83 met de produktie *May B*. De choreografe Maguy Marin kreeg een klassieke dansopleiding en doorliep daarna Béjart's Mudra-school. In '78 verliet ze het Ballet van de XXste Eeuw en België om in Frankrijk haar eigen gezelschap op te richten, dat nu verbonden is aan het Maison des Arts te Créteil, de in vele opzichten hallucinante voorstad van Parijs.

Marin ziet zichzelf niet als representatief voor de Franse moderne dans (maar wie is dat wél?). Waarschijnlijk is ze de meest theatrale figuur van haar lichting en daar zit Béjart blijkbaar wel voor iets tussen. In *May B*, geïnspireerd op het oeuvre van Samuel Beckett, trachtte ze diens essentiële sensibele uit te drukken met een even beperkt lichamenlijk 'vocabularium'. In de pers werd *May B* ooit omschreven als een soort Franse Butoh. De vraag was maar of die zelf opgelegde beperking zou blijven boeien. *Babel Babel*, haar volgende produktie, had ook al dat visionaire. Met de opbouw en het verval van een kampeerplaats als leidraad, werd ditmaal de onschuld, maar ook de incoherentie van de mensheid geëvoceerd. Het sterk visuele werd ook aangeboden in haar laatste produktie *Hymen*: 'Huwelijk', maar tegelijk ook 'Maagdenvlies'. Marin houdt van meerduidige titels.

Ook dit keer draait het om de onmacht en de onschuld van het 'kleine' individu. Er is wel een zekere verschuiving merkbaar in het cultuurpessimisme van Marin, dat in *Hymen* obsessionele vormen begint aan te nemen. In een barokke vormgeving wordt nu onomwonden de seksuele verdrukking van de mensheid uitgebeeld en dan nog wel in historisch perspectief. Marin wijst ons de weg naar de bevrijding. Na 20 minuten copuleren in laten we zeggen de oertijd, wordt overgeschakeld naar de perversie van het 18de eeuwse hofleven. In een intermezzo verschijnen daarna achtereenvolgens de Dood, in een weinig originele versie, en een (zwangere?) vrouw in evakostuum, beladen met verse eieren. Waarvoor dat laatste moest staan is mij, helaas, ontsnapt. Tenslotte belanden we aan bij, zo ongeveer toch, onze eigenste eeuw. Heren en dames in grijze pakken, die regelrecht overgewaaid zijn uit *May B*, komen nog wat rondstoeien in het achtergebleven badje van bloem en eiwit. En we blijven maar voortplanten, op het monotone ritme van keiharde muziek. Dat moest wel slecht aflopen en het einde van de beschaving (?) komt dan ook in zicht — aan een science-fiction-vervolg heeft het nochtans fertiele brein van Marin blijkbaar niet gedacht — want de madonna in hoogsteigen persoon, omringd door een handvol heiligen met lichtreklame, staan in voor het slot. Marin, die bij de hofscènes al bewees (te) veel naar Italiaanse films te kijken, ontleent hier regelrecht aan de neonmo-

deshow voor rituele gewaden uit Fellini's *Roma*, maar dan niet met het cynisme de meester eigen.

Het publiek had zich duidelijk geamuseerd — een Duitser noemde het "ein tolles Stück" — al wist het misschien geen raad met de Boodschap van *Hymen*. I.v.m. *May B* werd in de Amerikaanse pers reeds geschreven over de "sexual release that is too outrageous to be offensive"; een Franse criticus noemde *Hymen* een Folies-Bergère-voorstelling (maar dan voor slechts 50 FF!). Aan het blasfemisme in *Hymen* stoort zich blijkbaar niemand. De tijd dat de pastoors aan de poort van de schouwburg pamfletten ronddeelden na een opvoering van *Mistero buffo* is blijkbaar ook in Frankrijk reeds lang voorbij.

Het Vlaams Theater Circuit op haar beurt is zich ernstig aan het bezinnen of het deze produktie niet zou vervangen door *May B* (naast *Babel Babel*). Voor mij mag het echter blijven. *Hymen* is ook een facet van de Franse jonge choreografie.

## Régine Chopinot

Ook Chopinot kreeg een klassieke dansopleiding, maar ging daarna in de leer bij Cunningham. Een eerste prijs in de wedstrijd voor choreografie van Bagnolet in 1981 betekende voor haar de doorbraak. Deze zeer veeleisende jongedame — voor een volgende creatie denkt ze eraan haar dansers aan kabels boven het toneel te laten zweven — is nu ook gevraagd een

choreografie te creëren voor de Groupe de Recherches chorégraphiques de l'Opéra de Paris. Bij mijn weten de eerste française die deze eer te beurt valt! "Vingt personnes sur scène, des musiciens sur le plateau, un décor, voilà des choses que je n'ai jamais faites", zo kondigde ze aan en dat voor een choreografie die voorzien is slechts 15 minuten te duren. Decors had Chopinot tot hiertoe inderdaad niet gebruikt, of dan heel summier, maar aan de kostuums besteedt ze des te meer aandacht, ook al omdat de wereld van de mode haar fascineert. Voor *Via*, haar laatste creatie, creëerde J.-P. Gaultier de carnavaleske lampekamp-rokjes voor de drie danseressen en de harlekijnpakjes voor de twee dansers. Mode-freaks krijgen dus ook hun gading op het festival, want daar wordt *Via* vertoond. Chopinot omschrijft dit stuk als een choreografische oefening. Na ook weer een tijdje te zijn afgegeleden richting theater, wou ze weten of ze 'het' nog kon, choreograferen dus.

De meningen hierover zijn verdeeld. De reacties van het publiek zijn dat ook. Na een moeizame start, komt *Via* na 20 minuten eindelijk toch op gang, al kon het mij nooit echt boeien. Er zijn teveel halten en ook de muziekcollage gaat met horten en stoten vooruit. Voor een 'pure' choreografie zit er te weinig onderzoek in naar beweging, zit er te weinig lijn in. Het bewust bouwen op gratuite bewegingen wordt op de duur soms vervelend omdat niets daarvan verder geëxploreerd of uitgewerkt wordt. Choqueren doet het ook al niet, want daarvoor is het te braaf. Eigenlijk beschouwt men het nog best als een tekenverhaal, maar dan een zonder verhaal. In tegenstelling met de 'arte povera'-voorstelling van de dansers is er een verbluffende lichtregie, wat toch wel een vreemd onevenwicht met nare bijmaak veroorzaakt. "On s'en nuie" riep er iemand midden de voorstelling.

Het boeiendste uiteindelijk was de finale, waarbij het publiek de choreografie in handen had. Enthousiasten haalden de dansers telkens weer op het podium met ritmisch handgeklap, maar ze werden elke keer weer door een ander deel van het publiek in de coulissen gehuild. Chopinot was duidelijk aangeslagen. Dat is pas avant-garde!

Het is blijkbaar haar lot. In Avignon ging het net zo. Zijzelf verklaart: "A Avignon, les gens apportent leurs préjugés. Si je les surprends, ils sont déçus. Les huées sont... institutionnalisées".

## Jean-Claude Gallotta

Hij heeft daar helemaal geen last van, deze jeune premier van de Franse dans. We hebben hem dan ook als toetje bewaard. Het is werkelijk spijtig dat hij niét zal te zien zijn op het festival. Hij schijnt daar blijkbaar een slechte gewoonte van te maken. Op een gelijkaardige tournee door de V.S.A. vorig jaar verscheen hij ook al niet op het appél. Waar de organisatoren van het V.T.C. wél voor gezorgd hebben is een video-opname van zijn laatste creatie, *Les aventures d'Ivan Vaffan*, en die móét u gaan bekijken, al is het dan maar een Ersatz-oplossing.

De Groupe Emile Dubois is sinds 1979 gevestigd in het Maison de la Culture te Grenoble. Gallotta, choreograaf en bezieler van het gezelschap, doorliep oorspronkelijk een opleiding in de plastische kunsten en ontdekte pas later de dans, al had hij naar eigen zeggen reeds lang tevoren een nood gevoeld om zich met zijn lichaam uit te drukken. Hij koesterde een grote bewondering voor Cunningham, maar koos bewust voor persoonlijke herbronning. Ben ik klassiek of modern, vraagt hij zich af... dat doet er weinig toe, ik zoek alleen een nieuwe taal voor het lichaam, die al dan niet aansluit bij wat traditioneel als 'dans' beschouwd wordt. Gallotta houdt nooit lang ergens stil en er wordt o.a. gedacht aan projecten in de richting van video en film, zelfs opera (ook zo'n revival), maar dan gedanst i.p.v. gezongen (?...). Gallotta is een dromer, een dichter, een fantast. Hij staat borg voor de ongebreidelde verbeeldingskracht van iedere nieuwe produktie, maar niet hij alleen! De Groupe Emile Dubois is duidelijk groepswerk. Alles past perfect ineen. Alles straalt dezelfde overtuiging uit. Het is waarschijnlijk uniek dat zelfs de administrateur, Léo Standard, die tegelijk ook de decors en de kostuums ontwerpt, op scène verschijnt om het spel mee te spelen, om mee te genieten. Beeldig! En het kan allemaal.

*Les aventures d'Ivan Vaffan*, want daar gaat het hier eigenlijk om, is puur danstheater, bewegingstheater. Verschillende dansers halen helemaal geen professioneel (danstechnisch) niveau, maar nergens stoort dat. Het gehéél beweegt, leeft. Ivan Vaffan is een denkbeeldig personage, de 'universele' mens geconfronteerd met 'universele' gebeurtenissen. We zien hem dan ook in elf gedaanten tegelijk verschijnen, krijgshaftig bekleed met goud en zilver. Gallotta schept een tijdloze mythe met een conventionele structuur: een nomadisch en voorbijgaand aspect in het eerste deel, een sedentair en cyclisch aspect in het tweede deel. Om mogelijke referenties uit te sluiten bedienen de dansers zich van een archaisch aandoend brabbel-

taaltje. De taal is in zoverre niet functioneel als tekst, al worden er — om de humor — soms uitzonderingen gemaakt: "On y va!" schreeuwt er een wanneer de 'bende' weer eens de scène over jaagt, nergens naartoe; "Dou-ce-ment!" zegt een ander, wanneer ze een danseres heel voorzichtig neerzetten na er halsbrekkende toeren te hebben mee uitgehaald.

Humor, erotisme, tederheid, symboliek, zachte spot, sterke visuele vondsten, onverwachte wendingen, speelsheid, acrobatie,... het zit er allemaal in en het is teveel om op te noemen. Bovendien is het een mooi spektakel, esthetiserend bijna, met een bijzonder kleurrijk decor, dat niet storend overdadig is, maar heel gepast én functioneel. Ga maar eens zien wat Gallotta allemaal verzint met een simpele zetel.

U merkt het wel. Gallotta heeft in ieder geval mij overtuigd en dat met een beperkte danstaal. *Les aventures d'Ivan Vaffan* oogt primitief aandoenlijk, is intelligent opgebouwd en straalt — terecht — optimisme uit. L'imagination au pouvoir!

Alexander Baervoets

- (1) *Etcetera*, nr. 7, p. 4.  
(2) *Ibidem*, p. 3.

*Via* (Régine Chopinot)

