

Philippe Decouflé . DCA

Solo

vr 16, za 17, zo 18 januari 2004

redactie programmaboekje **deSingel**
druk **Fotogravure Godefroit**
de voorstelling duurt ongeveer **1 uur, zonder pauze**




gelieve uw gsm uit te schakelen!

Philippe Decouflé . DCA
Solo

choreografie en dans **Philippe Decouflé**
licht **Patrice Besombes**
video **Olivier Simola**
muziek **Joaquim Latarjet**
accessoires **Pierre-Jean Verbraeken,**
Agathe Saint Girons
kostuums **Jean Malo**

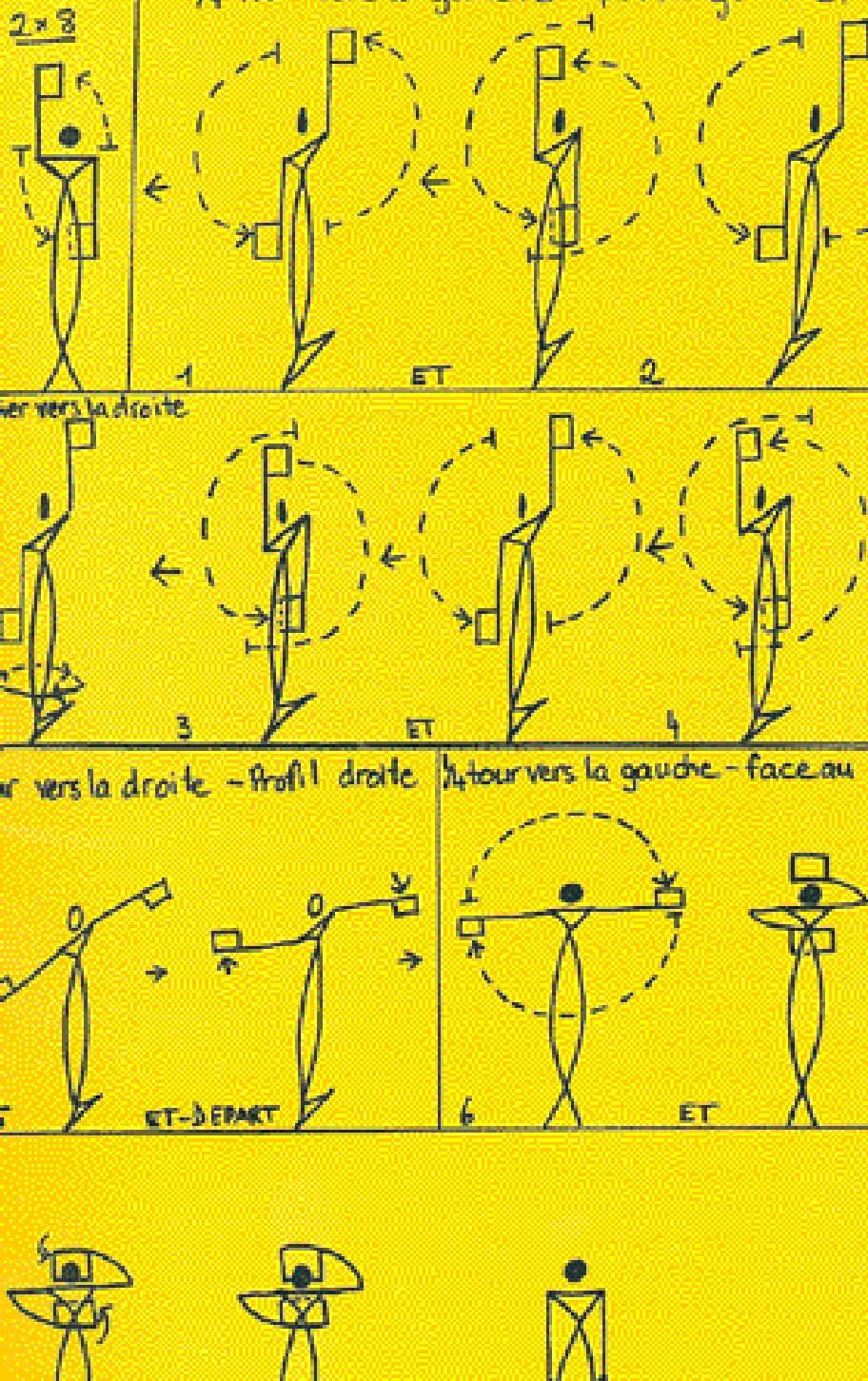
productie **compagnie DCA**
coproductie **Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg**

DCA is betoelaagd door het Ministère de la Culture et de la Communication - Drac Ile-de-France, le Conseil Général de Seine-Saint-Denis, la Ville de Saint-Denis.

Foyer deSingel 
enkel open bij avondvoorstellingen in Rode en/of Blauwe Zaal
open vanaf 18.40 uur
kleine koude of warme gerechten te bestellen vóór 19.20 uur
broodjes tot net vóór aanvang van de voorstellingen en tijdens pauzes

Hotel Corinthia (Desguinlei 94, achterzijde torengedouw ING)

- Restaurant HUGO's at Corinthia
open van 18.30 tot 22.30 uur
- Gozo-bar
open van 10 uur tot 1 uur, uitgebreide snacks tot 23 uur
deSingelaanbod: tweede drankje gratis bij afgifte van uw
toegangsticket van deSingel voor diezelfde dag



Een solitair parcours

Alleen op het podium. Alleen? Niet echt. Omhuld door lichtbundels en zich vermenigvuldigend in een schimmenspel vertelt Philippe Decouflé eigenlijk maar één verhaal: dat van zijn telkens weer andere confrontatie met de realiteit. We schrijven april 2003. Voor het eerst confronteert de choreograaf zichzelf met de gewaagde oefening die een solo toch altijd is. Hij is 43, twintig jaar werk en een twintigtal stukken liggen achter hem. Internationaal succes. Maar wie is hij? Wat verwacht hij nog van zichzelf, van de dans, van de voorstellingen? Welke drang voedt zijn projecten? Met de rug naar een wit scherm en met een ogenschijnlijk eenvoudige, maar tegelijk technisch complexe installatie creëert hij een beeldenwervelwind waarvan hij zelf het brandpunt is. Hij schudt de hand van zijn dubbelganger, toont een exponentiële vermenigvuldiging van zichzelf. Tientallen Decouflé's crawlen snel achter elkaar aan en verzwelgen de danser in een almaar aanzwellende stroom. Paradox van de tijd: de mens is de motor van de beelden die hem omringen, maar eindigt door zich te verliezen in hun weerspiegelingen. De realiteit trapt in de valstrik van de virtualiteit en wordt er helemaal door opgeslokt. Zachte vervreemding, wonderlijke illusie.

Tijdens de repetities, in de ruimte van de Chaufferie de Saint-Denis waar hij sinds 1993 zijn intrek nam, kan Philippe Decouflé rekenen op een equipe vertrouwelingen die hem begrijpen zonder dat daar uitleg bij nodig is. Weinig spraakzaam, rebellerend tegen de gewone taal, geeft hij de voorkeur aan de woordeloze communicatie die groeit uit het intuïtief kennen van de anderen.

Olivier Simola en zijn video, lichtman Patrice Besombes en decorbouwer Pierre-Jean Verbraecken zijn snel van begrip en liggen altijd op de loer langs de paden die de choreograaf tijdens het werken stukje bij beetje blootlegt. Verscholen in het duister wijden ze zich minutieus aan hun taak. Helemaal opgeslorpt door de video-choreografische enscenering die, afhankelijk van de verlangens van de artiest, stapje voor stapje vorm krijgt. Er wordt gediscussieerd over mogelijke ontwikkelingen van situaties, over het oplossen van knelpunten... ze vorderen langzaam maar zeker. Op het ritme van ambachtslui die friemelen, knutselen, zoeken en soms vinden. Patrice zet zich in de plaats van Decouflé voor een kaleidoscoop, laat een glazen beeldje in zijn handen dansen en bestudeert de kleurenwisselingen op een controlescherm. Vervolgens nuanceert hij de zuurtjeskleuren die zich op het scherm aftekenen. Fuchsia, turkoois, amandelgroen. Op slechts enkele dagen vóór de première blijft de sfeer rustig. Men voelt hoe eenzelfde concentratiestroom iedereen verbindt, doordrongen als ze zijn van de verlangens van de choreograaf. Van de droom, het onmogelijke, waaraan ze blijven werken. "Nu heb ik zin om me erin te gooien", zegt Decouflé. "Ik wil me zien dansen met mijn klonen".

Deze solo had 'Le doute m'habite' (er huist twijfel in mij) moeten heten. Gegarandeerd waardeloos, onverkoopbaar en niet uit te spreken zonder te lachen. En nochtans ligt hij helemaal in lijn met de artiest. Rechthoekig, maar scheefgetrokken door een ironie die onmiddellijk de ernst van de ontboezeming ondermijnt. Le doute m'habite, ma bite en doute (mijn lul heeft zijn twijfels) enz. Bijna heimelijk geeft Decouflé zich veel meer bloot dan hij denkt. Maar net niet op het moment waarop hij het dacht te doen: bij het doorbladeren van zijn persoonlijk familiealbum "papa, mama, mijn broer, mijn familie, mijn twee dochters". In het vouwen

en ontvouwen van wat wel een visuele origami lijkt, ritselt de ongrijpbare realiteit van de mens, wispelturig, even beweeglijk als de wereld die hem omringt. Een kleine verandering van gezichtshoek en het leven wankelt. Onmogelijk dus om ook maar het minste beetje waarheid te vatten zonder dat die meteen weer betwist wordt. De solo is een eigenzinnige illustratie van dit onophoudelijke achtervolgen van de realiteit. Hij schetst niet alleen het verlangen naar bedwelming, maar ook de angst voor dat vluchtige. Als het leven maar schijn is, dan houden we het maar best een mooie spiegel voor. En dat is precies wat deze aanbidder van de illusie al heel lang en steeds verfijnder doet. Het is een kwestie van overleven.

(...)

Uit: **Rosita Boisseau**, 'Philippe Decouflé textuel', Parijs, 2003, p. 9-10. (vertaling Marleen Schouwenaars)



Liefde, fantasie en obsessies, de keuken van de alchemist Een gesprek met Philippe Decouflé

In een van de eerste films over uw carrière - enkele beelden uit 'Le Trio Épouvantable' met Michèle Prélonge, gefilmd in een studio van de Ménagerie de Verre in Parijs - onthult u in één kort zinnetje het geheim van uw werk: de droom. Is dat nog altijd zo?

Ik vertrek inderdaad van heel weinig. Een geur, een klank, een gebaar kunnen een voorstelling bezieling geven. Een droom vaak ook. Ik heb terugkerende dromen die ik in mijn voorstellingen verwerk. Ik droom dikwijls. Bijvoorbeeld dat ik 's nachts op de muren loop. Wanneer je een precies beeld in je hoofd hebt met zijn geur, zijn kleur, zijn atmosfeer, kan je dat verder uitwerken en het op de scène gestalte geven. De ideeën groeien dan beetje bij beetje, tijdens de samenwerking met de dansers, die zich meester maken van de denkplaatjes die ik hen toevertrouw. Ze laten die denkplaatjes evolueren door gedachtenassociaties te maken. De beroemde solo van Éric Martin in 'Decodex', waarin hij zijn lichaam met zijn vingers beschildert, heb ik eerst gedroomd. Op een nacht verscheen Éric effectief voor me, bedekt met tatoeages. 's Anderendaags vertelde ik hem mijn droom en we begonnen te zoeken naar de tekening van zijn huidlijnen.

U tekent al van kindsbeen af en u bent een stripfan. Op welke manier voedt dat tekenen uw choreografisch werk?

Als kind droomde ik ervan om striptekenaar te worden. Een tekening is vaak het vertrekpunt van mijn creatief proces. Ik strooi ideeën, schets de beelden die me door het hoofd schieten. Dat is mijn manier om het fundament van een voorstelling te vinden, om volumes te zoeken doorheen een

warboel van cirkels, vierkanten en driehoeken. Dat eerste brouwsel op papier laat me dan toe om verder te gaan, om nieuwe richtingen te verkennen. Tijdens die eerste werk-etappe heb ik altijd het gevoel dat ik mijn vak weer ontdek. Terwijl ik creëer, bereid ik elke avond de ruimte voor waarbinnen we de volgende dag werken. Een tiental jaren al begin ik vaak met een kubus waarbinnen ik lijnen trek en vormgevingen afbaken. Daarmee kan ik me al een eerste voorstelling van de verbanden tussen personen maken. Ik heb er altijd spontaan zin in om de randen te laten leven, om de zijkanten te bekijken, onderkanten, bovenkanten. Dat laat me toe de coulissen van het spektakel te onthullen, om onder het toneel door te gaan en erboven te vliegen. Omdat ik de hele ruimte wil bewonen en een maximum aan visuele rijkdom wil vinden, eindig ik altijd met het eenvoudigweg doorbreken van het kader.

(...)

Er is een groot verschil tussen uw voorstellingen uit de beginperiode en nu. De eerste waren erg choreografisch, hadden sobere decors en speelden zich af binnen een bepaalde actie-eenheid. Sinds tien jaar zien we stukken die bestaan uit een aaneenschakeling van -soms heel veel- willekeurig gegroepede taferelen.

De stukken 'Vague Café', 'Technicolor' schreef ik in één ruk, van begin tot einde in chronologische volgorde. Met het oog op één minuut dans per repetitiedag vorderde ik gestaag op mijn eigen ritme. Elke avond tekende ik het werk voor de volgende dag om de dansers te helpen. Eens het stuk ingestudeerd was, bracht ik nog weinig veranderingen aan. Ik had de indruk dat ik een nieuwe taal schreef, dat ik mijn vocabularium en zinsbouw exploreerde en dat ik daar plezier aan beleefde. Het was heel nieuw en stimulerend. Ik stelde niets in vraag omdat alles zich aan me

opdrong. Vandaag functioneer ik fragmentarisch door tegelijkertijd aan alle facetten van de voorstelling te werken. Het zoeken naar dansers, scenografie, beelden, licht en muziek zijn even belangrijk. Het is onmogelijk om van het een of het ander abstractie te maken. Muziek kan kleur geven, licht kan een dans oproepen. Op slag desacraliseer je zo het choreografisch specialisme. Dat is dan maar zo. En verder heb je dansers nodig die bescheiden en vol vertrouwen het spel willen meespelen.

U hebt vaak de gewoonte om het licht te focussen op één danser. Een beetje zoals vroeger in het circus, waar men de blik van de toeschouwers naar een artiest trok die een bijzonder gevaarlijk of buitengewoon nummer bracht.

Men vergeet de ruimte, de wereld, door zich enkel op één, twee of drie personen toe te spitsen. Men vergeet ook de schaalverhoudingen. De dynamiek van de bewegingen wordt zo geïntensifieerd, geïdealiseerd. Met mijn medeknutselaars van het gezelschap hebben we trouwens een volgsport uitgevonden die de dansers isoleert en heel precies belicht. Anders dan gewoonlijk, komt het licht niet van achteraan uit de zaal, maar het schijnt van bovenuit.

Licht versterkt vaak de dramaturgie van uw voorstellingen.

Het heeft inderdaad een dramaturgische functie omdat het toelaat om van het ene moment in het andere te glijden. Mijn voorstellingen zijn niet narratief, het licht verzekert dus de continuïteit. Haar taal is soepel, poëtisch, staat ver van het gewone denken. Meestal vind ik het ritme van de stukken samen met dat van het licht. Ik hou ervan dat de toeschouwer nauwelijks wat merkt van de lichtveranderingen, dat hij heel geleidelijk de transformatie ontdekt. Mensen reageren niet allemaal hetzelfde op projectiegradaties en zo krijgen ze een zekere interpretatievrijheid.

Welke plaats neemt dans in uw werk in? Is het aandeel ervan niet afgenomen de voorbije tien jaar?

Toen ik twintig was, dacht ik dat ik zou stoppen met dansen wanneer ik niet langer performant was. Ik ben ook stilaan afgestapt van de schriftuur van de dans, die me nu minder noodzakelijk lijkt dan tijdens mijn beginjaren. Tegelijkertijd zijn andere uitdrukkingsvormen ontstaan, afhankelijk van de vertolkers. Dus ga ik verder op deze weg.

Toen ik begon, bouwde ik alle dansbewegingen op rondom mezelf. Ik was in topvorm, goed getraind, ik kon alles uitvoeren wat ik bedacht. De kennismaking met meer technisch gevormde dansers dan ik, gaf me zin om mijn dans op andere lichamen te schrijven. Gewoon om verder te kunnen gaan in de bewegingen. Ik ben zelfs ingegaan tegen bepaalde bewegingen die mij goed liggen, zoals golvende bewegingen, omdat ik me niet wilde neerleggen bij wat ik kan, me opzadelen met danstics. Vandaag is het andersom. Ik ga nu tot op de bodem voor elke beweging die in mijn binnenste leeft. Ik censureer mezelf niet langer. Ik aanvaard mijn beperkingen zonder angst. Ik heb uren en uren bij mimespeler Marceau doorgebracht om mijn handen te leren golven. Mijn armen zijn nu zo op die bewegingen getraind dat ze als vanzelf meedrijven op die energie. Het is een soort automatisme geworden waarmee ik diep verbonden ben en dat me ook goed doet. Dus waarom zou ik dat mezelf niet gunnen?

(...)

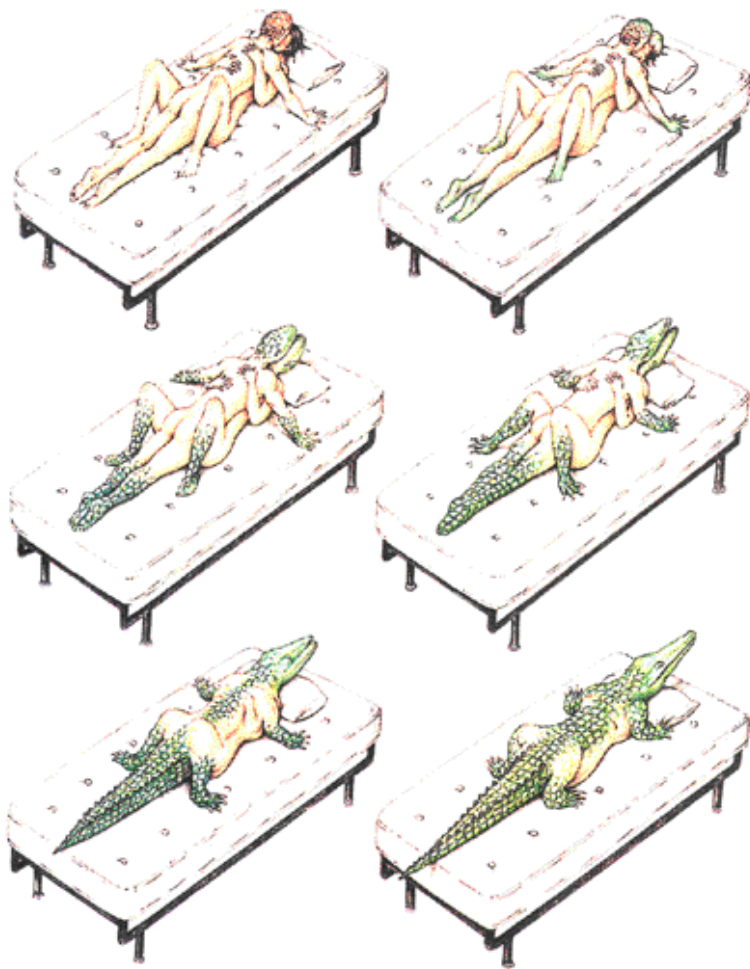
Uw voorstellingen drijven ook op heel emotionele muziek met populaire, techno en zigeuneraccenten. U hebt met vrienden ooit zelf een bandje opgericht.

Ja, dat heette 'Magic Sardina'. Ik zong en speelde synthesizer. We brachten nachten door met klanken bedenken. Het resultaat was tamelijke hevig en luidruchtig. Een goede uit-

laatklep, eigenlijk. Ik heb altijd een afkeer gehad van het varieté, het Franse chanson. Ik liet me door rock en punk overspoelen, was fan van Devo, Bijou, Star Shooter, B-52. Ik was ook gek op Kid Creole and the Coconuts omwille van het totaalspektakel van hun shows. Ik ging naar alle gratis concerten die Antoine de Caunes uitdeelde tijdens zijn uitzending 'télé Rapido'. Via de muziek heb ik ontdekt hoe plezierig dansen is en welke macht het heeft. Je kan dansend een hele zaal in de ban krijgen. Mijn verhouding tot de muziek is heel organisch. Wanneer ik aan een stuk werk - dat soms heel anders kan zijn dan wat ik uiteindelijk in de voorstelling gebruik - ga ik zodanig op in de klanken dat ik soms het gevoel heb dat ik met de instrumenten praat, dat ik zelf een instrument wordt. Dat is me echt overkomen tijdens de Afrikaanse tournee met 'Codex', in de nachtclub van Fela in Lagos. Ik was toen zo bezeten dat ik de sax beantwoordde, de gitaar... Het was een van de weinige momenten waarop ik echt in een soort trance kwam. Eigenlijk zoek ik altijd naar een soort bovennatuurlijke staat wanneer ik dans. Dat is trouwens de idee van de duizeligheid die me bij mijn start motiveerde, het spektakel dat me zichtbaar dronken maakt. Ik heb trouwens problemen met mijn evenwicht.

Evenwicht?

Ik verlies mijn evenwicht makkelijk en ga vaak op mijn gezicht. Da's een van mijn fouten of, beter gezegd, mijn zwakheden. Ik hel altijd naar één kant over. Wanneer ik een pirouette maak, kom ik nooit terug op de plaats waar het zou moeten. Dus heb ik op de dans van het wankel evenwicht gewerkt, altijd op het randje van het vallen. Alles wat verband houdt met breken en verbreken zit in mij. Met de Marx Brothers en vooral Groucho Marx als voorbeeld, heb ik het nemen van schalkse risico's gecultiveerd. Die komische herhaling van vergissingen... het passioneert me om op een absurde manier met mijn handicap om te gaan. Dat ver-



Codex Seraphinianus

In 1981 legde de Italiaanse graficus Luigi Serafini de laatste hand aan zijn 'magnum opus': een vierhonderd pagina's tellende codex, die hij de Latijnse naam 'Codex Seraphinianus' meegaf. Serafini trok zich drie jaar terug uit de wereld om de codex te kalligrafieren en te verlichten. Het bijzondere aan de codex ligt erin dat niemand in staat is om hem te lezen, de geschreven passages werden geschreven in een tekentaal die niet tot deze wereld behoort. Je kan er enkel naar kijken en genieten van de schoonheid. De graficus presenteert het als



© Luigi Serafini, Codex Seraphinianus, New York 1983

een studie van een vreemde wereld, die in feite een perversie van onze eigen wereld inhoudt, ver van de wereld die geschetst wordt in SF-films. De thema's die men in de codex kan ontwaren zijn heel divers: tuinieren, anatomie, wiskunde, geometrie, kapsels, speelkaarten, vliegende machines, transport, chemische analyses, doolhoven, Babel, kostuums, voedsel, ... Voor Philippe Decoufle is de Codex Seraphinianus een onuitputtelijke bron gebleken, zo getuigt hij zelf in meerdere interviews.

klaart ook waarom ik met accessoires zoals stelten begon te werken. Vooral die met kogellagers, want ze doen het lichaam tolleren. Een beetje te veel zelfs. De danseres die de moed had erop te klimmen, brak een arm.

Gelukkig komen ongevallen niet vaak voor. 't Is waar, roekeloosheid vind ik heerlijk. Daar bestaan moed en durf toch voor? Het verlangen om grenzen te verleggen behoort tot ons vak. Ik heb er lang van gedroomd om op mijn neus een pirouette te maken. Maar risico nemen is pas interessant wanneer het de fragiliteit van de mens in de verf zet. Over die spanning met de emotionaliteit moet je waken.

Even terug naar de muziek. Toen u begon, gebruikte u bestaande muziek met Arabische wortels, Tahitiaanse... Dan bent u in zee gegaan met componisten als Joseph Racaille en Sébastien Libolt. Er tekende zich stilaan een soort tonaliteit af die zich tussen fanfare-, circus- en popmuziek beweegt.

We worden al eeuwenlang beïnvloed door wat zich rondom ons afspeelt. 'Triton' bijvoorbeeld, werd gecreëerd tijdens de periode waarin de film 'Le temps des Gitans' een kaskraker was. Ik wilde dat Racaille naar een muziekkleur zocht die tussen de zigeunermuziek en de deuntjes van Nino Rota lag. Even vóór de creatie van 'Triton' was ik met vakantie in Servië. Ik ging naar een muziekfestival in het dorpje Guča. De mensen aten, dronken en speelden Servische muziek. Elke tafel in het restaurant had zijn eigen orkestje, dat vervolgens de ronde deed. Met veel koperinstrumenten die allemaal wat ontstemd waren, maar het klonk prachtig.

Hoe werkt u het liefst met componisten?

Elke samenwerking, en vooral elk stuk vraagt om een eigen werkwijze. Op de een of ander manier is elke methode goed. Je kunt wekenlang stillletjes doorwerken en er dan een streep onder trekken. Of je kunt een beweging uitdenken op een stuk dat niets met de uiteindelijke partituur te

maken heeft. Dans en muziek ontstaan dan elk apart. Meestal meng ik alle werkwijzen. Zoals goochelaars het doen: ze combineren twee elementen die niets met elkaar te maken hebben en zo brengen ze iedereen in verwarring. Da's een beetje mijn stijl. Racaille heeft op die manier partituren gecomponeerd die niet helemaal af zijn, die ergens een beetje leeg zijn. Ze functioneren niet op zichzelf, de dans moet de gaten opvullen. Zo'n uitdaging vind ik opwindend. Een gitaar vervangen door een subliem lichaam vind ik een passionerende ervaring.

Hoever wilt u gaan met dat soort experimenten? U roept soms erotisme op, speelt op de schoonheid van het lichaam. Trekt naakt dansen u aan?

Eén keer, tijdens de slotsolo van 'Decodex', eindigde ik helemaal naakt. 'Decodex' vertelt over de evolutie van het menselijk lichaam vanaf de microben en de cellen. Het was dus logisch en van een ontegensprekelijke poëtische kracht om tot slot een naakt mannenlichaam op scène te zetten. Een solo als een anatomische prent. Naakt doopte ik mijn vingers in blauwe verf om op mijn lichaam de bewegingen te tekenen die ik maakte wanneer ik met mijn vingers langs mijn armen en benen streel. Maar het was niet altijd makkelijk om je naaktheid zomaar aan duizend personen te tonen. Vandaag laat ik mijn lichaam zien zoals het is, getekend door het leven. Het klopt dat ik mijn dansers vaak vraag om naakt te repeteren. Naaktheid is vrijheid. Maar uiteindelijk blijft er van die verleidelijke gedachte niets over. Vijftien jaar geleden zag je nauwelijks naakte dansers op het podium. Dat is sinds enkele jaren behoorlijk veranderd. Maar je moet nog altijd goede redenen hebben om je in je blootje te zetten. Toen ik mijn nieuwe solo begon te dansen, heb ik dat twee keer zonder slip gedaan om mijn fantasie uit te leven. Maar het was verre van simpel. Ik stond daar met een toegeknepen kontje. Naakt op de scène ben je enorm kwetsbaar.



Ook al zet u het niet expliciet op de scène, de sensuele kracht van het dansen is altijd aanwezig in uw voorstellingen. Dansen is sexueel. Toch toont u geen man/vrouw relaties, terwijl u er vaak over spreekt.

Dans is voor mij als vanzelfsprekend erotisch. Verleiden was trouwens lang mijn drijfveer. Op mijn twintigste ging ik uit om meisjes te lokken en te verleiden. Ik had geen geld, ik kon nergens over praten maar ik had een lichaam dat kon bewegen... en nog goed ook. Toch maak ik een verschil tussen de - vaak vrij grafische - solo's die ik op het toneel zet en de duo's die voor mij altijd iets sensueels hebben. Maar paradoxaal genoeg: voor mij zijn de grootste vertolkers dansers waarbij je geslacht en sexualiteit vergeet. Die op de een of andere manier tweeslachtig zijn. Het ene lichaam vult dan het andere aan op een heel nederige, maar ook inventieve manier. Ik droom al heel lang van een groot erotisch spektakel. Ik kon het een paar jaar geleden realiseren voor de Folies Bergères in Parijs, maar het werkte niet. In 2002 heb ik het bij Cirque du Soleil opnieuw geprobeerd, maar ook dat project werd een mislukking. Mijn verlangen blijft dus een droom. Maar ik heb mijn laatste woord nog niet gezegd.

Nadat u in 2002 uit Canada terugkeerde, hebt u -voor het eerst in twintig jaar- een solo gecreëerd. Een delicate opdracht voor iemand die altijd kon steunen op een bijzonder sterke groep. Waarvoor staat dit experiment? Waarom kiest u na uw vertrek bij Cirque du Soleil voor deze eenzame zoektocht?

Ik had zin om me met mezelf te confronteren. Om weer van nul te beginnen. Ik had alles achtergelaten om naar Canada te vertrekken. Ik kom terug en bezit nog nauwelijks iets. Ben ik wel bekwaam in mijn werk en kan ik dat alleen aan? Hoe kan ik het grote spektakel realiseren waarvan ik droom? Ben ik in staat om een natuurramp te creëren met twee in close

up gefilmde vingers? Die solo is een persoonlijke uitdaging, een soort weerwraak ook, een middel om te bewijzen dat ik alles kan realiseren wat ik wil. Laetitia Casta die bereid was om aan het project deel te nemen, zal niet van een immense trap afdalen, op de voet gevolgd door ontelbare camera's ? OK. Ik zal haar lichtvoetig vervangen. Dit is de eerste keer dat ik me van naderbij bezighoud met solodansen. Alleen op een podium staan leek me altijd veel te egocentrisch. Voor mij begon een voorstelling pas met minstens drie personen. Punt uit. En tegelijk wilde ik liever mijn werk tonen in plaats van mijn persoon. Dat het publiek dan kon fantaseren over de identiteit van de maker, beviel me wel. Dus wat zou het publiek eraan hebben wanneer ik op het podium ging staan? Eerlijk gezegd, het maakt me niet veel uit. En dat komt beslist doordat ik me wil amuseren en verkleden zoals ik als kind deed. Dus die solo is een delicate oefening. Omdat ik moet aanvaarden dat ik me blootgeef op het podium en moet praten over mijn obsessies. Ja, over mezelf! Anderzijds ben ik blij dat ik niet meer hoeft te communiceren met een groot gezelschap. Dan moet je onophoudelijk de minste intentie verklaren, terwijl je daar eigenlijk de woorden niet voor vindt. Ik was de groep, en het voortdurend commentaar moeten geven, een beetje beu. Nu moet ik niets zeggen om mezelf perfect te begrijpen. Geen verantwoording geven, geen conflicten. Dat werkt snel. Ik heb een idee, ik maak het meteen concreet, ik zie of het werkt of niet en ik ga verder. Dit werkproces is zo eenvoudig dat het me deugd doet. Ik voel dat ik mezelf bevrijd. Het volstaat dat ik een paar projectoren aanzet om te dromen dat ik met Esther Williams in een film van Busty Berkeley dans.

U bent een choreograaf die meer op tournee in Frankrijk gaat dan in het buitenland. U hebt alle denkbare theaters bezocht. Wat betekent een theater voor u, die zich ook met

plezier in een tent installeerde tijdens de opening van het Stade de France?

Telkens wanneer ik in een theater neerstrijk – met het gezelschap hebben we er in tien jaar tijd honderden bezocht – pas ik de voorstelling aan de ruimte aan. Zijn er balkons, dan probeer ik die te integreren in de scenografie. Ik vind het heel plezierig om een bestaand gegeven opnieuw te herdenken, om de eigenheid van elk deel van het geheel weer te bekijken. Terwijl alles hetzelfde moet blijven, wil ik toch maximaal gebruik maken van de theaterruimte. Ik hou van de idee van verandering, van de permanente metamorfose van een stuk, waarvan de perceptie verandert naargelang het kader. Dit aanpassingsvermogen, dat deel uitmaakt van mijn verantwoordelijkheid als regisseur, was een lang leerproces maar vandaag lijkt het me een garantie voor de authenticiteit van de voorstelling, voor de diepere ziel ervan. Voor mij komt de magie niet alleen van het podium, maar van overal en zeker uit de coulissen. Waarom zou alleen dat wat je op een presenteerblaadje krijgt mooi zijn, en de rest niet? Er is niets magischer dan de onderlagen van een voorstelling, en ik vind het heerlijk om die te tonen.

Het lijkt alsof uw voorstellingen nooit echt eindigen. Wijst dat vrijwillig niet-afwerken op een onmogelijkheid om te besluiten, op een permanente ontevredenheid?

Ik ben nooit tevreden, dat is waar. Maar in de kunst bestaat geen voltooiing. Ik heb het gevoel dat mijn stukken nooit af zijn. Ik verander niet alleen alles een paar uur vóór de première, ook tijdens de tournees blijf ik dingen die me niet bevallen op punt stellen. 'Codex' bijvoorbeeld, dat ik nu al voor de derde keer herneem met het Ballet de l'Opéra de Lyon, heb ik ook nog niet helemaal uitgepuurd. Ik zou de geometrie van de bewegingen willen herwerken en doordenken op enkele scènes die me dierbaar zijn. Die met de palmen bijvoorbeeld, met dertig dansers moet dat ongeloof-

lijk mooi zijn. En dan is er nog het eindbeeld met de beweging van de planeten, waar ik nooit helemaal tevreden over was. Je blijft graven in een aantal obsessies, ze verder uitdiepen om stilletjes aan uit te komen waar je naartoe wilde. Een van mijn favoriete films, 'Le Mystère Picasso' van Georges-Henri Clouzot die al dateert van 1956, toont Picasso die onophoudelijk teruggrijpt naar zijn tekening. Die is al schitterend, maar hij begint toch weer anders, bedenkt iets nieuws, bekijkt ze vanuit een andere hoek. Er bestaan weinig choreografieën die de tijd op een juiste manier doorstaan en verdienen om bewaard te blijven. Kunst moet kwetsbaar blijven, in beweging. Dat geldt nog meer voor de dans. Die is organisch, gebaseerd op het leven en moet dat ook blijven. Er bestaan geen twee identieke voorstellingen, er bestaat geen ideale bewegingsvorm. Je moet dans constant herdefiniëren, hervormen, voor jezelf de bestaansredenen ervan weer verklaren. Wanneer ik al bij al weinig voorstellingen geproduceerd heb, is dat omdat ik nog niet klaar ben met mijn stukken. Toch is het beschikken over een repertoire mijn jongste wens. Ik heb niet de pretentie te denken dat er onsterfelijke werken bij zijn. Ze zijn allemaal vergankelijk. Bescheidenheid is een onmisbare eigenschap in een levend geheel. Een dansvoorstelling brandt, dooft en dan begin je met iets anders. Mijn kracht is dat ik altijd en altijd weer mijn voorstellingen herdenk.

Volgens de pers moeten we u een 'populaire' choreograaf noemen. Uw gezelschap tourneert enorm veel. In 1998 had u zelfs twee gezelschappen die tegelijkertijd twee verschillende voorstellingen brachten. Wat betekent het voor u om een grote publiekstrekker te zijn?

Toen ik begon te choreograferen dacht ik dat ik een underground artiest zou blijven die z'n leven lang samen met vrienden stukken zou ineenknutselen. Ik deed het voor m'n plezier. Maar het succes heeft me achtervolgd. In het milieu

van de hedendaagse dans is een populaire voorstelling altijd een beetje verdacht. Jammer, maar zo is het. Dat leidt soms tot bizarre situaties. Ik moest gelukkig zijn, fier en werd dan financieel geholpen door de overheid. Nu is dat niet meer zo. Ik probeer oprecht om altijd iets nieuws te creëren, om nieuwe deuren te openen en nieuwe wegen te banen waarop anderen verder kunnen. Eigenlijk zoek ik naar manieren om mijn choreografieplezier te delen met het publiek, waarvoor ik enorm veel respect heb. Populair zijn klinkt voor mij helemaal niet pejoratief. In tegenstelling tot wat andere artiesten beweren, vind ik niet dat je de hoer uithangt wanneer je het publiek probeert te behagen. Maar dat wil niet zeggen dat ik in het commercieel circuit zou stappen: daar moet je teveel aan kwaliteit opofferen. En omdat ik ook geen deel wil uitmaken van het netwerk van de nationale choreografiecentra, brengt dat uiteindelijk met zich mee dat ik weinig financiële middelen heb. Het is een absurde situatie: massa's toeschouwers zitten op mij te wachten en ik heb geen centen om te creëren. Wat niet wegneemt dat ik dankzij de pers op een populariteit kan rekenen die me toelaat vele dingen te doen en toch een zekere vrijheid te behouden.

Voelt u zich verantwoordelijk tegenover de toeschouwer?

Ik let er steeds op dat de toeschouwer zich op zijn gemak voelt bij een voorstelling. Dat hij bijvoorbeeld meteen weet dat er niets te begrijpen valt, dat er geen specifieke boodschap is. Alwin Nikolaï's zei : "the medium is the message". Vanuit die idee kan je je ontspannen en de dingen waarderen. Iedere beweging krijgt een betekenis naargelang de perceptie en de lezing van de kijker. Maar als iemand een voorstelling gewoon ondergaat, kan hij beter opstappen. Ik vind het fijn wanneer mijn voorstellingen onthaald worden zoals een rockconcert. Ik ben er om de mensen plezier te bezorgen, om hen iets te geven om over te dromen zodat



ze zelf hun gedachtenreis kunnen verderzetten. Vóór de pers en het succes, liet de vraag van het publiek me volkomen koud. Goude, die zich heel bewust is van de impact van zijn beelden, vertelde me over de verantwoordelijkheid van de artiest. Wanneer ik nu werk, voel ik me verdeeld: aan de ene kant is er de creatieveling die de meest inventieve inhoud bedenkt, anderzijds is er de doorsnee kijker die reageert op wat hij ziet. Het is tijdens dat tweegevecht dat ik uitmaak wat ik al dan niet behoud in een voorstelling. Het blijft dansen op een slappe koord. Kwalitatieve ontspanning creëren is niet makkelijk. Een kleinigheidje, een ietwat te nadrukkelijke interpretatie of een iets te platvloers effect kunnen volstaan om een voorstelling de doen overhellen naar de al te makkelijke, om niet te zeggen de vulgaire kant. Mijn werk is mijn leven. Iets heel intiems. Ik kan me dat soort ombuigingen niet veroorloven. Ik begon als choreograaf uit reactie. Wat ik destijds zag was traag, kleurloos en saai. Ik ben een andere kant opgegaan. Ik tracht te doen wat ik graag doe en wat ik zelf op een scène graag zie. Alleen zo kan ik mijn vak koesteren en met liefde beoefenen.

Uit: **Rosita Boisseau**, 'Philippe Decouflé textuel', Parijs, 2003, p. 91-113 (vertaling Marleen Schouwenaars)

“Ziehier een kleine geschiedenis van mijn circus”

Toen ik nog een kind was had ik veel speelgoed maar ik was er nooit tevreden over. Ik ontwikkelde het en breidde het uit met toevoegingen van draad, koper en andere materialen.

In Californië had ik een vriend met wie ik een gevechtscaprusting en wapens maakte van plaatijzer en planken. We maakten schilden, borstplaten, helmen, sabels, lansen en ik heb zelfs een paar oude handschoenen van mijn moeder met ijzeren plaatjes bedekt. Mijn vriend deed alsof hij Sir Lancelot was en ik was Sir Tristan.

We simuleerden (vriendelijke) gevechten maar hij was behendiger dan ik en op een keer deed hij een klap uit met zijn (houten) sabel en toen ben ik er voor goed mee gestopt.

Op een dag maakte ik paarden met koeienhuid, volgepropt met zageel – vijftwintig centimeter hoog – en ook een elektrische trein met een lading van zeven centimeter hoog, en ik was erg kwaad als de buurjongetjes allemaal kwamen om mee te spelen.

Op een andere keer wilden we de paarden brandmerken met een ijzer dat we boven een kaars verhitten. Het metaal werd te warm, de paarden verschroelden en zo viel het zageel eruit.

Mijn zuster had heel wat poppen waarvoor we allerlei sieraden maakten met parels en fijne leren reepjes die we vonden op straat na de reparatie van elektrische leidingen.

Later speelde ik met meer gecompliceerd, mechanisch speelgoed.

Het eerste jaar dat ik in Parijs verbleef (1926-1927), ontmoet-

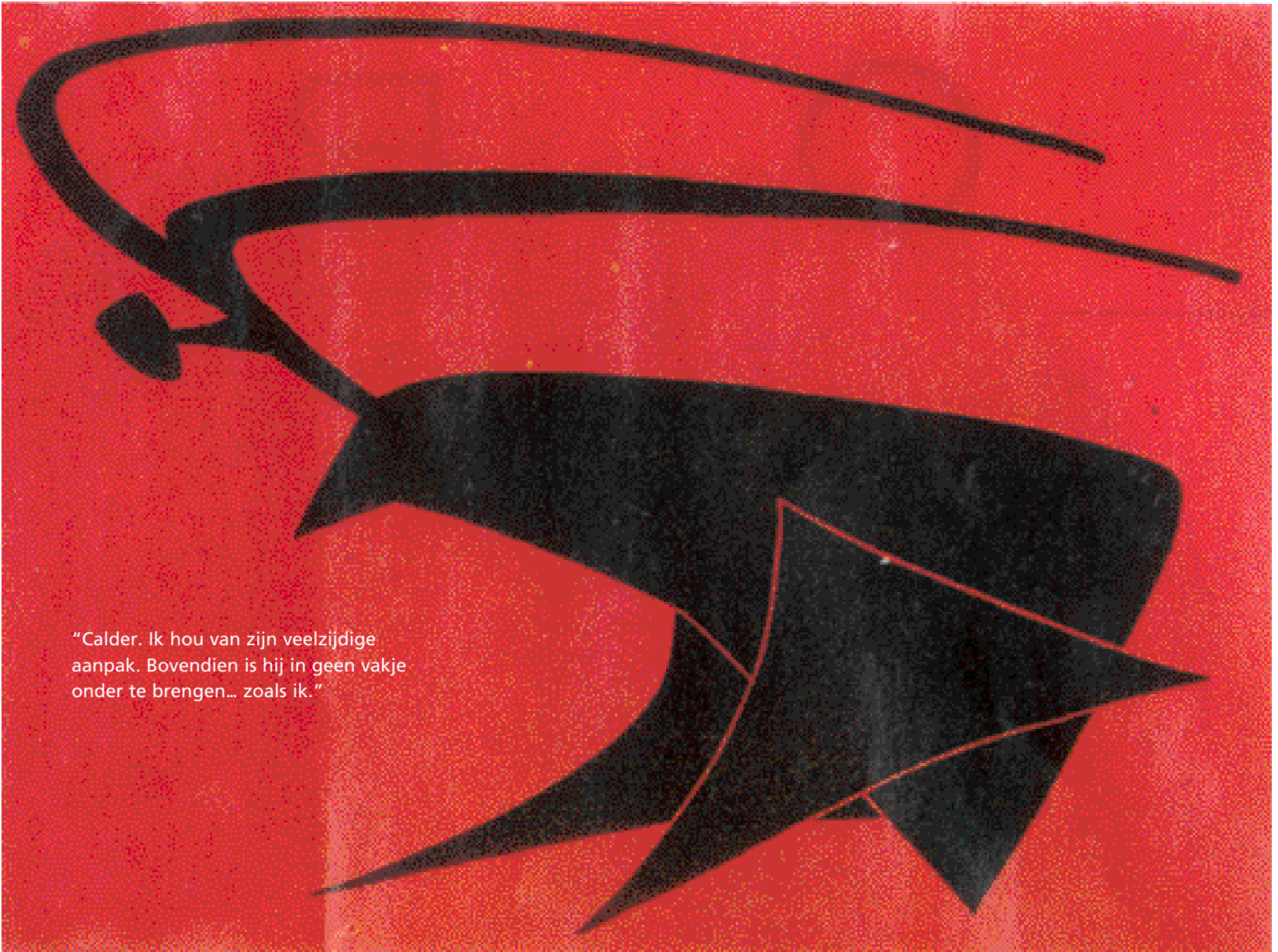
te ik een Serviër die in de speelgoedindustrie zat, en hij verzekerde me dat er geld te verdienen was met het uitvinden van mechanisch speelgoed. Door mijn gebrek aan geld was ik meteen geïnteresseerd.

Ik begon er meteen aan. Ik gebruikte ijzerdraad als basismateriaal, maar ook touw, leder, textiel en hout. Hout in combinatie met ijzerdraad (daarmee kon ik hoofden, staarten en benen van dieren maken en alle andere uitstekende leden) was bijna altijd mijn geliefkoosde medium. Een vriend van me suggereerde lichamen volledig uit draad te maken, en op die manier begon ik mijn zogenaamde ‘draadsculpturen’ te maken. In Montparnasse stond ik bekend als de ‘Draadkoning’.

Mijn Servische vriend was dan al lang weg, maar ik had me op dat moment helemaal toegelegd op het maken van speelgoed en ik dacht eraan om een volledig circus te ontwerpen. Ik had de grote circussen bestudeerd van Ringling Bros., Barnum en Bailey tijdens hun optreden in New York, twee jaar vóór aan mijn vertrek naar Frankrijk. Ik bestudeerde ook veel dieren in de zoo.

Mijn eerste acrobaat was een springer met benen van staal draad, loden handen, geel fluwelen kleren en een hoofd gemaakt uit een stuk kurk met het haar en een snor erop geschilderd in gouache. Je kon hem laten vallen – voeten naar beneden – en na vele pogingen en veel geluk belandde hij op zijn handen. Ik vond het een succes toen een vriendin me vertelde dat de acrobaat op haar vader leek.

Ik begon trapeze-artiesten te maken met handen en klauwen. De acrobaten waren weer gemaakt van draad. Als je aan een katoenen touwtje trok, bewogen ze. Hen voorwaarts laten bewegen was simpel, maar ik probeerde de vrouwelijke acrobaat zo uit te rusten dat ze helemaal om haar as kon draaien om zo in de armen van de man te belanden.



"Calder. Ik hou van zijn veelzijdige aanpak. Bovendien is hij in geen vakje onder te brengen... zoals ik."

Het resultaat was volledig het tegenovergestelde van wat ik verwacht had. Het enige wat me dus te doen stond, was de andere acrobaat in een andere houding plaatsen.

Ik had een houten paard gemaakt dat kon galopperen en ik wilde dat het stapte in een cirkel. In het midden van een stuk karton plaatste ik een machine om eieren te kloppen, ondersteboven. Ik herwerkte en verlengde de krukas met een ijzerdraad en met veel zwoegen kreeg ik het zover dat het paard in cirkels ging.

Daarna maakte ik een acrobaat met zware voeten en een trampoline die hem in de lucht zou doen opveren. De act bestond eruit het paard te bewegen in een cirkel met behulp van de krukas en dan de acrobaat te lanceren door aan een touwtje te trekken dat de trampoline in werking stelde. Op die manier belandde de acrobaat op het paard.

Ik maakte ook een buikdanseres met een soort van schroef die het lichaam in de lengte doorkliefde.

Ik maakte een hond van rubberbanden met drie spaken voor elke poot, op die manier kon hij op zijn staart balanceren. Hij ging naar een lantaarnpaal om er zijn behoefte te doen en rende dan terug.

Wat later zag Paul Fratellini deze hond toen hij bij me op bezoek kwam en hij vroeg me een grotere versie voor hem te maken. Hij noemde de hond Miss Tamara en Albert Fratellini gaf haar jaren trainingslessen.

Er was ook een leeuwentemmer en zijn leeuw. De leeuw, zijn lichaam gemaakt uit draad en zijn hoofd in oranje textiel, kon allerlei trucjes uitvoeren en keerde dan terug naar zijn verhoog om er wat uitwerpselen achter te laten, die ik snel met zagemeel bedekte. Ik wilde ook geuren toevoegen dus ging ik de geur van een stinkdier kopen, maar het was te duur, dus verkocht iemand me een tube ontharingscrème (omwille van zijn afschuwelijke geur). Ik nam het mee naar huis, opende het en al snel besliste ik om het geur-idee te laten vallen.

Ik had een 'Wild West'-show met een cowboy, behendig in het lasso-werpen. Hij gebruikte de lasso om een stier te vangen die in een arena rondliep.

Ook van de partij waren de 'Messengooier' en zijn 'Favoriete assistente', die een verwonding zou oplopen en dan afgevoerd werd door twee berriedragers. Enkele seconden later zou ze alweer verschijnen als de 'Tweede favoriete assistente'. Er was ook een 'Ringmeester', met een lichaam gemaakt in kurk en een stuk karton, gekleed in een pandjesjas. Hij droeg een fluitje om de muziek te stoppen zodat hij een aankondiging kon maken, en een orgel om de opkomst van een belangrijk iemand aan te kondigen.

Ik veranderde de kleurige matten in de ring voor elke act zodat ze bij de kostuums van de artiesten pasten.

Alles samen waren er twintig acts met een pauze, nootjes, exotische grammofoonmuziek onder de controle van mijn vrouw (zij is een uitstekend dirigent), tamboerijngeluiden, cymbaalgeluiden en een kartonnen pijp om leeuwengeluiden te maken. Dus als je van echt circus houdt, dan hou je misschien ook van het mijne.

Uit: **Alexander Calder**, 'Permanence du Cirque', Revue Neuf, Parijs, 1952. (vertaling Tom Bonte)



(on)verwacht

**Pina Bausch
Tanztheater Wuppertal**

**Der Fensterputzer
vr 13, za 14, zo 15, ma 16
februari 2004**

€40 (-25/+65 €30 / -19 jaar €8)