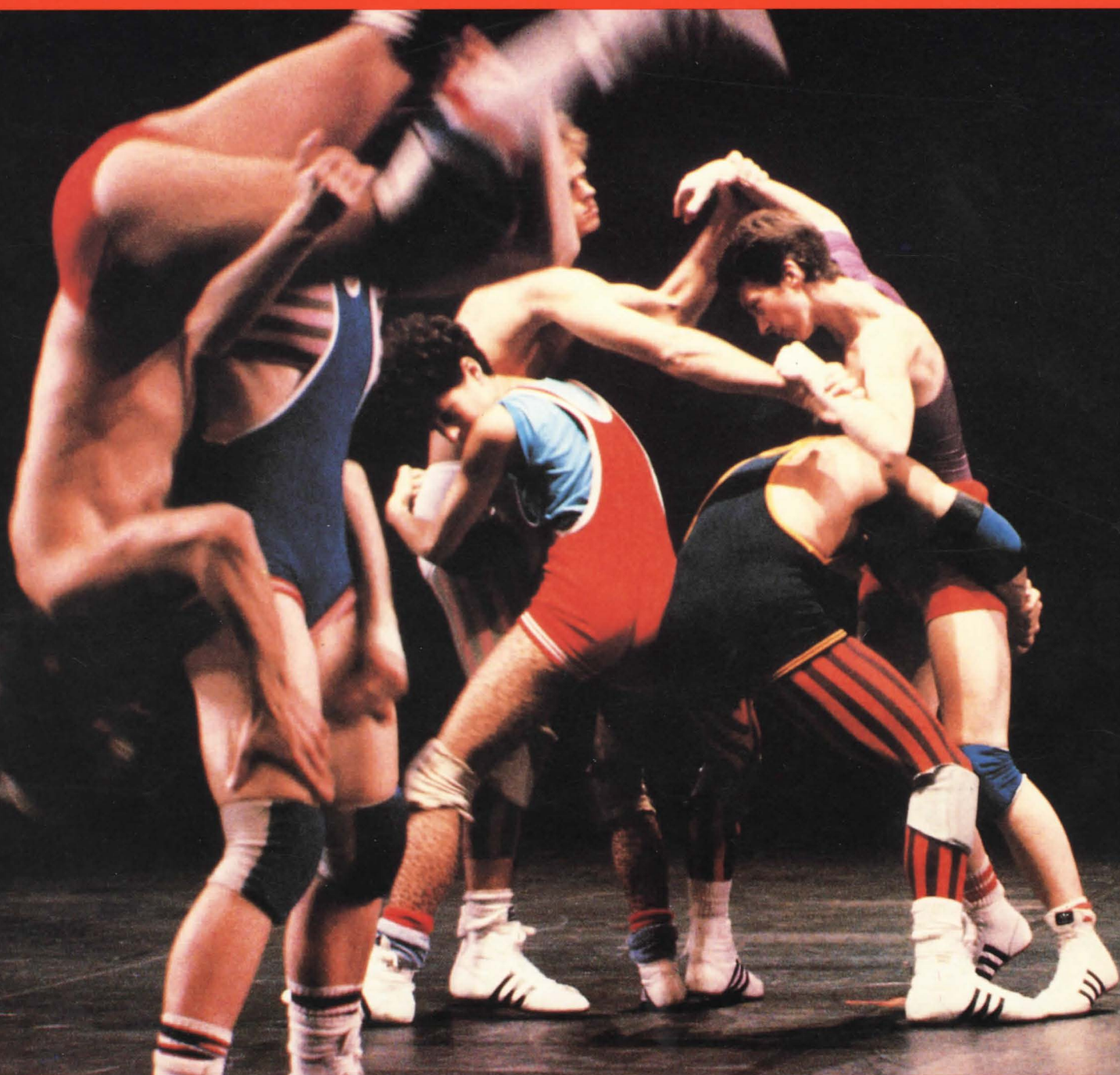


APRIL 1989

**ME**

# MYTHOLOGIES



☆ SOAP-POWDERS AND DETERGENTS ☆ STRIPTease ☆  
☆ CHAMPIONSHIP WRESTLING ☆

DANCES BASED ON THE ESSAYS OF ROLAND BARTHES

LA MONNAIE/DE MUNT  
Directeur Gerard Mortier  
présente/stelt voor

# MONNAIE DANCE GROUP

---

## MARK MORRIS

*Danseurs/Dansers :*

Rob Besserer - Alyce Bochette - Ruth Davidson - Tina Fehlandt - Susan Hadley - Penny Hutchinson  
Dan Joyce - David Landis - Olivia Maridjan-Koop - Clarice Marshall - Erin Matthiessen  
John Mensinger - Donald Mouton - Rachel Murray - June Omura - Kraig Patterson - Guillermo Resto  
Keith Sabado - Joachim Schlömer - Pier Voulkos - William Wagner - Jean-Guillaume Weis  
Holly Williams - Megan Williams

Directeur Artistique/Artistiek Directeur  
Mark Morris

Chef de la troupe/Hoofd van het gezelschap  
Barry Alterman

Administrateur  
Nancy Umanoff

## MYTHOLOGIES

(Dances Based on the Essays of Roland Barthes)  
(Dances basées sur les essais de Roland Barthes)  
(Dansen gebaseerd op de essays van Roland Barthes)

Chorégraphie/Choreografie	Mark Morris
Musique/Muziek	Herschel Garfein
Eclairages/Belichting	Phil Sandström

Orchestre de la Monnaie/Orkest van de Munt  
direction musicale/muzikale leiding  
Ingo Metzmacher

*Solistes/Solisten :*

Judith Kellock, soprano - Lorraine Hunt, mezzo-soprano  
Richard Kennedy, ténor - Peter Stewart, baritone  
Directeur des services techniques et ateliers/Directeur technische diensten en ateliers  
Jürgen Höfer

CIRQUE ROYAL/KONINKLIJK CIRCUS

19, 20, 21, 22 avril/april 1989 à/om 20 h/uur - 23 avril/april à/om 15 h/uur



## SOAP-POWDERS AND DETERGENTS

Alyce Bochette Penny Hutchinson (19, 20, 23.IV.1989) Dan Joyce  
David Landis (19, 20, 23.IV.1989) Olivia Maridjan-Koop  
Erin Matthiessen Jon Mensinger Rachel Murray (21, 22.IV.1989)  
June Omura William Wagner (21, 22.IV.1989)  
Holly Williams Megan Williams

entracte/pauze

## STRIP-TEASE

Rob Besserer Ruth Davidson Tina Fehlandt  
Susan Hadley Mark Morris Donald Mouton  
Keith Sabado Pier Voulkos

entracte/pauze

## CHAMPIONSHIP WRESTLING

Rob Besserer Ruth Davidson Tina Fehlandt  
Susan Hadley Penny Hutchinson David Landis  
Clarice Marshall Donald Mouton Guillermo Resto  
Keith Sabado

**ESSAIS DE  
ESSAIS VAN  
ROLAND BARTHES**

# SAPONIDES ET DETERGENTS

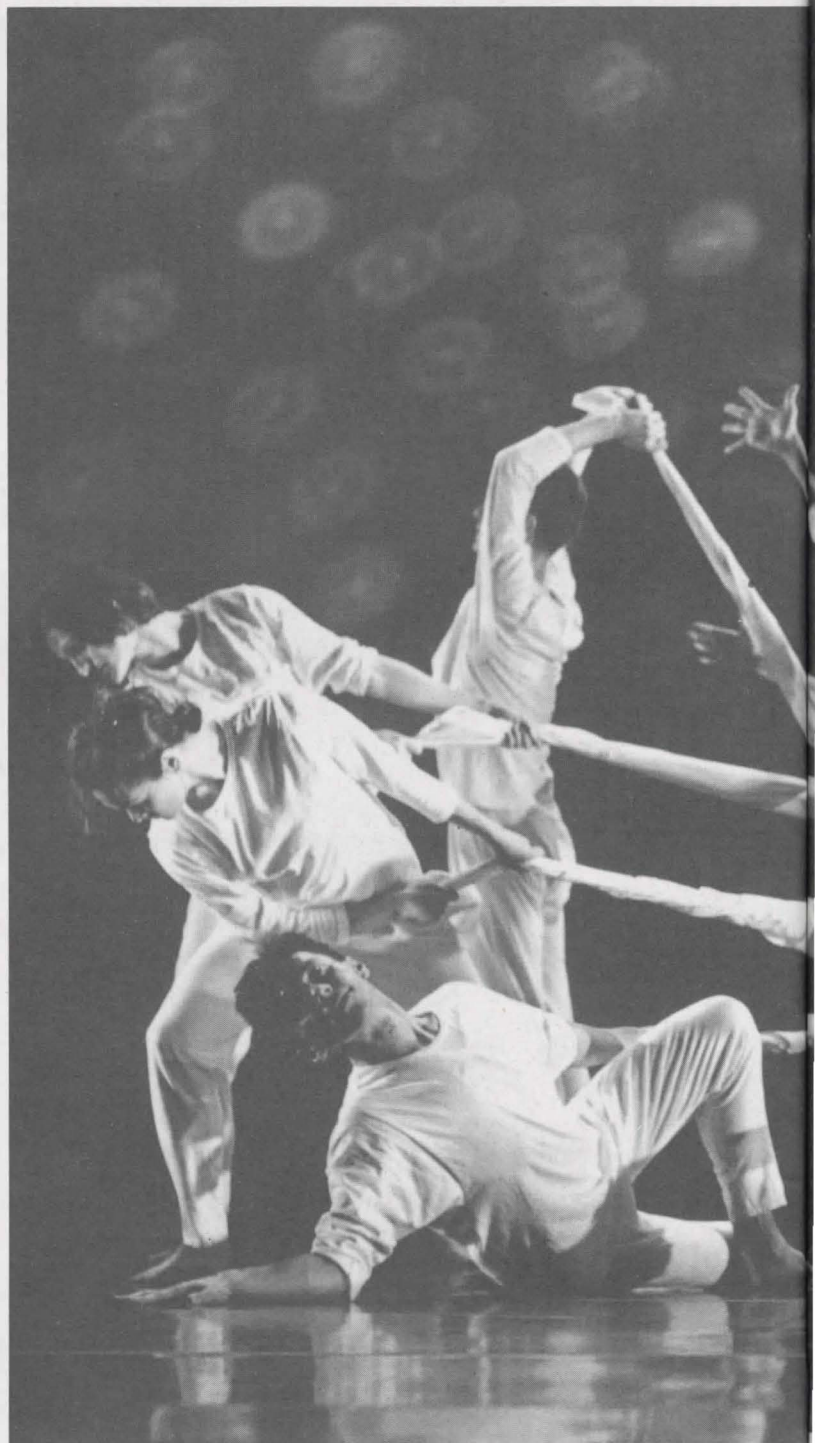
Le premier Congrès mondial de la Détergence (Paris, septembre 1954) a autorisé le monde à se laisser aller à l'euphorie d'Omo: non seulement les produits détergents n'ont aucune action nocive sur la peau, mais même ils peuvent peut-être sauver les mineurs de la silicose. Or ces produits sont depuis quelques années l'objet d'une publicité si massive, qu'ils font aujourd'hui partie de cette zone de la vie quotidienne des Français, où les psychanalyses, si elles se tenaient à jour, devraient bien porter un peu leur regard. On pourrait alors utilement opposer à la psychanalyse des liquides purificateurs (*Javel*), celle des poudres saponidées (*Lux*, *Persil*) ou détergentes (*Rai*, *Paic*, *Crio*, *Omo*). Les rapports du remède et du mal, du produit et de la saleté sont très différents dans l'un ou l'autre cas.

Par exemple, les eaux de *Javel* ont toujours été senties comme une sorte de feu liquide dont l'action doit être soigneusement mesurée, faute de quoi l'objet lui-même est atteint, « brûlé »; la légende implicite de ce genre de produit repose sur l'idée d'une modification violente, abrasive de la matière: les répondants sont d'ordre chimique ou mutilant: le produit « tue » la saleté. Au contraire, les poudres sont des éléments séparateurs; leur rôle idéal est de libérer l'objet de son imperfection circonstancielle: on « chasse » la saleté, on ne la tue plus; dans l'imagerie *Omo*, la saleté est un petit ennemi malingre et noir qui s'enfuit à toutes jambes du beau linge pur, rien qu'à la menace du jugement d'*Omo*. Les chlores et les ammoniacs sont sans aucun doute les délégués d'une sorte de feu

total, sauveur mais aveugle; les poudres sont au contraire sélectives, elles poussent, conduisent la saleté à travers la trame de l'objet, elles sont une fonction de police, non de guerre. Cette distinction a ses répondants ethnographiques: le liquide chimique prolonge le geste de la lavandière

battant son linge, et les poudres remplacent plutôt celui de la ménagère pressant et roulant la lessive le long du lavoir incliné.

Mais dans l'ordre même des poudres, il faut encore opposer à la publicité psychologique, la publicité psychanalytique (j'en-







tends ce mot sans y attacher une signification d'école particulière). Par exemple, la blancheur *Persil* fonde son prestige sur l'évidence d'un résultat; on met en mouvement la vanité, le paraître social, en donnant à comparer deux objets dont l'un est *plus blanc* que l'autre. La publicité *Omo*

indique aussi l'effet du produit (sous une forme d'ailleurs superlative), mais surtout découvre le procès de son action; elle engage ainsi le consommateur dans une sorte de mode vécu de la substance, le rend complice d'une délivrance et non plus seulement bénéficiaire d'un résultat: la

matière est ici pourvue d'états-valeurs. *Omo* en utilise deux, assez nouveaux dans l'ordre des détergents: le profond et le mousseux. Dire qu'*Omo* nettoie en profondeur (voir la saynète du Cinéma-Publicité), c'est supposer que le linge est profond, ce qu'on n'avait jamais pensé, et ce



qui est incontestablement le magnifier, l'établir comme un objet flatteur à ces obscures poussées d'enveloppement et de caresse qui sont dans tout corps humain. Quant à la mousse, sa signification de luxe est bien connue: d'abord, elle a une apparence d'inutilité; ensuite sa prolifération abondante, facile, infinie presque, laisse supposer dans la substance dont elle sort, un germe vigoureux, une essence saine et puissante, une grande richesse d'éléments actifs sous un petit volume originel; enfin

elle flatte chez le consommateur une imagination aérienne de la matière, un mode de contact à la fois léger et vertical, poursuivi comme un bonheur aussi bien dans l'ordre gustatif (foies gras, entremets, vins) que dans celui des vêtements (mousselines, tulles) et dans celui des savons (vedette prenant son bain). La mousse peut même être signe d'une certaine spiritualité, dans la mesure où l'esprit est réputé pouvoir tirer tout de rien, une grande surface d'effets d'un petit volume de causes

(les crèmes ont une tout autre psychanalyse, d'ordre sopitif: elles abolissent les rides, la douleur, le feu, etc.) L'important, c'est d'avoir su masquer la fonction abrasive du détergent sous l'image délicate d'une substance à la fois profonde et aérienne qui peut régir l'ordre moléculaire du tissu sans l'attaquer. Euphorie qui ne doit d'ailleurs pas faire oublier qu'il y a un plan où *Persil* et *Omo*, c'est tout comme: le plan du trust anglo-hollandais *Unilever*.



# ZEEPPOEDERS EN



# DETERGENTEN

Het eerste Wereldcongres over synthetische wasmiddelen (Parijs, september 1954) heeft er voor gezorgd dat de wereld zich onbezorgd over kan geven aan het geluksgevoel dat *Omo* schenkt: niet alleen hebben de wasmiddelen geen enkele schadelijke invloed op de huid, zij kunnen zelfs minderjarigen redden van de silicose. Voor deze produkten wordt al jaren zoveel reclame gemaakt dat zij vandaag al thuis horen in een diepe laag van het dagelijks leven van de Fransen waarin de diverse scholen van de psychoanalyse, als zij met hun tijd mee willen gaan, eens een blik

moesten werpen. Het zou dan nuttig zijn tegenover de psychoanalyse van de reinigende vloeistoffen (bleekwater) die van de zeepoeders (*Lux*, *Persil*) of van de synthetische wasmiddelen (*Rai*, *Paic*, *Crio*, *Omo*) te stellen. De relaties tussen de remedie en het kwaad, het produkt en het vuil zijn van categorie tot categorie zeer verschillend.

Bleekwater wordt bijvoorbeeld altijd gezien als een soort vloeibaar vuur dat zorgvuldig gedoseerd moet worden omdat anders het voorwerp zelf aangetast, 'verbrand' wordt; de legende die impliciet bij

dit soort produkt hoort, berust op de gewelddadige bijtende uitwerking op de materie; het wordt dan ook aangeprezen in termen die met chemie en verminking samenhangen: het produkt 'doodt' het vuil. De waspoeders daarentegen zijn elementen die een scheiding teweegbrengen; hun ideale rol is het voorwerp uit zijn tijdelijke onvolmaaktheid te redden: het gaat er om het vuil te verjagen niet meer te doden; in de beeldenwereld van *Omo* is het vuil een klein lelijk zwart duiveltje dat zo hard mogelijk wegrent van het mooie schone linnengoed zodra het er maar naar





uitziet dat *Omo* een oordeel gaat vellen. Chloor en ammonia zijn ongetwijfeld een soort afgevaardigden van een absoluut reddingbrengend maar blind vuur; de poeders daarentegen zijn selectief, zij duwen en leiden het vuil door de mazen van het goed, zij hebben een politionele functie, geen oorlogstaak. Dit onderscheid is etnografisch gefundeerd: de chemische vloeistof is een voortzetting van de wasvrouw die het linnengoed slaat, de poeders komen eerder in de plaats voor de huisvrouw die het wasgoed drukt en rolt op de hellende wasplaats.

Maar zelfs binnen het domein van de poeders moet men nog een onderscheid maken tussen de psychologische en de psychoanalytische reclame (ik gebruik dit woord zonder aan een bepaalde school te denken). Bijvoorbeeld de Witheid van *Persil* wordt aangeprezen onder verwijzing naar een duidelijk resultaat; men bespeelt de trots, de maatschappelijke ijdelheid, door twee voorwerpen te tonen waarvan het ene *witter* is dan het andere. De reclame voor *Omo* toont eveneens het resultaat van het produkt (met superlatieven trouwens) maar legt vooral de nadruk

op de wijze waarop het resultaat tot stand komt; zij neemt de consument mee in een soort doorleving van de substantie, maakt hem deelgenoot van een bevrijding en niet meer alleen tot gelukkige bezitter van een resultaat; in de materie worden waarden onderkend.

*Omo* gebruikt er twee, die betrekkelijk nieuw zijn in het domein van de reinigingsmiddelen: de diepte en het schuim. Als men zegt dat *Omo* bij het reinigen dieptewerking heeft (verg. de reclame van *Cinéma-Publicité*), veronderstelt men dat het linnengoed een diepte heeft, wat men nooit gedacht had, waardoor het ontegenzeggelijk in aanzien groeit, wordt tot iets dat voldoet aan de diepe behoefte tot zich omhullen en gestreeld worden die eigen is aan het menselijk lichaam.

Wat het schuim betreft, het is als teken van weelde overbekend: ten eerste ziet het er uit alsof het nergens toe dient; dan is er de eigenschap van het overvloedige voortwoekeren, gemakkelijk en bijna onbegrensd die doet vermoeden dat er in de substantie waaruit het afkomstig is zich een krachtige kiem, een gezonde en machtige essentie bevindt en een rijkdom aan actieve deeltjes, dat alles in een oorspron-

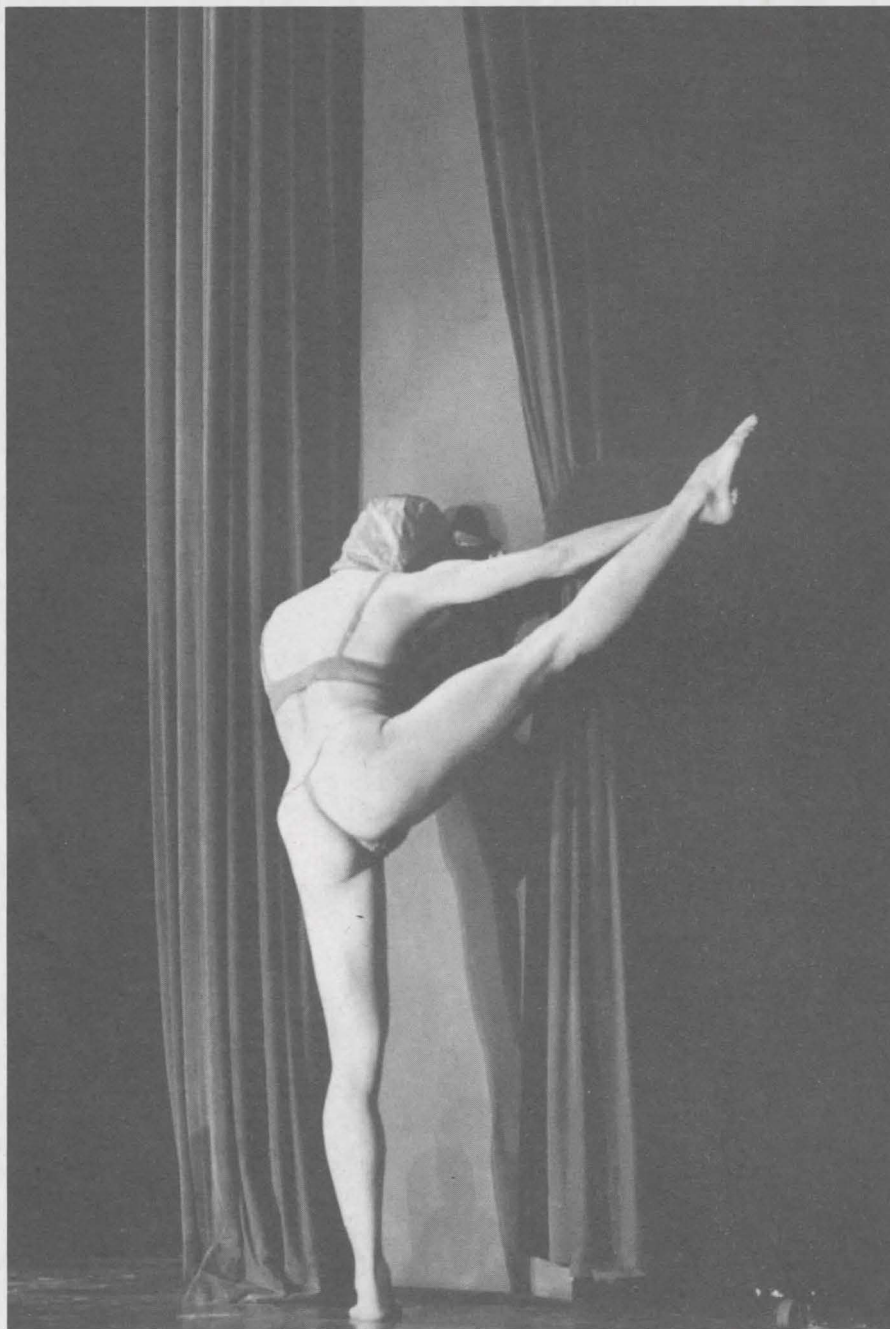
kelijk zeer geringe hoeveelheid; tenslotte spreekt het de consument nog aan door een aspect van zwaartekrachtloze verbeelding, iets wat je aan kunt raken maar dat tegelijk licht is, makkelijk omhoog gaat, eigenschappen die men als gunstig ziet zowel in de keuken (leverpastei, tussenschotels, wijnen) als bij kleding (mousseline, tule), als bij zeep (de filmster in bad).

Schuim kan zelfs een teken zijn van een zekere vergeestelijking, ook de geest staat er om bekend uit niets iets te kunnen maken, een groot aantal resultaten uit een klein aantal oorzaken (crèmes hebben een heel andere psychoanalyse, van lenigende aard: zij doen rimpels, pijn, schrijnen verdwijnen enzovoort). De hoofdzaak is dat men er in geslaagd is de bijtende werking van het reinigingsmiddel te vermommen in het verrukkelijke beeld van een substantie die tegelijkertijd indringend en luchtig is, die kan heersen in het moleculaire domein van de stof zonder deze aan te tasten. Een triomf die echter niet moet doen vergeten dat er een domein is waarin *Persil* of *Omo* op hetzelfde neerkomen: namelijk dat van de Engels-Hollandse trust *Unilever*.





# STRIP-TEASE



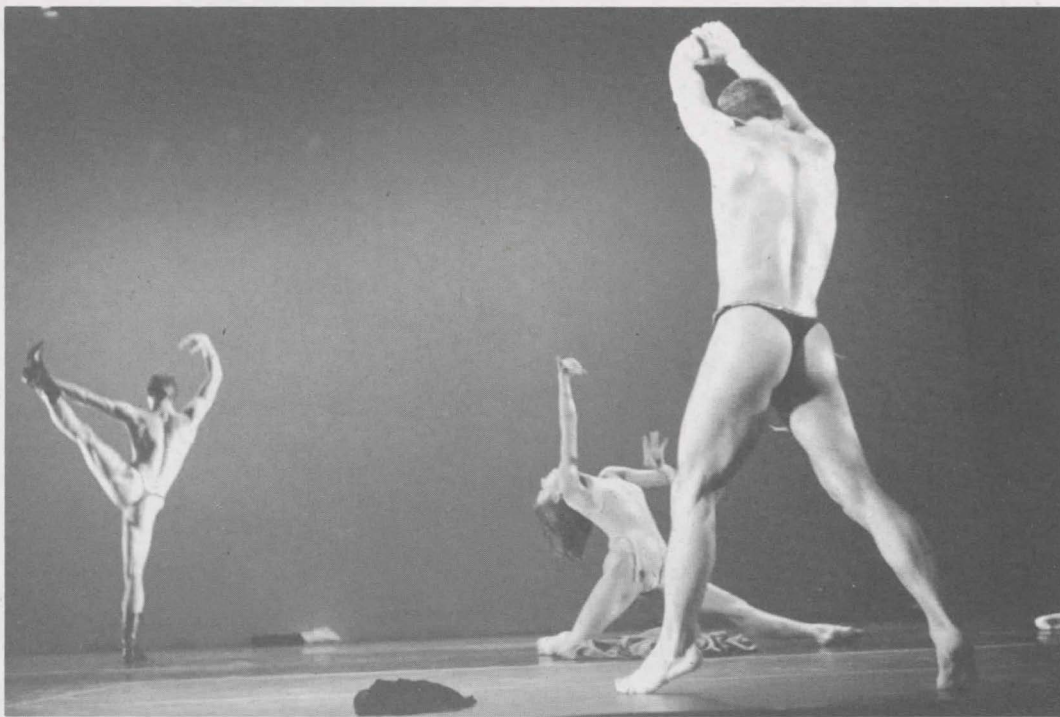
Le strip-tease — du moins le strip-tease parisien — est fondé sur une contradiction : déssexualiser la femme dans le moment même où on la dénude. On peut donc dire qu'il s'agit en un sens d'un spectacle de la peur, ou plutôt du « Fais-moi peur », comme si l'érotisme restait ici une sorte de terreur délicieuse, dont il suffit

d'annoncer les signes rituels pour provoquer à la fois l'idée de sexe et sa conjuration.

Seule la durée du dévêtement constitue le public en voyeur ; mais ici, comme dans n'importe quel spectacle mystifiant, le décor, les accessoires et les stéréotypes viennent contrarier la provocation initiale du

propos et finissent par l'engloutir dans l'insignifiance : on *affiche* le mal pour mieux l'embarrasser et l'exorciser. Le strip-tease français semble procéder de ce que j'ai appelé ici même l'opération *Astra*, procédé de mystification qui consiste à vacciner le public d'une pointe de mal, pour mieux ensuite le plonger dans un Bien Moral dé-





sormais immunisé: quelques atomes d'érotisme, désignés par la situation même du spectacle, sont en fait absorbés dans un rituel rassurant qui efface la chair aussi sûrement que le vaccin ou le tabou fixent et contiennent la maladie ou la faute.

On aura donc dans le strip-tease toute une série de couvertures apposées sur le corps de la femme, au fur et à mesure qu'elle feint de le dénuder. L'exotisme est la première de ces distances, car il s'agit toujours d'un exotisme figé qui éloigne le corps dans le fabuleux ou le romanesque: Chinoise munie d'une pipe à opium (symbole obligé de la sinité), vamp onduleuse au fume-cigarette gigantesque, décor vénitien avec gondole, robe à paniers et chanteur de sérénade, tout ceci vise à constituer *au départ* la femme comme un objet déguisé; la fin du strip n'est plus alors d'expulser à la lumière une profondeur secrète, mais de signifier, à travers le dépouillement d'une vêtue baroque et artificielle, la nudité comme habit *naturel* de la femme, ce qui est retrouver finalement un état parfaitement pudique de la chair.

Les accessoires classiques du music-hall, mobilisés ici sans exception, éloignent eux aussi à chaque instant le corps dévoilé, le repoussent dans le confort enveloppant d'un rite connu: les fourrures, les éventails, les gants, les plumes, les bas-résilles, en un mot le rayon entier de la parure, font sans cesse réintégrer au corps vivant la catégorie des objets luxueux qui entourent l'homme d'un décor magique. Emplumée ou gantée, la femme s'affiche ici comme élément figé de music-hall; et se dépouiller d'objets aussi rituels ne participe plus d'un dénuement nouveau: la plume, la fourrure et le gant continuent d'imprégner la femme

de leur vertu magique une fois même qu'ils sont ôtés, lui font comme le souvenir enveloppant d'une carapace luxueuse, car c'est une loi évidente que tout le strip-tease est donné dans la nature même du vêtement de départ: si celui-ci est improbable, comme dans le cas de la Chinoise ou de la femme enfourmée, le nu qui suit reste lui-même irréel, lisse et fermé comme un bel objet glissant, retiré par son extravagance même de l'usage humain: c'est la signification profonde du sexe de diamant ou

d'écailles, qui est la fin même du strip-tease: ce triangle ultime, par sa forme pure et géométrique, par sa matière brillante et dure, barre le sexe comme une épée de pureté et repousse définitivement la femme dans un univers minéralogique, la pierre (précieuse) étant ici le thème irréfutable de l'objet total et inutile.

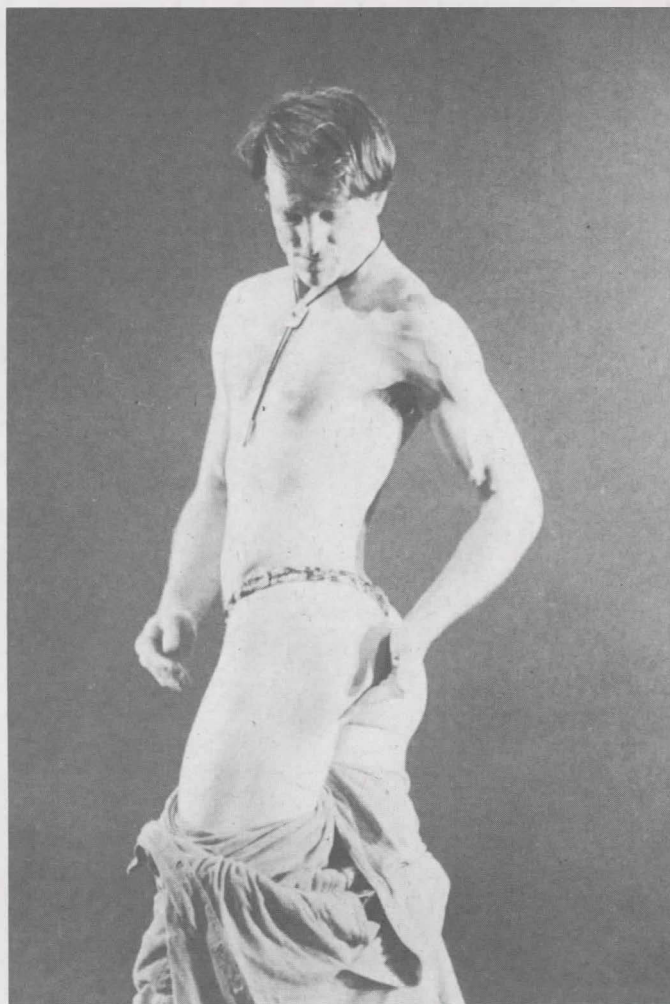
Contrairement au préjugé courant, la danse, qui accompagne toute la durée du strip-tease, n'est nullement un facteur érotique. C'est même probablement tout le



contraire: l'ondulation faiblement rythmée conjure ici la peur de l'immobilité; non seulement elle donne au spectacle la caution de l'Art (les danses de music-hall sont toujours « artistiques »), mais surtout elle constitue la dernière clôture, la plus efficace: la danse, faite de gestes rituels, vus mille fois, agit comme un cosmétique de mouvements, elle cache la nudité, enfouit le spectacle sous un glacis de gestes inutiles et pourtant principaux, car le dénudement est ici relégué au rang d'opérations parasites, menées dans un lointain improbable. On voit ainsi les professionnelles du strip-tease s'envelopper dans une aisance miraculeuse qui les vêt sans cesse, les éloigne, leur donne l'indifférence glacée de praticiennes habiles, réfugiées avec hauteur dans la certitude de leur technique: leur science les habille comme un vêtement.

Tout ceci, cette conjuration minutieuse du sexe, peut se vérifier *a contrario* dans les « concours populaires » (*sic*) de strip-tease amateur: des « débutantes » s'y déshabillent devant quelques centaines de spectateurs sans recourir ou recourant fort mal à la magie, ce qui rétablit incontestablement le pouvoir érotique du spectacle: ici, au départ, beaucoup moins de Chinoises et d'Espagnoles, ni plumes ni fourrures (des tailleurs stricts, des manteaux de ville), peu de déguisements originels: des pas maladroits, des danses insuffisantes, la fille sans cesse guettée par l'immobilité, et surtout un embarras « technique » (résistance du slip, de la robe, du soutien-gorge) qui donne aux gestes du dévoilement une importance inattendue, refusant à la femme l'alibi de l'art et le refuge de l'objet, l'enserrant dans une condition de faiblesse et d'apeurement.

Pourtant, au *Moulin Rouge*, une conjuration d'une autre sorte se dessine, probablement typiquement française, conjuration qui vise d'ailleurs moins à abolir l'érotisme qu'à le domestiquer: le présentateur essaye de donner au strip-tease un statut petit-bourgeois rassurant. D'abord, le strip-tease est un *sport*: il y a un Strip-tease Club, qui organise de saines compétitions dont les lauréates sortent couronnées, ré-



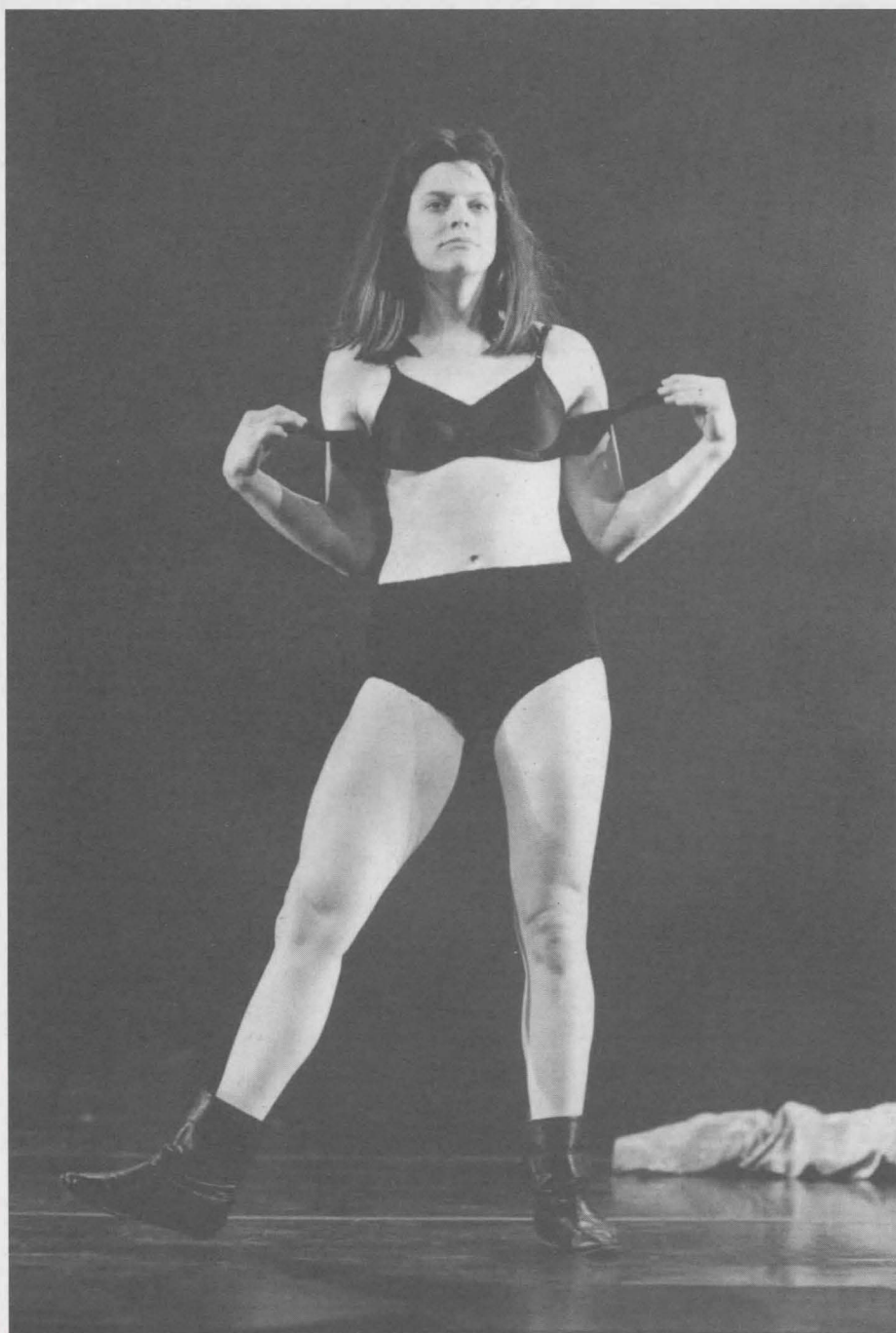
compensées par des prix édifiants (un abonnement à des leçons de culture physique), un roman (qui ne peut être que le *Voyeur* de Robbe-Grillet), ou utiles (une paire de bas nylon, cinq mille francs). Et puis, le strip-tease est assimilé à une *carrière* (débutantes, semi-professionnelles, professionnelles), c'est-à-dire à l'exercice honorable d'une spécialisation (les strip-teaseuses sont des ouvrières qualifiées); on peut même leur donner l'alibi magique du travail, la *vocation*: telle fille est « en bonne voie » ou « en passe de tenir ses promesses », ou au contraire, « fait ses premiers pas » dans le chemin ardu du strip-tease.

Enfin et surtout, les concurrentes sont situées socialement: telle est vendeuse, telle autre est secrétaire (il y a beaucoup de secrétaires au Strip-tease Club). Le strip-tease réintègre ici la salle, se familiarise, s'embourgeoise, comme si les Français, contrairement aux publics américains (du moins à ce qu'on dit), et suivant une tendance irrépressible de leur statut social, ne pouvaient concevoir l'érotisme que comme une propriété ménagère, cautionnée par l'alibi du sport hebdomadaire, bien plus que par celui du spectacle magique: c'est ainsi qu'en France le strip-tease est nationalisé.





# STRIPTEASE



Striptease-althans het Parijse striptease-berust op een tegenstelling: terwijl zij zich uitkleedt wordt de vrouw gedesexualiseerd. Men kan het dus in zekere zin vergelijken met een griezelschouwspel of liever gezegd iets van 'maak me eens lekker bang' alsof de erotiek een soort aangename angst was waarvan het ritueel al voldoende is om tegelijkertijd het idee van sex en de bezwering ervan op te roepen.

Slechts zolang het uitkleden duurt is het publiek voyeur; maar net zoals in elk bedriegelijk schouwspel nemen het decor, de accessoires, het stereotiepe van het gebeuren het in beginsel provocerende karakter weg tot het verdrinkt in onbeduidendheid: men *loopt te koop* met het kwade om het des te beter te bedekken en uit te bannen. De Franse striptease schijnt voort te komen uit wat ik hier de operatie *Astra*

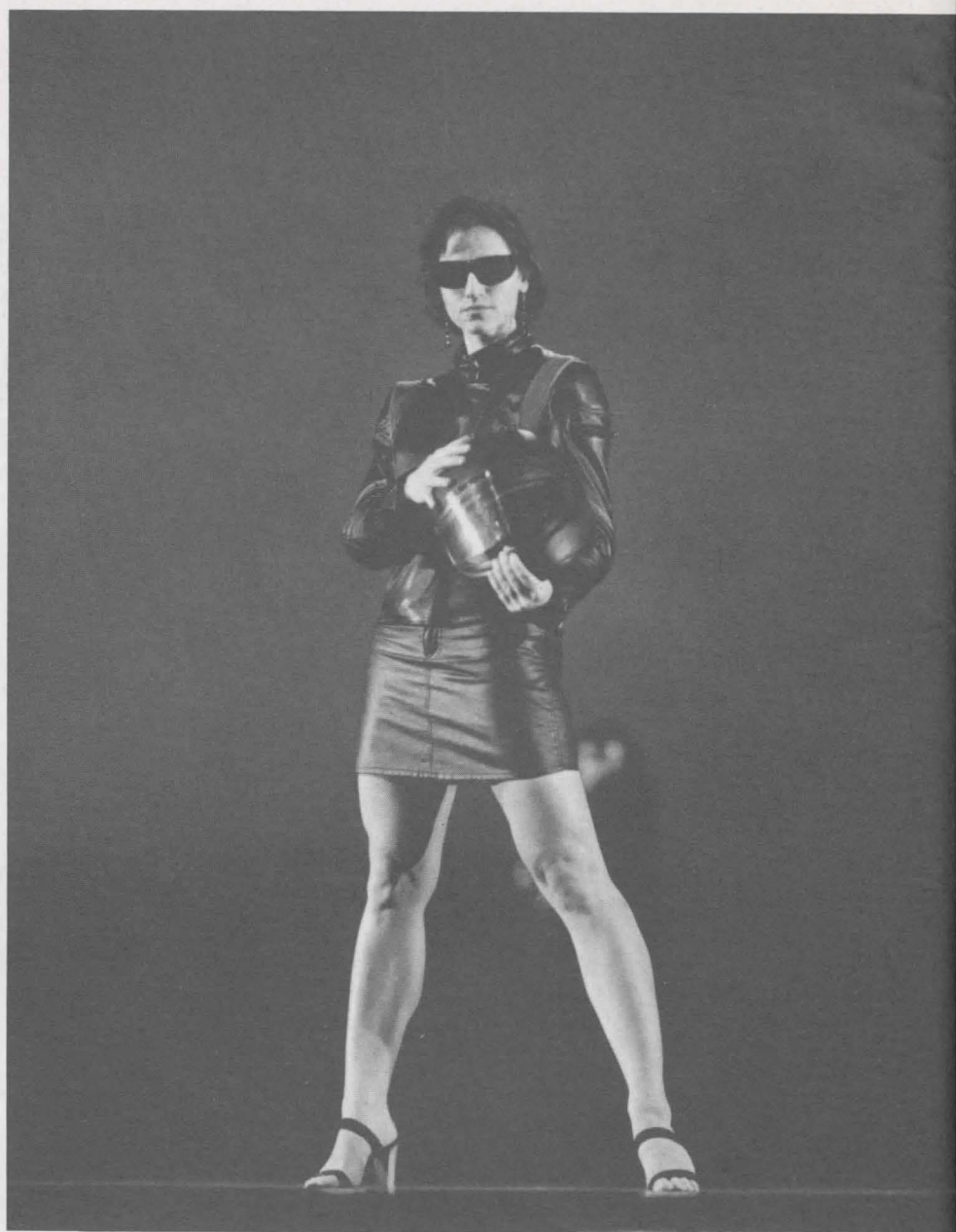
genoemd heb, een vorm van mystificatie die er uit bestaat dat het publiek een beetje kwaad toegediend wordt om het vervolgens, immuun geworden, te dompelen in het moreel Goede: enkele atomen erotiek voortkomend uit de situatie van het schouwspel worden in feite geabsorbeerd door een geruststellend ritueel dat het vlees even zeker verwijdt als een vaccin of een taboe de ziekte of de misstap bedwingen.



Er zijn dus in het striptease een hele serie omhulsels die om het vrouwenlichaam heenkomen naarmate zij zich schijnt te ontbloten. Het eerste is het exotische, dat altijd conventioneel het lichaam wegvoert naar een fabelachtige of romantische omgeving: de Chinese met haar opiumpijp (verplicht symbool van Chinezigheid), de welige vamp met haar enorme sigarettepijp, een Venetiaanse met gondel, een soort hoepelrok, iemand die een serenade zingt, dit alles dient ertoe te zorgen dat *vanaf het begin* de vrouw een vermomd iets is: het einde van de strip is dan niet meer verborgenheden in het volle licht te tonen, maar door het ontdoen van een barokke en kunstmatige kleding de naaktheid te tonen als de *natuurlijke* kleding van de vrouw, waardoor men uiteindelijk het vlees in volmaakte kuisheid terugvindt.

De klassieke accessoires van de music-hall worden er allemaal zonder uitzondering bijgehaald en verwijderen ieder ogenblik het ontsluisde lichaam door het in de richting van een behaaglijk bekend ritueel te duwen: het bont, de waaiers, de handschoenen, de veren, de netkousen, kortom het hele arsenaal van de versiering voert het levende lichaam onophoudelijk binnen in de categorie van de luxueuze voorwerpen, die de mens omgeven met een magisch decor. Met veren, handschoenen aan doet de vrouw zich hier voor als gemeenplaats van de music-hall; het zich ontdoen van dergelijke rituele voorwerpen is niet zich ontbloten: de veren, het bont, de handschoenen blijven hun magische invloed uitoefenen, zelfs als zij afgenomen zijn blijft de herinnering eraan hangen als een weelderig schild, want het is een duidelijke wet dat de striptease gemaakt wordt door de aard van de kleding aan het begin: als deze iets onwaarschijns had, zoals in het geval van de Chinese of de geheel in bont gehulde vrouw, blijft ook het naakt iets onwerkelijks, glad en gesloten als een gepolijst voorwerp dat door zijn uitzonderlijkheid niet voor menselijk gebruik bestemd schijnt: dat is de diepe betekenis van het geslachtsdeel bedekt met diamanten of schubben dat aan het eind van de striptease te zien is: die driehoek op het laatste barricadeert het geslachtsdeel als een zwaard in dienst van de kuisheid door zijn zuiver geometrische vorm en door zijn harde glimmende materie en voert de vrouw voor altijd terug in een minerale wereld, de (edel)steen is hier het onweerlegbare thema van het absolute en nutteloze voorwerp.

In tegenstelling tot het algemene vooroordeel is de dans die de gehele striptease begeleidt geenszins een erotische factor. Waarschijnlijk is het tegendeel waar: het zwak ritmische wiegen bezweert hier de angst voor stilstand; niet alleen geeft het aan het schouwspel een artistiek tintje (de dansen van de music-hall zijn altijd 'artistiek') maar het is vooral een laatste omhe-



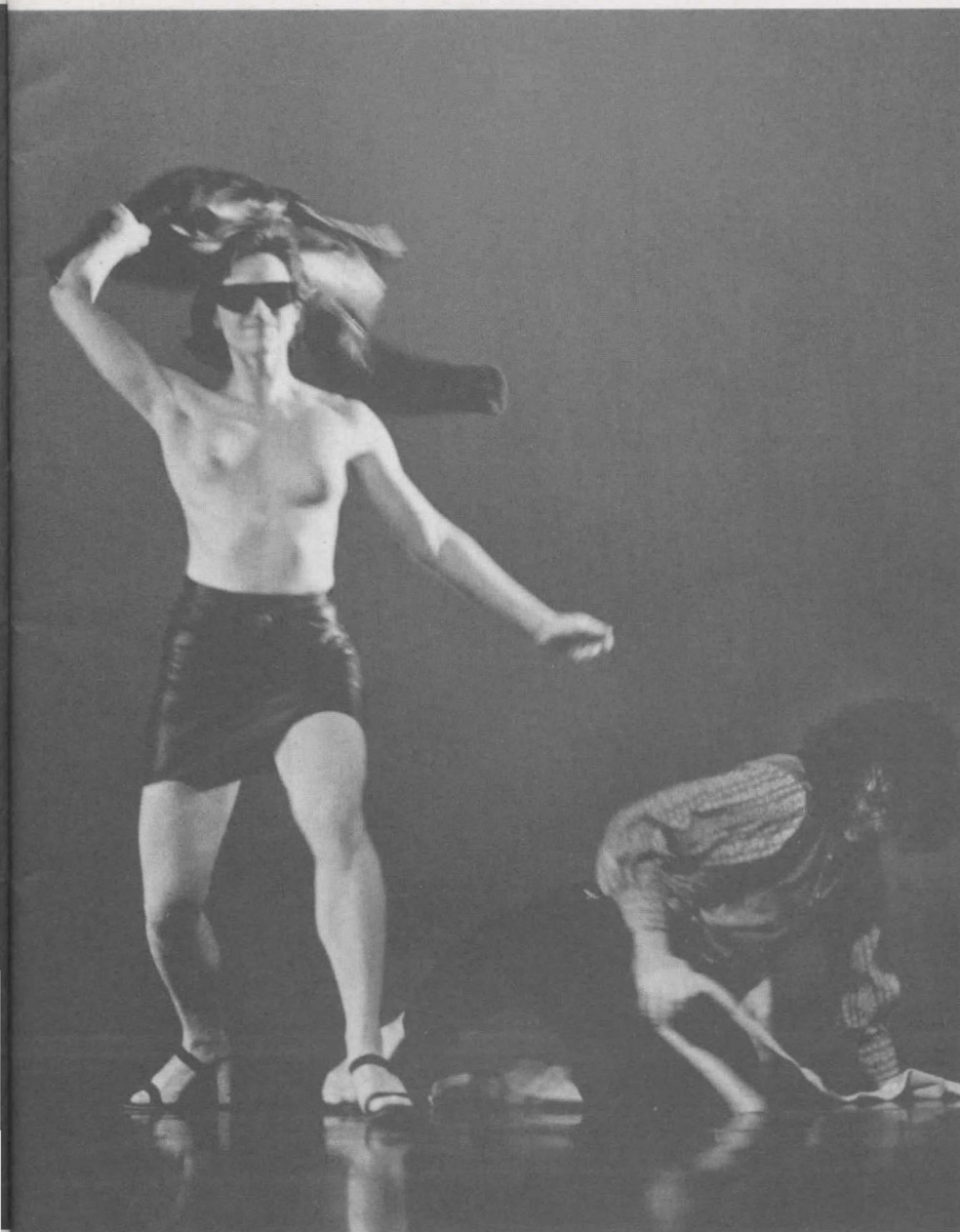
ning, de meest doeltreffende, de dans met zijn rituele bewegingen, die ieder al duizend keer gezien heeft, heeft een cosmetische invloed op de bewegingen, verbergt de naaktheid, overdekt het schouwspel met een fondantlaagje van onnodige en toch belangrijke gebaren, want het ontkleden wordt hier teruggebracht tot een soort nevenhandeling die een onbepaalde tijd kan duren. Zo ziet men de beroepsstripteaseuses zich als het ware bekleden met een wonderbaarlijk gemak, dat hen verwijdert, hun de koele onverschilligheid geeft van de geroutineerde kracht, hooghartig verschanst achter een wal van technische zekerheid: die vaardigheid is als een kledingstuk.

Dit alles, deze minutieuze bezwering van de sex kan men uit het ongerijmde bewezen zien als men een vergelijking maakt met de populaire wedstrijden van amateurstriptease: de debutanten kleden er

zich uit voor een paar honderd toeschouwers zonder of met een onhandig gebruik van magische gebaren, hetgeen onbetwistbaar aan het schouwspel zijn erotische kracht teruggeeft: men vindt hier veel minder 'Chinese' of 'Spaanse' vrouwen, geen veren, geen bont (maar mantelpakjes, uitgaanskleding), weinig originele vermommingen; onhandige passen, houterige dansen, de voortdurende dreiging van de onbeweeglijkheid en vooral de 'technische' storing (het slipje, de jurk, de bustehouder die niet wil), hetgeen aan het gebaar van de ontkleding een onverwachte belangrijkheid geeft, waardoor de vrouw niet terug kan vallen op de kunst, niet kan rekenen op de veiligheid van het voorwerp zijn, maar betrapt wordt in een zwak en angstig moment.

Toch begint zich in de *Moulin-Rouge* een nieuw soort bezwering af te tekenen, die waarschijnlijk typisch Frans is, die er





trouwens minder op gericht is de erotiek op te heffen dan wel te knechten: in de wijze van aankondiging wordt getracht een geruststellend kleinburgerlijk tintje aan de striptease te geven. Ten eerste is de striptease een *sport*: er is een Strip-tease Club die eerlijke wedstrijden organiseert waarin de winnaressen bekroond worden, zij krijgen stichtelijke cadeaus (een abonnement voor gymnastiekklessen), een roman (dat moet haast wel *le voyeur* van Robbe-Grillet zijn) of nuttige geschenken (een paar nylons, vijftig frank). Verder wordt aan de striptease het karakter van een *carrière* gegeven (met debutanten, semi-beroeps, beroeps), dat wil zeggen het eervol uitoefenen van een specialisme (de stripteaseuses zijn geschoolde arbeidsters) men kan hun zelfs de magische smoes van het werk geven, de *roeping*: een van de meisjes is 'op de goede weg' of 'voldoet aan de gestelde verwachtingen' of doet daarentegen 'de eerste stappen' op de moeilijke weg van de striptease. Tenslotte, en dat is misschien nog wel het voorname, de maatschappelijke positie van de mededingsters wordt aangegeven: de een is verkoopster, de ander secretaresse (deze laatste zijn talrijk in de Strip-tease Club). Hier wordt de striptease geschikt gemaakt voor de grote zaal, krijgt iets vertrouwelijks, burgerlijks alsof de Fransen in tegenstelling tot het Amerikaanse publiek (naar men zegt tenminste), en gehoorzaam aan een onweerstaanbare neiging van hun maatschappelijke conditie, de erotiek slechts konden zien als iets huiselijks, iets dat geschiedt onder het mom van een wekelijks sportuitvoering in plaats van een magisch schouwspel: het is op deze wijze dat de striptease in Frankrijk genationaliseerd is.

## BETTY PAGE DANCE MOVIE! "Joyful Dance by Betty"

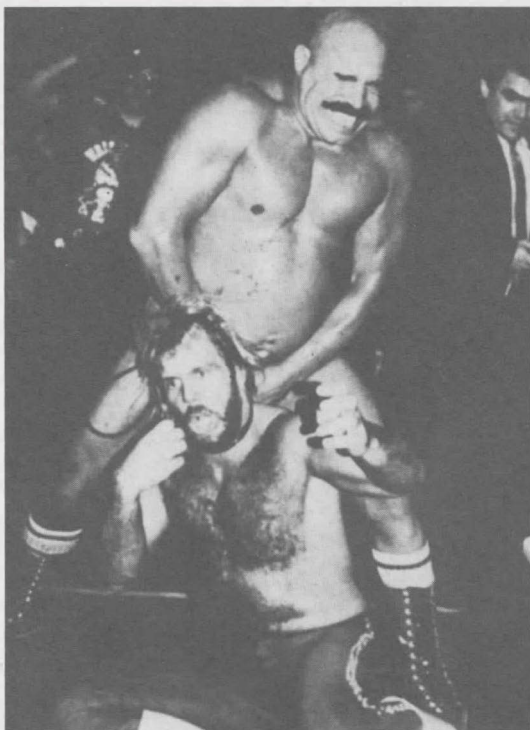
Once again beautiful model Betty Page gives a sterling dance performance in her latest 16mm movie called "Joyful Dance by Betty". In this new movie Betty dances with abandon and you will enjoy Betty's motions and facial expressions while dancing. The movie runs 100 feet in length and is well lighted with several close-ups of Betty, and sells for \$12.00 complete in 16 mm size and only \$8.00 in 8 mm size complete.

Betty is attired in Bra and Pantie outfit and rolled stockings and wearing 6 inch High Heel Shoes of Patent Leather.



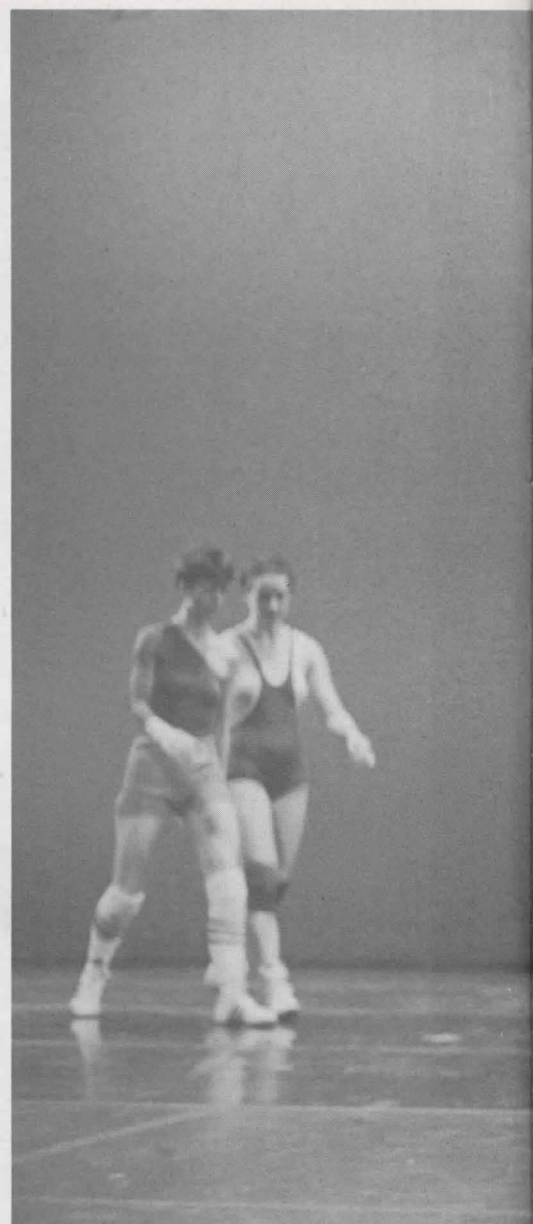
Scenes from Movie - "Joyful Dance by Betty" starring Betty Page. There are 11 different photos of Betty taken to illustrate movie at 25c each. All 11 photos for \$2.20

**IRVING KLAU** Dept. 59  
212 East 14th St., New York 3, N. Y.



**« ... La vérité emphatique du geste  
dans les grandes circonstances de la vie. »**

**Baudelaire**



# LE MONDE OU L'ON CATCHE

La vertu du catch, c'est d'être un spectacle excessif. On trouve là une emphase qui devait être celle des théâtres antiques. D'ailleurs le catch est un spectacle de plein air, car ce qui fait l'essentiel du cirque ou de l'arène, ce n'est pas le ciel (valeur romantique réservée aux fêtes mondaines), c'est le caractère dru et vertical de la nappe

lumineuse; du fond même des salles parisiennes les plus encrassées, le catch participe à la nature des grands spectacles solaires, théâtre grec et courses de taureaux: ici et là, une lumière sans ombre élabore une émotion sans repli.

Il y a des gens qui croient que le catch est un sport ignoble. Le catch n'est pas un

sport, c'est un spectacle et il n'est pas plus ignoble d'assister à une représentation catchée de la Douleur qu'aux souffrances d'Arnolphe ou d'Andromaque. Bien sûr, il existe un faux catch qui se joue à grands frais avec les apparences inutiles d'un sport régulier; cela n'a aucun intérêt. Le vrai catch, dit improprement catch d'ama-





teurs, se joue dans des salles de seconde zone, où le public s'accorde spontanément à la nature spectaculaire du combat, comme fait le public d'un cinéma de banlieue. Ces mêmes gens s'indignent ensuite de ce que le catch soit un sport truqué (ce qui, d'ailleurs, devrait lui enlever son ignominie). Le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non, et il a raison; il se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence: ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit. Ce public sait très bien distinguer le catch de la boxe; il sait que la boxe est un sport janséniste, fondé sur la démonstration d'une excellence; on peut parier sur l'issue d'un combat de boxe: au catch, cela n'aurait aucun sens. Le match de boxe est une

histoire qui se construit sous les yeux du spectateur; au catch, bien au contraire, c'est chaque moment qui est intelligible, non la durée. Le spectateur ne s'intéresse pas à la montée d'une fortune, il attend l'image momentanée de certaines passions. Le catch exige donc une lecture immédiate des sens juxtaposés, sans qu'il soit nécessaire de les lier. L'avenir rationnel du combat n'intéresse pas l'amateur de catch, alors qu'au contraire un match de boxe implique toujours une science du futur. Autrement dit, le catch est une somme de spectacles, dont aucun n'est une fonction: chaque moment impose la connaissance totale d'une passion qui surgit droite et seule, sans s'étendre jamais vers le couronnement d'une issue. Ainsi la fonction du catcheur, ce n'est pas

de gagner, c'est d'accomplir exactement les gestes qu'on attend de lui. On dit que le judo contient une part secrète de symbolique; même dans l'efficacité, il s'agit de gestes retenus, précis mais courts, dessinés juste mais d'un trait sans volume. Le catch au contraire propose des gestes excessifs, exploités jusqu'au paroxysme de leur signification. Dans le judo, un homme à terre y est à peine, il roule sur lui-même, il se dérobe, il esquivé la défaite, ou, si elle est évidente, il sort immédiatement du jeu; dans le catch, un homme à terre y est exagérément, emplissant jusqu'au bout la vue des spectateurs, du spectacle intolérable de son impuissance.

Cette fonction d'emphasis est bien la même que celle du théâtre antique, dont le ressort, la langue et les accessoires (masques

et costumes) concourent à l'explication exagérément visible d'une Nécessité. Le geste du catcheur vaincu signifiant au monde une défaite que, loin de masquer, il accentue et *tient* à la façon d'un point d'orgue, correspond au masque antique chargé de signifier le ton tragique du spectacle. Au catch, comme sur les anciens théâtres, on n'a pas honte de sa douleur, on sait pleurer, on a le goût des larmes. Chaque signe du catch est donc doué d'une clarté totale puisqu'il faut toujours tout comprendre sur-le-champ. Dès que les adversaires sont sur le Ring, le public est investi par l'évidence des rôles. Comme au théâtre, chaque type physique exprime à l'excès l'emploi qui a été assigné au combattant. Thauvin, quinquagénaire obèse et croulant, dont l'espèce de hideur asexuée inspire toujours des surnoms féminins, étale dans sa chair les caractères de l'ignoble, car son rôle est de figurer ce qui, dans le concept classique du « salaud » (concept-clé de tout combat de catch), se présente comme organiquement répugnant. La nausée volontairement inspirée par Thauvin va donc très loin dans l'ordre des signes: non seulement on se sert ici de la laideur pour signifier la bassesse, mais encore cette laideur est tout entière rassemblée dans une qualité particulièrement répulsive de la matière: l'affaissement blafard d'une viande morte (le public appelle Thauvin « la barbaque »), en sorte que la condamnation passionnée de la foule ne s'élève plus hors de son jugement, mais bien de la zone la plus profonde de son humeur. On s'empoisera donc avec frénésie dans une image ultérieure de Thauvin toute conforme à son départ physique: ses actes répondront parfaitement à la viscosité essentielle de son personnage. C'est donc le corps du catcheur qui est la première clé du combat. Je sais dès le début que tous les actes de Thauvin, ses trahisons, ses cruautés et ses lâchetés, ne décevront pas la première image qu'il me donne de l'ignoble: je puis me reposer sur lui d'accomplir intelligemment et jusqu'au bout tous les gestes d'une certaine bassesse informe et de remplir ainsi à pleins bords l'image du salaud le plus répugnant qui soit: le salaud-pieuvre. Les catcheurs ont donc un physique aussi péremptoire que les personnages de la Comédie italienne, qui affichent par avance, dans leur costume et leurs attitudes, le contenu futur de leur rôle: de même que Pantalon ne peut être jamais qu'un cocu ridicule, Arlequin un valet astucieux et le Docteur un pédant imbécile, de même Thauvin ne sera jamais que le traître ignoble, Reinières (grand blond au corps mou et aux cheveux fous) l'image troublante de la passivité, Mazaud (petit coq arrogant) celle de la fatuité grotesque, et Orsano (zazou féminisé apparu dès l'abord dans une robe de chambre bleue et rose) celle, doublement piquante, d'une « salope » vindicative (car je ne pense



pas que le public de l'Elysée-Montmartre suive Littré et prenne le mot « salope » pour un masculin).

Le physique des catcheurs institue donc un signe de base qui contient en germe tout le combat. Mais ce germe prolifère car c'est à chaque moment du combat, dans chaque situation nouvelle, que le corps du catcheur jette au public le divertissement merveilleux d'une humeur qui rejoint naturellement un geste. Les différentes lignes de signification s'éclairent les unes les autres, et forment le plus intelligible des spectacles. Le catch est comme une écriture diacritique: au-dessus de la signification fondamentale de son corps, le catcheur dispose des explications épiques mais toujours bien venues, aidant sans cesse à la lecture du combat par des gestes, des attitudes et des mimiques qui portent l'intention à son maximum d'évidence. Ici, le catcheur triomphe par un rictus ignoble lorsqu'il tient le bon sportif sous ses genoux; là, il adresse à la foule un sourire suffisant, annonceur de la vengeance prochaine; là encore, immobilisé à terre, il frappe le sol à grands coups de ses bras pour signifier à tous la nature intolérable de sa situation; là enfin, il dresse un ensemble compliqué de signes destinés à faire comprendre qu'il incarne à bon droit l'image toujours divertissante du mauvais coucheur, fabulant intarissablement autour de son mécontentement.

Il s'agit donc d'une véritable Comédie Humaine, où les nuances les plus sociales de la passion (fatuité, bon droit, cruauté raffinée, sens du « paiement ») rencontrent toujours par bonheur le signe le plus clair qui puisse les recueillir, les exprimer et les porter triomphalement jusqu'aux confins de la salle. On comprend qu'à ce degré, il n'importe plus que la passion soit authen-

tique ou non. Ce que le public réclame, c'est l'image de la passion, non la passion elle-même. Il n'y a pas plus un problème de vérité au catch qu'au théâtre. Ici comme là ce qu'on attend, c'est la figuration intelligible de situations morales ordinairement secrètes. Cet évidence de l'intériorité au profit de ses signes extérieurs, cet épuisement du contenu par la forme, c'est le principe même de l'art classique triomphant. Le catch est une pantomime immédiate, infiniment plus efficace que la pantomime théâtrale, car le geste du catcheur n'a besoin d'aucune fabulation, d'aucun décor, en un mot d'aucun transfert pour paraître vrai.

Chaque moment du catch est donc comme une algèbre qui dévoile instantanément la relation d'une cause et de son effet figuré. Il y a certainement chez les amateurs de catch une sorte de plaisir intellectuel à *voir* fonctionner aussi parfaitement la mécanique morale: certains catcheurs, grands comédiens, divertissent à l'égal d'un personnage de Molière, parce qu'ils réussissent à imposer une lecture immédiate de leur intériorité: un catcheur du caractère arrogant et ridicule (comme on dit qu'Harpagon est un caractère), Armand Mazaud, met toujours la salle en joie par la rigueur mathématique de ses transcriptions, poussant le dessin de ses gestes jusqu'à l'extrême pointe de leur signification, et donnant à son combat l'espèce d'emportement et de précision d'une grande dispute scolastique, dont l'enjeu est à la fois le triomphe de l'orgueil et le souci formel de la vérité.

Ce qui est ainsi livré au public, c'est le grand spectacle de la Douleur, de la Défaite, et de la Justice. Le catch présente la douleur de l'homme avec toute l'amplification des masques tragiques: le catcheur



qui souffre sous l'effet d'une prise réputée cruelle (un bras tordu, une jambe coincée) offre la figure excessive de la Souffrance; comme une Pietà primitive, il laisse regarder son visage exagérément déformé par une affliction intolérable. On comprend bien qu'au catch, la pudeur serait déplacée, étant contraire à l'ostentation volontaire du spectacle, à cette Exposition de la Douleur, qui est la finalité même du combat. Aussi tous les actes générateurs de souffrances sont-ils particulièrement spectaculaires, comme le geste d'un prestidigitateur qui montre bien haut ses cartes: on ne comprendrait pas une douleur qui apparaîtrait sans cause intelligible; un geste secret effectivement cruel transgresserait les lois non écrites du catch et ne serait d'aucune efficacité sociologique, comme un geste fou ou parasite. Au contraire, la souffrance paraît infligée avec ampleur et conviction, car il faut que tout le monde constate non seulement que l'homme souffre, mais encore et surtout comprenne pourquoi il souffre. Ce que les catcheurs appellent une prise, c'est-à-dire une figure quelconque qui permet d'immobiliser indéfiniment l'adversaire et de le tenir à sa merci, a précisément pour fonction de préparer d'une façon conventionnelle, donc intelligible, le spectacle de la souffrance, d'installer méthodiquement les conditions de la souffrance: l'inertie du vaincu permet au vainqueur (momentané) de s'établir dans sa cruauté et de transmettre au public cette paresse terrifiante du tortionnaire qui est sûr de la suite de ses gestes: frotter rudement le museau de l'adversaire impuissant ou racler sa colonne vertébrale d'un poing profond et régulier, accomplir du moins la surface visuelle de ces gestes, le catch est le seul sport à donner une image aussi extérieure de la torture. Mais ici encore, seule l'image est dans le champ du jeu, et le spectateur ne souhaite pas la souffrance réelle du combattant, il goûte seulement

la perfection d'une iconographie. Ce n'est pas vrai que le catch soit un spectacle sadique: c'est seulement un spectacle intelligible.

Il y a une autre figure encore plus spectaculaire que la prise, c'est la manchette, cette grande claque des avant-bras, ce coup de poing larvé dont on assomme la poitrine de l'adversaire, dans un bruit flasque et dans l'affaissement exagéré du corps vaincu. Dans la manchette, la catastrophe est portée à son maximum d'évidence, à tel point qu'à la limite, le geste n'apparaît plus que comme un symbole; c'est aller trop loin, c'est sortir des règles morales du catch, où tout signe doit être excessivement clair, mais ne doit pas laisser transparaître son intention de clarté; le public crie alors « Chiqué », non parce qu'il regrette l'absence d'une souffrance effective, mais parce qu'il condamne l'artifice: comme au théâtre, on sort du jeu autant par excès de sincérité que par excès d'apprêt. On a déjà dit tout la parti que les catcheurs tiraient d'un certain style physique, composé et exploité pour développer devant les yeux du public une image totale de la Défaite. La mollesse des grands corps blancs qui s'écroulent à terre d'une pièce ou s'effondrent dans les cordes en battant des bras, l'inertie des catcheurs massifs réfléchis pitoyablement par toutes les surfaces élastiques du Ring, rien ne peut signifier plus clairement et plus passionnément l'abaissement exemplaire du vaincu. Privée de tout ressort, la chair du catcheur n'est plus qu'une masse immonde répandue à terre et qui appelle tous les acharnements et toutes les jubulations. Il y a là un paroxysme de signification à l'antique qui ne peut que rappeler le luxe d'intentions des triomphes latins. A d'autres moments, c'est encore une figure antique qui surgit de l'accouplement des catcheurs, celle du suppliant, de l'homme rendu à merci, plié,

à genoux, les bras levés au-dessus de la tête, et lentement abaissé par la tension verticale du vainqueur. Au catch, contrairement au judo, la Défaite n'est pas un signe conventionnel, abandonné dès qu'il est acquis: elle n'est pas une issue, mais bien au contraire une durée, une exposition, elle reprend les anciens mythes de la Souffrance et de l'Humiliation publiques: la croix et le pilori. Le catcheur est comme crucifié en pleine lumière, aux yeux de tous. J'ai entendu dire d'un catcheur étendu à terre: « Il est mort, le petit Jésus, là, en croix », et cette parole ironique découvrait les racines profondes d'un spectacle qui accomplit les gestes mêmes des plus anciennes purifications.

Mais ce que le catch est surtout chargé de mimer, c'est un concept purement moral: la justice. L'idée de paiement est essentielle au catch et le « Fais-le souffrir » de la foule signifie avant tout un « Fais-le payer ». Il s'agit donc, bien sûr, d'une justice immatérielle. Plus d'action du « salaud » est basse, plus le coup qui lui est justement rendu met le public en joie: si le traître — qui est naturellement un lâche — se réfugie derrière les cordes en arguant de son mauvais droit par une mimique effrontée, il y est impitoyablement rattrapé et la foule jubile à voir la règle violée au profit d'un châtiement mérité. Les catcheurs savent très bien flatter le pouvoir d'indignation du public en lui proposant la limite même du concept de Justice, cette zone extrême de l'affrontement où il suffit de sortir encore un peu plus de la règle pour ouvrir les portes d'un monde effréné. Pour un amateur de catch, rien n'est plus beau que la fureur vengeresse d'un combattant trahi qui se jette avec passion, non sur un adversaire heureux mais sur l'image cinglante de la déloyauté. Naturellement, c'est le mouvement de la Justice qui importe ici beaucoup plus que son contenu: le catch est avant tout une série quantitative de compensations (œil pour œil, dent pour dent). Ceci explique que les retournements de situations possèdent aux yeux des habitués du catch une sorte de beauté morale: ils en jouissent comme d'un épisode romanesque bien venu, et plus le contraste est grand entre la réussite d'un coup et le retour du sort, plus la fortune d'un combattant est proche de sa chute et plus le mimodrame est jugé satisfaisant. La Justice est donc le corps d'une transgression possible; c'est parce qu'il y a une Loi que le spectacle des passions qui la débordent a tout son prix.

On comprendra donc que sur cinq combats de catch, un seul environ soit régulier. Une fois de plus il faut entendre que la régularité est ici un emploi ou un genre, comme au théâtre: la règle ne constitue pas du tout une contrainte réelle, mais l'apparence conventionnelle de la régularité. Aussi, en fait, un combat régulier n'est rien d'autre qu'un combat exagérément poli: les combattants mettent du





zèle, non de la rage à s'affronter, ils savent rester maîtres de leurs passions, ils ne s'acharnent pas sur le vaincu, ils s'arrêtent de combattre dès qu'on leur en donne l'ordre, et se saluent à l'issue d'un épisode particulièrement ardu où ils n'ont cependant pas cessé d'être loyaux l'un envers l'autre. Il faut naturellement lire que toutes ces actions polies sont signalées au public par les gestes les plus conventionnels de la loyauté: se serrer la main, lever les bras, s'éloigner ostensiblement d'une prise stérile qui nuirait à la perfection du combat. Inversement la déloyauté n'existe ici que par ses signes excessifs: donner un grand coup de pied au vaincu, se réfugier derrière les cordes en invoquant ostensiblement un droit purement formel, refuser de serrer la main à son partenaire avant ou après le combat, profiter de la pause officielle pour revenir en traître sur le dos de l'adversaire, lui donner un coup défendu hors du regard de l'arbitre (coup qui n'a évidemment de valeur et d'emploi que parce qu'en fait la moitié de la salle peut le voir et s'en indigner). Le Mal étant le climat naturel du catch, le combat régulier prend surtout une valeur d'exception: l'usager s'en étonne, et le salue au passage comme un retour anachronique et un peu sentimental à la tradition sportive («ils sont drôlement réguliers, ceux-là»); il se sent tout d'un coup ému devant la bonté générale du monde, mais mourrait sans doute d'ennui et d'indifférence si les catcheurs ne retournaient bien vite à l'orgie des mauvais sentiments, qui font seuls du bon catch.

Extrapolé, le catch régulier ne pourrait conduire qu'à la boxe ou au judo, alors que le catch véritable tient son originalité de tous les excès qui en font un spectacle et non un sport. La fin d'un match de boxe ou d'une rencontre de judo est sèche comme le point conclusif d'une démonstration. Le rythme du catch est tout différent, car son sens naturel est celui de l'amplification rhétorique: l'emphase des passions, le renouvellement des paroxysmes, l'exaspération des répliques ne peuvent naturellement déboucher que dans la plus baroque des confusions. Certains combats, et des plus réussis, se couronnent d'un charivari final, sorte de fantasia effrénée où règlements, lois du genre, censure arbitrale et limites du Ring sont abolis, emportés dans un désordre triomphant qui déborde dans la salle et entraîne pêle-mêle les catcheurs, les soigneurs, l'arbitre et les spectateurs.

On a déjà noté qu'en Amérique le catch figure une sorte de combat mythologique entre le Bien et le Mal (de nature parapolitique, le mauvais catcheur étant toujours censé être un Rouge). Le catch français recouvre une tout autre héroïsation, d'ordre éthique et non plus politique. Ce que le public cherche ici, c'est la construction progressive d'une image éminem-

ment morale: celle du salaud parfait. On vient au catch pour assister aux aventures renouvelées d'un grand premier rôle, personnage unique, permanent et multiforme comme Guignol ou Scapin, inventif en figures inattendues et pourtant toujours fidèle à son emploi. Le salaud se dévoile comme un caractère de Molière ou un portrait de La Bruyère, c'est-à-dire comme une entité classique, comme une essence, dont les actes ne sont que des épiphénomènes significatifs disposés dans le temps. Ce caractère stylisé n'appartient à aucune nation ni à aucun parti, et que le catcheur s'appelle Kuzchenko (surnommé Moustache à cause de Staline), Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola ou Nollières, l'usager ne lui suppose d'autre partie que celle de la «régularité».

Qu'est-ce donc qu'un salaud pour ce public composé, paraît-il, en partie d'irréguliers? Essentiellement un instable, qui admet les règles seulement quand elles lui sont utiles et transgresse la continuité formelle des attitudes. C'est un homme imprévisible, donc asocial. Il se réfugie derrière la Loi quand il juge qu'elle lui est propice et la trahit quand cela lui est utile; tantôt il nie la limite formelle du Ring et continue de frapper un adversaire protégé légalement par les cordes, tantôt il rétablit cette limite et réclame la protection de ce qu'un instant avant il ne respectait pas. Cette inconséquence, bien plus que la trahison ou la cruauté, met le public hors de lui: froissé non dans sa morale mais dans sa logique, il considère la contradiction des arguments comme la plus ignoble des fautes. Le coup interdit ne devient irrégulier que lorsqu'il détruit un équilibre quantitatif et trouble le compte rigoureux des compensations; ce qui est condamné par le public, ce n'est nullement la transgression de pâles règles officielles, c'est le défaut de vengeance, c'est le défaut de pénalité. Aussi, rien de plus excitant pour la foule que le coup de pied emphatique donné à un salaud vaincu; la joie de punir est à son comble lorsqu'elle s'appuie sur une justification mathématique,

le mépris est alors sans frein: il ne s'agit plus d'un «salaud» mais d'«une salope», geste oral de l'ultime dégradation.

Une finalité aussi précise exige que le catch soit exactement ce que le public en attend. Les catcheurs, hommes de grande expérience, savent parfaitement infléchir les épisodes spontanés, du combat vers l'image que le public se fait des grands thèmes merveilleux de sa mythologie. Un catcheur peut irriter ou dégoûter, jamais il ne déçoit, car il accomplit toujours jusqu'au bout, par une solidification progressive des signes, ce que le public attend de lui. Au catch, rien n'existe que totalement, il n'y a aucun symbole, aucune allusion, tout est donné exhaustivement; ne laissant rien dans l'ombre, le geste coupe tous les sens parasites et présente cérémonieusement au public une signification pure et pleine, ronde à la façon d'une Nature. Cette emphase n'est rien d'autre que l'image populaire et ancestrale de l'intelligibilité parfaite du réel. Ce qui est mimé par le catch, c'est donc une intelligence idéale des choses, c'est une euphorie des hommes, haussés pour un temps hors de l'ambiguïté constitutive des situations quotidiennes et installés dans la vision panoramique d'une Nature univoque, où les signes correspondraient enfin aux causes, sans obstacle, sans fuite et sans contradiction.

Lorsque le héros ou le salaud du drame, l'homme qui a été vu quelques minutes auparavant posséder par une fureur morale, grandi jusqu'à la taille d'une sorte de signe métaphysique, quitte la salle de catch, impassible, anonyme, une petite valise à la main et sa femme à son bras, nul ne peut douter que le catch détient le pouvoir de transmutation qui est propre au Spectacle et au Culte. Sur le Ring et au fond même de leur ignominie volontaire, les catcheurs restent des dieux, parce qu'ils sont, pour quelques instants, la clef qui ouvre la Nature, le geste pur qui sépare le Bien et le Mal et dévoile la figure d'une Justice enfin intelligible.







**I'm the Merchant  
of Menace  
purveyor of pain  
No quality of  
mercy is the  
name of the  
game  
I get my pound of  
flesh with every  
stanglehold  
To me, all that  
glitters is  
definitely gold.**

(Reprinted from the book *Shake  
Wrestle 'N' Roll* by permission of  
Exotic Adrian Street)

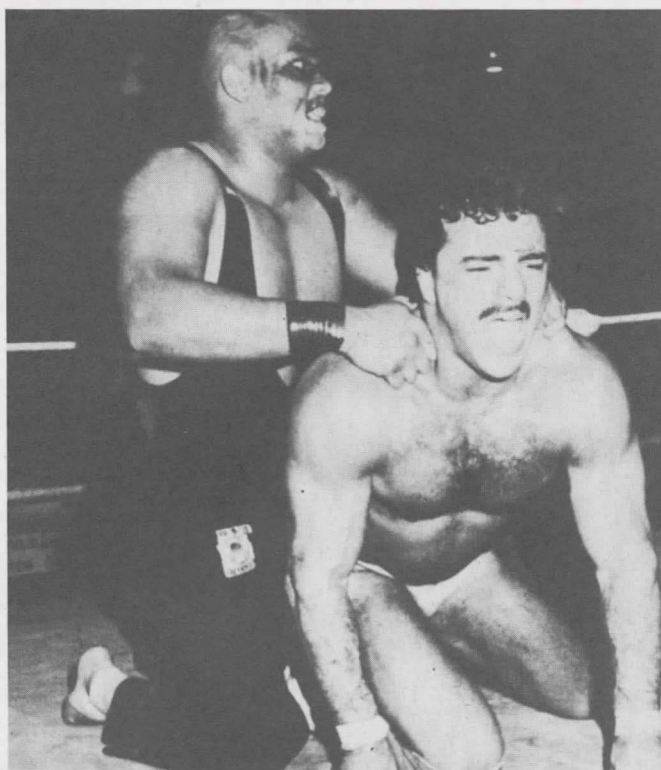




# DE CATCHWERELD

**'... De hoogdragende waarheid van het  
gebaar bij de grote gebeurtenissen van het leven.'**

**Baudelaire**



Het is de kracht van de catch dat het een overdreven schouwspel is, hoogdravend als het toneel in de oudheid geweest moet zijn. Catch is trouwens een openlucht-schouwspel, want wat het wezen uitmaakt van het circus of de arena is niet de hemel (een romantische waarde die hoort bij mondaine feesten), maar de scherpe en verticale lichtval; tot in het diepst van de morsigste Parijse zalen blijft de catch behoren bij de grote zonneshouwen, het Griekse toneel en het stierengevecht: bij deze zowel als bij de catch zorgt een licht zonder schaduw voor een emotie waaraan men zich niet kan onttrekken.

Er zijn mensen die menen dat catch een minderwaardig soort sport is. Catch is geen sport, het is een schouwspel en toeschouwer te zijn bij een 'gecatchte' voorstelling van het leed is niet minder waardig dan het bijwonen van het lijden van Arnolphe of Andromaque. Natuurlijk er bestaat een onecht soort catch waarbij met groot vertoon onnodig de schijn van een regelmatige sport opgehouden wordt; maar dat slaat nergens op. De echte catch, die men ten onrechte amateurchatch noemt, speelt zich af in tweederangszalen, waar het publiek zich spontaan overgeeft aan het spectaculaire karakter van het gevecht, zoals het bioscooppubliek van de buitenwijken. Diezelfde mensen tonen zich dan verontwaardigd over het feit dat catch doorgestoken kaart is (wat de catch trouwens minder onwaardig zou moeten maken). Het kan het publiek trouwens niets schelen of het gevecht doorgestoken kaart

is of niet, en daar heeft het gelijk in; het geeft zich over aan wat de grootste verdienste van het schouwspel is, het feit dat iedere beweegreden, iedere consequentie uitgeschakeld wordt: wat telt is niet wat men gelooft maar wat men ziet.

Het publiek ziet heel goed het verschil tussen catch en boksen; het weet dat boksen een Jansenistische sport is die berust op het vertonen van een kundigheid; men kan een weddenschap afsluiten over de afloop van een boksmatch: bij catch zou dat geen enkele zin hebben. De boksmatch is een verhaal, dat ontstaat voor de ogen van de toeschouwers; bij de catch daarentegen spreekt ieder moment voor zichzelf, er is niets in wording. Het gaat er de toeschouwer niet om hoe een succes ontstaat, hij is gebrand op het kortstondige beeld van bepaalde hartstochten. Bij catch hoort dus het onmiddellijke opvangen van betekenissen die los van elkaar staan zonder dat het nodig is een verband te zoeken. De catchliefhebber interesseert zich niet voor het berekenen van de afloop, terwijl een boksmatch daarentegen altijd een voorspellen impliceert. Met andere woorden, catch is een optelsom van bezienswaardigheden waarvan geen enkele een functie heeft: ieder moment veronderstelt de absolute kennis van een hartstocht die plotseling en eenzaam opbloeit zonder ooit naar de bekroning van een afloop te neigen.

De functie van de catcher is dan ook niet te winnen, maar nauwkeurig de handelingen uit te voeren die men van hem ver-

wacht. Men zegt dat er in judo een geheime kant vol symbolen is, zelfs als het doel treft is het gebaar terughoudend, nauwkeurig maar kort, haast schetsmatig, dun van lijn. Bij catch daarentegen zijn de gebaren overdreven, opgevoerd tot een toppunt van betekenis. Als er bij judo een man op de grond ligt, is dat maar even, hij rolt door, glipt weg, schudt de nederlaag van zich af, of, als deze al te evident is, verdwijnt hij van de mat; als er bij catch een man op de grond ligt is dat zeer nadrukkelijk en vult hij het hele blikveld van de toeschouwers met het onverdraaglijke schouwspel van zijn onmacht.

Deze overdrijving is wel degelijk dezelfde als die in het toneel van de oudheid waarin de intrige, de taal, de accessoires (maskers, cothurnen) allemaal bijdroegen tot een overdreven zichtbaar maken van een Noodlot. Het gebaar van de overwonnen catcher betekent een nederlaag, het moftefelt de nederlaag niet weg maar accentueert deze en houdt deze aan als een orgelpunt, het komt overeen met het masker van de oudheid dat ten doel heeft de tragische gestemdheid van het schouwspel aan te geven. Bij catch, net zoals bij het toneel van de oudheid schaamt men zich niet voor zijn verdriet, weet men hoe men moet huilen, houdt men van tranen.

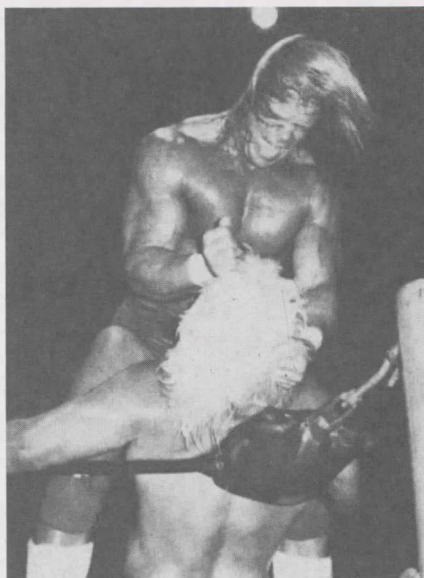
Elk teken van de catch is dus van een absolute duidelijkheid omdat het altijd direct begrepen moet worden. Zodra de twee tegenstanders in de ring staan weet het publiek waar het aan toe is doordat de rollen overduidelijk verdeeld zijn. Net zoals



bij het toneel drukt ieder lichamelijk type meer dan duidelijk de rol uit die de vechter toebedeeld is. Thauvin de dikke aftakelende vijftiger wiens geslachtsloze, afzichtelijke uiterlijk altijd gevraagd heeft om vrouwelijke bijnamen, toont in zijn lichamelijk voorkomen de minderwaardigheid, want het is zijn rol te vertolken wat er aan organische afzichtelijkheid schuilt in het klassieke begrip van 'smeerlap' (het voornaamste begrip in ieder catchgevecht). De bedoelde walging die er van Thauvin uitgaat gaat als teken dus erg ver: niet alleen gebruikt men hier de lelijkheid om de laagheid uit te drukken maar die lelijkheid is ook nog helemaal geconcentreerd in een bijzonder afstotende eigenschap van de materie: de bleke slapheid van dood vlees (het publiek noemt Thauvin 'het kadaver'), zodat de hartstochtelijke veroordeling van het publiek niet meer uit het verstand voortkomt maar uit de diepten van de lichamelijkheid. Men duikt dus met razernij in dat nieuwe beeld van Thauvin dat geheel overeenkomt met het lichamelijke uitgangspunt: zijn daden komen volmaakt overeen met de wezenlijke glibberigheid van zijn personage.

Het lichaam van de catcher is dus de eerste sleutel tot het geheim van het gevecht. Vanaf het begin weet ik dat alle daden van Thauvin, zijn geniepigheid, zijn wreedheid, zijn lafheid, niet in strijd zullen zijn met de eerste indruk van minderwaardigheid die hij mij gegeven heeft: ik kan er van opaan dat hij met overleg en tot het bittere einde een bepaald soort laag-bijde-grondse, vormloze handelingen zal verrichten om in alle opzichten te voldoen aan het beeld van de afzichtelijkste smeerlap: de inktvissmeerlap. De catchers hebben dus een lichamelijk voorkomen dat even afdoend is als dat van de personages van de commedia dell'arte, die van te voren door hun kostuum en hun houding aangeven wat de inhoud van hun rol zal zijn: net zoals Pantalone nooit iets anders kan zijn dan een lachwekkende bedrogen echtgenoot, Harlekijn altijd een slimme knecht is, de Dokter een domme pedant, zo is Thauvin voor eeuwig de geniepigerd, Reinières (een grote blonde man met een slap lichaam en een wilde haardos) het verontrustende beeld van de lijdelijkheid, Mazaud (klein arrogant hanig mannetje) dat van de dwaze zelfgenoegzaamheid en Orsano (de verwijfde fat die aanvankelijk opkomt in een kamerjas van blauw met rose) dat, dubbel opwindend, van de wraakzuchtige rotmeid (salope; ik denk niet dat het publiek van Elysée-Montmartre de *Littre* volgt en het woord 'salope' als mannelijk beschouwt).

Het lichamelijk voorkomen van de catcher is dus een basisteken waarin het gehele gevecht als in een kiem besloten ligt. Maar deze kiem loopt uit en op ieder moment van het gevecht, in iedere nieuwe situatie geeft het lichaam van de catcher aan het



publiek het wonderbaarlijke vermaak van een aard die als vanzelf met een gebaar gepaard gaat. De verschillende lijnen waarlangs de betekenis tot stand komt, verduidelijken elkaar en maken er een overduidelijk schouwspel van. Catch is als een schrijftuur met accenten: buiten de fundamentele betekenis van zijn lichaam beschikt de catcher over episodische altijd welkome mogelijkheden van uitleg, die de lezing van het gevecht voortdurend vergemakkelijken door gebaren, houdingen en gezichtsuitdrukkingen die de bedoeling een hoogtepunt van duidelijkheid geven. Nu eens zegeviert de catcher met een afschuwelijk lachje als hij zijn sportieve rivaal onder zijn knieën knelt; dan weer glimlacht hij zelfgenoegzaam naar het publiek om de naderende wraak aan te kondigen; of onbeweeglijk op de grond gedrukt slaat hij met grote armgebaren op de vloer om iedereen het onverdraaglijke van zijn situatie duidelijk te maken; of hij maakt een gecompliceerd geheel van gebaren om duidelijk te maken dat hij terecht bekend staat en boeit als kwalijk heerschapp, waarbij hij nooit moe wordt over zijn ontevredenheid door te zeuren. Het is dus een ware Menselijke Comedie waarin de meest voorkomende maatschappelijke hartstochten (zelfgenoegzaamheid, het goed recht hebben, verfijnde wreedheid, het gevoel 'dat iemand er voor moet betalen') als bij toverslag het duidelijkste teken vinden waardoor ze uitgedrukt kunnen worden om zegevierend tot in alle hoeken van de zaal door te dringen. Men begrijpt dat het er bij die intensiteit niet meer toe doet of de hartstocht authentiek is of niet. Het publiek vraagt om het beeld van de hartstocht, niet om de hartstocht zelf. In de catch is er net zomin een waarheidsprobleem als in het theater. Wat in beide gevallen verwacht wordt is een begrijpelijke uitbeelding van morele situaties die normaal verborgen blijven. Deze

uitholling van de innerlijkheid ten behoeve van de uiterlijke tekenen is juist het beginsel van de zegevierende klassieke kunst. Catch is een directe pantomime, die oneindig veel doeltreffender is dan de pantomime op het toneel, want het gebaar van de catcher kan het zonder verhaal, zonder decor, kortom zonder overbrenging stellen om waar te schijnen.

Ieder moment van het gevecht is dus als een algebraïsch teken dat onmiddellijk het verband aanduidt tussen een oorzaak en een uitgebeeld gevolg. Er bestaat beslist bij de catchliefhebbers een soort intellectueel plezier als zij dat morele raderwerk op zo'n volmaakte wijze zien functioneren: bepaalde catchers zijn grote toneelspelers die even vermakelijk zijn als een personage van Molière omdat zij er in slagen hun innerlijk direct leesbaar te maken: een catcher met een arrogant en lachwekkend karakter (zoals men ook kan zeggen dat Harpagon een karakter is), Armand Mazaud, brengt de zaal tot geestdrift door de mathematische juistheid van zijn uitbeelding, met gebaren die tot het uiterste van betekenis gaan, door aan zijn vechten een opwindend en een nauwkeurigheid te geven die doen denken aan een groot scholastisch dispuut, waarvan de inzet tegelijk de zege van de trots en de formele eerbied voor de waarheid is.

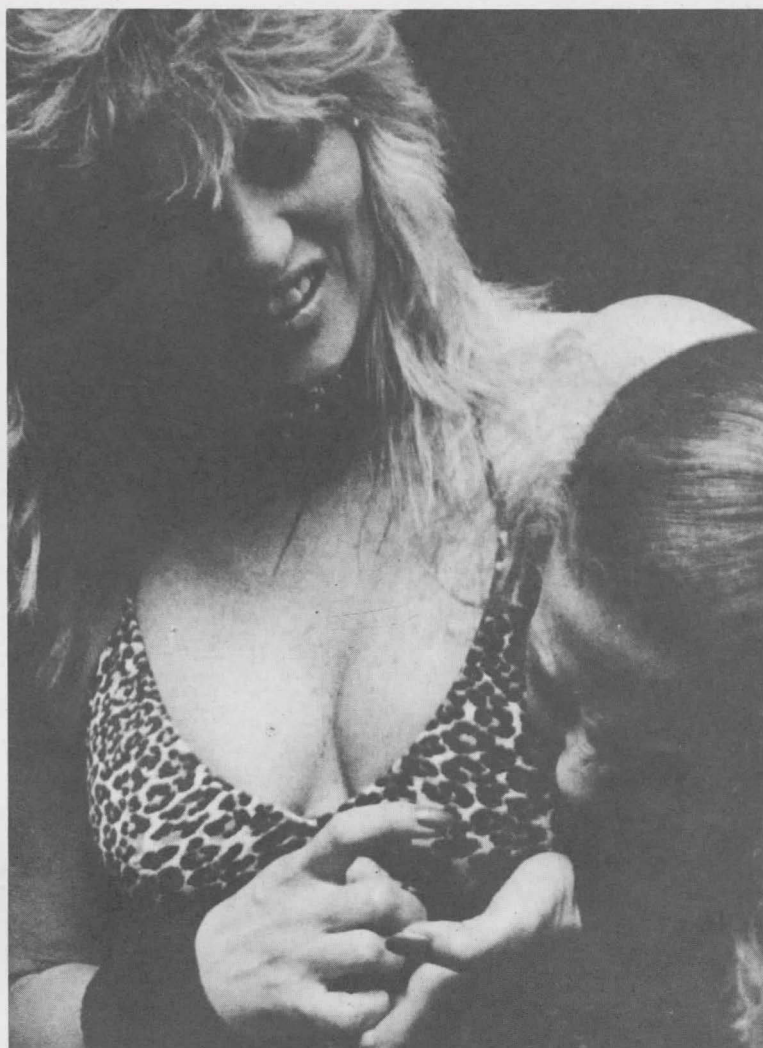
Zo toont men het publiek het grote schouwspel van de Smart, de Nederlaag en de Rechtvaardigheid. De catch laat de smart van de mens zien met de kracht van de tragische maskers: de catcher die vastgehouden wordt door middel van een greep die als wreed bekend staat (een gedraaid arm, een vastgekneld been) toont de hoogste uitdrukking van lijden; als een primitieve Pietà laat hij een gezicht zien dat overdreven verwrongen is door onverdraaglijke smart. Men begrijpt dat schaamtegevoel misplaatst zou zijn in de catch, omdat het in strijd zou zijn met het gewilde uiterlijk vertoon van het schouwspel, die Tentoonstelling van Smart die uiteindelijk het doel is van het schouwspel. Zo zijn dan ook alle handelingen die tot pijn leiden bijzonder spectaculair, als het gebaar van een goochelaar die zijn kaarten goed laat zien: men zou niets van de pijn begrijpen als de oorzaak onduidelijk was; een onopgemerkte handeling die daadwerkelijk pijn zou veroorzaken zou een overtreding zijn van de ongeschreven wetten van de catch en sociologisch absoluut niet doeltreffend zijn, zoals elk waanzinnig of parasitair gebaar. Het lijden wordt breeduit en met overtuiging toegebracht want iedereen moet niet alleen constateren dat de man lijdt, maar ook en vooral waarom hij lijdt. Wat de catchers een greep noemen, dat wil zeggen een handeling die het hoe dan ook mogelijk maakt voor onbepaalde tijd de tegenstander iedere beweging te beletten dient er nu juist toe op conventionele dus begrijpelijke wijze het



schouwspel van het lijden voor te bereiden, er op methodische wijze de voorwaarden voor te scheppen: de bewegingeloosheid van de overwonene maakt het de (tijdelijke) winnaar mogelijk breeduit zijn wreedheid te tonen en het publiek te betrekken in de afschuwelijke traagheid eigen aan de folteraar die zeker is van de resultaten van zijn handelingen: het gezicht van de tegenstander ruw over de grond wrijven, met harde vuist in regelmaat over zijn ruggegraat raspen, deze handelingen althans te verrichten in het visuele vlak; catch is de enige sport die zo'n uiterlijk beeld geeft van foltering. Maar ook hier maakt alleen het beeld deel uit van het spel en de toeschouwer verlangt niet dat de tegenstander werkelijk lijdt, hij geniet slechts van de volmaaktheid van een serie beelden. Het is niet waar dat catch een sadistisch schouwspel is, het is een verstandelijk schouwspel.

Nog opzienbarender dan de greep is de 'manchet', die slag met de onderarmen, een soort verhulde vuistslag tegen de borst van de tegenstander, gepaard gaand met een slap geluid en het overdreven in elkaar storten van het lichaam van de overwonene. Met de 'manchet' bereikt de catastrofe een hoogtepunt van duidelijkheid zodat in het uiterste geval de daad zelfs nog slechts een symbool is; dat gaat te ver, de morele regels van de catch worden dan overtreden, elk teken moet overduidelijk zijn maar niet zichtbaar duidelijk willen zijn; dan schreeuwt het publiek 'nep' niet omdat het de afwezigheid van echte pijn betreurt maar omdat het de kunstgreep veroordeelt: net zoals bij toneel valt men uit zijn spel zowel door al te oprecht te spelen als door een teveel aan gekunsteldheid.

Ik heb al gezegd hoe de catchers profijt trekken van een zekere lichamelijke stijl die er op gericht is en die gebruikt wordt om voor de ogen van het publiek een totaalbeeld van de Nederlaag te scheppen. De weekheid van de grote bleke lijven die met een klap op de grond storten of in de touwen vallen met slingerende armen, de bewegingeloosheid van de massieve catchers die op meelijwekkende wijze teruggeworpen worden door de elastische wanden van de ring, er bestaat geen duidelijker en hartstochtelijker uitdrukking voor de voorbeeldige vernedering van de overwonene. Ontdaan van alle veerkracht is het vlees van de catcher nog slechts een gruwelijke uitgespreide massa die op de grond ligt en vraagt om hardnekkigheid en gejuich. Het is een hoogtepunt van betekenis dat alleen maar vergeleken kan worden met de overdaad aan bedoelingen van de Romeinse triomfen. Ook op andere momenten is het weer een figuur uit de oudheid die opdoemt als de catchers elkaar omstrengelen, die van de smekende, de man die om genade moet vragen, gekromd, geknield, de handen geheven bo-



ven het hoofd, dan langzaam neergedrukt door de winnaar. In de catch is in tegenstelling tot wat bij judo gebruikelijk is de Nederlaag geen conventioneel teken, dat voorbij is zodra het gegeven wordt: de nederlaag is geen afloop maar iets dat voortduurt, een tonen, waarin alle oude mythen van Openbaar Lijden en Verderd Worden verwerkt zijn: het kruis, de schandpaal. De catcher is als een gekruisigde in het volle licht, voor de ogen van allen. Ik heb een op de grond liggende catcher horen zeggen: 'Hij is dood de kleine Jezus, daar aan het kruis', en met deze ironische woorden legde hij de diepe wortels bloot van een schouwspel dat tot in de gebaren de oude zuiveringsrituelen volgt.

Maar wat de catch vooral uit moet beelden is een zuiver moreel begrip: de rechtvaardigheid. Het idee van vergelding speelt een wezenlijke rol in de catch en het 'geef hem van katoen' van het publiek betekent voor alles 'zet het hem betaald'. Het gaat dus, dat spreekt vanzelf, om een immanente rechtvaardigheid. Hoe gemener de daad van de 'smeerlap' is, des te meer geniet het publiek van het pak slaag dat hij zo verdiend krijgt; en als de geniepigerd, die

natuurlijk ook laf is zich achter de touwen verschanst om onbeschaamd van zijn zogenaamde recht te profiteren dan wordt hij op onbarmhartige wijze teruggesleept en dan juicht de menigte als zij de regel overtreden ziet, omdat er een verdiende afstraffing gegeven wordt. De catchers weten buitengewoon goed die neiging tot verontwaardiging van het publiek te bespelen door op het randje van de rechtvaardigheid te balanceren, die uiterste zone van het gevecht gedurende welke nog een beetje meer afwijken van de regel de poorten wijd opengooit naar een woeste wereld. Voor een catchliefshebber is er niets mooier dan de woedende wraakzucht van een benadeelde vechter die zich met harts-tocht werpt, niet op een fortuinlijke tegenstander, maar op het boosaardige beeld van de oneerlijkheid. Natuurlijk is neiging tot rechtvaardigheid veel belangrijker dan de werkelijke toedracht: catch is in de eerste plaats een kwantitatieve serie compensaties (oog om oog, tand om tand). Zo komt het dat een omslag in de verhoudingen in de ogen van hen die met catch getrouwd zijn een soort morele schoonheid heeft: zij genieten ervan als van een goedgeslaagde episode in een roman en hoe



groter de tegenstelling is tussen het slagen van een aanval en het keren van de kans, hoe dichter het fortuin van een catcher bij zijn val ligt, des te bevredigender vindt men de voorstelling. De Rechtvaardigheid is dus een geheel van regels dat overtreden kan worden; aan het feit dat er een Wet is en dat de hartstochten deze te buiten gaan, ontleent het schouwspel al zijn bekoring.

Het is dus begrijpelijk dat maar ongeveer een van de vijf catchontmoetingen regelmatig is. Eens te meer moet men hier begrijpen dat de regelmatigheid slechts een gebruik, of een genre is, zoals bij het toneel: de regel is helemaal geen werkelijke dwang, maar de conventionele schijn van een regelmaat. Zo is in feite een regelmatig gevecht niets anders dan een overdreven gepolijst gevecht: de tegenstanders tonen ijver maar geen verwoedheid in de strijd, zij blijven hun hartstochten meester, leven zich niet hardnekkig uit op de overwonnenen, houden op met vechten zodra men hen daartoe het bevel geeft en groeten elkaar na een bijzonder moeilijke episode, gedurende welke zij echter voortdurend eerlijk tegenover elkaar geweest zijn. Men moet natuurlijk tussen de regels door begrijpen dat al deze beleefdheden aan het publiek getoond worden met de meest conventionele gebaren van eerlijkheid: men drukt elkaar de hand, heft de handen omhoog, ziet met veel omhaal af van een nutteloze greep die de volmaaktheid van de strijd zou kunnen schaden.

Aan de andere kant bestaat de oneerlijkheid ook slechts dankzij overdreven tekenen: een grote schop geven aan de winnaar, zich in veiligheid brengen achter de touwen en zo met nadruk een zuiver formeel recht opeisen, weigeren de hand van de tegenstander te drukken voor of na het gevecht, tijdens de officiële pauze de tegenstander verraderlijk in de rug aanvalen, een verboden stoot geven zodanig dat de scheidsrechter het niet ziet (iets wat natuurlijk slechts zin heeft en gebruikt wordt omdat de helft van de zaal het wel ziet en verontwaardigd wordt). Omdat het Kwaad het natuurlijke klimaat van de catch is krijgt het regelmatige gevecht vooral waarde als uitzondering; de liefhebber verwondert zich erover en begroet het terloops als een wat sentimenteel anachronisme in de sportieve traditie ('die zijn verdraaid regelmatig'); plotseling verwonderd over de goedheid van de wereld zou hij ongetwijfeld van verveling en onverschilligheid omkomen als de catchers niet snel terugkeerden tot de orgie van gemeenschap die onvermijdelijk is bij goede catch.

Tot het uiterste doorgedreven kan regelmatige catch slechts tot boksen of judo voeren, terwijl de echte catch zijn originaliteit juist te danken heeft aan de uitpattingen die maken dat catch een schouwspel is, geen sport. Het einde van een

boksmatch of een judowedstrijd is droog als het besluit van een bewijsvoering. Het ritme van catch is geheel verschillend, want catch gaat van nature in de richting van een retorisch aanzwellen: de overdrevenheid van de hartstochten, de steeds terugkerende crisissen, de verwoede afstraffingen kunnen natuurlijk slechts eindigen in een fel bewogen verwarring. Sommige van de meest geslaagde gevechten worden bekroond door een rumoerig slot, een fantastische woestheid waarin de reglementen, de wetten van het genre, de scheidsrechterlijke autoriteit, de limieten van de ring verdwenen zijn, weggevaagd door een zegevierende wanorde die overslaat op de zaal en catchers, verzorgers, scheidsrechter en toeschouwers meesleept. Men heeft al eerder opgemerkt dat in Amerika de catch een soort mythologisch gevecht is tussen het Goede en het Kwade (in het politieke vlak, de slechte catcher wordt altijd als een Rode gezien). In de Franse catch is het heldendom van andere aard, ethisch en niet politiek. Wat het publiek hier zoekt is het opbouwen van een zuiver moreel beeld: dat van de volmaakte smeerlap. Men gaat naar de catch om steeds weer nieuwe avonturen te zien van een hoofdrolspeler, een uniek personage, permanent en veelvormig als Guignol of Scapino, vol nieuwe invallen maar altijd trouw aan zijn rol. De smeerlap ontpopt zich als een karakter van Molière of een portret van La Bruyère, een klassiek iets, een soort essentie, waarvan de handelelingen slechts veelbetekenende bijverschijnselen zijn, gerangschikt in de tijd. Dit gestileerde karakter behoort tot geen enkele natie, geen enkele partij en of de catcher nu Kuzchenko (bijgenaamd de Snor vanwege Stalin), Yerpezian, Gaspardi, Jo Vignola of Nollières heet, de liefhebber kent hem geen ander vaderland toe dan dat van de 'regels'.

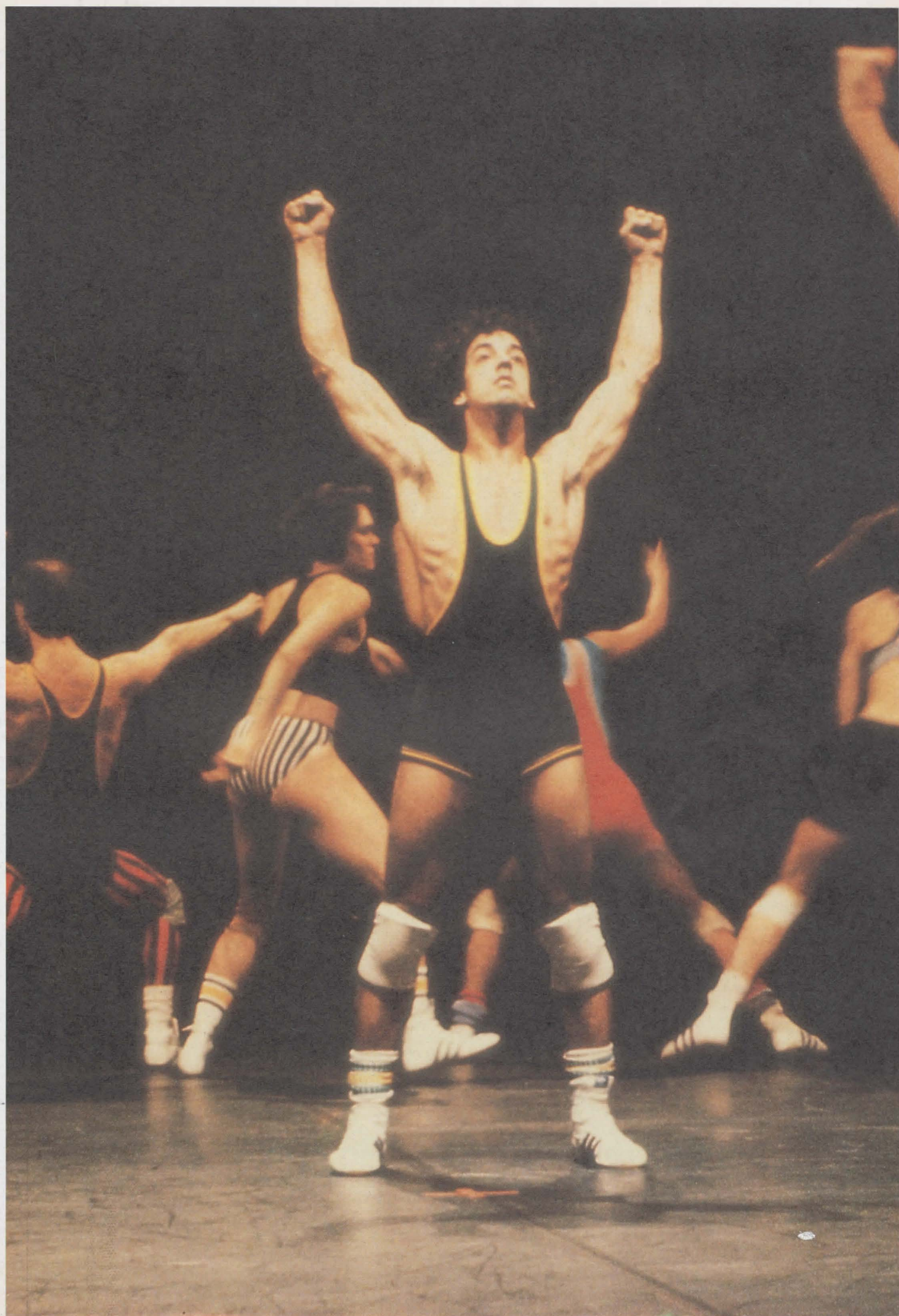
Wat is dan toch die smeerlap voor dat publiek dat naar het schijnt voor een gedeelte afkerig is van de regelmaat? Vooral iemand die onbetrouwbaar is, die de regels alleen aanvaardt als zij hem tot voordeel strekken en die daardoor de formele continuïteit van houdingen doorbreekt. Hij is een onvoorspelbaar dus onmaatschappelijk mens. Hij verschuilt zich achter de Wet als hij er voordeel bij heeft en overtreedt deze als dat hem uitkomt; nu eens slaat hij geen acht op de grensfunctie van de touwen en gaat door met het beuken op een tegenstander die volgens de regels veilig is achter de touwen, dan weer erkent hij deze grens juist wel en eist voor zichzelf de bescherming op die hij even tevoren zelf niet eerbiedigde. Het is deze inconsequentie meer nog dan geniepigheid of wreedheid die het publiek buiten zichzelf brengt: geschokt niet in zijn moraal maar in zijn logica, beschouwt het deze tegenspraak als de afschuwelijkste misstap. De verboden slag wordt pas onregelmatig

zodra hij een kwantitatief evenwicht verstoort, de nauwkeurige boekhouding van compensaties in de war brengt; wat het publiek veroordeelt is helemaal niet de overtreding van verbleekte officiële regels, het is de afwezigheid van wraak, van straf. Er is dan ook niets opwindender voor het publiek dan de demonstratieve schop die gegeven wordt aan de overwonnen smeerlap; de vreugde van het straffen bereikt zijn hoogtepunt als er een mathematische rechtvaardiging voor bestaat, dan kent de minachting geen grenzen: men spreekt niet meer van 'smeerlap' (salaud) maar van 'rotgriet' (salope), uiting van het allergrootste afgrijzen.

Als de doeleinden zo nauwkeurig omschreven zijn moet de catch ook wel zijn wat het publiek ervan verwacht. De catchers, die een grote ervaring hebben, weten heel goed hoe ze de spontane episodes van het gevecht uit moeten laten lopen op het beeld dat het publiek zich gevormd heeft van de grote, wonderbaarlijke thema's van zijn mythologie. Een catcher kan ergernis of tegenzin opwekken, maar hij stelt nooit teleur, hij volbrengt altijd tot het einde wat het publiek van hem verwacht door een toenemende concretisering van de tekens. In de catch bestaat niets in het absolute, er is geen enkel symbool, geen enkele toespeling, alles wordt helemaal gegeven; niets blijft in de schaduw, het gebaar snijdt bijbetekenissen af en biedt vol ceremonie aan het publiek een zuivere, volle betekenis, die rond is als een Natuur. Wat hier met nadruk geboden wordt is niets anders dan het populaire en eeuwenoude beeld van de volmaakte doorzichtigheid van de werkelijkheid. Wat door de catch uitgebeeld wordt is een ideaal begrip van de dingen, een geluksgevoel van de mensen die voor even gelicht worden uit de dubbelzinnigheid die heerst in de dagelijkse gebeurtenissen, om te leven in een panoramisch schouwspel van een Natuur die maar voor één uitleg vatbaar is, waarin de tekens eindelijk met de zaken overeenkomen, zonder hindernis, zonder lek, zonder tegenspraak.

Als de held of de smeerlap van het drama de man die men even te voren gezien heeft in de bezetenheid van een morele woede, met de grootheid van een soort metafysisch teken, de zaal verlaat, onverstoord, anoniem, met een klein koffertje in zijn hand en zijn vrouw aan de arm kan niemand er aan twijfelen dat de catch een macht heeft tot metamorfose die vergelijkbaar is met het Schouwspel en de Godsdienst. In de ring en tot in hun gewilde afschuwelijkheid blijven zij goden, omdat zij enkele ogenblikken lang de sleutel tot de Natuur zijn, het zuivere gebaar dat de scheiding tussen Goed en Kwaad tot stand brengt en het gelaat van een eindelijk doorgrondelijke Rechtvaardigheid open legt.







# LIBRETTO

## SOAP POWDERS AND DETERGENTS

Text by Herschel Garfein

### ALTO

Fab: it makes you glad.  
Fab makes cleaning a snap.  
Fab: the best shine you've had.  
That clean fresh scent is just Fab.  
Fab whitens more white, and brightens more bright.  
Fab your whites, Fab your prints, Fab your colors.  
Fab your whole wash.  
Makes you glad; makes it a snap; best shine you've had; it's just Fab.  
Fab your whites, Fab your knits, Fab your woolens.  
Fab your whole wash.

---

### TENOR

Lava handles third-degree dirt.  
When Lava's on the job, dirt's runnin' scared.  
'Cause Lava delivers a clean white punch that even third-degree dirt can't stand up to.  
Here's how it works:  
When you work around the house, when you do a messy job, when you give that extra push, when that big one gets away,  
dirt not only gets on clothes, it literally gets under your skin.  
And stays there. Now you have third-degree dirt.  
But dirt can't hide from Lava.  
'Cause Lava penetrates, finds dirt where it hides, and knocks it out.  
So, next time you have third-degree dirt, let Lava do your dirty work for you.  
You work hard, you play hard, so clean hard.

---

### BASS

We went to Joliet, Illinois to see if women would give up their Era.  
We took away their Era, and replaced it with an ordinary detergent.  
Three weeks later we were back, and what we found surprised us.  
'Cause when we asked how things were going, four out of five women told us:

### CHORUS

Give us back our Era.

### BASS

Mrs. R. Michaels wasn't pleased. Mrs. Michaels...

SOPRANO    Look at Tommy's uniform. This soiled top, these dirty trousers.  
My husband's shirts, baby's diapers. Oh, and Sally's jumper, all  
the linens. None of it's as white.  
My wash was once so bright, my friends would tell me. Now, it's like  
day and night: they never even mention it.  
Compare these shirts: this one has faded. These pants are stained, and  
badly wrinkled. I bleached these socks for forty minutes. Oh, I scrubbed  
this smock for hours: I just can't clean it.  
None of it's white, uh, it doesn't smell as fresh, uh, it's nowhere near  
as clean. Nothing's quite the same.

CHORUS    Give us back our Era.

SOPRANO    I noticed yesterday my sheets have yellowed. My tablecloth went grey,  
my towels mildewed. All my whites have lost their sparkle, and look,  
these colors ran: I'm scared to wash my sweaters.  
None of it's as white, etc.  
It doesn't feel as good, it doesn't smell as fresh, it doesn't look as white.  
it's nowhere near as clean. It's not at all the same.

BASS    Mrs. Michaels, what if I were to offer you one hundred dollars for  
your Era?

SOPRANO    I don't think so.

BASS    One hundred dollars to keep your Era.

SOPRANO    I don't think so.

BASS    One hundred dollars for your Era.

SOPRANO    Uh... No, I'd have to have my, uh, I'd have to have my Era back.

---

CHORUS    Yes: what we found surprised us.



## REMARQUES A PROPOS DE LA MUSIQUE

*Soap-Powders and Detergents* fut écrit en hommage spirituel à Barthes, mais aussi à la Cantate 211 de Bach (la Cantate du Café) dans laquelle l'héroïne doit s'opposer aux menaces et cajoleries de son père pour obtenir du café. En fin de compte, Lieschen doit choisir entre le café et le mariage. (Dans *Soap-Powders and Detergents*) Madame R. Michaels doit choisir entre Era et les dollars. Chacune finit par l'emporter à sa façon.

*Striptease* réalise une fusion entre musique modifiée pour club de strip et bande enregistrée. La partie enregistrée fut entièrement confiée à un synthétiseur - aucun son enregistré n'est utilisé. Cette œuvre est antérieure à la récente popularisation du "sampling", enregistrement digital de sons instrumentaux en vue de les faire jouer par un synthétiseur. Au lieu de cela, tous les timbres sont spécifiés pour la pièce qui recourt à la synthèse en fréquences modulées.

*Championship Wrestling* combine deux technologies musicales: la musique électronique et la *musique concrète* - montage de sons enregistré au cours de tournois de catch. Ces enregistrements comprennent des interviews de fans et de gardes de la sécurité (l'accent de Boston prédomine), des bruits de foule, des sons ambiants, j'ai également enregistré des programmes télévisés sur le catch - les propos adressés par les catcheurs au public, le cri des entraîneurs, les commentaires des reporters. Le matériel enregistré fut (en majeure partie) réduit à de courts fragments, collés, soumis à des manipulations sonores et mêlé à des sons traités par ordinateur.

Herschel Garfein

## BEMERKINGEN BIJ DE MUZIEK

*Soap-Powders and Detergents* werd niet alleen als spiritueel eerbetoon aan Roland Barthes gecomponeerd maar eveneens als een tribuut aan Bachs Cantate 211 (de Koffiecantate) waarin de heldin moet vechten voor haar koffie tegen de dreigingen en verwijten van haar vader. Lieschen moet uiteindelijk kiezen tussen koffie en huwelijk, Mevr. R. Michaels (in *Soap-Powders and Detergents*) moet kiezen tussen Era en dollars. Ze winnen allebei uiteindelijk op hun manier.

*Striptease* combineert muziek voor een strip-club ensemble met een bandopname. De bandopname werd volledig gesynthesized, geen opgenomen geluiden worden gebruikt. Dit werk gaat de recente popularisatie van het fenomeen "sampling" vooraf, het digitaal opnemen van instrumentale geluiden om ze speelbaar te maken op synthesizer. In plaats hiervan werden alle timbres specifiek uitgekozen voor dit werk waarbij frekwentie-modulatie (FM) synthese wordt gebruikt.

*Championship Wrestling* combineert twee muzikale technologieën. De eerste is computer-muziek. De tweede is concrete muziek - een montage van geluidsopnamen die ik tijdens catchwedstrijden maakte. Deze opnamen bevatten interviews met fans en veiligheidswachters (accenten uit Boston zijn overwegend), lawaai van het publiek en sfeeropnamen. Ik heb ook opnamen gemaakt van catch op t.v. en de speeches van de catchers tot het publiek, het geschreeuw van hun managers, de commentaar van de sportjournalisten. Dit opname-materiaal werd beperkt tot (meestal korte) fragmenten, aan elkaar geplakt en aan geluidsmanipulaties onderworpen en gemixt met het geluid dat door de computer werd voortgebracht.

Herschel Garfein

## NOTES ON THE MUSIC

*Soap-Powders and Detergents* was written in spiritual tribute not just to Barthes, but also to Bach cantata 211 (the Coffee Cantata), wherein the heroine must fight for her coffee against the threats and blandishments of her father. Lieschen must eventually choose between coffee and matrimony. Mrs. R. Michaels (in *Soap-Powders and Detergents*) must choose between Era and dollars. Each ultimately wins on her own terms.

*Striptease* fuses for a modified strip-club ensemble with a tape part. The tape part was entirely synthesized - no recorded sounds are used. This work predates the recent popularization of "sampling", the digital recording of instrumental sounds to make them playable on synthesizers. Instead, all the timbres were designed specifically for the piece using frequency-modulation (FM) synthesis.

*Championship Wrestling* combines two musical technologies. The first is computer music. The second is *musique concrète* - a montage of sound recording I made at wrestling matches. These recordings include interviews of fans and security guards. (Boston accents predominate), crowd noises, ambient sounds, I also taped material from televised wrestling - the speeches made by wrestlers to the audience, their managers' screams, the commentary of sportscasters. The recorded material was edited down to (mostly) short fragments, spliced together, sonically manipulated, and mixed with the computer-processed sound.

Herschel Garfein

# BIOGRAPHIES BIOGRAFIEËN BIOGRAPHIES

## M A R K M O R R I S

**M**ark Morris naquit à Seattle, Washington, USA, où il passa son enfance puis étudia sous la direction de Verla Flowers et de Perry Brunson. Au cours des années, il s'est produit avec un grand nombre de compagnies telles que les Lar Lubovitch Dance Company, Hannah Kahn Dance Company, Laura Dean Dancers and Musicians, Eliot Feld Ballet, et Koleda Balkan Dance Ensemble.

Depuis 1980, outre qu'il régla la chorégraphie de plus de 50 œuvres pour sa propre compagnie de danse moderne, le Mark Morris Dance Group, il composa des danses notamment pour le Boston Ballet, le Joffrey Ballet et l'American Ballet Theatre.

M. Morris a également réalisé de nombreuses chorégraphies dans le domaine de l'opéra et, en 1988, composa celle de *Nixon in China*, une production de John Adams. En 1988, il a été nommé Directeur de la Danse à la Monnaie.

**M**ark Morris werd geboren en groeide op in Seattle, Washington, U.S.A., waar hij studeerde met Verla Flowers en Perry Brunson. Hij heeft gedanst met talrijke gezelschappen waaronder de Lar Lubovitch Dance Company, Hannah Kahn Dance Company, Laura Dean Dancers and Musicians, Eliot Feld Ballet, en Koleda Balkan Dance Ensemble. Hij maakte reeds meer

dan vijftig choreografieën voor zijn eigen dansgroep, die werd opgericht in 1980. Daarnaast choreografeerde hij ook nog voor het Boston Ballet, het Joffrey Ballet, het American Ballet Theatre, e.a. Mark Morris deed ook reeds verschillende operaregieën en in 1987 verzorgde hij de choreografie in John Adams' *Nixon in China*. In 1988 werd hij benoemd tot Dansdirecteur in de Munt.

**M**ark Morris was born and raised in Seattle, Washington, USA, where he studied with Verla Flowers and Perry Brunson. He has performed with a diverse assortment of companies over the years, including the Lar Lubovitch Dance Company, Hannah Kahn Dance Company, Laura Dean Dancers and Musicians, Eliot Feld Ballet, and Koleda Balkan Dance Ensemble.

Since 1980, in addition to choreographing over 50 works for his own modern dance company, he has created dances for the Boston Ballet, the Joffrey Ballet and American Ballet Theatre, among others. Mr. Morris has also worked extensively in opera and in 1987 choreographed the production of John Adams' *Nixon in China*. In 1988 he was named Director of Dance at the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels.

## M O N N A I E D A N C E G R O U P

**L**e Monnaie Dance Group/Mark Morris fut fondé en 1980 en tant que Mark Morris Dance Group et se produisit pour la première fois à New York City en cette même année. En plus de nombreuses tournées, la compagnie fit l'objet d'une émission télévisée spéciale à la PBS/Danmarks Radio: *Dance in America*; elle fut par ailleurs l'une des treize compagnies qui, en 1987, participèrent à New York City au spectacle "Dancing for Life" (au profit de la recherche sur le SIDA). En 1988, la troupe a été désignée comme compagnie officielle de la Monnaie.

**D**e Monnaie Dance Group/Mark Morris werd opgericht in 1980 als de Mark Morris Dance Group en gaf datzelfde jaar een eerste voorstelling in New York City. Het gezelschap maakte toernee over de hele wereld en was het onderwerp van een televisie-special *Dance in America* (PBS/Danmarks Radio). In 1987 waren ze een van de dertien gezelschappen die optraden voor de "Dancing for life" Aids-benefit in New York City. In 1988 werd de groep tot officieel gezelschap van de Munt benoemd.

**M**onnaie Dance Group/Mark Morris was formed in 1980 as the Mark Morris Dance Group and gave its first concert in New York City that year. In addition to touring widely, the Group was the subject of a PBS/Danmarks Radio *Dance in America* television special, and was one of thirteen companies which participated in the 1987 "Dancing for Life" AIDS benefit in New York City. Since 1988, it has been the resident dance group of the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels.

## H E R S C H E L G A R F E I N

**H**erschel Garfein reçut sa formation musicale à la Yale University Institute of Music, le New England Conservatory et le Massachusetts Institute of Technology. Il a écrit des œuvres pour soliste, de la musique de chambre et des œuvres orchestrales ainsi que de la musique pour médias électroniques. De 1981 à 1982, il fut

associé au MIT's Experimental Music Studio; tout d'abord en tant qu'étudiant, puis comme assistant à l'enseignement de la musique pour computer. Ses œuvres de concert ont été présentées au New York's Avery Fisher Hall, 92nd Street Y et à la Brooklyn Academy of Music. L'association de H. Garfein avec Mark Morris commença en 1984 dans le cadre de l'Améri-



can Dance Festival's Young Choreographers and Composers Project, pour lequel il composa sa pièce de musique de chambre, *One Wreathing*. En 1987, H. Garfein se vit octroyer par Mabou Mines, la compagnie expérimentale de théâtre de New York, la commande de composer une œuvre théâtrale et musicale sur des thèmes sud-américains. Depuis lors, *Suenos* a été exécuté à Boston et à New York, et diffusé par la National Public Radio. Parmi les œuvres récentes de H. Garfein figurent *From an American Book of the Dead* (un cycle de chants dédiés à Lorraine Hunt), et *James Brown, his Pavan* (pour quatuor de saxophones). Il se vit octroyer des subsides de la Jerome Foundation et du National Institute for Music Theater. En 1987, il fut nommé Fellow of the Artists' Foundation of Massachusetts et, en 1988, il bénéficia d'une bourse du National Endowment for the Arts. Harry Garfein vit à Boston.

**H**erschel Garfein kreeg zijn muzikale opleiding aan de Yale University, de Yale School of Music, het New England conservatorium en het Massachusetts Institute of Technology. Hij componeerde solo-, kamer-muziek, orkestrale muziek en muziek voor de elektronische media. Van 1981 tot 1982 werkte hij bij de Experimental Music Studio (M.I.T.), eerst als student, dan als assistent leraar voor computermuziek. Zijn werken werden opgevoerd in de Avery Fisher Hall (New York), 92nd Street Y, en de Brooklyn Academy of Music. Zijn samenwerking met Mark Morris dateert van 1984 toen hij een kamer-muziekwerk componeerde *One Wreathing* tijdens het American Dance Festival (Young Choreographers and Composers Project). In 1987 kreeg hij een opdracht van de New Yorkse experimentele theatergroep Mabou Mines om een avondvullend muziek-theaterwerk op Latijns-Amerikaanse thema's te com-

poneren. *Suenos* werd sindsdien opgevoerd in Boston en New York en werd uitgezonden op de National Public Radio. Andere recente werken zijn *From an American book of the Dead* (een Liedcyclus voor Lorraine Hunt) en *James Brown His Pavan* (voor saxofoonkwartet). Hij won verschillende beurzen o.a. Jerome Foundation en van het National Institute for Music Theater. In 1987 was hij Fellow of the Artists' Foundation of Massachusetts en in 1988 kreeg hij een Beurs van de National Endowment for the Arts. Herschel Garfein woont in Boston.

**H**erschel Garfein received his musical training at Yale University, the Yale School of Music, New England Conservatory and the Massachusetts Institute of Technology. He has written solo, chamber, and orchestral scores, as well as music for electronic media. From 1981-1982 he was associated with MIT's Experimental Music Studio; first as a student, then as a teaching assistant in computer music. His concert works have

been heard in New York's Avery Fisher Hall, 92nd Street Y, and Brooklyn Academy of Music. Mr. Garfein's association with Mark Morris began in 1984 at the American Dance Festival's Young Choreographers and Composers Project, for which he composed a chamber score, *One Wreathing*. In 1987, Mr. Garfein was commissioned by Mabou Mines, the New York experimental theater troupe, to compose a full-length music/theater work on Latin American themes. *Suenos* has since been performed in Boston and New York, and broadcast over National Public Radio. Mr. Garfein's other recent works include *From an American Book of the Dead* (a song cycle written for Lorraine Hunt), and *James Brown His Pavan* (for saxophone quartet). He is the recipient of grants from the Jerome Foundation and the National Institute for Music Theater. In 1987, he was named a Fellow of the Artists' Foundation of Massachusetts, and in 1988 he received a Fellowship from the National Endowment for the Arts. Mr. Garfein lives in Boston.

## INGO METZMACHER

**I**ngo Metzmacher, fils du violoncelliste Rudolf Metzmacher, est né en 1957. Au terme de ses humanités, il entama des études de piano, de théorie musicale et de direction d'orchestre à Hanovre, Salzbourg et Cologne. En 1981, en tant que pianiste, il devint membre de l'Ensemble Modern. En 1984, il travailla en collaboration avec Karlheinz Stockhausen et se produisit en concert à Londres et à Budapest (*Kontakte*, *Hymnen*). Il a également étudié la direction d'orchestre auprès de Peter Eötvös et de Franco Ferrara. Dès 1985, il dirigea régulièrement l'Ensemble Modern, notamment à Francfort, Stuttgart, Montepulciano et Berlin-Est. Il assuma simultanément les fonctions de répétiteur à l'Opéra de

Francfort (direction: Michael Gielen) où, en 1987, il fit ses débuts avec *Le Nozze di Figaro*. Au cours de la saison 1987-88, il dirigea *Die Zauberflöte* de Mozart et *Der Silbersee* de Kurt Weill au Musiktheater im Revier. A Bruxelles, il fut l'assistant de Hans Zender pour la production d'*Elektra*. Il remporta un vif succès lorsqu'il dirigea, au cours de cette même saison 1987-88, la création en Belgique de *Der Ferne Klang*. Cette saison, il a dirigé plusieurs représentations de *Wozzeck* en alternance avec Sylvain Cambreling à la Monnaie. En 1989-90 il dirigera la version concertante de *Fierrabras* de Schubert.

**I**ngo Metzmacher werd geboren in 1957 als zoon van de

cellist Rudolf Metzmacher. Na zijn middelbare studies studeerde hij piano, muziektheorie en orkestdirectie in Hannover, Salzburg en Keulen. In 1981 werd hij als pianist lid van het Ensemble Modern. In 1984 werkte hij o.a. samen met Karlheinz Stockhausen en gaf hij concerten in London en Budapest (*Kontakte*, *Hymnen*). Hij volgde ook nog cursussen orkestdirectie bij Peter Eötvös en Franco Ferrara.

Sinds 1985 dirigeert hij regelmatig het Ensemble Modern, o.a. in Frankfurt, Stuttgart, Montepulciano en Oost-Berlijn. Tegelijkertijd wordt hij repetitor onder Michael Gielen in de Opera van Frankfurt waar hij in 1987 debuteerde met *Le Nozze di Figaro*. Tijdens het seizoen 1987-88 leidde hij bij het Musiktheater im Revier te Gelsenkirchen Mozarts *Zauberflöte* en Kurt Weills *Der Silbersee*. In Brussel was hij reeds assistent van Hans Zender voor de produktie van *Elektra*.

Vorig seizoen leidde hij, in de Munt de voorstellingen van *Der ferne Klang*, waarmee hij een opvallend succes behaalde bij publiek en critici.

In de Munt dirigeerde hij dit seizoen verschillende voorstellingen van *Wozzeck* afwisselend met Sylvain Cambreling. Volgend seizoen zal hij in Brussel de concertante uitvoering van Schuberts *Fierrabras* dirigeren.

**C**onductor Ingo Metzmacher, son of the eminent violoncellist Rudolf Metzmacher, was born in 1957. After attending high-school, he studied piano, theory of music and conducting in Hannover, Cologne and Salzburg. In 1981, he joined the Ensemble Modern as a pianist. Since 1984, he has worked together with Karlheinz Stockhausen, whose works he performed in London and Budapest (*Hymnen*, *Kontakte*). Later on, he studied with Peter Eötvös and Franco Ferrara.

As a conductor of the Ensemble Modern, he gave concerts in Frankfurt, Stuttgart, Montepulciano and East-Berlin. He work-

ed together with Michael Gielen at the Frankfurt Opera House, where he made his debut in 1987 conducting *Le Nozze di Figaro*. During the 1987-88 Season, he conducted Mozarts *Magic Flute* and Weills *Silbersee* at the Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen. Before his Brussels debut as conductor in *Der ferne Klang* by Franz Schreker, re-

placing Christoph von Dohnanyi, he had already worked here as an assistant of Hans Zender.

During the Brussels season 1988-89, he conducted performances of *Wozzeck* (in alternance with Sylvain Cambreling). In 1989-90 he will conduct concert performances of Schubert's *Fierrabras*.

## PHIL SANDSTRÖM

Phil Sandström a conçu les éclairages pour plus de cent spectacles de danse. En 1986 et en 1987 il a reçu le New York Dance and Performance Award (Bessie). Depuis 1982 il collabore aux spectacles du Mark Morris Dance Group. En outre il a réalisé les éclairages pour le programme de télévision *Dance in America* sur la compagnie et pour *Esteemed Guests* et *Drink to me only with thine eyes*, deux œuvres que Mark Morris a chorégraphiées respectivement pour le Joffrey Ballet et le American Ballet Theatre. Phil Sandström est directeur technique et éclairagiste attitré au Dance Theater Workshop.

Phil Sandström heeft de belichting gerealiseerd voor meer dan honderd dansproducties. In 1986 en 1987 kreeg hij de New York Dance and Performance Award (Bessie). Sinds 1982 werkt hij mee aan de voorstellingen van de Mark Morris Dance Group. Hij concipieerde

de belichting voor hun t.v. special in de reeks *Dance in America* en voor *Esteemed Guests* en *Drink to me only with thine eyes*, twee werken die Mark Morris respectievelijk voor het Joffrey Ballet en het American Ballet Theater maakte. Phil Sandström is productieleider en vast belichter voor de Dance Theater Workshop.

Phil Sandström, recipient of a 1986 and 1987 New York Dance and Performance Award (Bessie), has designed original lighting for more than a hundred dance companies. He has designed for the Mark Morris Dance Group since 1982, was stage lighting designer for the group's PBS *Dance in America* television program, designed Mr. Morris' *Esteemed Guests* for the Joffrey Ballet and *Drink To Me Only With Thine Eyes* for American Ballet Theatre. Mr. Sandström is the Production Manager and Resident Lighting Designer at Dance Theater Workshop.

## DANSEURS DANSERS DANCERS

### ROB BESSERER

Rob Besserer dansa pour la première fois avec Mark Morris en 1983. Auparavant, il avait déjà dansé avec la Compagnie Lar Lubovitch et Jose Limon. Récemment encore, on put le voir dans *Vienna: Lusthaus* de Martha Clarke et dans plusieurs autres de ses œuvres. Sa dernière apparition se déroula dans une production de James Lapine, *The Winter's Tale* de Shakespeare au Public Theater de New York. Il se vit octroyer le prix "Bessie" pour la danse en 1984 et le "Obie" en 1987 pour ses prestations.

Rob Besserer danste voor het eerst met Mark Morris in 1983. Tevoren had hij reeds met de Lar Lubovitch Dance Company en de Jose Limon Company gewerkt. Onlangs nog was hij te zien in Martha Clarke's *Vienna:*

*Lusthaus* en verschillende van haar andere werken. Zijn laatste optreden was in James Lapine's productie van Shakespeare *The Winter's Tale* in New York's Public Theatre. Hij kreeg een "Bessie" voor dans in 1984 en een "Obie"-award voor performance in 1987.

Rob Besserer first danced with Mark Morris in 1983. Before that he performed with the Lar Lubovitch Dance Co. and The Jose Limon Co. Lately he has worked with Martha Clarke in *Vienna: Lusthaus* and several of her other pieces. Most recently he was in the James Lapine production of Shakespeare's *The Winter's Tale* at New York's Public Theatre. He was given a "Bessie" for dance in 1984 and an "Obie" for performance in 1987.

### ALYCE BOCHETTE

Alyce Bochette, née en Floride, danse et évolue dans le monde du théâtre depuis son enfance. Depuis l'obtention de son diplôme à la New York University Tisch School of the Arts, elle a dansé avec les compagnies de May O'Donnell, Rachel Lampert et Doug Varone. Elle est heureuse d'être à Bruxelles et de pouvoir y travailler avec Mark Morris. Elle souhaite aussi remercier son époux, Jim, pour son soutien.

kinderjaren danst zij en is zij bij het theater betrokken. Nadat zij aan de New York University Tisch School of the Arts afstudeerde, heeft zij met de gezelschappen van May O'Donnell, Rachel Lampert en Doug Varone gewerkt. Zij is gelukkig in Brussel met Mark Morris te werken en dankt haar echtgenoot Jim voor zijn steun.

Alyce Bochette is geboren te Florida. Reeds sinds haar

Alyce Bochette, a native Floridian, has been dancing and involved in the theater since she was a child. Since graduating from New York University



Tisch School of the Arts she has worked with the Companies of May O'Donnell, Rachel Lampert and Doug Varone. She is

happy to be here in Brussels working with Mark Morris and wishes to thank her husband, Jim, for his support.

Company of Boston, het Boston Ballet en de New York University Tisch School of Arts heeft zij werk van Mark Morris uitgevoerd. Recent heeft zij Mark Morris geassisteerd in zijn werk met het American Ballet Theatre. Tina Fehlandt heeft in New York met Cindi Green, Ruth Currier en Deborah Lessen gestudeerd en heeft zowel ballet als moderne dans gedoceerd.

## RUTH DAVIDSON

Ruth Davidson, née à New York, entama sa formation de danseuse professionnelle à la High School of Performing Arts où elle se vit octroyer un prix très convoité: le Helen Tamiris Award. Après avoir obtenu son B.F.A. au SUNY College à Purchase, elle commença sa carrière auprès de la Compagnie de Danse Hannah Kahn. Ultérieurement, Mme Davidson se joignit à la Compagnie de Danse Don Redlich, où elle eut également l'honneur de travailler avec la maîtresse de ballet Hanya Holm. Elle se produisit dans *Hanya: Portrait of a Dance Pioneer*, un film biographique récent qui évoque la carrière de Mme Holm. Depuis 1980 elle travaille avec le Mark Morris Dance Group.

begon zij haar professionele carrière met de Hannah Kahn Dance Company. Later werkte Ruth Davidson bij de Don Redlich Dance Company waar zij ook de eer had met Hanya Holm te werken. Zij werkte mee aan *Hanya: Portrait of a Dance Pioneer*, een recente biografische film over de carrière van deze danseres. Sinds 1980 danst zij met de Mark Morris Dance Group.

Ruth Davidson, a native New Yorker, began her serious dance training at the High School of Performing Arts where she was a recipient of the coveted Helen Tamiris Award. After attaining her B.F.A. from SUNY College at Purchase she began her professional career with the Hannah Kahn Dance Co. Ms. Davidson later joined the Don Redlich Dance Co. where she also had the honor of working with dance master Hanya Holm. She appears in *Hanya: Portrait of a Dance Pioneer*, a recent biographical film on the career of Ms. Holm. She has been with the Mark Morris Dance Group since 1980.

Ruth Davidson is geboren te New York en kreeg haar professionele dansopleiding aan de High School of Performing Arts, waar haar de begeerde Helen Tamiris Prijs werd toegekend. Na het behalen van haar Bachelor of Fine Arts aan het SUNY College te Purchase,

## TINA FEHLANDT

Depuis 1980, Tina Fehlandt danse avec Mark Morris. Elle a porté l'œuvre de Mark Morris à la scène du Repertory Dance Company of Canada, du Concert Dance Company of Boston, du Boston Ballet, du New York University Tisch School of the Arts, et elle l'a assisté à l'occasion de sa récente collaboration avec l'American Ballet Theatre. Mme Fehlandt étudia à New York auprès de Cindi Green, de Ruth Currier et de Deborah Lessen. Elle a également enseigné le ballet et la danse moderne.

Tina Fehlandt danst sinds 1980 met Mark Morris. Met de Repertory Dance Company of Canada, de Concert Dance

Tina Fehlandt has danced with Mark Morris since 1980. She has staged Mr. Morris' work on Repertory Dance Company of Canada, Concert Dance Company of Boston, the Boston Ballet, New York University Tisch School of the Arts, and assisted him on his recent work with American Ballet Theatre. Ms. Fehlandt studied in New York with Cindi Green, Ruth Currier, and Deborah Lessen and has also taught both ballet and modern dance.

## SUSAN HADLEY

Susan Hadley fut élevée à Columbus, Ohio et étudia la danse à l'Ohio State University où elle obtint son diplôme de maîtrise (M.A.). Elle se produisit dans "Harry" de Senta Driver pendant 4 ans et dansa avec Meredith Monk à New York City. En récompense de la chorégraphie qu'elle a réalisée en collaboration avec Bradley Sowash, elle a reçu le soutien de la New York Foundation for the Arts et de la National Endowment for the Arts.

Susan Hadley, groeide op in Columbus, Ohio en behaalde haar Master of Arts voor dans aan de Ohio State University. Zij danste gedurende vier jaar in Senta Driver's *Harry* en werkte in New York City met Meredith Monk. Voor haar eigen choreografie, in samenwerking met componist Bradley Sowash, heeft zij beurzen gekregen van de New York Foundation for the Arts en de National Endowment for the Arts.

Susan Hadley was raised in Columbus, Ohio, received her M.A. in dance from Ohio State University. She danced in Senta Driver's *Harry* for four years, and performed with Meredith Monk in New York City. For her own choreography, in collaboration with composer Bradley Sowash, she has received fellowships from the New York Foundation for the Arts and the National Endowment for the Arts.

## PENNY HUTCHINSON

C'est à Seattle, Washington, d'où elle est originaire, que Penny Hutchinson rencontra pour la première fois Mark Morris et dansa avec lui en 1971. Diplômée de la Juilliard School, elle se produit avec le Mark Morris Dance Group depuis la fondation de cette compagnie en 1980. Mme Hutchinson a enseigné la danse à Seattle, au Jacob's

Pillow Dance Festival et à New York City.

Penny Hutchinson is afkomstig uit Seattle, Washington, waar zij in 1971 voor het eerst Mark Morris ontmoette en met hem danste. Als alumna van de Juilliard School heeft zij sinds de oprichting in 1980 met de Mark Morris Dance Group gedanst.

Penny Hutchinson heeft dans gedoceerd in Seattle, het Jacob's Pillow Dance Festival en in New York City.

**P**enny Hutchinson is from Seattle, Washington where she first met and performed with

Mark Morris in 1971. An alumnus of the Juilliard School, she has danced with the Mark Morris Dance Group since its inception in 1980. Ms. Hutchinson has taught dance in Seattle, Jacob's Pillow Dance Festival and New York City.

## DAN JOYCE

**N**é à Stuart en Virginie, Dan Joyce reçut sa première formation de danseur professionnel à la North Carolina School of the Arts où il fut diplômé en 1983 (Bachelor of Fine Arts). Pendant une saison, il se produisit avec le Maryland Dance Theater, puis il se joignit pendant 4 ans à la Concert Dance Company de Boston. C'est avec cette compagnie qu'il interpréta des chorégraphies de Merce Cunningham, de Murray Louis, de Laura Dean, de Kei Takei, de Mark Morris et de David Gordon entre autres.

**D**an Joyce, geboren te Stuart in Virginia, kreeg zijn professionele dansopleiding aan de North Carolina School of Arts, waar hij in 1983 zijn Bachelor of Fine Arts behaalde. Hij danste een seizoen met het Maryland Dance Theater alvorens

gedurende vier jaren lid te worden van de Concert Dance Company of Boston. Met de Concert Dance Company voerde hij werk uit van van onder meer Merce Cunningham, Murray Louis, Laura Dean, Kei Takei, Mark Morris en David Gordon.

**D**an Joyce, from Stuart, Virginia, began his professional dance training at the North Carolina School of the Arts, where received his Bachelor of Fine Arts degree in 1983. He danced for one season with the Maryland Dance Theater before joining Concert Dance Company of Boston for four years. With Concert Dance Company, he performed dances by Merce Cunningham, Murray Louis, Laura Dean, Kei Takei, Mark Morris and David Gordon, among many others.

## DAVID LANDIS

**D**avid Landis acquit sa formation en Californie où il fut diplômé comme psychologue et danseur (M.A.) avant de s'installer à New York. Il y a travaillé auprès de divers chorégraphes spécialisés dans le domaine de la danse moderne, sous les auspices de CoDanceCo, ainsi qu'avec les Compagnies de Charles Moulton, de Susan Marshall et, depuis 1983, avec le Mark Morris Dance Group. M. Landis entama, en 1981, la production de sa propre chorégraphie; il a contribué, par ses pièces, à étendre le répertoire de deux compagnies californiennes et, avec son propre groupe, il a effectué des tournées dans l'Ouest et le Centre-Ouest des Etats-Unis.

**D**avid Landis is opgegroeid in Californië waar hij afzonderlijke Masters Degrees behaalde in psychologie en dans alvorens hij zich in New York City vestigde. Hij werkte daar met verschillende Modern Dance-choreografen onder de auspiciën van de

CoDanceCo en met de gezelschappen van Charles Moulton, Susan Marshall. Sinds 1983 is hij lid van de Mark Morris Dance Group. David Landis begon in 1981 zijn eigen choreografie in New York te produceren, heeft bijgedragen tot het repertoire van twee gezelschappen in Californië en heeft met zijn eigen groep in het Westen en het Midden-Westen van de Verenigde Staten rondgereisd.

**D**avid Landis grew up in California, where he earned separate Masters degrees in Psychology and Dance before moving to New York City. There he worked with a variety of modern dance choreographers under the auspices of CoDanceCo, and in the companies of Charles Moulton, Susan Marshall and, since 1983, the Mark Morris Dance Group. Mr. Landis began producing his own choreography in New York in 1981, has contributed pieces to the repertoires of two companies in California, and has toured with his own group in the western and midwestern United States.

## OLIVIA MARIDJAN-KOOP

**O**livia Maridjan-Koop est née à Bruxelles où elle a fait ses études secondaires et où elle a travaillé la danse classique chez Jacques Sausin pendant un an. Puis elle a quitté la Belgique pour la Folkwang Hochschule à Essen en Allemagne. Elle y a travaillé la danse classique, la danse moderne (Jean Cébion), le flamenco, la danse folklorique, les danses historiques et la composition. Pendant ces 4 ans elle a travaillé sur ses propres chorégraphies et celles d'autres étudiants, et elle a dansé *Le Sacre du Printemps* de Pina Bausch.

**O**livia Maridjan-Koop is geboren te Brussel waar zij haar middelbare studies deed en waar zij gedurende een jaar bij Jacques Sausin klassieke dans studeerde. Vervolgens verliet zij België en ging naar de Folkwang Hochschule te Essen in Duits-

land. Daar studeerde zij klassieke dans, moderne dans (Jean Cébion), flamenco, folkloristische dans, historische dans en compositie. Gedurende deze 4 jaren voerde zij haar eigen choreografieën en die van haar medestudenten uit. Zij danste o.a. in *Le Sacre du Printemps* van Pina Bausch.

**O**livia Maridjan-Koop was born and went to school in Brussels, where she also studied classical dancing with Jacques Sausin for one year. She then left Belgium for the Folkwang Hochschule in Essen, Germany. There she studied classical dance, modern dance (under Jean Cébion), flamenco, folk dance, historical dance and composition. During these four years she worked on her own choreography and those of other students and she danced *Le Sacre du Printemps* by Pina Bausch.

## CLARICE MARSHALL

**C**larice Marshall naquit en Californie et fut élevée au Texas. Elles s'installa à New York pour étudier la danse à l'Université de New York. Elle a dansé dans les chorégraphies de Rosa-

lind Newman et de Ruby Shang notamment, et elle a également participé aux productions du Wooster Group et de Mabou Mines. Sa propre chorégraphie a été portée à la scène aux Etats-



Unis et en Europe; elle a également été filmée pour le programme public de radiodiffusion *Alive from Off Center*. Elle passa plusieurs années à la faculté de la New York University Tisch School of the Arts.

Clarice Marshall is geboren in Californië en groeide op in Texas. Zij vestigde zich in New York en studeerde dans aan de New York University. Zij danste onder meer werk van Rosalind Newman en Ruby Shang en trad op in werk van de Wooster Group en van Mabou Mines. Haar eigen werk werd in de Verenigde Staten en Europa opgevoerd en werd voor het Public Broadcastings System *Alive from Off Center* gefilmd.

Zij bezocht gedurende vele jaren de New York University Tisch School of the Arts.

Clarice Marshall was born in California and grew up in Texas. She moved to New York to study dance at New York University. She has danced in the work of Rosalind Newman, Ruby Shang, among others and acted in the work of the Wooster Group and Mabou Mines. Her own work has been performed in the U.S. and Europe and filmed for Public Broadcasting System *Alive from Off Center*. She was on the faculty of New York University Tisch School of the Arts for many years.

## ERIN MATTHIESSEN

Erin Matthiessen est danseur, chorégraphe et enseignant. Il a été membre du Mark Morris Dance Group, du Laura Dean Dancers and Musicians, de la Lucinda Childs Dance Company, de la Margaret Jenkins Dance Company et du Scottish Ballet. De 1984 à 1988, il fut membre de la faculté de danse à l'Université de Washington. En 1988, il fut choisi pour faire partie de l'International Directory of Leadership.

Erin Matthiessen is danser, choreograaf en docent. Hij was lid van de Mark Morris Dance Group, de Laura Dean Dancers and Musicians, de Lucinda Childs Dance Company, de Margaret Jenkins Dance Company en het Scottish Ballet. Van 1984-1988 was hij lid van de dansfaculteit van de University of Washington. In 1988 werd hij geselecteerd voor opname in de International Directory of Leadership.

Erin Matthiessen is a dancer, choreographer and teacher. He has been a member of the Mark Morris Dance Group, Laura Dean Dancers and Musicians, Lucinda Childs Dance Company, Margaret Jenkins Dance Company, and the Scottish Ballet. From 1984-1988 he was a member of the dance faculty at the University of Washington. In 1988, he was selected for inclusion in the International Directory of leadership.

## JON MENSINGER

Jon Mensinger naquit à Cleveland, Ohio. Il étudia à l'Université d'Etat de l'Ohio et à l'Université de New York City,

Il a dansé avec Maggie Patton, Jim Self, Douglas Dunn, ainsi qu'avec l'American Dance Machine.

C'est en 1982 qu'il se produisit pour la première fois avec le Mark Morris Dance Group.

Jon Mensinger werd geboren in Cleveland, Ohio. Hij bezocht de Ohio State University en de New York University en danste met Maggie Patton, Jim Self, Douglas Dunn en de American Dance Machine. In 1982 danste hij voor het eerst

met de Mark Morris Dance Group.

Jon Mensinger was born in Cleveland, Ohio. He attended Ohio State University and New York University, and has danced with Maggie Patton, Jim Self, Douglas Dunn and the American Dance Machine.

He first danced with the Mark Morris Dance Group in 1982.

## DONALD MOUTON

L'Acadien Donald Mouton naquit à Crowley en Louisiane, où se déroule l' "International Rice Festival". Il étudia le théâtre à l'University of Southwestern Louisiana où il obtint son diplôme de Bachelor et c'est également là qu'il commença à danser. Au cours de ces onze années à New York, il dansa avec Rudy Perez, Rosalind Newman, Jane Comfort, Susan Marshall et la CoDanceCo. Il danse avec Mark Morris depuis 1980.

Donald Mouton, een Acadiër, is geboren te Crowley in Louisiana, de thuishaven van het "International Rice Festival". Hij behaalde een Bachelor of Arts in theater van de University of Southwestern Louisiana, waar hij zijn danscarrière begon. Gedurende zijn 11 jaar in New York danste hij met Rudy Perez, Rosalind Newman, Jane Comfort, Susan Marshall en CoDanceCo. Hij danst sinds 1980 met Mark Morris.

Donald Mouton, an Acadian, was born in Crowley, Louisiana, the home of the "International Rice Festival". He holds a B.A. in Theater from the University of Southwestern Louisiana, where he began to dance. During his 11 years in New York he danced with Rudy Perez, Rosalind Newman, Jane Comfort, Susan Marshall and CoDanceCo. He has danced with Mark Morris since 1980.

## RACHEL MURRAY

Rachel Murray s'est produite à Honolulu, Hawaï, avec la compagnie de Betty Jones, Dances We Dance Co, ainsi que dans *Harry* de Senta Driver à New York City.

Dance Co in Honolulu, Hawaii en in Senta Drivers' *Harry* in New York City gedanst.

Rachel Murray heeft met de Betty Jones' Dances We

Rachel Murray has danced with Betty Jones' Dances We Dance Co. in Honolulu, Hawaii and Senta Drivers' *Harry* in New York City.

## JUNE OMURA

June Omura naquit à Manhattan mais entreprit ses études de danse à la University of Alabama à Birmingham. Puis elle revint à New York pour étudier au Barnard College; elle y fut diplômée cum laude en 1986, dans les domaines de la danse et de l'anglais. Depuis lors, elle a étudié auprès de Cindi Green à New York et s'est produite avec les compagnies de Kenneth King, Sally Silvers, Richard Bull, Peter Healey et Hannah Kahn.

June Omura is geboren in Manhattan maar kreeg haar vroegste dansopleiding aan de University of Alabama te Birmingham. Zij keerde naar New York terug om het Barnard College te bezoeken, waar zij in 1986

cum laude in Dans en Engels promoveerde.

Sindsdien heeft zij in New York met Cindi Green gestudeerd en trad op met de gezelschappen van Kenneth King, Sally Silvers, Richard Bull, Peter Healey en Hannah Kahn.

June Omura was born in Manhattan but received her early dance training at the University of Alabama in Birmingham. She returned to New York to attend Barnard College, graduating cum laude in 1986 in Dance and English.

Since then, she has studied with Cindi Green in New York and performed in the companies of Kenneth King, Sally Silvers, Richard Bull, Peter Healey and Hannah Kahn.

## KRAIG PATTERSON

Né à Trenton, New Jersey, Kraig Patterson fut attiré par la danse au cours de ses études lorsqu'il eut l'occasion de participer, comme danseur, aux revues musicales dirigées par la famille Bryan. Il se forma par la suite à la Princeton Ballet Society, à la Alvin Ailey et à la Graham School, ainsi qu'à la Juilliard School où il fut diplômé en 1986 (B.F.A.). Il s'est produit notamment avec le Glenn/Lund/Dance, avec Ohad Naharin, avec le Rondo Dance Theater ainsi qu'avec la compagnie *Off the Wall* de Neta Pulvermacher. Il fut également présenté en tant que danseur par le programme télévisé *Juilliard at 80*. C'est en automne 1987 qu'il commença à danser avec le Mark Morris Dance Group.

Kraig Patterson, afkomstig uit Trenton, New Jersey, begon zijn danscarrière met optredens in musicals aan de uni-

versiteit onder de leiding van de familie Bryan. Zijn formele opleiding kreeg hij aan de Princeton Ballet Society, The Alvin Ailey School, de Graham School en de Juilliard School waar hij in 1986 het diploma van Bachelor of Fine Arts behaalde. Hij trad onder meer op met Glenn/Lund/Dance, Ohad Naharin, Rondo Dance Theater en *Off the Wall* van Neta Pulvermacher en was sterdanser in het TV-optreden van *Juilliard at 80*. Sinds het najaar van 1987 danst hij met de Mark Morris Dance Group.

Kraig Patterson of Trenton, New Jersey was inspired to dance in high school musicals under the direction of the Bryan family. His formal training includes the Princeton Ballet Society, the Alvin Ailey and Martha Graham Schools and the Juilliard School where he received his B.F.A. in 1986. He

has performed with Glenn/Lund/Dance, Ohad Naharin, Rondo Dance Theater and Neta Pulvermacher's *Off the Wall*, among others and was a featured

dancer in the T.V. performance of *Juilliard at 80*.

He began dancing with the Mark Morris Dance Group in the fall of 1987.

## GUILLERMO RESTO

Guillermo Resto se vit octroyer le New York Dance and Performance "Bessie" Award.

Il danse avec Mark Morris depuis 1983.

Guillermo Resto, die de New York Dance and

Performance "Bessie" Award behaalde, heeft sinds 1983 met Mark Morris gedanst.

Guillermo Resto, recipient of a New York Dance and Performance Award (Bessie) has danced with Mark Morris since 1983.

## KEITH SABADO

Né à Seattle, Keith Sabado danse depuis 1984 avec le Mark Morris Dance Group. Auparavant déjà, il s'est produit à New York City avec les compagnies de Pauline Koner, de Hannah Kahn, de Jim Self et de Rosalind Newman. En 1988, il se vit octroyer le New York Dance and Performance "Bessie" Award.

Keith Sabado, geboren in Seattle, danst sinds 1984 met de Mark Morris Dance Group en trad voordien in New York City op met de gezelschap-

pen van Pauline Koner, Hannah Kahn, Jim Self en Rosalind Newman. In 1988 ontving hij de New York Dance and Performance "Bessie" Award.

Keith Sabado, born in Seattle, has danced with the Mark Morris Dance Group since 1984 and previously performed in New York City with the companies of Pauline Koner, Hannah Kahn, Jim Self and Rosalind Newman. He is the recipient of a 1988 New York Dance and Performance "Bessie" Award.

## JOACHIM SCHLÖMER

Joachim Schlömer, 26 ans, est né en Allemagne où il a passé son baccalauréat. Puis il étudia l'architecture pendant un an à Düsseldorf. Il étudia la danse à l'école Folkwang de 1984 à 1988. En plus de la danse classique, moderne, du folklore et du flamenco, il a pu y danser ses propres chorégraphies assisté par Jean Cébren. Il a accompagné le

Wupperthaler Tanz Theater Pina Bausch lors d'une tournée dans le *Sacre du Printemps*. Actuellement il est membre du Monnaie Dance Group/Mark Morris.

Joachim Schlömer is 26 jaar oud en werd geboren in Duitsland waar hij zijn baccalaureaat heeft behaald. Daarna studeerde hij gedurende een jaar architectuur



in Düsseldorf. Hij begon te dansen aan de Folkwang Hochschule van 1984 tot 1988. Behalve klassieke en moderne dans, folklore en flamenco, heeft hij ook zijn eigen choreografieën gedanst, met assistentie van Jean Cébrou. Hij vergezelde het Wupperthaler Tanz Theater van Pina Bausch op een rondreis met de *Sacre du Printemps*. Hij is thans lid van de Monnaie Dance Group/Mark Morris.

Joachim Schlömer, who is 26, was born and educated in

Germany. He studied architecture in Düsseldorf for one year and then began to study dance at the Folkwang Hochschule. From 1984 to 1988 he received training there in classical, modern, folkloric and flamenco dancing, and also performed his own choreography, led by Jean Cébrou. He accompanied the Wupperthaler Tanz Theater during a tour of *Le Sacre du Printemps* by Pina Bausch.

He is currently a member of the Monnaie Dance Group/Mark Morris.

## PIER VOULKOS

Pier Voulkos fait partie du Mark Morris Dance Group depuis 1987. Elle commença sa carrière en 1979 avec la compagnie de théâtre et de danse Ed Mock à San Francisco, Californie. A New York, elle a travaillé avec les chorégraphes Daniel Peters, Diane Martel, Donald Byrd et Rosalind Newman. En 1986, elle fut sollicitée pour deux collaborations à la réalisation de décors de théâtre et de maquettes de costumes, dont l'une fut financée par le Visual Art Programme du New York State Council on the Arts, et l'autre par le New Works Program du Massachusetts Council on the Arts and Humanities.

Pier Voulkos danst sinds het najaar van 1987 met de Mark Morris Dance Group. Zij begon haar danscarrière in 1979 met de Ed Mock Dance Theatre Company in San Francisco, California. In New York werkte zij met de choreografen Daniel Peters, Diane Martel, Donald Byrd en Rosalind Newman. In 1986 kreeg zij twee verschillende samenwerkingsopdrachten voor Theatrical Set (decor) en voor Costume Design (kostuumontwerp), één gefinancierd door het Visual Art Program van het New York State Council on the Arts, en het andere door het New Works Program, Massachusetts Council on the Arts and Humanities.

Pier Voulkos has been with the Mark Morris Dance Group since the fall of 1987. She started her performing career in 1979 with the Ed Mock Dance Theatre Company in San Francisco, California. In New York she has worked with choreographers Daniel Peters, Diane Martel, Donald Byrd and Rosalind Newman. In 1986 she received two separate collaborative commissions for Theatrical Set and Costume Design, one funded through the Visual Art Program, New York State Council on the Arts, the other funded through the New Works Program, Massachusetts Council on the Arts and Humanities.

## WILLIAM WAGNER

William Wagner naquit à Larchmont dans l'Etat

de New York. Il fut boursier de la Juilliard School ainsi que de

l'école de danse de Martha Graham. En 1986, William Wagner obtint son diplôme de littérature à la State University of New York à Purchase. Au cours de la saison 1987, il s'est produit avec la compagnie de danse de Martha Graham, ainsi qu'avec l'Ensemble de Martha Graham, avec les compagnies de Judith Gary et d'Anthony Morgan.

Plus récemment, il s'est perfectionné auprès de Risa Steinberg et de Jocelyn Lorenz à New York. Il souhaite remercier tout particulièrement Bob Stein ainsi que Diane Gray pour leur constant soutien et leurs encouragements.

William Wagner is afkomstig uit Larchmont, New York. Hij studeerde aan de Juilliard School en de Martha Graham School of Dance. William Wagner promoveerde in 1986 cum laude in literatuur aan de State University of New York te Purchase. Hij trad in het seizoen 1987 op met de Martha Graham Dance Company en heeft ook met het Martha En-

semble, Judith Gary and Dancers en de Anthony Morgan Dance Company gedanst.

Recent studeerde hij met Risa Steinberg en Jocelyn Lorenz te New York. Hij wil zijn speciale dank betuigen aan Bob Stein en Diane Gray voor hun onvermoeibare steun en aanmoediging.

William Wagner is from Larchmont, New York. He has held scholarships at the Juilliard School and the Martha Graham School of Dance. Mr. Wagner is a 1986 honors graduate in Literature from the State University of New York at Purchase. He has performed with the Martha Graham Dance Company in their 1987 season, and also with the Martha Graham Ensemble, Judith Gary and Dancers and the Anthony Morgan Dance Co. Recently he has studied with Risa Steinberg and Jocelyn Lorenz in New York. He would like to express special thanks to Bob Stein and Diane Gray for their avid support and encouragement.

## JEAN-GUILLAUME WEIS

Jean-Guillaume Weis, né à Luxembourg, a étudié la danse classique et moderne au conservatoire de Luxembourg. Ensuite il a poursuivi ses études à l'école de Ballet Contemporain de Bruxelles. Dans cette compagnie il a dansé deux ans. En 1988, il a rejoint le Monnaie Dance Group/Mark Morris.

Jean-Guillaume Weis is geboren in Luxemburg waar hij klassieke en moderne dans studeerde. Vervolgens zette hij zijn studies voort aan de school van

het Ballet Contemporain de Bruxelles. Met dit gezelschap danste hij gedurende twee jaar. In 1988 werd hij geëngageerd bij de Monnaie Dance Group/Mark Morris.

Jean-Guillaume Weis was born in Luxemburg where he studied classical and modern dance. He then continued his studies at the school of the Ballet Contemporain de Bruxelles. He danced with this company for two years. In 1988 he joined the Monnaie Dance Group/Mark Morris.

## HOLLY WILLIAMS

Cette saison-ci, Holly Williams se joint à la compagnie de Mark Morris; auparavant déjà, elle a dansé avec ce groupe en

1981-82. En dehors de ses séjours en Belgique, elle vit avec son époux à Dallas, Texas, où elle enseigne la danse et la chorégraphie; elle y est également critique chorégraphique pour le *Dallas Morning News*.

Elle a par ailleurs dansé avec la Limon Company ainsi qu'avec la compagnie des danseurs et musiciens de Laura Dean. Elle est diplômée *cum laude* du Barnard College de New York.

**H**olly Williams is vanaf dit seizoen opnieuw bij de Mark Morris Dance Group. In 1981-1982 danste zij reeds met dit gezelschap. Als zij niet in België verblijft, woont zij met haar echtgenoot in Dallas, Texas waar zij dans doceert, choreografieën maakt en voor de *Dallas Morning News* danskritieken schrijft. Zij danste ook met de Limon Company en de Laura Dean Dancers and Musicians en promoveerde *cum laude* aan het Barnard College te New York.

**H**olly Williams rejoins Mark Morris' company this season; she last danced with the group in 1981-82. When not in Belgium, she lives with her husband in Dallas, Texas where she teaches dance, choreographs and is the dance critic for the *Dallas Morning News*.

She also has danced with the Limon Company and Laura Dean Dancers and Musicians and is a *cum laude* graduate of Barnard College in New York.

## MEGAN WILLIAMS

**M**egan Williams est née en Californie du Sud. Elle s'installe ensuite à Toronto, au Canada, où elle commence à danser pendant ses études supérieures, avec la troupe de son école. En 1984, elle obtient son diplôme (B.F.A.) à la Juilliard School où elle se produit avec le Juilliard Dance Ensemble et bénéficie par ailleurs de la Jose Limon Memorial Scholarship ainsi que de la Rockettes Alumnae Award. Depuis lors, elle poursuit une carrière de danseuse; elle s'est produite e.a. avec la Ohad Naharin Dance Company, Glenn/Lund/Dance et Mark Haim and Dancers.

**M**egan Williams is geboren in Zuid-Californië. Vervolgens ging zij naar Toronto, Canada, waar zij in het muziektheater aan de universiteit begon te dansen. In 1984 behaalde zij een Bachelor of Fine Arts aan de Juilliard School waar zij met het

Juilliard Dance Ensemble optrad, en kreeg de Jose Limon Memorial Scholarship en de Rockettes Alumnae Award. Sindsdien danste zij professioneel met Ohad Naharin and Dance Company, Glenn/Lund/Dance, en Mark Haim and Dancers.

**M**egan Williams was born in Southern California, but later moved to Toronto, Canada where dancing began with musical theatre in high school. She graduated with a B.F.A. from the Juilliard School in 1984 where she performed with the Juilliard Dance Ensemble and was recipient of the Jose Limon Memorial Scholarship and the Rockettes Alumnae Award. She has since danced professionally with Ohad Naharin Dance Company, Glenn/Lund/Dance and Mark Haim and Dancers.



## LORRAINE HUNT

Lorraine Hunt fut lauréate de nombreux concours de chant, parmi lesquels: the Opera Company of Boston' Guild Auditions (1985) et le Liederkrantz Competition New York (1987). Après une courte carrière d'altiste, elle opta définitivement pour le chant en 1982. Depuis lors, elle interpréta principalement des rôles dans des oratorios et des opéras de Haendel: le *Messie*, *Israël en Egypte*, *Saül*, *Agrippina* et *Jules César* - production mise en scène par Peter Sellars à l'occasion de laquelle elle fut invitée à Bruxelles (1988) - le *Magnificat* de Bach, *Fidelio* de Beethoven (Marceline) et *Don Giovanni* de Mozart (Donna Elvira). Elle travailla avec des chefs d'orchestre tels que Giuseppe Sinopoli (*Das Paradies und die Peri* de Schumann), Charles Dutoit (la *Messe en Ut majeur* de Mozart) et Ozawa (*Pelléas et Mélisande* de Fauré). A la Monnaie: Sesto *Giulio Cesare* (1988), *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* et *Dido and Aeneas* avec le Monnaie Dance Group/Mark Morris. A Lausanne, elle chanta Zerline dans *Don Giovanni* à l'occasion des représentations invitées de la production Cambreling-Herrmann.

Projets: Idamante dans *Idomeneo* avec Roger Norrington à Boston, Cherubino (*Nozze*) à Saint-Louis, Sesto (*La Clemenza di Tito*) à Houston. Un enregistrement (CD) sortira prochainement du *Mahoganny Singspiel* (Weill-Brecht) auquel elle a collaboré.

Lorraine Hunt is winnares van verschillende zangconcoursen, waaronder de Opera Company of Boston's Guild Auditions (1985), de New England Regional Metropolitan

Opera Auditions (1985) en de Liederkrantz Competition New York (1987). Na een korte carrière als altvioliste, schakelde ze in 1982 definitief over naar de zang. Sedertdien vertolkte ze voornamelijk opera- en oratoriumpartijen van Händel-Messiah, *Israel in Egypt*, *Saul*, *Agrippina* en *Giulio Cesare* - de productie in regie van Peter Sellars die ook in Brussel te gast was -, Bachs *Magnificat*, Beethovens *Fidelio* (Marzeline) en Mozarts *Don Giovanni* (Donna Elvira). Ze werkte met dirigenten als Giuseppe Sinopoli (Schumanns *Das Paradies und die Peri*), Charles Dutoit (Mozarts *Mis in C*) en Ozawa (Fauré's *Pelléas et Mélisande*). In de Munt: Sesto *Giulio Cesare* (1988), *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* en *Dido and Aeneas* met de Monnaie Dance Group/Mark Morris. In Lausanne vertolkte ze Zerline *Don Giovanni* in de gastvoorstellingen van de Cambreling-Herrmann-productie.

Projecten: Idamante in *Idomeneo* met R. Norrington te Boston, Cherubino (*Le Nozze*) te Saint-Louis, Sesto (*La Clemenza di Tito*) te Houston. Een plaatopname (CD) van *Mahoganny Singspiel* (Weill-Brecht) waarop zij te horen is, zal binnenkort verschijnen.

Lorraine Hunt has performed with the Monnaie Dance Group/Mark Morris in *New Love Song Waltzes*, *L'Allegro*, and as Dido in *Dido and Aeneas*. Ms. Hunt has performed and recorded *Mélisande's Song* as part of the incidental music to *Pelléas et Mélisande* by Fauré with Seiji Ozawa and the Boston Symphony Orchestra for Deutsche Grammophon. She has also

appeared with the Boston Symphony under Giuseppe Sinopoli and at Tanglewood in Mozart's *C minor* under Charles Dutoit. Operatic appearances have included; Sesto in the Smith/Sellars production of *Giulio Cesare* in New York, Boston, Brussels, and to be revived in Paris in January; Zerlina in the Cambreling/Herrmann *Don Giovanni* in Lausanne; Donna Elvira in the Smith/Sellars *Giovanni*, to be revived next Fall in Vienna and Paris; and the Composer in *Ariadne auf Naxos* at the June Opera Festival of New

Jersey. In June she will be heard at the Boston Early Music Festival as Idamante in a concert version of *Idomeneo* conducted by Roger Norrington. Upcoming Mozart roles include Cherubino at Opera Theater of Saint Louis, and Sesto in *Clemenza di Tito* for Houston Grand Opera. Ms. Hunt is a winner of the 1986 Metropolitan Opera Auditions, the Liederkrantz Competition, and the Opera Company of Boston Competition. She can be heard on the forthcoming Nonesuch CD of the Weill/Brecht *Mahoganny Singspiel*.

## JUDY KELLOCK

Judy Kellock naquit à Boston où elle étudia à la Longy School of Music. Elle est très demandée en tant que chanteuse de concert, tant pour des concerts symphoniques que pour des récitals. En plus de ses interprétations des rôles classiques du répertoire de soprano, elle est demandée par de nombreux compositeurs contemporains pour l'exécution de leurs œuvres. Elle se produisit déjà avec le St Louis Symphony, l'orchestre du Minnesota, le Brooklyn Philharmonic ainsi qu'avec plusieurs orchestres de Nouvelle Angleterre dans les œuvres en solo ainsi que des oratorios. Sa prestation à Athènes, avec l'Orchestre de la Radio grecque, lui valut un succès international. Elle se produisit sur la scène de l'opéra en Italie et en Grèce ainsi qu'à l'occasion d'une tournée en Nouvelle Angleterre. Elle enregistra déjà des disques pour plusieurs firmes différentes. Judy Kellock chante en Belgique pour la première fois.

Judy Kellock is afkomstig uit Boston, waar ze school liep

aan de Longy School of Music. Ze wordt veel gevraagd als concertzangeres, zowel voor symfonische concerten als voor recitals. Naast haar vertolkingen van het standaard-sopraanrepertoire, wordt ze door vele hedendaagse componisten gevraagd voor de uitvoering van hun werk. Ze trad reeds op met de St. Louis Symphony, het Minnesota Orchestra, de Brooklyn Philharmonic en verschillende orkesten uit New England, zowel in solo-werken als in oratoria. Internationaal behaalde ze succes met haar optredens voor de Griekse Radio in Athene. Opera zong ze reeds in Italië en Griekenland en op tournee in New England. Ze maakte tevens opnamen bij verschillende platenfirma's. Judy Kellock zingt voor het eerst in België.

Judy Kellock makes her home in the Boston area, where she is on the Faculty of the Longy School of Music. She is particularly in demand as a concert singer, with orchestra and in recital. Highly acclaimed for her interpretation of standard repertoire,

she is also sought after by composers for her outstanding performances of contemporary music. She has been featured with the St. Louis Symphony, the Minnesota Orchestra, the Brooklyn Philharmonic and many New England Orchestras, in solo work as well as oratorio. She was highly acclaimed for

her performances with the Greek Radio Orchestra in Athens. Major operatic roles have taken Ms. Kellock to Italy and Greece, and on tour with Opera New England. She has recorded for several record-labels. Judy Kellock sings in Belgium for the first time.

winner in several international competitions (a.o. the Franz Schubert-Wettbewerb and the Luciano Pavarotti International Voice Competition). Mr. Ken-

nedy has recently completed an operetta-tour through the USA, Japan and Taiwan. With *Mythologies*, he makes his Belgian debut.

## RICHARD KENNEDY

Richard Kennedy fit ses études à l'Indiana University School et se vit octroyer son diplôme supérieur à la Boston University School for the Arts. Il se perfectionna à l'Institut Franz Schubert en Autriche et dans le cadre des Jeunesses musicales du Canada auprès d'Ernst Haeflinger, Walter Berry, Hans Hotter, Jörg Demus, Gérard Souzay et Dalton Baldwin. Il se produisit avec différents orchestres de chambre et orchestres symphoniques américains et, en tant que soliste, avec plusieurs ensembles chorals et d'Oratorio, parmi lesquels le Los Angeles Master Chorale, avec lequel il interpréta la *Passion selon Saint Matthieu* et le Dorothy Chandler Pavillion. Par ailleurs, il se produisit en récital au Carnegie Hall, au Festival de Spoleto, en Autriche et au Canada. Il fut lauréat au Concours International Franz Schubert et Luciano Pavarotti. Richard Kennedy effectua une tournée d'opérette aux Etats-Unis, au Japon et à Taiwan. Il chante en Belgique pour la première fois.

Richard Kennedy studeerde aan de Indiana University School en behaalde verder diploma's aan de Boston University School for the Arts. Hij vervolmaakte zich tijdens meester-cursussen aan het Franz Schubert Instituut in Oostenrijk en bij Jeugd en Muziek Canada met Ernst Haeflinger, Walter Berry, Hans Hotter, Jörg Demus, Gérard Souzay en Dalton Baldwin. Hij trad op met verschillende

Amerikaanse symfonie- en kamer-orkesten en als solist met belangrijkste oratorium- en chorale-verenigingen, waaronder de Los Angeles Master Chorale, waarmee hij de *Matteuspasie* vertolkte in het Dorothy Pavillion. Daarnaast verzorgde hij recitals in Carnegie Hall, bij Spoleto en in Oostenrijk en Canada. Hij was laureaat bij de Internationale Franz Schubert- en de Luciano Pavarotti-Zangwedstrijd. Richard Kennedy beëindigde zopas een operette-tournee doorheen de States, Japan en Taiwan. Hij zingt voor het eerst in België.

Richard Kennedy earned degrees at the Indiana University School and was recipient of the Artist Diploma at the Boston University School for the Arts. Further study was accomplished at the Franz Schubert Institute in Austria where he worked with Ernst Haeflinger, Walter Berry, Hans Hotter and Jörg Demus and at the Jeunesses Musicales du Canada where he studied with Gérard Souzay and Dalton Baldwin. He has sung with several american symphony- and chamber-orchestras, as a tenor soloist with several oratorio- and chorale-ensembles, a.o. with the Los Angeles Master Chorale as aria-soloist in Bach's *St. Matthew Passion* at the Dorothy Chandler Pavillion. Next to this, he has given recitals in Carnegie Hall, with the Spoleto Festival and in Austria and Canada. He is prize

Peter Stewart naquit à Racine dans le Wisconsin. Après avoir reçu sa formation à la Northwestern University, il s'installa à New York pour y poursuivre ses études de chant à la Juilliard School. En tant que chanteur d'opéra, on put l'entendre au Santé Fé Opera, au Lake George Opera Festival, à la Music Academy of the West et dans le cadre du cycle *Meet the Modern* organisé par la Brooklyn Academy of Music. Il interpréta des créations de H.W. Henze, Gavin Bryars, Robert Wilson, Morris Cotel, William Russo et Lee Hoiby. En outre, il se produisit avec le Philharmonic Baroque Orchestra, le Calgary Philharmonic, le Mendelssohn String Quartett, le Royal Concert ainsi qu'au Madeira Bach Festival et au Ravinia Festival Chicago. En 1988 il fit ses débuts au Lincoln Center de New York et au Kennedy Center de Washington. Peter Stewart fait ses débuts en Belgique.

Peter Stewart werd geboren in Racine, Wisconsin. Na zijn opleiding aan de Northwestern University, ging hij verder studeren aan de Juilliard School in New York. Als operazanger was hij te horen bij de Santa Fé Opera, het Lake George Festival, de Music Academy of the West en in de reeks *Meet the Modern* van de Brooklyn Academy of Music. Hij vertolkte creaties van H.W. Henze, Gavin Bryars,

Robert Wilson, Morris Cotel, William Russo en Lee Hoiby. Daarnaast trad hij op met het Philharmonic Baroque Orchestra, de Calgary Philharmonic, het Mendelssohn String Quartett, het Concert Royal en bij het Bach-Festival Madeira en het Ravinia Festival Chicago. In 1988 maakte hij zijn debuut in het Lincoln Center New York en het Kennedy Center Washington. Peter Stewart debuteert in België.

Peter Stewart was born in Racine, Wisconsin. After his training at Northwestern University, he moved to New York to continue vocal studies at the Juilliard School. He has sung roles with the Santa Fé Opera, the Lake George Opera Festival, Music Academy of the West and in the Brooklyn Academy's *Meet the Modern*-series. Mr. Stewart has sung premieres of works by H.W. Henze, Gavin Bryars, Robert Wilson, Morris Cotel, William Russo and Lee Hoiby. He has appeared in concert with the Madeira Bach Festival, the Philharmonic Baroque Orchestra, the Calgary Philharmonic, the Mendelssohn String Quartett Concert Royal and at Chicago's Ravinia Festival. In 1988, Mr. Stewart made his recital debuts at Lincoln Center. He makes his Belgian debut with the performances of *Mythologies*.

## PETER STEWART



Orchestre de la Monnaie/Orkest van de Munt

**STRIPTease**

*Violon/ Viool*  
Zygmunt Kowalski

*Clarinete basse/ Basklarinet*  
Jan Van Den Ecker

*Trompette/ Trompet*  
Manu Mellaerts

*Drums*  
Pascal Debaise

*Marimba, Vibraphone/ Vibrafoen*  
Bart Quartier

*Piano*  
Mehmet Okonsar

**SOAP-POWDERS & DETERGENTS**

*V.I.*  
Zygmunt Kowalski  
Tomiko Shida  
Alain Lauranton  
Daniel Nazarian  
Igor Semenoff

*V.II.*  
Michel Poskin  
Jean-Marc Chérelle  
Martine Sanglier  
Mark Van Den Hauwe

*Alti*  
Christophe Desjardins  
Suzanne Devilliers  
Mario Palacios

*Celli*  
Gilbert Zanlonghi  
Ruben Rivera

*Bassi*  
Robby Hellijn  
Erik Van Leuven

*Flûte/ Fluit*  
Eric Van Boterdael

*Hautbois/ Hobo*  
Philippe Blanche

*Clarinete/ Klarinet*  
Hans Vanneste

*Basson/ Fagot*  
Cian O'Mahony

*Cor/ Hoor*  
Joann Ratiu

*Harpel/ Harp*  
Chantal Grégoire

*Timbales/ Pauken*  
Bart Quartier

*Percussion/ Slagwerk*  
René Goffard

*Piano*  
Mehmet Okonsar

**Personnel du Monnaie Dance Group/  
Personeel van de Monnaie Dance Group:**

*Régie générale/ Algemene inspicieëntie:* Franky Arras

*Régisseur technique/ Technisch inspicieënt:* François Decarpentries

*Chef éclairage/ Hoofd van de belichting:* Philippe Geerts

*Assistant/ Assistent:* Dominique Sournac

*Chef machiniste/ Chef machinist:* Yves De Bruyckere

*Responsable accessoires, costumes, maquillage, habillement/ Verantwoordelijke accessoires, kostuums, grime, kleding:* Christine Van Loon

*Assistante/ Assistente:* Anne-Marie Floréal

*Régie du son/ Geluidsregie:* Patrice Blancke

*Pianiste:* Linda Dowdell

*Kinésithérapeute:* Tineke Klumper

*Secrétariat/ Secretariaat:* Marina Pint

*Adviseur technique pour cette production/*

*Technisch assistent voor deze produktie:*

Michael Byrne.

**Personnel de la Monnaie/  
Personeel van de Munt:**

*Chef de plateau/ Toneelmeester:* Dirk Loomans

*Chefs machinistes/ Chef machinisten:* Luc Van Loon

REMERCIEMENTS/BEDANKINGEN/ACKNOWLEDGEMENTS:

Remerciements sincères à tous les danseurs pour leur dévouement, leur appui et leur contribution inestimable à ces œuvres.  
Oprechte dank aan alle dansers voor hun toewijding, steun en onschatbare bijdrage tot deze werken.  
Sincerest thanks to all the dancers for their dedication, support and incalculable contribution to these works.

Le MONNAIE DANCE GROUP/MARK MORRIS exprime sa gratitude envers Maxine Morris et dieu.  
De MONNAIE DANCE GROUP/MARK MORRIS betuigt haar dank aan Maxine Morris en aan god.  
MONNAIE DANCE GROUP/MARK MORRIS gives thanks to Maxine Morris and god.

*Soap-Powders and Detergents* and *Striptease* were originally commissioned  
by Dance Umbrella, Boston (Jeremy Alliger, Executive Director)

*Championship Wrestling* was originally commissioned in part by the Brooklyn  
Academy of Music's Next Wave Festival.

PHOTOS/FOTO'S:

photos du spectacle/foto's van de voorstelling:  
David PHELPS, Tom BRAZIL, Beatriz SCHILLER  
photos magazines/tijdschriftfoto's: Wrestling - U.S.A.  
Striptease - divers

SIGNATURE/BRONVERMELDING

- Essais de Roland Barthes: Saponides et détergents  
Striptease  
Le Monde où l'on catche  
dans: Roland Barthes, *Mythologies*  
Paris, Ed. du Seuil, 1957
- Essais van Roland Barthes: Zeepoeders en detergenten  
Striptease  
De catchwereld  
in: Roland Barthes, *Mythologieën*  
Synopsis, Amsterdam, De Arbeiderspers, vertaling: C. Jongenburger
- Libretto for Soap-powders and detergents/Notes on the music: Herschel Garfein.  
Livret de Soap-powders and detergents/Remarques au sujet de la musique: Herschel Garfein  
traduction de Evelyne Snycer  
Libretto voor Soap-powders and detergents/Bemerkingen bij de muziek: Herschel Garfein  
vertaling van Georgette Gorus-De Rijcke.

conception/concept  
Marten Jongema  
Liesbeth van Warmerdam  
coordination/coördinatie  
Service/Dienst Public Relations: Yannick Vermeirsch  
La Monnaie/De Munt

Impression/Druk: Impresor 1989.