

niet meer wegwijs zou raken of zou verslapen in relativisme.

Het *théâtre beur* is, tenminste in de hierboven beschreven vorm, eind jaren '80, begin jaren '90 weggeëbd, samen met de noodzakelijke behoefte zich op die manier autonoom uit te drukken. Enerzijds is het ten dele gec recupereerd geworden door het cabarettheater van professionele Maghrebijnse artiesten als Moussa Lebkiri, Lounès Tazaïrt, Abdou Elaïdi of Ali Djilali Bouzina. Met veel humor becommentariëren zij de situatie van de Maghrebijnen in Frankrijk. In tegenstelling tot het *théâtre beur* van de jaren '70 en '80, trekken zij, wellicht door hun hoger artistiek niveau en hun professionele promotionele werking, veel Franse toeschouwers aan. In die zin verschijnt het vroegere *beur*-toneel als een noodzakelijke maar preliminaire emancipatie en autonomiseringsfase, waarin men vooral in het reine wou komen met zichzelf en met de eigen gemeenschap, vooraleer de ware stap te zetten naar een dialoog met de Fransen.

Anderzijds zijn er ook Franse regisseurs opgestaan die zich met de migrantenproblematiek willen inlaten. Zij werken ofwel samen met Maghrebijnse cabaretiers, ofwel maken ze hun eigen voorstelling. Zo maakte Dominique Féret in '95 in Parijs een productie waarbij hij uitging van een interview (uit Bourdieu's *La misère du monde*) met een gepensioneerde Algerijnse gastarbeider. Hij liet deze tekst op een gestileerde manier brengen door een Frans acteur, Philippe Clévenot. Het feit dat deze productie nu volledig toegeëigend was door Franse makers, vond Féret geen probleem, want, zo verklaarde hij in de krant *Le Matin*: 'Abbas [de geïnterviewde migrant] ce n'est pas l'autre, Abbas c'est nous, (...) toutes les contradictions d'Abbas, tous les conflits intérieurs, extérieurs sont les mêmes choses que nous vivons.' Féret minimaliseert culturele verschillen ten voordele van een veronderstelde universele en algemeen-menselijke kern. Het is diezelfde premisse die we ook terugvinden in antiracistische campagnes als *touché pas à mon pote*. Of die migrant mijn vriend wel wil zijn, wordt hem echter niet gevraagd. Of Abbas wil beschouwd worden als mijn broer en evenbeeld, ook niet. Féret verklaart, nog steeds in *Le Matin*: 'pour une fois on a laissé les gens parler, on a pas parlé à leur place.' In werkelijkheid gebeurt het tegenovergestelde: hij maakt zich meester van Abbas' discours. Féret's toenaderingspoging blijft dus een ambigue onderneming.

Anderzijds heeft de overheid een controlerende hand willen leggen op de jongerenactiviteiten in de voorsteden en heeft ze geld en loka-

len ter beschikking gesteld voor de uitbouw van projecten. Zo hebben bijvoorbeeld Guy Bedos en Didier Vignali in '95 een theaterproject opgestart in de Lyonese voorstad Vaulx-en-Velin, met als uiteindelijke bedoeling deze jongeren aan werk te helpen. Men heeft inderdaad al te vaak meegemaakt dat de jongeren na een theaterproductie in een zwart gat terecht komen, waarbij de desillusie nog moeilijker te dragen is dan het al niet erg opwindende leventje van daarvoor. Ondanks alles waren ze toch gaan hopen op een theatrale carrière of beginnen geloven in de fictieve werkelijkheid die ze speelden. Projecten onder leiding van professionele theatermakers bieden, naast het zicht op werk, ook het voordeel dat de kwaliteit verhoogt, dat de jongeren professionele knowhow opdoen, dat ze met Fransen samenwerken en dat er veel Fransen naar komen kijken.

Maar ook hier kan men opmerken dat het woord ten dele uit de mond van de Maghrebijnse jongeren zelf wordt genomen. In het geval van Vaulx-en-Velin, bijvoorbeeld, werd de tekst wel door henzelf samengesteld, maar onder supervisie van Bedos, en de ensce-nering werd volledig beregeld door Vignali. Heel anders was dat bij het *théâtre beur* van de jaren '80. De kracht daarvan bestond net in de wil van de jongeren om te tonen dat ze hun problemen zelf konden aanpakken.

Een ander deel van de erfenis van het *théâtre beur* is overgegaan naar een andere discipline: de dans (en bijhorende muziek). In de jaren '80 al ontdekte een deel van de Maghrebijnse jeugd uit de voorsteden een nieuw soort dans, die per schotelantenne kwam overgewaaid uit de zwarte suburbs van de Verenigde Staten, de hiphop. Na zijn vroege introductie in Europa, o.m. via een aantal televisieprogramma's, bloeide hiphop verder waar hij vandaan kwam: de straat. Als levensstijl bood hij een vitale uitkomst aan talloze jongeren. Deze nieuwe Europeanen omarmden hiphop en deden er het hunne mee: ze leerden hiphop aan de eigen Europese situaties, herschreven dansvocabulary en grammatica en vonden hiphop op die manier opnieuw uit. Met de hiphop hebben de *banlieusards* zich een subcultuur toegeëigend uit de New Yorkse downtowns Bronx, Brooklyn en Manhattan: rap, smurf (waarbij men dicht bij de grond danst), tag, graf (graffiti), breakdance en funk. Oorspronkelijk is deze dans niet bedoeld voor een publiek, behalve dan voor de vrienden, die men probeert te overtreffen. Men danst in de eerste plaats ook niet in functie van een bedoelde boodschap.

Al snel wordt er ook op dit vlak georganiseerd. Enerzijds worden er dansgroepen opgericht, zoals de vrij bekende Compagnie Black Blanc Beur, reeds opgericht in 1984, maar ook Aktuel Force, Traction Avant (of het Belgische Hush Hush Hush, met grote Marokkaanse inbreng). Anderzijds worden er ook op dit vlak projecten gefinancierd en structuren opgestart, die het jonge geweld op een deskundige manier willen kanaliseren.

Ook hier is het doel de socialisatie van probleemgroepen. Zo creëerde men in 1987 de organisatie Dans la rue la Danse, werkzaam in de volksbuurten van Roubaix. Zij organiseert dansvoorstellingen met de jongeren, ten dele Maghrebijnen, die opgenomen werden in een gestructureerde dansgroep. Afgezien van het succes van de organisatie, verloopt de communicatie tussen projectleiders en jongeren (vooral migranten) niet altijd van een leien dakje: 'l'ambiguïté permanente de ces quartiers où les populations (jeunes en particulier) se disent abandonnées, et où en même temps elles rejettent l'aide de travailleurs sociaux qui ne leur ressemblent pas.' Wat er verder ook van zij, breekt in Frankrijk, net als in Vlaanderen, de suburba- ne hiphop door naar de officiële dansscène.

## Algerijns theater in België

Gezien de beperktheid van het aantal geïmmigreerde Algerijnen in België, heeft deze kleine gemeenschap zich nooit aan theatrale experimenten gewaagd. Net als in Frankrijk (maar in beperktere mate), verblijven er echter ook enkele politiek vluchtelingen in ons land, die het hedendaagse Algerije hebben moeten verlaten omwille van hun subversief of immoreel geachte journalistieke, artistieke of andere activiteiten. Eens in veiligheid, zetten zij hun bezigheden, in de mate van het mogelijke, voort.

Eén van hen is Hawa Djabali, dochter van een Frans-Algerijns(/Berbers) huwelijk. Zij verliet haar vaderland in 1989, en verblijft sinds 1990 in Brussel, waar ze actief is in het Arabisch Cultureel Centrum, of nog Arabisch Centrum voor Kunst en Literatuur, in de Middaglinstraat. In Algerije was zij journaliste, actrice en auteur van romans, toneelstukken, nouvelles en kinderboeken. In België acteert ze en schrijft ze nog steeds romans en toneelstukken, zoals *Sa Naqba Imourou*, *Cinq mille ans de la vie d'une femme*, *Le zajel maure du désir* en *Le huitième voyage* de Sindabad Le Marin. Al deze stukken werden reeds gespeeld, behalve, wegens een gebrek aan middelen, *Le huitième voyage* de Sindabad.