
Een lofzang op de tristesse

december 2018

(A)

De ongrijpbare realiteit in het oeuvre van Julien Gosselin



Vorig seizoen maakte de Franse regisseur Julien Gosselin furore in België met zijn weergaloze bewerking van *Elementaire deeltjes* van Michel Houellebecq. Ook Roberto Bolaño of Don DeLillo ontsnappen niet aan zijn ambitie om postmoderne literaire turven naar het theater te vertalen. Van die laatste

auteur bewerkt hij in *Joueurs / Mao II / Les Noms* niet minder dan drie romans – goed voor negen uur spektakel, in maart 2019 te zien in deSingel. Maak uw borst maar nat.

Door Marjorie Bertin

In enkele jaren tijd is Julien Gosselin uitgegroeid tot een belangrijke stem binnen de Europese culturele sector. Zijn theaterbewerkingen van soms notoir complexe romans, die bovendien amper of zelfs nog nooit op de scène waren gebracht in Frankrijk, lieten niemand onberoerd. Voor zijn eerste Avignon-creatie koos Julien Gosselin voor een bewerking en enscenering van *Les particules élémentaires* (2013) van Michel Houellebecq. Opvallend genoeg werd het werk van Houellebecq in Frankrijk nooit eerder naar het toneel vertaald, hoewel dat in het buitenland wél frequent gebeurt (vooral dan in Duitsland). Het publiek wordt meegesleept door de bijtende ironie van *Les particules élémentaires*, een triest verhaal waarin Julien Gosselin – triomfantelijk en met heel wat poëtische bravoure – de grote libertaire idealen van de tweede helft van de twintigste eeuw onderuithaalt.

Ook 2016 was een belangrijk jaar voor Gosselin: hij waagde zich aan *2666*, Roberto Bolaño's onvoltooide magnum opus. De regisseur maakte er een marathonvoorstelling van, waarin de acteurs van 'Si vous pouviez lécher mon cœur', het gezelschap dat hij oprichtte vlak nadat hij afstudeerde, zichzelf twaalf uur lang in de vernieling speelden. Het resultaat was een wervelwind die zo veel concentratie van de kijker vroeg, dat deze atypische *odyssee* hem compleet uitputte en louterde. Afgelopen zomer deed Gosselin opnieuw van zich spreken in Avignon, met *Joueurs / Mao II / Les Noms*, een bewerking van maar liefst drie Don DeLillo-romans, goed voor negen uur spektakel. Deze nieuwe *odyssee* mixte theater met performance, muziek en film.

De Vlaamse theatercultuur was de eerste waarmee Gosselin in aanraking kwam. Tijdens zijn jeugd raakte hij geboeid door de voorstellingen van toneelregisseurs zoals Jan Lauwers, Guy Cassiers en Ivo van Hove, stuk voor stuk pioniers in het totaaltheater dat ook Gosselin aanhangt. Op zijn 31ste mag Julien Gosselin, onmiskenbaar een kind van zijn tijd, zichzelf een groot theatermaker noemen. De receptie van zijn stukken bevestigt dat alleen maar. Maar wat maakt zijn scenische schriftuur zo uniek? Waarin onderscheidt hij zich van zijn collega's en generatiegenoten?

Lezen en luisteren

Op het eerste gezicht lijkt Julien Gosselins creatie van een experimentele ruimte – via een bijzonder zorgvuldige en uitgepuurde scenografie die de theatrale machinerie blootlegt en er een constante muzikale spanning aan toevoegt – een inclusieve queeste voor te staan, zonder evenwel te verzanden in een gevoel van verbondenheid. Daarin ligt misschien wel een van zijn meest opmerkelijke kenmerken – en eentje waarvan het vertrekpunt onlosmakelijk verbonden is met tekst.

Julien Gosselin is theaterteksten niet ongenegen, maar hij erkent dat hij ze soms liever leest, zeker als het om klassieke teksten gaat. Hij verkiest meanderende oeuvres, romans opgebouwd rond een complex en flexibel communicatiesysteem. Zijn voorkeursmateriaal is labyrintisch en fascinerend, vaak voorzien van een

“ Tijdens zijn jeugd raakte Julie Gosselin geboeid door de voorstellingen van toneelregisseurs zoals Jan Lauwers, Guy Cassiers en Ivo van Hove. ”

vleugje bitterzoete ironie; hij wil erin grasduinen zonder per se alles te begrijpen. Dat laatste komt niet als een verrassing, aangezien Julien Gosselin toegeeft zich bitter weinig te interesseren in het verhaal dat hij op de scène brengt. We zouden zelfs kunnen zeggen dat hij het wantrouwt. De regisseur is evenmin tuk op 'dramaturgie' die te veel uitlegt en wijst elke vorm van didactiek af, ook al kan hij niet anders dan bepaalde dramaturgische elementen aanraken om zijn acteurs een houvast te geven tijdens repetities.

Postmoderne romans bewerken is geen neutrale keuze. Zowel voor Gosselin als voor Bolaño is de realiteit ongrijpbaar. Zoals een van de personages van *2666* het formuleert: "De mensen zien wat ze willen zien en wat mensen willen zien, komt nooit overeen met de werkelijkheid." Eerder dan het verhaal, de dunne basis, zelfs als die in de vorm van een onderzoek komt, is het dus het schrijven zelf dat hem fascineert: de tekstuele materie en de 'organische' *mise-en-scène* van de fictie.

Als een rasechte atleet stelt Julien Gosselin zich continu voor nieuwe uitdagingen. Hij gaat steevast aan de slag met zogenaamd 'onmogelijke' auteurs, zoals Cassiers hem voordeed in *De man zonder eigenschappen I, II en III* van Musil of *Orlando*, naar de gelijknamige tekst van Virginia Woolf. De uitgesponnen *odysseeën* van Gosselin hebben veel weg van een langeafstandsliep, waarin hij op zoek gaat naar een emotie die even krachtig en even intiem is als die van een leesbeurt. Hij vat dus regelmatig literaire turven bij de lurven, maar dat is niet het enige dat hij doet. In 2014 bracht hij als muzikieliefhebber pur sang bijvoorbeeld *Je ne vous ai jamais aimés* naar het Théâtre National in Brussel – een twintig minuten durend spektakel met livemuziek en teksten van Pascal Bouaziz, songschrijver en zanger bij Mendelson, een Franse rockgroep wiens intrieste teksten vaak anonieme personages beschrijven: algemene onbekenden, Meneren en Mevrouwen Alleman, die geplaagd worden door verveling, gevangen zitten in een consumptiemaatschappij en "verbaasd zijn dat ze nog leven".¹

Het jaar daarop was het aan *Le père*, een monoloog naar Stéphanie Chaillou's roman *Un homme incertain*, die de ondergang beschrijft van een geruïneerde landbouwer, een schim van zichzelf tussen andere schimmen in een samenleving die randgevallen als hem koudweg negeert. Een ander, meer recent voorbeeld is Gosselins samenwerking met Aurélien Bellanger in het kader van Calais et l'Europe, die resulteerde in 1993. Dat stuk, gebracht door de dramastudenten van TNS (Théâtre National de Strasbourg), zit barstensvol filosofische vraagstukken.

Een ander typisch kenmerk dat Gosselins succes deels verklaart, is dat hij resoluut weigert om de verbeelding van het publiek te belemmeren door al te sterke beelden op hen af te vuren. De regisseur werkt liever met tekst-projecties. Misschien is dat wel de reden waarom hij zijn toeschouwers zo graag in het donker zet, enkel vergezeld door de stem van de acteur en, als ze geluk hebben, de organische en elektronische muziek die bijna permanent aanwezig is in zijn stukken, of vergezeld door tekst. Geprojecteerd op het grote scherm verdubbelt (soms zelfs verdriedubbelt) die laatste de uitspraken van de acteurs, waarvan hij de toeschouwer ook een beetje afleidt, alsof hij weigert de kijker helemaal over te leveren aan hun macht.

Soms vervangt de projectie het spreken, maar in de meeste gevallen horen en lezen de toeschouwers de tekst tegelijkertijd, terwijl de alomtegenwoordige muziek hen in een staat van opperste concentratie houdt en hen intens fysiek stimuleert, zoals in *Les particules élémentaires*. Deze unieke verhouding tot lezen laat Gosselin toe een bijzondere band op te bouwen met zijn publiek, dat hij zonder verpinken uitput en verwacht.

Julien Gosselin ontwikkelt een ontologische visie op de wereld, die in zijn voorstellingen tot uitdrukking komt. Het is een eerder trieste visie, soms gedesilluseerd maar nooit zonder gevoel voor humor, en vaak teder. Hij ontwerpt geen unieke stem voor de 'drama's' van de teksten die hij op de scène brengt, net zomin als hij schuldigen en slachtoffers schetst: zijn theater bevat geen helden, geen romantische figuren die vertrouwde mechanismen volbrengen of verwerpen. Integendeel: hij maakt er een erezaak van om een veelheid aan hypothesen in het rond te strooien. Gosselin voert zijn personages op in al hun extremiteit en in al hun banaliteit; soms zijn ze zelfs ronduit oninteressant. Zo toont

“ Gosselin verkiest meanderende oeuvres, romans opgebouwd rond een complex en flexibel communicatiesysteem. ”

hij zich de trotse erfgenaam van een generatie gedesilluseerde en schaamteloze auteurs en schrijft hij zijn oeuvre als een gigantisch experimenteel netwerk, waarin de scenografie en de acteurs een even belangrijke rol opnemen als de tekst.

Het individu in het collectief

Hoewel Julien Gosselin weigert zijn toeschouwers bij het handje te nemen, weet hij hun aandacht wel vast te houden met zijn meesterlijke ritmiek. Hij aarzelt niet om hen 'in een crisis te storten', vooral door de uitzonderlijke lengte van sommige van zijn voorstellingen (herinner je *2666*, dat twaalf uur in beslag nam, en *Joueurs/Mao II/Les Noms*, dat negen uur duurde). Het is alsof hij zijn publiek tegen elke prijs een reactie wil ontlokken, zelfs als dit betekent dat hij hen onderweg verliest of irriteert, zoals in *Joueurs/Mao II/Les Noms*, waar hij in de anderhalf uur durende openingsscène een film opneemt en tegelijkertijd afspeelt. Naast dit mechanisme stimuleert Gosselin zijn publiek door de ingehouden uitingen die hij hen voorschotelt: de acteur staat meestal met zijn gezicht naar het publiek, zodat er een heel directe woordenstroom ontstaat tussen diegene die spreekt en zij die luisteren. Gosselin benadrukt dat dit een manier is 'om het reële binnen de fictie aan te wenden, zodat het belang van



(B)

het theater als plek niet te ontkennen valt'.² Hoewel die permanente breuk met de conventie van de vierde wand misschien niet bijzonder vernieuwend is, vormt ze wel een efficiënt middel om (opnieuw) de aandacht te trekken.

Bovendien neemt de acteur vaak de stem van de romanverteller op zich, met inbegrip van de beschrijvingen. Hoewel de uitgepuurde scenografie, die soms doet denken aan de films van David Lynch, vooral in *2666*, de plaats van de literatuur niet lijkt te willen innemen, is het wel door de overvloedige aanwezigheid van tekst dat Gosselins scenische schriftuur zich zo sterk weet te onderscheiden. De verdubbeling van de tekst in projectie en spraak verscherpt de concentratie van de toeschouwer, die (vooral door de vermoeidheid) onvermijdelijk in de verleiding komt om de woordenstroom te willen ontwijken, maar die toch, haast ondanks zichzelf, in de ban blijft van het discours en de scenografie. Hij ondergaat een soort stimulerende hyperlectuur die al zijn zintuigen overstelpt.

Als de plek bij uitstek voor live representaties staat het theater a priori mijlenver af van de ervaring van een boekenwurm die in z'n eentje tussen de romanregels navigeert, gegend door een auteur met zijn eigen referentiekader en verbeelding. Nochtans doet Gosselin zijn uiterste best om de twee werelden te laten versmelten: 'Niets raakt me meer dan een object dat iets zegt of iets extra vertelt, dan dat je met tekst en theater twee aangrenzende oeuvres hebt die elkaar ontmoeten. Het publiek voor de andere connecties zorgt tussen de twee objecten', zegt de regisseur.³

Dit is vooral het geval in *Le père*, met Laurent Sauvage, dat hij het afgelopen jaar hernam in MC93 in Bobigny. Daarin cultiveert Julien Gosselin de verwachtingen en de frustraties van de toeschouwers en voert hij

“ Hij weigert om de verbeelding van het publiek te belemmeren door al te sterke beelden op hen af te vuren. Liever werkt hij met tekstprojecties. ”

die op als een persoon. Nadat het publiek geruime tijd wordt ondergedompeld in een complete duisternis en vervolgens gefascineerd raakt door een wit licht, hoort het de stem van de acteur, lang voordat het hem effectief te zien krijgt. Uiteindelijk verschijnt hij, bijna tastbaar, rechtstaand op een strook gazon. In datzelfde stuk spelen kinderstemmen een rol, maar ze zijn er uitsluitend om te lezen, op sleeptouw genomen door de tekst van het verhaal, geprojecteerd op de scène, soms herhaald en uitvergroet. Dit proces van intensivering, dat nog versterkt wordt door luide elektronische muziek, werpt de toeschouwer tegelijk op een heel organische manier—onder meer door zijn hartritme na te bootsen—op zijn eigen eenzaamheid terug. Via een merkwaardig feedbackeffect zorgt dit dat de toeschouwer nog sterker als een individu naar voren komt binnen de representatie, en dat hij op een bepaalde manier de intimiteit en eenzaamheid van de leeservaring terugvindt.

Het idee van theater als gemeenschap wordt daarbij overigens zonder aarzelen overboord gekieperd. Gosselin weigert te tekenen voor didactisch en militant theater, of voor opvoeringen—hoe gevoelig de zijne ook zijn—waarin emoties de bovenhand krijgen en betekenis en esthetiek naar de achtergrond verdwijnen. Het is nochtans heel moeilijk om je niet te laten meeslepen of emotioneel te laten raken door de mechanismen

(C)



die hij aanwendt. De regisseur beseft dat maar al te goed: 'Ik kan het niet verdragen dat een publiek in zijn hoekje blijft zitten. Ik heb een toeschouwer nodig die een universum binnenstapt, die in het water springt, die in het water springt, in de wereld die ik hem tijdens de voorstelling toon en die pas helemaal op het einde zijn hoofd weer boven water steekt. (...) Ik heb geen zin in toeristen die een beetje komen gapen naar wat er op het podium gebeurt; ik wil mensen die zich onderdompelen in de wereld die voor hun ogen ontstaat.'⁴

Organisch theater

Julien Gosselin focust voornamelijk op twee zaken: enerzijds de literaire flow van een tekst en anderzijds een theater dat hij heel fysiek wil houden: 'Dat is het enige dat me bezighoudt zodra iemand het podium beklimt. Ik probeer een heel organische band met het theater op te bouwen, zodat het aanvoelt als een continue, fysieke flow. De rest interesseert me niet. Het is best tegenstrijdig, want het gaat eigenlijk om een relatie die uiteenvalt in twee flows: een puur literaire flow, vaak met tekstprojecties, een flow die bijna literatuur op zich is, maar dan naakter en puurder, en daarnaast het organische in zijn totaliteit.'

Gosselins theater is dus resoluut organisch, en zet de kruising van literatuur en theater in om toeschouwers intens tot leven te wekken. Die houding doet denken aan Artaud, die in zijn *Le théâtre de la cruauté* ijvert voor een spektakel 'dat er niet voor terugdeinst om zo ver te gaan als nodig is in de verkenning van onze onrustige gevoeligheid met woorden, ritmes, klanken, resonanties en vertakkingen' om zo uiteindelijk 'de reikwijdte en de massa te bereiken van een spektakel dat zich tot het volledige organisme richt'.⁵ Gosselin is met andere woorden op zoek naar een organische totaliteit. Om die te vatten schakelt hij technologische middelen in – en niet de minste. Als bewonderaar van Terrence Malick en Bruno Dumont neemt hij bijvoorbeeld regelmatig zijn toevlucht tot het medium film – maar niet om acteurs in de spotlights te zetten, de theatrale mogelijkheden uit te breiden of de poëtische verbeelding van de toeschouwer te stimuleren, zoals het geval is bij regisseurs als Warlikowski (in onder meer *Les Français*) of Guy Cassiers. Toen die laatste bijvoorbeeld de regie van *Onder de vulkaan* (naar de roman van Malcolm Lowry) op zich nam, riep de camera een nieuwe taal in het leven via beelden van Mexico en zijn *cantinas*, die de toeschouwer de indruk gaven het personage van de consul te vergezellen op zijn alcoholische escapades en daar compleet in ondergedompeld te worden. Wanneer Gosselin zich aan cinema waagt, gebeurt er iets heel anders. Hij filmt live op de scène, met name in *Joueurs/Mao II/Les Noms*, dat daardoor van start gaat als een film van meer dan een uur. Zo'n radicale keuze is soms irritant en sowieso frustrerend: de toeschouwer ziet de beelden die live gedraaid worden en voelt de acteurs bewegen en spelen achter een gigantische muur die de scène aan het zicht onttrekt. En hoewel hij filmische codes gebruikt om gevoelens van frustratie of ongemak op te roepen, is het Gosselin nooit te doen om

puur cinema te maken. Integendeel: hij is geïnteresseerd in en wordt geraakt door de spanning van het heden, opgewekt door de schoonheid van een set-up en de kwetsbaarheid van een technologie die nooit volledig verborgen is. Het heeft veel weg van een supplement dat de aanwezige ritmische spanning nog versterkt, of een kanaal dat de onderliggende boodschap van alle voorstellingen nog meer verspreidt, of beter: versterkt.

Onvermurwbare tristesse

De laatste grootste gemene deler in alle voorstellingen van Julien Gosselin is zonder twijfel de tristesse. Een tristesse met een snuif ironie, vaak in evenwicht gehouden door een vleugje humor of een verandering in toon in de scenografie, die zowel kan schuilen in stemmen als in geluiden. Gosselin wordt als maker gevoed door de kindertijd en de jeugd die hij doorbracht op de stranden en in de dorpen van Noord-Frankrijk, toen hij de auteurs van de eenzaamheid ontdekte en in zijn hart sloot. Dat zijn dan vooral de twee notoir teleurgestelden in de Franse maatschappij: Michel Houellebecq en Virginie Despentes. De tristesse laten resoneren, 'dat gevoel dat alles bedekt', is cruciaal voor de regisseur, die ook zijn bewondering voor de zanger Dominique A niet onder stoelen of banken steekt.

2666, de wispelturige postmoderne roman die doordrenkt is van tristesse en die meer en meer afglijdt naar allesoverheersend geweld, is voor hem het archetype van de 'roman-fleuve'. Het is een literair werk dat een complete, gesloten wereld wil scheppen, zoals *Les particules élémentaires*, en dat bulkt van de literaire, filosofische en cinematografische verwijzingen. Maar het onderzoek naar het doen en laten van een mysterieuze Duitse schrijver en naar de verkrachtingen en seriemoorden in een Mexicaanse stad, leidt tot niets. Het gunt de personages noch de lezers een bevredigende uitkomst, en mondt uit in een gigantische teleurstelling die doet denken aan de sublieme en banale constructies die de romans van Dashiell Hammett zo typeren. Aan de postmoderne romans, die de wereld proberen te omarmen om de melancholie ervan beter te kunnen vatten, ontleent Julien Gosselin een visie die tegelijk impressionistisch en uitvergroot is. De opvattingen die Don DeLillo of Houellebecq etaleren zijn niet in steen gebeiteld, maar zaaien verwarring rond de punten die centraal staan in hun romans en introduceren personages die zich een ongeluk discussiëren en amper lijken te bestaan ... om uiteindelijk volledig in rook op te gaan.

Julien Gosselin probeert met zijn stukken evenmin de breekbaarheid van de condition humaine te genezen door haar vereenvoudigd voor te stellen. Hij speelt liever met een wankel evenwicht om te verhinderen dat hij een afspiegeling van de werkelijkheid op de scène zou zetten die eerder in Madame Tussauds thuishoort. Dit is ongetwijfeld een van de redenen waarom de regisseur zichzelf geen ambachtsman vindt. Net als de teksten die hij op het toneel brengt, werkt Gosselin met gradaties, soms op een caleidoscopische manier, en deinst hij er niet voor terug om een scène met behulp van schermen te verdubbelen



of verdriedubbelen, zodat de toeschouwer verschillende facetten van een personage of een situatie te zien krijgt, zonder er eentje van naar voren te schuiven als de juiste. Zijn stukken zijn een reflectie van de tegenstrijdigheden in de werkelijkheid, van een chaotische toestand die hij probeert te herstellen door te werk te gaan als een impressionistisch schilder.⁶

Wat hij wil vertellen, vertaalt zich dus in een dramaturgie die is aangepast aan de problemen die hij aankaart en aan een heel ontologische en onderhuidse manier van waarnemen. Dit alles is bovendien gelinkt aan een beeld-weliswaar een heel intiem-van schoonheid en melancholie: 'Mijn relatie tot schoonheid is gebaseerd op een relatie tot de melancholie. Ik kwam tot het besef dat schoonheid schuilt in de zee, de hemel, de landschappen van het noorden van Frankrijk en van Vlaanderen: niet in de typische dingen met hun schitteringen, maar in grijswaarden. De schoonheid ervan vloeit voort uit een oceanisch gevoel van melancholie. Het theater dat ik maak, is gevormd door dit besef. Ik probeer een wereld in het leven te roepen die dicht bij mij staat, en ik probeer er andere mensen in uit te nodigen [...]'.⁷

Hoeveel tristesse er soms ook in zijn theater schuilt, het blijft bruisend: Julien Gosselin wil alle zintuigen van zijn publiek aanporren, ze onophoudelijk bombarderen met indrukken, waardoor het resultaat heel 'organisch' aanvoelt. Hoewel hij zich inschrijft in een contemporaine stroming, beïnvloed door Vlaamse regisseurs, door muziek, en zeker ook door de context waarin hij evolueert, heeft Gosselin een heel eigen scenische schrijftuur ontwikkeld die in al zijn stukken makkelijk te herkennen valt, en waarin een grote rol is weggelegd voor de tristesse, die

hem na aan het hart ligt. Hij slaagt erin van zijn theater een lofzang op de tristesse te maken, 'misschien wel de enige belofte die het leven altijd houdt'.⁹

(A), *Joueurs Mao II* ©Simon Gosselin
(B) & (D)
(C) *Don DeLillo* ©Simon Gosselin

- 1 Mendelson, citaat uit het lied 'Barbara'.
- 2 Julien Gosselin, (niet-gepubliceerde) conversatie
- 3 *Idem*.
- 4 *Idem*.
- 5 Artaud, Antonin (1964). 'Le Théâtre et son double'. In *Œuvres complètes* (p. 103). Parijs: Gallimard.
- 6 Met name Pissaro schreef over de impressionistische techniek dat het zaak was om 'niet volgens regels en principes te werken, maar te schilderen wat men ziet en wat men voelt' (in Florence E. Coman (1996). *La peinture impressionniste et post-impressionniste* (p. 9). National Gallery Washington, Abbeville-N.Y.)
- 7 Julien Gosselin, (niet-gepubliceerde) conversatie met Marjorie Bertin, oktober 2018.
- 8 Thiéphaîne, Hubert-Félix (2001). 'Eloge de la tristesse'. In *Défloration 13*.

Marjorie Bertin is doctor in de theaterwetenschappen. Ze is docente en onderzoekster aan de Universiteit Paris 3 Sorbonne-Nouvelle en werkt tevens als journaliste.