



Gildas Bourdet

De doodsangst van een komedieschrijver



Station Service —
Foto: Marc Enguerand

Het Noordfranse Tourcoing mag dan wel een grauwe, vervallen voorstad zijn van Lille, toch is het daar gevestigde Théâtre de la Salamandre voor veel theaterliefhebbers een uitstap net over de grens meer dan waard. Ciné Idéal, een tot theater verbouwde oude wijkcinema in een arbeidersbuurt, fungeert als thuishaven van La Salamandre, het repertoiregezelschap dat zo'n tien jaar geleden in Noord-Frankrijk ingeplant werd toen het de directie overnam van een Centre Dramatique dat daar sinds 1959 actief was. Ondertussen is La Salamandre onder leiding van Gildas Bourdet gepromoveerd tot Théâtre National de la Région Nord/Pas de Calais. Dit impliceert dat het gezelschap binnen een driejarig contract met de Staat een orderboek met minstens zes creaties uit te voeren heeft, naast een decentralisatie-opdracht buiten de eigen regio, inclusief het

buitenland. Verder verbindt dat contract La Salamandre er eveneens toe om een min of meer regelmatig seizoenprogramma samen te stellen in een abonnementsaanbod. Daaronder valt ook het uitnodigen van andere gezelschappen waardoor producties van interessante regisseurs als Jorge Lavelli, Roger Planchon of Jean-Pierre Vincent voor ons heel dichtbij te zien zijn.

In wat volgt willen we ons echter concentreren op het werk van het Théâtre de la Salamandre zelf met de klemtoon vooral op de centrale figuur binnen het gezelschap: artistiek directeur Gildas Bourdet. Als auteur-regisseur, af en toe ook als scenograaf, manifesteert Bourdet zich als een veelzijdig theatermaker en drukt hij ook duidelijk zijn persoonlijke stempel op La Salamandre. Die combinatie is zeldzaam in het theater vandaag, vooral ook omdat Bourdets huisau-

teurschap ingegeven en gegroeid is uit de specifieke noden van het gezelschap.

De fundamentele optie voor hedendaags repertoiretheater werd nl. geconfronteerd met een nijpend tekort aan gepaste teksten. Eerst probeerde men die leemte op te vullen via collectieve schrijfprojecten. Dit leverde stukken op als *La Vie de Jean Baptiste Poquelin dit Molière*, *Martin Eden*, of *Attention au Travail*. Van 1980 af nam Gildas Bourdet die auteursverantwoordelijkheid over. Hij schreef ondertussen al zes theaterstukken: *Didascalies*, *Derniers Détails*, de ook bij ons gespeelde stukken *Le Saperleau* (farse), *Une Station Service* (komedie), *Les Crachats de la Lune* (tragi-komedie) en begin dit jaar *L'Inconvenant* (komedie). Tussendoor herwerkte Bourdet ook nog *Les Bas-Fonds* van Maxim Gorki naar de moderne Franse spreektaal. Al deze stukken werden

in eigen regie gecreëerd door het Théâtre de la Salamandre. In de context van de vragen naar de verhouding van Vlaamse gezelschappen tegenover het repertoire en met de problematiek van het aantrekken van gesubsidieerde huisauteurs, biedt La Salamandre met zijn specifieke keuze voor een resoluut eigen repertoire een mogelijk alternatief. Een gesprek met Gildas Bourdet over La Salamandre, over repertoire en over het schrijven voor theater.

“Het soort theater dat wij brengen, heeft als meest typische karakteristiek een onmiddellijke toegankelijkheid naar een zo breed mogelijk publiek: ook voor de niet-kenners, de mensen zonder specifieke theaterachtergrond. Deze optie heeft met mijn eigen biografie en achtergrond te maken. Ik ben afkomstig uit een milieu waarbinnen cultuur niet ter sprake kwam. Daarom streven wij naar een theatervorm die zo eenvoudig mogelijk is, maar die tegelijkertijd ook uiterst complex blijft: theater dat verhalen vertelt die men kan volgen — zoals men Jules Verne of Balzac, of stripverhalen leest. Theater dat mensen aanspreekt op het niveau van de fantasie, van de sociale relaties, van de werksituatie, enzovoort. Het bereiken van die eenvoud is zeer moeilijk, maar wij hebben onszelf een soort ethische wet opgelegd om op een zo eerlijk mogelijke manier theater te maken, zonder zaken te versimpelen of weg te laten. Ik hou ook van een zekere vrijgevigheid bij het spel van de acteurs. Ik hou van acteurs die iets geven aan het publiek, die emoties losmaken, een lach, een traan, gevoelens. Ik hou niet van koel acteerwerk, maar ik wens theater dat warm, emotioneel aanvoelt, ook al heb je bij de voorbereiding van een productie 36 filosofische werken of 50 sociologische studies doorgenomen. Dit laatste kan wel voor onszelf bijdragen tot het creëren van een universum voor een stuk, maar kan nooit het uiteindelijke doel van theater zijn. Theater is fundamenteel emotioneel en daar hoeft men zich niet voor te schamen.”

Schrijflabeur

Volgens welke principes wordt het repertoire van La Salamandre samengesteld? Zijn er bepaalde criteria die daarbij gehanteerd worden?

“Daar zijn geen echte regels voor. Terugblikkend op het werk dat we geleverd hebben, kunnen we gerust stellen dat de klemtoon ligt op het creëren van een hedendaags repertoire via de stukken die ik zelf geschreven heb, de teksten die in opdracht geschreven zijn door andere auteurs en de adaptatie van oude teksten die herwerkt worden naar de actualiteit toe.

Persoonlijk ervaar ik — als regisseur — meer en meer een verlangen naar het klassieke repertoire. Omdat ik nooit theaterschool gelopen heb, ben ik niet zo vertrouwd met de klassieken. Ze lezen is nuttig, maar ze

ook insceneren is naar mijn gevoel onontbeerlijk. Daarom heb ik *Le Pain Dur* van Paul Claudel geënceneerd; daarom ook heeft Alain Milianti (dramaturg-regisseur bij La Salamandre, n.v.d.r.) ook *Oedipe Roi* van Sophocles opgevoerd. Daarom ook hebben wij vroeger Molière en Racine gebracht, maar dat is dus niet de regel.”

Wat schort er dan aan het actuele drama-aanbod?

“Het insceneren van nieuwe stukken is een taak die wij onszelf opgelegd hebben, maar jammer genoeg pasten veel hedendaagse teksten niet binnen La Salamandre omdat ze qua bezetting problemen gaven, omdat ze volgens ons te gesloten of te avant-gardistisch waren, of omdat ze formele eisen stelden die we met onze ruimte niet konden vervullen. Ciné Idéal, een oude cinemazaal, is geen echte theatterruimte: er is geen echte theatermachinerie, waardoor wij vrijwel verplicht zijn tot het concipiëren van producties met een eenheidsdecor. Wij kunnen geen ingewikkelde decorwisselingen doorvoeren, zodat een belangrijk deel van het wereldrepertoire hier uitgesloten blijft. Ook bij het schrijven van mijn stukken werkt dat door: indien ik als locatie voor het tweede deel van *Une Station Service* bijvoorbeeld een supermarkt had gewild, dan had ik het stuk hier niet kunnen spelen, terwijl dat in een goed geoutilleerd theater normaal wel kan. Het zelf gaan schrijven was geen roeping. Schrijven is binnen mijn vele professionele activiteiten datgene wat mij het meest moeite kost. Ik ben een beginnend auteur. Dat maakt het allemaal veel zwaarder en houdt tegelijkertijd ook de grootste risico's in.”

Hoe evolueert zo'n schrijfproces: je bent ondertussen al aan je zesde stuk?

“Het is aan de ene kant minder moeilijk, maar tegelijkertijd toch veel pijnlijker. Dat is een paradox, maar bij een eerste stuk komt het erop aan om tegenover zichzelf te bewijzen dat men bekwaam is om te schrijven. Bij een vijfde stuk is dat probleem bijvoorbeeld niet meer aan de orde. Bij het schrijven word ik het vaakst geconfronteerd met de doodsgedachte. Niet enkel inhoudelijk naar het stuk toe, maar bij de daad van het schrijven zelf. Die pijn wordt steeds feller. Soms denk ik dat het beter gaat, maar dan slaat die pijn plots nog harder toe.”

Werkt u als auteur exclusief aan een tekst, of leest de regisseur Bourdet reeds over de schouder mee?

“Ik schrijf zonder twijfel in de eerste plaats een tekst. Wanneer ik tijdens het schrijfproces aan een mogelijke voorstelling denk, dan komt dat de kwaliteit van het schrijven nooit ten goede. Het is noodzakelijk om zichzelf volledig op te splitsen. Men moet bij het schrijven vergeten dat men ook regisseur is en omgekeerd. Ik ervaar het als veel moeilijker om mijn eigen teksten te monteren dan die van andere auteurs te regisseren. Over het algemeen ben ik ervan overtuigd dat die andere auteurs goed zijn, terwijl ik daar met betrekking tot mijn eigen

teksten niet zo zeker van ben. Het werk van een regisseur komt erop neer te onderzoeken wat hij als mysterieus ervaart, om te reveleren wat hem als geheim voorkomt. Als je zelf de tekst geschreven hebt, dan valt dat mysterieuze weg, dan zijn er geen geheimen te onthullen. Bij het afstand nemen van die eigen tekst wordt alles echter opnieuw wat bevremdend en van dat moment af kun je er mee gaan werken zoals met teksten van andere auteurs.”

Ondergaat die eigen tekst dan nog ingrijpende veranderingen in de loop van het repetitieproces?

“Zeer, zeer weinig. Bij *Les Crachats de la Lune* hebben wij alles bij elkaar één zin en drie woorden moeten aanpassen. Voor mij moet een theatertekst bijzonder solide zijn, om het even of het om een tekst van mezelf, Claudel of Racine gaat. Ik beoefen een zeer sterk fetisjisme ten aanzien van een tekst: de tekst is absoluut wet voor mij. Al wil ik graag toegeven dat het mij meer moeite kost om die wet te laten respecteren voor mijn eigen teksten, toch is dat respect omwille van de werkdiscipline absoluut noodzakelijk.”

Taal

“Ik constateer een zeer grote kloof binnen het hedendaagse Franse theater tussen de taal die in het dagelijkse leven gesproken wordt en de taal die op de scène te horen valt. Het lijkt mij essentieel voor het theater om precies een beeld van onze taal door te geven. Taal blijft tenslotte de belangrijkste “beeldmachine” waarover de mens beschikt, het middel om het niveau van de fictie over te brengen — denk bijvoorbeeld aan de overgang naar het talige bij kleine kinderen.

Na *Le Saperleau* waarin een gemeenschappelijke artificiële taal gecreëerd werd voor alle personages, heb ik de talige middelen willen diversifiëren en mij toegelegd op meerdere taalniveaus. Ik wou mij concentreren op de taal van elk personage afzonderlijk, rekening houdend met zijn leeftijd, beroep, levenshouding, karakter, zijn relatie tot de anderen, enzovoort.

Een concreet voorbeeld van zo'n geïndividualiseerd taalgebruik biedt het personage van “le Belge” in *Les Crachats de la Lune*. Hij spreekt een gefantaseerd soort Vlaams, een bedachte taal vanzelfsprekend, aangezien ik helemaal geen Vlaams ken. Het is een impressie van wat ik begrijp uit het Vlaams wanneer ik het hoor spreken. Ik heb dat taaltje samengesteld uit mijn kennis van Engels, Duits en dialect uit Noord-Frankrijk, wat dus helemaal geen echt Vlaams oplevert, maar dat is niet erg want mijn personage vindt dat soort taal zelf uit. Het is zowat te vergelijken met wat bepaalde mystieke sekten doen die de zogenaamde glossolalie beoefenen (het uitvinden van een taal om met god te kunnen praten). “Le Belge” is zo'n mystieke gek.”



Het repertoiretheater in Vlaanderen is op zoek naar een nieuwe rol. Het Théâtre de la Salamandre uit Rijsel heeft daar alvast geen last mee. Onder leiding van Gildas Bourdet is La Salamandre uitgegroeid tot een van de meest besproken Franse repertoiregezelschappen. Bourdet regisseert, ontwerpt decors en schrijft sinds enkele jaren aan een voortreffelijk oeuvre. Op nauwelijks 15 km van Kortrijk: een gezelschap dat sinds 1979 steevast puntgaaf ensemble-werk aflevert. Alex Mallems ging, zag en gaf zich gewonnen. Gildas Bourdet legt uit waarom.



*Le Saperleau –
Foto: Marc
Enguerand*

Een stuk als Une Station Service heeft een sterk ironische ondertoon. Waarom hanteert u dat mechanisme van de ironie?

“Ten eerste omdat een aantal van mijn personages erg cynisch zijn. Verder denk ik dat het cynisme nauw verbonden is met het genre van de komedie zelf. Bij het schrijven van scènes voor mijn personages viel het mij al heel snel op dat zij vaak met moeite aan de neiging konden weerstaan zich in het meest ‘slechte’ te storten – gek worden, een moord plegen, zelfmoordpogingen ondernemen, enzovoort. Aangezien ik de verantwoordelijkheid droeg voor de

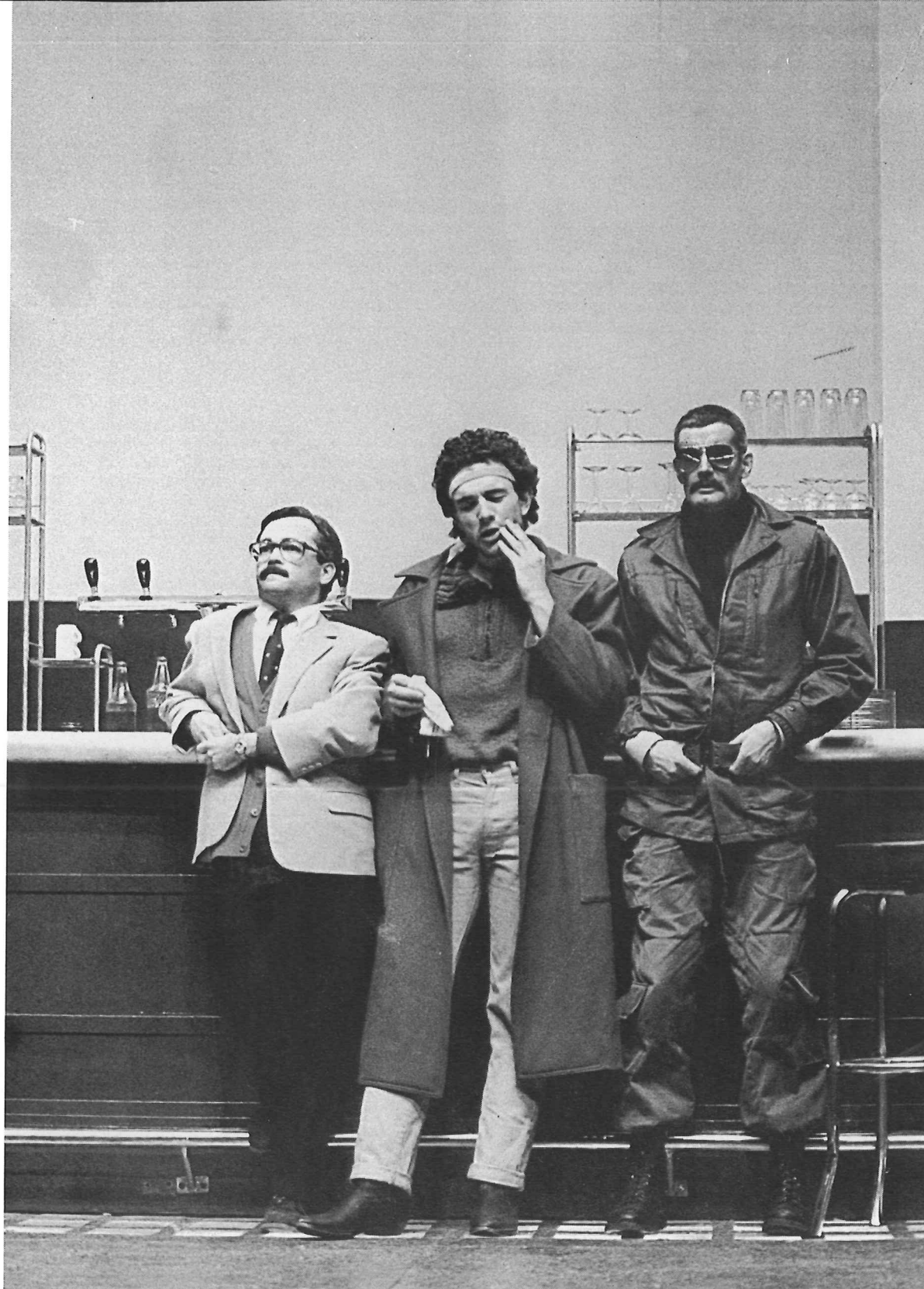
tekst, was het vanzelfsprekend aan mij om dat te verhinderen.

Net zoals in het leven vervult het ironische in het theater de functie van bumper: het laat toe om die zaken te ontwijken die ofwel voor jezelf ofwel voor iemand anders te pijnlijk zijn. Ironie wordt hier dus gebruikt als middel om te vermijden dat men zichzelf of iemand anders teveel pijn zou doen. Ik denk dat het precies daarom is dat die ironie de voorstelling en de tekst van *Une Station Service* domineert.”

Opvallend bij uw stukken is die uitgesproken voorkeur voor het komische genre – Le Saperleau, Une Station

Service, Les Crachats, ook L’Inconvenant is weer een komedie. Is er sprake van een soort onderzoek binnen de schrijftuur van dat genre?

“De komedie is volgens mij een genre dat binnen het Franse theater de jongste dertig jaar wat teloorgegaan is. Op enkele uitzonderingen na is het vervallen tot het niveau van de boulevardkomedies. Ik heb zelf een zeer grote liefde voor de komedie. Ik hou ervan de mensen te laten lachen, van die zeer fysieke respons van het publiek: het laat mij toe om te weten hoe mijn theater aanvoelt. En ik vind het ook zeer moeilijk om vandaag nog tragedies te schrijven. Het is mis-



schien omdat wij in zo'n tragische tijd leven dat het eenvoudiger is te lachen met de levensmoetheid dan erom te huilen."

Die ondertitels bij uw stukken (farce, komedie, tragi-komedie) hebben dus wel degelijk een betekenis?

"Voor mij zeker en vast: de ondertitel als definitie van een genre vind ik belangrijk. Het reflecteert in zekere zin mijn bedoelingen met een stuk, het programmeert mijn intenties. Mijn keuze daarin wordt bepaald door de ideeën die ik wil verwerken in mijn stuk. Ik denk dat door *Les Crachats de la Lune* "tragi-komedie" als ondertitel mee te geven, dit mij toegelaten heeft

op een veel nadrukkelijker manier dan in mijn andere stukken, voor mij nieuwe thema's als liefdesverhoudingen, of het verlangen naar liefde, of het probleem van de solidariteit aan te raken."

De lichte overdrijving

Les Crachats de la Lune introduceert inderdaad een aantal nieuwe elementen, maar blijft tegelijkertijd toch ook herkenbaar binnen uw oeuvre als toneelauteur.

"Het is een compliment om over een oeuvre te spreken, want op dit moment is het in feite nog maar een verzameling stukken. Ik denk dat ik in

Les Crachats de la Lune een synthese gemaakt heb van wat mij bezighoudt binnen het naturalisme: via het besteden van aandacht aan de manier waarop mensen spreken, via een Frans taalgebruik dat verschilt van het officiële Frans dat op radio en TV gesproken wordt, via het introduceren van meer fantastische elementen, zaken die afwijken van de alledaagse waarneembare realiteit. Het stuk mengt ook het tragische en het komische, lach en emotie. Mijn vorige stukken sloten nauwer aan bij het register van telkens één genre: de farce bij *Le Saperleau*, of de komedie bij *Une Station Service*.

Les crachats de la lune — Foto: Tristan Valès/ Enguerand

In de loop der jaren heeft La Salamandre een soort hyperrealistische stijl ontwikkeld — ik denk daarbij op scenografisch vlak vooral aan produkties als Une Station Service met die indrukwekkende boomwortels die het asfalt voor de garage als het ware openreten; of aan Les Crachats met dat schitterende stationsbuffet; of ook aan L'Inconvenant met die hele jetset entourage die verwijst naar de wereld van een blad als Paris Match. Is dat een lijn die bewust gevolgd wordt?"

Ik vind helemaal niet dat er binnen La Salamandre sprake kan zijn van een soort onderzoek binnen het hyperrealisme, integendeel. Ik geloof dat er in al die produkties een aantal naturalistische elementen verwerkt zijn die geconfronteerd worden met elementen die precies trachten de voorstelling te vervreemden van de realiteit. Nooit op een expliciete wijze, maar wel door constant een relatie in te bouwen tussen het echte en het valse, tussen het theater en het leven. Dat is uiteindelijk ook wat mij interesseert, zeker ook bij het schrijven.

Een strikt naturalistische schriftuur laat mij koud. Het idee om een "tranche de vie" te beschrijven, lijkt mij vervelend. Waar ik naar op zoek ben — zowel via mijn dialogen als via mijn decors — is om door een zo zorgvuldig mogelijke inscenering van mijn stukken de toeschouwer een licht overdreven beeld mee te geven van de banaliteit van het alledaagse. Precies door die lichte overdrijving hoop ik een houding van zelfreflectie los te

maken. Ik denk niet dat ik een naturalistisch auteur ben."

Jazz-effect

Bij de meeste Salamandre-produkties valt een bijna perfect ensemblespel op. Hoe wordt er gewerkt om die grote homogeniteit te bereiken?

"Ik weet het echt niet. Er zijn elementen die zo'n homogeniteit in de hand werken, bijvoorbeeld het feit dat alle acteurs altijd bij alle repetities aanwezig zijn, waardoor ik steeds tot iedereen spreek, ook al richt ik mij maar tot één persoon. Voorts is een perfect ensemblespel ook één van mijn doelstellingen; het samenbrengen van een aantal individuen vind ik precies een van de zaken die mij het sterkst raken binnen het theater, en wat soms ook het mirakel is bij muziek of opera. Uit die harmonie van zo'n ensemble van menselijke individuen kan er iets uitzonderlijks tot stand komen dat heel specifiek is voor de podiumkunsten en dat ook zeer sterk overkomt bij het publiek. Precies daardoor is het theater vandaag nog van belang, anders had het al lang plaats moeten ruimen voor film en televisie. Mijn ultieme ambitie is trouwens eenzelfde effect te resorteren als bij een geslaagd jazzconcert."

Die interesse voor de muziek komt ook terug in veel van uw produkties waarin muzikale elementen op een zeer filmische manier onder bepaalde scènes geschoven worden. Bij Station Service was er bijvoorbeeld de zeer sfeersche-

pende muziek van Ry Cooder die ook in de film Paris-Texas van Wim Wenders gebruikt werd.

"Dat heeft te maken met het feit dat ik in mijn jeugd totaal niet wist wat theater was. Ik heb de combinatie muziek-beeld eerst leren kennen via de film, later via de televisie. Dat bepaalt mee de manier waarop je de wereld zelf ziet en hoe je die wil laten zien aan anderen. Ik denk dat bij mij steeds die noodzaak leeft om een verband te leggen tussen het gesproken woord en de zang, of tenminste het muzikale. Ik spiegel mij bij het schrijven altijd aan muziek. Er bestaat geen beter voorbeeld van een perfect stuk dan een symfonie van Beethoven of een kwartet van Schubert. Wanneer laat je een instrument solo horen? Op welk moment komen daar andere instrumenten bij? Hoe laat je die samenklinken of hoe plaats je die juist tegenover elkaar? Ik denk dat de muziek ons de wereld perfect kan laten aanvoelen. Waar ik het meest van hou, is dan ook opera, precies omdat er in enkele opera's een uitzonderlijke eenheid tot stand komt van het woord, de zang en de muziek. Ik zou moeilijk een voorstelling kunnen maken zonder muziek."

En verder

Ondertussen is er in La Salamandre een en ander veranderd. Het ensemblewerk waaraan jaren is gesleuteld lijkt voorlopig minder voorop te staan. De bekende gezichten werden door-

*L'Inconvenant —
Foto: Eric Lebrun*



gestuurd, zodat de Salamandreploeg na acht jaar opmerkelijk succes grondig door elkaar geschud wordt. La Salamandre ververst zich, en zoekt naar openingen vooral via de programmering van meer gastproducties: dit seizoen onder andere twee producties van Jean-Paul Vincent, de nieuwe directeur van de Comédie Française. En Parijs lonkt ook voor Bourdet: hij ensceeneerde in het hoofdstadtheater een *Fin de Partie* van Beckett die bijna voor een rel zorgde toen de auteur weet kreeg van het roze licht waarin Bourdet het eindspel wou spelen. Beckett eiste grijs, dreigende grijs, en Bourdet verving dan maar lampjes.

Belangrijk is ook de opening van

het Théâtre Roger Salengro te Lille begin 1989. De eer van de première komt Tadeusz Kantor toe die met zijn Cricotgezelschap zijn ultieme *Je reviendrai jamais* presenteert. Het eindelijk beschikken over een specifieke theaterruijme opent voor La Salamandre zelf echter artistiek interessante perspectieven, omdat de infrastructuurle beperkingen die in het verleden toch wel doorwogen op het beleid nu grotendeels wegvallen.

In die nieuwe ruimte komt La Salamandre april '89 uit met de grijze *Fin de Partie* van Samuel Beckett. Aansluitend staat in Ciné Idéal *Class Enemy* van Nigel Williams geprogrammeerd in een regie van ARCA-regisseur Jos Verbist die enkele jaren gele-

den trouwens nog stage liep bij La Salamandre en die bij het NTG *Une Station Service* en bij ARCA *Les Crachats de la Lune* ensceeneerde. Het spelen van Bourdet-stukken door andere gezelschappen is in Frankrijk daarentegen blijkbaar nog altijd taboe, al vindt Gildas Bourdet die confrontatie met andere visies op zijn werk — bijvoorbeeld de afwijkende *Crachats*-versie van Verbist — juist zeer boeiend. Het lopende La Salamandre-seizoen wordt afgesloten met een nog niet ingevulde creatie van en door Gildas Bourdet. Onze wagen staat alvast klaar richting Noord-Frankrijk.

Alex Mallems



Gildas Bourdet

Bourdet en film

Het theater van Bourdet wordt gevoed door ontleningen aan andere praktijken. Op het vlak van het schrijven is dat het boulevardtheater. De 'mindere', 'volksere' vorm levert nieuwe energie voor het theater van de 'K'ultuur. Het is een strategie die voortvloeit uit een Franse opvatting van *théâtre populaire*, waarbij men ervan uitgaat dat theater nog altijd de gevangene is van de bourgeoisie en dus zijn 'eigenlijk' publiek nog niet gevonden heeft. Om tot dat publiek door te dringen, grijpt men naar uitdrukingsmiddelen die in de 'volkse' sociale lagen als natuurlijk of onmiddellijk begrijpbaar worden ervaren, en tracht men langs die weg om de belangrijke centrale waarden van onze maatschappij bij dat publiek ter sprake te brengen. Sedert Vilar leeft het bewustzijn dat theater dan pas belangrijk is, als het in deze strategie slaagt.

Ik heb altijd aangevoeld dat deze opening naar een niet-universitair publiek de reden is geweest van Bourdets belangstelling voor een cinema-esthetiek. Zijn scenografie ontleent veel aan de film, soms letterlijke citaten. Bijvoorbeeld in *Britannicus* waar de toneelopening als het kader van een camera functioneert. De acteurs zijn in een kamer

aanwezig, waarvan de camera slechts een deel kan zien. Het andere deel dat bij een filmbeeld impliciet blijft, wordt gesuggereerd door een ingenieus spel van geluiden: voetstappen, deuren, kletterende schoenen op trappen. De acteurs acteren dus in een onzichtbare, imaginaire ruimte.

In *Les Bas-Fonds* was het filmcitaat terug te vinden in de betonnen concreetheit van de overloop in een vervallen torengebouw. In *Le Pain Dur* citeerde Bourdet roekeloos de zwart-wit fotografie van de jaren veertig. De hele scène — de muren, de meubelen, de stoffen — en de acteurs — hun kostuums én hun gelaat — waren gevat in alle schakeringen die gaan van wit tot zwart.

In *Station Service* was het toneelbeeld een citaat van een Amerikaans schilderij, maar ook van de vele scènes langs de immense *road* ergens in Californië.

Deze hele vormelijke esthetiek liep ten slotte inhoudelijk uit op *Les Crachats de la Lune*, waarbij niet alleen het scènebeeld een schitterende 'reproductie' van een stationsbuffet was, maar waar ook alle personages uit de Franse filmgeschiedenis stapten: de hoer met het gouden hart voerde naar Marcel Carné; de *légiionnaire* deed denken aan Gabin;

de barman is één van de onvermijdelijke figuren op de achtergrond van elke Franse film.

Meteen geeft dit aan dat het hyperrealisme van Bourdet een filter is, want het gaat niet terug op de realiteit maar op de Franse filmmythologie. Merkwaardig is dat Bourdet van deze filmcitataten echte theatrale momenten maakt. Als men het citaat zou terugplaatsen in zijn normale context, dan zou men niet meer hebben dan een banale filmscène. Maar als citaat in een onfilmisch medium krijgt het een vreemde magische dimensie.

Zo kwamen de meeste van Bourdets idealen in het filmcitaat samen: het zorgde voor een directe leesbaarheid, want het greep terug naar een collectief geheugen dat typisch is voor de twintigste eeuw, en vond zo vanzelf een breed publiek; het leverde een erg herkenbare esthetiek op, waarbij het theater altijd werkte als een lichte verheving, een speelse vervreemding. Het was wonderlijk genoeg zo authentiek 'van het theater' dat men op geen enkel ogenblik dacht dat Bourdet gefrustreerd rondliep als filmregisseur zonder mogelijkheden. Neen, dit was een theaterregisseur die een register aan zijn eigen medium had toegevoegd.

Johan Thielemans