

MARC QUAGHEBEUR

## DE L'AGREGACIÓ AL CONVENI: VINT-I-CINC ANYS DE RELACIONS ENTRE TEATRES FRANCÒFONS I PODERS PÚBLICS BELGUES

Traduït del francès per Sara Reñé

El procés històric d'una situació important en el cas de que... entre el que era destinat a la banda francòfona del país. El procediment es va anar processant al llarg dels anys. I acabà amb les dues disposicions del 9 d'octubre de 1957 que han regit per a l'essencial. Ens a l'any passat, el funcionament de l'art dramàtic en la banda francòfona del país.

Aquests textos, signats per Léo Collard, es refereixen al Teatre Nacional de Bèlgica i als teatres que anomenaven «agregats». En el punt de partida, les dues disposicions repartien el conjunt de la suma de subvencions en dues parts iguals. El Nacional rebia, per tant, la meitat dels subsidis. Encara que després la clàusula va ésser esmenada, es pot constatar que, això no obstant, la suma global concedida als teatres «agregats» i la que era assignada al Teatre Nacional van continuar essent relativament semblants. El pressupost destinat al Nacional ha acabat, fins i tot, sobrepassant lleugerament la suma destinada als teatres «agregats».

Arran del que va passar després del 1945, les disposicions de 1957 intenten constituir companyies professionals autòctones en la Bèlgica francòfona i assegurar un lloc de treball per a la gent de teatre que havia eixit d'aquest país. La cosa és important ja que la història teatral dels francòfons va ésser dominada per les gires franceses i pel reclutament d'actors francesos per als papers principals. Encara que quedin senyals d'aquestes pràctiques, es pot dir que, malgrat tot, en aquest respecte, les disposicions de 1957 han contribuït, de tota manera, a assegurar un mínim de llocs de treball per als artistes i els tècnics belgues de l'espectacle. En canvi, les clàusules de protecció dels autors belgues han estat sempre alterades sense que el legislador s'hagi molestat mai a fer respectar les intencions de la seva política. És veritat que l'escriptura dramàtica planteja molt més obertament la qüestió de l'especificitat cultural...

En general, cal esclarir el procés històric d'una situació. Aquest aclariment em sembla important en el cas de què tractem atès que ens trobem en una època de transició. Queden, en efecte, molt pocs textos que es puguin aplicar, encara, a nivell de Comunitat francesa. El nou mode de relació entre els teatres i els poders públics no podrà establir-se abans del juliol del 1983.

El principi d'una subvenció regular a l'art dramàtic es remunta als anys que varen seguir l'Alliberament. Fou, de molt, l'obra de Sara Huysmans. En aquella època les coses es pensaven en el marc de l'Estat unitari. Es va establir, doncs, un paralelisme estricte entre el que era destinat a la banda flamenca i el que ho era a la banda francòfona del país. El procediment es va anar precisant al llarg dels anys. I acabà amb les dues disposicions del 9 d'octubre de 1957 que han regit per a l'essencial, fins a l'any passat, el funcionament de l'art dramàtic en la banda francòfona del país.

Aquests textos, signats per Léo Collard, es refereixen al Teatre Nacional de Bèlgica i als teatres que anomenaven «agregats». En el punt de partida, les dues disposicions repartien el conjunt de la suma de subvencions en dues parts iguals. El Nacional rebia, per tant, la meitat dels subsidis. Encara que després la clàusula va ésser esmenada, es pot constatar que, això no obstant, la suma global concedida als teatres «agregats» i la que era assignada al Teatre Nacional van continuar essent relativament semblants. El pressupost destinat al Nacional ha acabat, fins i tot, sobrepassant lleugerament la suma destinada als teatres «agregats».

Arran del que va passar després del 1945, les disposicions de 1957 intenten constituir companyies professionals autòctones en la Bèlgica francòfona i assegurar un lloc de treball per a la gent de teatre que havia eixit d'aquest país. La cosa és important ja que la història teatral dels francòfons va ésser dominada per les gires franceses i pel reclutament d'actors francesos per als papers principals. Encara que quedin senyals d'aquestes pràctiques, es pot dir que, malgrat tot, en aquest respecte, les disposicions de 1957 han contribuït, de tota manera, a assegurar un mínim de llocs de treball per als artistes i els tècnics belgues de l'espectacle. En canvi, les clàusules de protecció dels autors belgues han estat sempre alterades sense que el legislador s'hagi molestat mai a fer respectar les intencions de la seva política. És veritat que l'escriptura dramàtica planteja molt més obertament la qüestió de l'especificitat cultural...

Importants divergències de funcionament caracteritzen, en canvi, les disposicions de 1957 segons que es refereixin al Teatre Nacional o als teatres agregats. El primer posseeix, en efecte, un plec de condicions molt precís, tant a nivell de composició de la companyia com de repertori, de les seves prestacions a Brusselles, a Valònia o a l'estranger. Aquestes obligacions, que exigeixen una planificació rigorosa i una gestió poc fantasiosa, procedeixen de la intenció inicial del legislador de confiar a una sola institució un màxim de tasques. Responen, a més, a una òptica que es preocupava principalment per la difusió. S'inscriuen, a l'últim, en un esquema de projecció del centre cap a la perifèria, esquema que esperava resoldre, en l'essencial, el problema de la demanda teatral a Valònia. Tot això va conduir a dotar el Teatre Nacional amb un estatut d'utilitat pública i amb una inscripció nominativa en el pressupost. La negociació anual de la seva assignació pressupostària s'efectua, a més, directament entre el consell d'administració de la institució i el ministre.

Aquest no era pas el cas dels teatres agregats, la determinació de la subvenció anual dels quals responia a un mecanisme complex. Aquest va tenir curs entre 1957 i 1981. El Consell Nacional examinava el repertori dels diferents teatres (que havia proposat al ministre d'acceptar) i retenia un cert nombre de peces del conjunt de la programació. Aquesta operació s'efectuava després de la temporada. Al principi de la tria, per contrarestar la propensió al vodevil, s'afegia una operació de cotització de cada peça retinguda segons la seva adaptació belga, de peça clàssica, de peça experimental o de creació d'un autor belga. A partir d'aquests diferents criteris es podia efectuar el càlcul de la part del pressupost que pertocava a cada teatre agregat. Aquesta operació només s'exercia sobre el 85 % de l'assignació concedida ja que la resta del pressupost es destinava a recompensar les pràctiques teatrals que havien manifestat una recerca o un nivell artístic superior a la mitjana. Per a cada peça retinguda, proveïda del seu coeficient multiplicador, el càlcul es basava en les despeses generals, el nombre de representacions, el nombre d'espectadors i els sous destinats als actors. És a dir, la complexitat del mecanisme i la lentitud d'un procediment sempre retroactiu —fonamentalment infantívol sota el seu vernís d'objectivitat— no són alienes ni als desequilibris pressupostaris dels nostres teatres ni a l'absència de projecte cultural dinàmic.

Les modificacions que va aportar la disposició de 1957

perderen importància. Varen ésser, a més, la causa del seu afebliment progressiu. En efecte, es va decidir, cap a mitjan anys setanta, de reduir al 60 % la quantitat fixa per tal de permetre que, durant un exercici pressupostari determinat, s'equilibrassin les finances d'alguns teatres en el moment de la transformació en *asbl* d'institucions estrictament privades fins aleshores. El desequilibri creat per la nova forma de repartició tornava, en efecte, molt insuficient per a la supervivència dels teatres la quantitat fixa del pressupost. D'aleshores ençà, es podia buidar de sentit la quantitat mòbil i es deixaven d'afavorir els treballs artístics una mica conseqüents. Només tenia força de llei un joc curiós en el qual era més hàbil crear un dèficit important que justificqués la concessió al seu favor de la part més important de la quantitat mòbil.

Mal estructurada per a fomentar la vida artística i relativament aberrant com a projecte econòmic, la disposició que regia la vida dels nostres teatres agregats estava, a més, concebuda per a aplicar-se al conjunt de situacions teatrals que podien existir en el camp francòfon belga. Ara bé, de fet, només preveia un tipus de situació, la d'un teatre de repertori més aviat tradicional, que funcionés amb un règim continu, tot recolzant en els abonats i en l'hinterland de la capital. Això es féu palès de seguida i provocà les primeres desagregacions, especialment la del Teatre de Butxaca, que representava, aleshores, un paper essencialment experimental en la nostra comunitat cultural. Les obligacions de la disposició de 1957, que preveia un mínim de dues-centes representacions per teatre, resultaren igualment molt poc funcionals en relació a les noves iniciatives. Aquest va ésser el cas de les companyies que varen aparèixer en les províncies valones, com alguns primers grups que serien l'origen del que més tard s'anomenaria Jove Teatre: l'Esprit Frappeur el 1963; el Vicinal i el Parvis el 1970.

Més que crear una nova categoria institucional o transformar la disposició de 1957 adaptant-la als diferents tipus de situació, es va preferir inscriure en el pressupost un nou article titulat «Subvencions per a les companyies permanents que no compleixen les exigències estatutàries». Això manifestava clarament la primàcia estructural de la concepció del teatre inscrita en els estatuts del Nacional i dels agregats. I, a mig termini, provocava també la incapacitat del sistema per a adaptar-se a la situació real. Contribuïa, a més, a reduir la vida artística a un joc de trampes i a una

dependència creixent en relació als humors del príncep. L'article pressupostari 32.03, que esdevingué una veritable cambra-de-mals-endreços, va haver d'absorbir, en efecte, entre 1964 i 1982, tot allò que tenia alguna permanència i s'allunyava del perfil dels agregats. S'hi poden trobar, doncs, institucions tan diverses com els teatres-acció, les companyies experimentals, les companyies de repertori que portaven a terme un treball teatral relativament modern, les companyies de descentralització amb pràctiques antiquades i mitjans insignificants i, fins i tot, algunes companyies de província comparables als agregats que varen tenir prou sort o traça per escapar del sistema. Cap reglamentació no preveia el futur d'aquestes companyies obligades a negociar dia a dia la seva part del pastís. Podem imaginar els hàbits que se'n derivaren si considerem, d'una banda, la proliferació teatral que ha caracteritzat els deu últims anys, i de l'altra, la inestabilitat política constant que ha presidit la cultura francesa.

A partir del començament dels anys setanta, les tendències de renovació són tals que resulta impossible d'eludir-les totalment. Malgrat tot, no es procedeix a una reforma estructural. Hom prefereix recórrer a una solució que no fa més que desplaçar el problema i posposar la reforma que els anys següents faran ineluctable. Es decideix, doncs, transformar el Teatre de Butxaca, que va ésser, durant molts anys, un lloc de recerca, en Teatre Experimental de Bèlgica. Així, obté una inscripció nominativa com a Teatre Nacional, però, això no obstant, no aconsegueix cap decret precís que estableixi les missions que se li confien.

L'experiència, que institucionalitza després allò que ho hauria d'haver estat durant els anys cinquanta, no és concloent. Un decret, encara d'aplicació, es publica, d'altra banda, el 1957. Aquest decret estableix unes mesures per al foment del teatre jove tot creant una comissió diferent del Consell Nacional de l'Art Dramàtic, anomenada Comissió Consultiva del Jove Teatre, i inscrivint amb la rúbrica de Teatre Experimental (32.10) una secció separada, proveïda d'una quantitat de diners diferent.

La Comissió del Jove Teatre, composta per experts, a diferència del Consell Nacional de l'Art Dramàtic, no aprova ni refusa realitzacions però examina, abans de la seva actualització escènica, un cert nombre de projectes puntuals que va creixent al llarg dels anys. Els *dossiers* poden provenir tant dels grups no estabilitzats com dels individus que volen realitzar un espectacle i presentar-lo una vintena de ve-

gades. El pressupost de què disposa la comissió és mòdic ja que s'acostava als 16 milions el 1982, és a dir, menys del 5 % del pressupost global concedit als teatres professionals per a adults. Ara bé, el decret és prou ampli i sincrètic ja que ha de retrobar el que hi ha de realment experimental en la Comunitat francesa de Bèlgica, assegurar la feina als directors que surten de les escoles i afavorir aquells que desitjarien representar autors belgues. I encara més: atès que el legislador no havia previst cap passarella entre aquesta categoria i la resta del sistema, que els monopolis que són al cim de la piràmide no canvien des de fa molt temps i que la crisi empitjora la situació, el pressupost reservat al Jove Teatre ha de mantenir la vida de les companyies que tenen una existència més o menys regular des de fa alguns anys i, fins i tot, dels directors que no han sabut inscriure's en un circuit global desproveït de tota mobilitat. Si bé cal, per tant, afirmar que el decret de 1975 ha permès que l'activitat teatral de la Comunitat francesa no es deturés del tot, cal dir també que no ha constituït cap solució orgànica i ha creat, en el sector del teatre, una categoria comparable al que són les CST en el mercat de treball. Com que el sistema general no ha estat reformat, aquells que han pogut escapar-se'n i conèixer una certa estabilització s'han afanyat a crear llur companyia i a reproduir més o menys els vicis inherents al funcionament dels nostres grans teatres.

Tot fugint d'estudi amb pròtesis massa estretes, el legislador cultural reproduí un comportament que caracteritzava cada cop més la societat belga a la deriva. Per tant, no va poder impedir la degradació total d'un sistema dominat més i més per algunes feudalitats ben establertes. D'altra banda, només pogué respondre a la irrupció de l'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve o al retorn d'Henri Ronse a Bèlgica amb solucions estretes o dilatòries, nefastes per a la vida quotidiana. Tampoc no foren aprofitats la transformació en *asbl* de les companyies privades ni els lliuraments regulars a nivell de comptadors financers per a refer el conjunt del sistema i oferir als joves talents alguna cosa més que unes sortides en forma d'*impasse* a mig termini. A més, els projectes no suraren mai: no van reeixir ni el projecte de decret plantejat el 1976 davant la pressió del decret flamenc, ni la proposta del Consell Nacional de l'Art Dramàtic (el 1978) per a reformar el decret d'agregació (per tal de permetre la inclusió de noves categories tot utilitzant menys personal i fent menys representacions), ni la promulgació

del decret que regia, per fi, la vida dels teatres no agregats. La proposta va arribar massa tard. Suposava l'acord de diversos ministres... El decret no hauria pas canviat gran cosa. La seva manera de calcular les subvencions no partia d'un projecte cultural sinó que categoritzava les institucions existents en funció del nombre de llocs de treball. El 1981 aquest estancament progressiu i constant de la situació conduí l'executiu de la Comunitat francesa a abolir el decret de 1957 sobre l'agregació i a instaurar el Consell Superior de l'Art Dramàtic, la tasca del qual consistia a definir el nou tipus de contracte que reglamentaria les relacions entre els poders públics i els directors de companyies i a precisar les dades del camp teatral a les quals s'aplicarien aquests convenis.

El conveni determina un contracte entre els poders públics i els directors de companyies per a tots els teatres subvencionats. Aquest té validesa durant un període donat de tres anys i mig (que podrien arribar a ésser cinc en alguns casos si s'accepten algunes variants). Amb una estructura idèntica per a tots, conté per a cadascun unes clàusules específiques adaptades a la naturalesa del seu treball. Un primer avantatge consisteix en la concessió d'unes garanties estatutàries que cobreixen un període que excedeix el termini anual i que es prenen abans de qualsevol realització.

Això permet que els directors programin serenament el futur i es dediquin enterament al treball artístic. Això els evita, d'altra banda, la incertesa perpètua i la negociació permanent. Aquesta mesura fa també que l'administració disposi d'un quadre jurídic sòlid però flexible que li permeti d'ocupar-se de la vida quotidiana dels teatres, sigui quina sigui la inestabilitat de la vida política. I, més, la firma del conveni per les dues parts li permet de preparar, fins i tot abans dels exercicis civils, les disposicions de subvenció, la liquidació de la qual podria intervenir de seguida d'una manera ràpida i regular (amb imports mensuals o trimestrals). D'aquesta manera, hom es troba en disposició de reabsorbir el dèficit del descompte bancari i d'augmentar la part de pressupost reservada a la creació. La gent de teatre pot trobar encara d'altres avantatges en el sistema ja que no solament rep el seu pressupost amb tres anys d'antelació, sinó que també té l'oportunitat de fer-lo servir amb intel·ligència. Els serà possible, per tant, reservar per a un exercici civil ulterior una part de la suma concedida durant l'any precedent. Així podran realitzar operacions amb una

forta distribució o amb una decoració important sense haver de recórrer forçosament als crèdits extraordinaris. En contrapartida, la Comunitat té el dret d'encarregar-se de gestions més responsables però menys dependents. Això implica la presentació de balanços en equilibri al final del conveni.

Amb el mateix esperit de responsabilitat dels directors, el conveni no imposa, com les disposicions de 1957, un nombre d'actors l'any (prescripció que, d'altra banda, no ha estat tinguda en compte en més d'una ocasió), però demana el manteniment d'una massa salarial determinada en el si de l'assignació concedida pels poders públics. Aquesta preocupació per la dinàmica pròpia de cadascú a l'interior dels quadres de gestió imperatius ha portat també a inscriure en cada conveni les missions pròpies de cada companyia —cosa que era impossible en el marc del decret de 1957. A més, les companyies en actiu actualment han estat consultades i se'ls ha pregat de lliurar la definició de llurs objectius en relació al seu públic. També han hagut de lliurar un projecte de programació dels tres anys següents i el projecte de pressupost corresponent a aquesta programació. Per tant, els convenis tindran en compte l'objectiu de treball de cada companyia i la relació que pretenen crear amb tal o tal tipus de públic. Falta saber si aquest mode de funcionament entrarà o no, un dia, en un marc estructural que impliqui, per exemple, uns estatuts jurídics diferents segons el tipus de companyia i que faci, per fi, possible la mobilitat dels homes i, fins i tot, dels públics. Falta també saber si les assignacions concedides en el si d'un pressupost que sobrepassa els 350 milions (era de 35 milions el 1964) seran el fruit d'una esquitxada o concediran uns mitjans decents als beneficiaris d'aquests contractes, de durada limitada, renovables al seu venciment.

Al costat d'un teatre per a infants molt pròsper des de fa una desena d'anys i d'una llarga tradició de societats d'aficionats (se'n compten més de cinc-centes) que representaven de vegades el repertori dialectal, la vida del teatre professional per a adults no ha cessat de créixer des del final de la Segona Guerra Mundial. Així, Brusselles ocupa el segon lloc en el món francòfon pel que respecta al nombre d'obres dramàtiques que s'hi han creat o representat. Aquesta proliferació, de vegades anàrquica, ha tingut per company un creixement molt més feble en els pols de producció de les províncies valones, caracteritzades per l'existència de



nombroses entitats urbanes massa poc poblades per a permetre en el seu si llargues sèries de representacions. Si, malgrat tot i no sense dificultats, Lieja i Charleroi coneixen una vida teatral pròpia a través del Gymnase i de l'Ancre especialment, la major part de la regió valona rep companyies estrangeres o belgues a l'interior de les seves cases de cultura o dels grans «teatres» heretats de la concepció de l'espectacle pròpia del segle XIX.

Aquesta, evidentment, ha deixat també alguns sediments en la capital, on, malgrat tot, han anat desapareixent l'una darrera l'altra les sales d'espectacles de varietats que amenitzaren la vella Brusselles. Hi subsisteix, en canvi, una intensa activitat de teatres de repertori o de divertiment localitzats en alguns grans conjunts. Les direccions d'aquests establiments porten a terme una programació heterogènia destinada a satisfer un públic d'abonats que vol trobar en un sol teatre, del qual és habitual, les diverses facetes de la realització teatral contemporània. No es pot oblidar que aquest procediment, que fa que cada institució proposi anualment vuit o nou espectacles de la seva collita, hagi contribuït a la permanència d'una activitat que es preocupa més per l'adequació immediata amb el seu públic que per les innovacions formals o la renovació del repertori. Molt ben informada d'allò que triomfa a Londres, Nova York, Estocolm, París o Moscou, Brusselles ho reposa generalment molt de pressa. Però no ho precedeix mai. Des d'aquesta òptica cal assenyalar també que, generalment, les adaptacions en llengua francesa de peces estrangeres s'efectuen amb més rapidesa a Brusselles que no pas a París. Però, essent com són les barreres del món francòfon, això no comporta gairebé mai l'entrada de l'espectacle belga a França ni tan sols que els directors parisencs interessats a muntar la peça utilitzin el text de l'adaptació belga.

Les grans sales que es reparteixen el públic de Brusselles sobresurten en els diferents nivells de la nostra història teatral. Installat en un edifici del segle XVIII restaurat durant el segle següent, el Teatre del Parc és la més antiga de les nostres institucions. Va ésser el temple del nou repertori (Ibsen, Maeterlinck) a finals del segle XIX i va prefigurar, durant la segona part del període d'entreguerres, la renovació que va seguir l'Alliberament. Actualment porta a terme una política de repertori clàssic tot preocupant-se molt del luxe i de l'acabat de la posada en escena. El Teatre de les Galeries, que és més recent, es troba en un dels carrers co-

merciars coberts del centre de la ciutat com aquells que tant agradaven durant el segle XIX. La seva gran sala, que rep les gales de Karsenty i que compta amb els favors de la burgesia comerciant, s'ha especialitzat en la comèdia de costums i en l'espectacle de diversió.

Situat des de 1943 al Palau de Belles Arts, del qual ocupa regularment dues sales, el Rideau de Bruxelles constitueix una fita essencial en la nostra història teatral. Especialitzat en el teatre de text, aquesta casa, que va crear les peces dels nostres dramaturgs des de la postguerra, prefereix les posades en escena desguarnides i s'esforça per integrar en la vida de l'espectacle els deixebles del Conservatori de Bruxelles. Si el treball del Rideau s'ha centrat en la capital i en un públic cultivat, el Teatre Nacional de Bèlgica, que va aparèixer poc després del Rideau, i que procedia dels *Comédiens routiers*, té com a horitzó el conjunt de la nostra Comunitat cultural, que recorre cada any amb una petita part dels seus espectacles, que anima amb tres setmanes de festa organitzada en tres localitats generalment desproveïdes d'infraestructures dramàtiques i que vol simbolitzar des de fa més de vint anys en un festival d'estiu que es fa a Spa. Amb dues sales modernes situades en un gran *building* tocant a l'estació del Nord, el Teatre Nacional es preocupa d'oferir a un gran públic textos clàssics i contemporanis dels quals, primer, ha cercat i encarnat el missatge. Aquesta institució, que ha contribuït a la millora de la condició professional de l'actor i a l'extensió del públic, en canvi no s'ha preocupat de formar i crear dramaturgs autòctons ni de divulgar els autors internacionals encara no consagrats. Aquesta tasca va ésser durant molt de temps la funció gairebé exclusiva del Teatre de Butxaca, que va donar a conèixer, per exemple, Arrabal o Ionesco i que es va esforçar per remoure molts tabús. Instal·lat en el bosc de la Cambra, aquest teatre prossegueix executant un repertori rebutjat pels grans teatres però ja no té el paper experimental d'abans.

La prudència de les nostres grans institucions respecte als nous textos o l'absència de relectura dels clàssics van provocar, durant els anys seixanta, la creació d'una sèrie de teatres de butxaca, més orientats cap a la dimensió estètica de l'espectacle. Així, es veu néixer a Lieja el Teatre de l'Étuve, que, sota la direcció de Paul Deranne, té avui un paper innovador i marginal alhora. Els soterranis són una mica el símbol d'aquesta pràctica. Seguint l'exemple de l'É-

tuve, el Teatre de Quat'Sous es va instal·lar en un soterrani de la gran plaça de Brusselles del qual, malauradament, va ésser expulsat més tard. Familiars aquesta vegada, són encara uns soterranis els que serveixen des de fa vint anys de centre de gravetat per a les nombroses empreses de l'Esprit Frappeur. L'acció d'Albert-André Lhereux, que s'ha posat des de fa cinc anys al servei dels autors belgues, no ha deixat de descobrir nous talents i de propulsar-los amb el màxim d'aura espectacular. El gust pel text motivà la creació de dos teatres situats fora del centre de la ciutat. Després d'haver utilitzat diversos apartaments i grans hotels, Claude Volter instal·là, en efecte, en un dels municipis més afortunats del regne una companyia que portava el seu nom i que es va especialitzar en la posada en escena, fastuosa i sovint *retro*, de textos de Guitry, Montherlant o Laclos. Yvan Baudouin, en canvi, va instal·lar en un municipi molt més pobre, Etterbeek, la seva companyia, que també portava el seu nom, per treballar-hi, d'una manera clàssica, textos que de vegades no ho eren tant.

Havent sorgit com els precedents dels anys seixanta i d'una preocupació per la renovació qualitativa del repertori, el Teatre de la Comunitat opera un canvi característic del decenni següent. Les seves preocupacions ideològiques el conduïren, en efecte, a cercar a la regió de Lieja una implantació obrera per tal de desenvolupar una acció teatral directament connectada amb aquesta realitat. La voluntat de rigor intel·lectual i polític va presidir les diverses fases de l'activitat de Marc Liebens, que des de fa uns quants anys ha centrat les activitats de l'Ensemble Théâtral Mobile en un antic mercat de vins de Brusselles. Després d'haver fet una relectura crítica dels clàssics, Liebens intenta tanmateix promoure noves escriptures dramàtiques, essencialment modernes. Vol fer-les veure i entendre tot limitant al màxim els efectes espectaculars. Aquests últims, en canvi, formen part de les preocupacions estètiques dels tres grups (el Théâtre du Crépuscule, el Groupe Animation Théâtre i el Théâtre Élémentaire) marcats pel treball de Liebens i que es van reunir a Ixelles sota el distintiu d'una antiga sala en desús d'un teatre de varietats: el Varia. La brillantor de l'escenari era una de les fites de les seves recerques, que, d'altra banda, estaven impregnades d'una voluntat dramàtica rigorosa. També en el camp del teatre crític, l'Atelier Sainte-Anne assaja una temptativa més directament lligada al públic. En efecte, practica una àmplia descentralització i fa servir textos que

incorporen la modernitat però que no exigeixen una ascési excessiva de l'espectador. A Brusselles, les seves activitats estan localitzades al voltant d'una petita sala i d'una llar que s'obren a la pintura i a la música més modernes.

Nodrit amb els sojorns que efectua des de fa vint anys el Théâtre 140 i situat en la línia de ruptura que va operar el Théâtre Laboratoire Vicinal l'any 1970, el teatre del cos coneix sempre un gran apogeu a Brusselles encara que ja no té una força comparable a la que animà el seu fundador, Frédéric Baal. Les coordenades socials ja no són les de l'alta conjuntura. Els grans edificis d'una antiga refinaria de sucre a Molembeek reben, malgrat tot, un públic heterodox que gaudeix i es nodreix amb les nombroses activitats del Pla K. Concebut seguint el model del *loft* novaiorquès, aquest gran conjunt, que inclou ara les recerques de Pierre Droulers, intenta perpetuar el gust per la festa i la diversió que el grup manifesta particularment a través del seu sentit d'utilització dels accessoris en els espectacles. La mort i les gestes sobresurten més en el treball d'Ideal Stand-Art, que es va instal·lar en un lloc més modern, el Stalker. D'altra banda, l'ascesi del silenci del cos o del text-límit sovinteja en el treball de grups com Opus, Banlieue, Dur-An-Ki o el Théâtre Impopulaire.

Mentre que l'absència de mobilitat i d'obertura de les nostres grans institucions va menar els joves a crear la seva pròpia companyia, a especialitzar-se en un repertori difícil i a arranjar i utilitzar diversos indrets buits de la capital (tallers o casalots com és el cas del Théâtre de la Balsamine), quan el fenomen va prendre proporcions inquietants hom va veure néixer, en el cor d'una nova ciutat universitària, en les fronteres de Valònia i de la regió brussel·lesa, una institució de gran envergadura la preocupació central de la qual era la inquietud del públic. Mentrestant, l'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve vol reprendre les teories del teatre popular de Jean Vilar tot trencant amb una certa aplicació belga d'aquestes idees, que havia posat fi a la dimensió realment creadora del treball teatral. Aquestes posades en escena de Brecht o de Txèkhov varen donar a conèixer, així, una classe internacional que havia facilitat la contractació indefinida de directors famosos com Pesson o Kreika. Una preocupació paral·lela pel treball de qualitat i pel gran repertori va contribuir, el 1980, al naixement del Nou Teatre de Bèlgica. Però la recerca d'un repertori insòlit (Cavafy-Séfèris...) o l'atenció a alguns autors belgues caracteritzen les

activitats del seu director, Henri Ronse, el treball teatral del qual aplica en canvi, més que no pas l'Atelier Théâtral, el vell principi de l'atmosfera.

En aquest panorama, que és encara més ric si es tenen en compte les nombroses experiències puntuals del Jeune Théâtre, el destí del dramaturg autòcton va ésser durant molt de temps la part maleïda. Això va influir, sens dubte, en la forma de les peces que no varen tenir prou sovint l'oportunitat d'ésser representades sobre les taules, però no va impedir l'aparició de talents ni tampoc de destins singulars. Maeterlinck, Crommelynck o Ghelderode havien conegut situacions força semblants... La postguerra va veure florir dramaturgs neoclàssics influïts per Giraudoux o Montherlant que, en general, van deixar de produir durant els anys seixanta. S'anomenen Suzanne Lilar, Jean Mogin, Charles Bertin i Georges Sion. També va fer emergir el talent més original d'un Paul Wilems o d'un Jean Sigrid, que van trobar la seva veritable dimensió després de la ruptura dels anys seixanta. Hereu de Maeterlinck i del Crommelynck dels *Amants puérils*, Wilems afegeix una dimensió d'irrisió màgica a aquests tràgics de l'isolament i de l'incomprensible. Tota una altra cosa és l'art tràgic manifest i patètic de René Kalysky. Amb ell, tot giravoltant, irromp en l'escenari tota l'abjecció de la història contemporània dominada pels espectres conjugats dels totalitarismes i d'Auschwitz. La seva violència és tanta que el tabú, que envolta un dels nostres escriptors més considerables, continua essent enorme malgrat el treball d'un Antoine Vitez, per exemple. D'altra banda, Frédéric Baal és el prototip de l'escriptura dramàtica d'avantguarda mentre que la tradició proletària valona s'encarna en l'obra de Jean Louvet amb una dimensió crítica no dogmàtica. Escriptors com Liliane Wouters, Pascal Vrebos o Jacques de Decker fan servir, per la seva banda, formes més veristes mentre que Michèle Fabien o Michel Gheude s'esforcen a crear una forma teatral contemporània que deixi camp lliure al director.

El creixement de la nostra activitat teatral ha estat paral·lela al desenvolupament de les recerques escenogràfiques i dels projectes arquitectònics. Si els noms del pintor-decorador Serge Creuz i de l'arquitecte Arsène Joukovski han esdevingut els motors de la presència belga a l'OISTT, els noms dels decoradors Jean-Marie Fièvez o Jean-Claude de Bemels s'han anat imposant de mica en mica en el si de la nova generació. Aquesta activitat teatral, que es pot conèi-

xer a través del nostre anuari de l'espectacle,\* es troba, d'altra banda, en la reserva de creativitat que constitueixen els nostres cinc establiments d'ensenyament: els Conservatoris Reials de Mons, Lieja i Brusselles; l'INSAS i l'IAD.

MARC QUAGHEBEUR

En lo que a Bèlgica francòfona se refereix, com heu vist és important, pues permetia al teatre nacional fer front a la competència de les companyies franceses que fan de gira. La protecció oficial correspondia en gran part al Teatre Nacional, mentre que el restu de les companyies tenien que repartir-se, segun un complicat sistema d'arbitraje, aproximadament la mitat del pressupost de subvencions. Havia que prever un mínim de dues-centes representacions anuals com condició per obtenir la subvenció; esta medida regia tanto para las compañías que actuaban en las provincias valonas como para el teatro más innovador, l'Esprit-Frappeur, creado en 1963, y el Viciat al o el Parvis, creados en 1970. A partir de los años setenta empiezan a modificarse las medidas de protección en pro de una mayor agilidad. La vida teatral de Bruselas es una de las más ricas y variadas de Europa y cabe encontrar tantos espectáculos dedicados a los niños como géneros de vanguardia. Los autores y escenógrafos actuales continúan una tradición bruselense que cuenta con Maeterlinck y Crommelynck entre sus nombres más significativos.

RÉSUMÉ

L'idée d'accorder des subventions régulières aux compagnies dramatiques a son origine dans les années suivantes à la Libération. Mais l'ordonation qu'on a appliquée jusqu'à tout à l'heure, provenait de deux décrets de 9 octobre 1957. Il s'agit d'un fait important pour la Belgique francophone car cela permet au théâtre national de rivaliser avec les compagnies françaises en tournée dans le pays. La protection officielle était destinée, surtout, au Théâtre National, tandis que les autres compagnies partageaient la moitié du budget pour subventions, suivant un système d'arbitrage très compliqué.

\* Per a qualsevol informació sobre el tema, us podeu dirigir a Paul Emond, responsable de la secció Théâtre des Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale, 4, boulevard de l'Empereur, Brusselles 1000.

## RESUMEN

La idea de subvencionar regularmente a las compañías de arte dramático procede de los años próximos a la liberación. Con todo, la ordenación que hasta hace poco se aplicaba se basaba en dos decretos del 9 de octubre de 1957. En lo que a Bélgica francófona se refiere este hecho es importante, pues permitía al teatro nacional hacer frente a la competencia de las compañías francesas que iban de gira. La protección oficial correspondía en gran parte al Teatro Nacional, mientras que el resto de las compañías tenían que repartirse, según un complicado sistema de arbitraje, aproximadamente la mitad del presupuesto de subvenciones. Había que prever un mínimo de doscientas representaciones anuales como condición para obtener la subvención; esta medida regía tanto para las compañías que actuaban en las provincias valonas como para el teatro más innovador, l'Esprit Frappeur, creado en 1963, y el Vicinal o el Parvis, creados en 1970. A partir de los años setenta empiezan a modificarse las medidas de protección en pro de una mayor agilidad. La vida teatral de Bruselas es una de las más ricas y variadas de Europa y cabe encontrar tantos espectáculos dedicados a los niños como géneros de vanguardia. Los autores y escenógrafos actuales continúan una tradición bruselese que cuenta con Maeterlinck y Crommelynck entre sus nombres más significativos.

## RÉSUMÉ

L'idée d'accorder des subventions régulières aux compagnies dramatiques a son origine dans les années suivantes à la Libération. Mais l'ordonation qu'on a appliquée jusqu'à tout à l'heure, provenait de deux décrets de 9 octobre 1957. Il s'agit d'un fait important pour la Belgique francophone car cela permet au théâtre national de rivaliser avec les compagnies françaises en tournée dans le pays. La protection officielle était destinée, surtout, au Théâtre National, tandis que les autres compagnies partageaient la moitié du budget pour subventions, suivant un système d'arbitrage très compliqué. Pour obtenir une subvention il fallait faire, au moins, deux-cents représentations annuelles; on appliquait cette mesure tant aux compagnies qui actuaient dans les provinces

wallonnes comme aux théâtres les plus innovateurs, tels que l'Esprit Frappeur, créé en 1963, et le Vicinal ou le Parvis, nés en 1970. À partir la décade des 70 on commence à modifier les mesures de protection pour ainsi obtenir une plus grande agilité. La vie théâtrale de Bruxelles est l'une des plus riches et variées de l'Europe et on y peut trouver depuis des spectacles pour les enfants jusqu'à des genres d'avantgarde. Des auteurs et des scénographes actuels continuent une tradition bruxelloise qui a Maeterlink et Crommelink parmi les plus significatifs de ses noms.

**SUMMARY**

The idea of regularly subsidising companies of dramatic art goes back to the years following the Liberation. The arrangement that was applied until recently, however, originated from two decrees of 9th October, 1957. As far as French speaking Belgium is concerned this fact is important in that it allowed the national theatre to face up to competition from the French companies who came on tour. Official protection reverted in the most part to the National Theatre, while the remaining companies had to approximately share out half of the subsidy budget, using a complicated system of arbitration. A minimum of 200 performances a year was expected as a condition of receiving the subsidy; this measure applied both to the companies that performed in the in the Walloon provinces, as well as the more innovative theatre of the Esprit Frappeur, founded in 1963, and the Vicinal or the Parvis, founded in 1970. As from the 1970s the measures of protection begin to become more moderate, benefiting a greater agility. The theatrical life of Brussels is one of the richest and most varied in Europe, and one can find entertainment specially for children as well as avant-garde genres. Present day authors and theatrical designers continue a Brussels tradition that includes Maeterlinck and Crommelynck among its most illustrious names.