

Toneelbeleid in Frankrijk 1945-1992*

Jeannette Schueler De decentralisatie van het toneel na de Tweede Wereldoorlog was in Frankrijk de eerste vorm van cultuurspreiding. Van een consistent cultuurbeleid was nog geen sprake: toneelspreiding bestond uit losse initiatieven van de overheid en van mensen uit de theaterwereld. Dit veranderde in 1959, met de komst van het eerste ministerie van Culturele Zaken, dat onder leiding stond van een man met visie: André Malraux. Hij riep instituten in het leven om alle cultuurvormen naar de provincie te brengen. Het toneel heeft een belangrijke rol gehad in de ontwikkeling van het Franse cultuurbeleid, dat in de jaren tachtig het paradepaardje werd van de socialistische regering.

De eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog

In Frankrijk hebben de begrippen 'geografische en sociale decentralisatie' na de Tweede Wereldoorlog het cultuurbeleid bepaald. De ideeën over decentralisatie bestonden in de theaterwereld al voor de oorlog en werden in de jaren veertig en vijftig daadwerkelijk uitgevoerd. Voor de overige kunstvormen ontbrak in die tijd nog een bewuste spreidingspolitiek. In Frankrijk werd (en

wordt) zeer veel waarde aan het toneel gehecht, mede door het rijke verleden van deze kunstvorm. Na de oorlog was in Frankrijk een aantal mensen zich bewust van de noodzaak van toneelspreiding en bereid zich daarvoor in te zetten. De noodzaak om het toneel te decentraliseren wordt duidelijk wanneer men de situatie van het toneel in Frankrijk vlak na de Tweede Wereldoorlog bekijkt: de toneelgezelschappen concentreren zich in Parijs. In 1945 heeft Parijs tweeënvijftig

theaters (één theater op negentigduizend inwoners), de rest van Frankrijk telt eenenvijftig theaters (één op zeshonderdduizend inwoners).¹ Vernieuwing in het toneel blijft echter beperkt tot Parijs. Het publiek in de 'provincie', een benaming voor heel Frankrijk behalve Parijs, kan dergelijke voorstellingen alleen zien wanneer groepen tournees maken. Het gevolg hiervan is dat mensen die ver van de hoofdstad wonen nauwelijks in aanraking komen met ontwikkelingen op het gebied van toneel: de afstand die ze hiervoor zouden moeten afleggen is te groot. Een van de weinigen die in de jaren twintig en dertig in de provincie optraden, was acteur en regisseur Jacques Copeau. Hij trok met zijn gezelschap door het land en trad op voor een zeer breed publiek. In 1937 schreef Charles Dullin, acteur bij het gezelschap van Copeau, een rapport waarin hij pleitte voor decentralisatie van het toneel.² Het zijn leden van deze groep die na de oorlog een belangrijk aandeel hebben gehad in de spreiding van het toneel.

Na 1945 ontstaan de eerste initiatieven om het toneel daadwerkelijk naar de provincie te brengen. In Nederland spreekt men in dit verband van spreiding, in Frankrijk spreekt men van *décentralisation*. Franse onderzoekers maken net als hun Nederlandse collegae een onderscheid tussen geografische en sociale decentralisatie. Geografische decentralisatie heeft tot doel toneel te verspreiden over het land, dat wil zeggen: toneel naar provinciesteden en dorpen te brengen. Het doel van sociale decentralisatie is om een breed publiek naar het toneel te trekken: niet alleen de hogere sociale klassen, maar ook de arbeiders en boeren moeten van toneel kunnen genieten. Deze tweeledige doelstelling leeft na de oorlog zowel in de Franse theaterwereld – bij acteur en regisseur Jean Vilar – als bij de Franse overheid – in de persoon van Jeanne

Laurent. Laurent had de leiding over de afdeling toneel op het staatssecretariaat van de Kunsten. Zij waren de eerste pleitbezorgers van de decentralisatie van het toneel in Frankrijk.

Vanaf 1947 wordt door de overheid een bewuste spreidingspolitiek ingezet. In Frankrijk kent men dan nog geen ministerie van Cultuur. Het theaterbeleid is ondergebracht bij het ministerie van Onderwijs. Jeanne Laurent subsidieert de eerste toneelgezelschappen in de provincie, de *Centres Dramatiques Nationaux* (CDN's). Het doel van deze centra is tweeledig. In de eerste plaats moet het publiek in de provincie zich voor het toneel gaan interesseren. In de tweede plaats moet het toneelaanbod niet langer verzorgd worden vanuit Parijs, maar moeten acteurs en regisseurs uit de regio zelf de mogelijkheid krijgen om toneel te maken.

De CDN's zijn aanvankelijk particuliere gezelschappen die van de staat subsidies krijgen. Een aantal CDN's wordt gevormd uit toneelgezelschappen die na 1945 in de provincie zijn ontstaan. In 1945 bijvoorbeeld heeft regisseur Maurice Sarrazin een kleine toneelgroep opgericht, *Le Grenier de Toulouse*, die oefent op de zolder van zijn huis. Volgens Sarrazin impliceert het woord 'decentralisatie' dat de vooruitgang van een streek vooral het werk moet zijn van de streek zelf.³ In 1949 wordt *Le Grenier de Toulouse* een CDN: het gezelschap krijgt subsidie van de overheid en van verschillende gemeenten. Tevens krijgt de groep van overheidswege de verplichting opgelegd om op te treden in de kleinere plaatsen in de driehoek Bordeaux-Marseille-Perpignan.

Ook *La Comédie de Saint-Etienne* is een CDN dat wordt gevormd uit een bestaand gezelschap. De regisseur is Jean Dasté, die in 1945 met een aantal acteurs in Grenoble is begonnen. De bedoeling van Jeanne Laurent is dat de staat samen met de gemeente de CDN's subsidieert,

maar omdat het gemeentebestuur van Grenoble slechts weinig subsidie wil verstrekken verplaatst de groep zich naar de industriestad Saint-Etienne. Daar oogst de politiek van Jeanne Laurent meer succes. De staat, de gemeente van Saint-Etienne en het departement Loire komen overeen het CDN te subsidiëren. De groep van Dasté treedt op in fabrieken en mijnen; met behulp van een verplaatsbaar toneel speelt het gezelschap tot in de kleinste dorpjes van het Massif Central.

Het slagen van de spreidingspolitiek van de overheid hing nauw samen met de initiatieven die in de theaterwereld zelf genomen werden. Regisseurs als Dasté en Sarrazin, maar ook mensen als Hubert Gignoux, Gaston Baty en Roger Planchon, allen artistiek leider van een CDN in de provincie, waren bereid zich in te zetten voor de toneelspreiding. Hun inzet was doorslaggevend voor het succes van de politiek van Jeanne Laurent.

De invloed van Jean Vilar

Acteur en regisseur Jean Vilar heeft een grote invloed gehad op het welslagen van de sociale en geografische decentralisatie van het Franse toneel. In 1947 organiseert Jean Vilar een theaterfestival in Avignon. Hij speelt met een aantal acteurs drie stukken op de sfeervolle binnenplaats van het pauselijk paleis. Het publiek zit op klapstoelen en discussieert na de voorstelling in de tuin van het paleis. Ondanks de beperkte middelen die Vilar tot zijn beschikking heeft, weet hij het festival tot een succes te maken. Dit komt mede omdat het concept zeer goed aansluit bij de artistieke visie van Vilar: spelen in een open ruimte, anders dan het theater, streven naar soberheid en perfectie op een toneel zonder pompeuze decors, waarbij de afstand tussen publiek en acteurs zo klein mogelijk is.

Hoewel Jean Vilar volgens sommige historici naar Avignon ging om een bijdrage te leveren

aan de geografische toneelspreiding, heeft Jean Vilar achteraf duidelijk te kennen gegeven dat dit niet zijn voornaamste motief was. Later zou hij daarover zeggen: 'Toen ik in 1947 uit Parijs vertrok, was dat niet om het toneel te decentraliseren; ik wilde breken met de naar mijn mening verloederde sfeer van de Parijse theaters, met de laag-bij-de-grondse filosofie die daar opgang deed.'⁴ Volgens hem werd in Parijs de toneelkunst beschouwd als koopwaar. Vilar gaf met het festival van Avignon toch een duidelijke invulling aan de geografische decentralisatie. Het groeide in de loop der jaren uit tot een theaterfestival met een nationale en later een internationale allure.

Vilar legde zijn opvattingen over sociale decentralisatie vast in het boek *De la tradition théâtrale*.⁵ Het theater moet een *service public* worden, een dienst waarvan iedereen gebruik kan maken, net als het openbaar vervoer. Het toneel moet naar het volk toe gebracht worden, naar de fabrieksarbeiders en de mensen die in de buitenwijken van de steden wonen. Vilar wil een *public populaire*, een proletarisch publiek, bereiken. Zijn ideeën kan hij realiseren als Jeanne Laurent hem in 1951 vraagt de leiding van het *Théâtre National Populaire* (TNP) op zich te nemen. Het TNP heeft als thuishaven het theater Chaillot in Parijs. De groep treedt op in fabrieken en scholen. Beroemd wordt hij met de stukken van Shakespeare, mede dankzij de populariteit van acteur Gérard Philipe. Vilar ontwikkelt in samenwerking met de vakbonden een nieuw systeem om arbeiders naar het theater te krijgen. Bedrijven kunnen voor hun werknemers met korting kaartjes kopen. Hij werkt bijvoorbeeld samen met het grote autobedrijf Renault en treedt ook op in de fabrieken van deze autofabrikant.

De CDN's in de jaren veertig en vijftig

De *Centres Dramatiques Nationaux* (CDN's) slaagden erin een stabiele positie op te bouwen,

ondanks de beperkte financiële middelen. In de jaren veertig en vijftig worden verschillende CDN's opgericht: in Colmar, Rennes, Aix-en-Provence, Villeurbanne (een voorstad van Lyon) en Tourcoing. De middelen die de CDN's van de staat krijgen zijn echter minimaal en regelmatig verkeren de groepen in financiële moeilijkheden.⁶ In 1958 verlaat een aantal acteurs het CDN van Aix-en-Provence omdat ze niet van hun werk kunnen leven, en in de jaren zestig wordt het gezelschap ontbonden; in 1969 wordt het CDN nieuw leven ingeblazen en vestigt het zich in Marseille. *Le Grenier de Toulouse* krijgt pas in 1964 een eigen theater in Toulouse met 650 plaatsen, het *Théâtre Daniel Sorano*.⁷ *La Comédie de Saint-Etienne* maakt vanaf 1960 gebruik van een circustent en pas in 1963 krijgt de groep een theater tot haar beschikking.⁸ Hoewel de CDN's er over het algemeen in slagen een 'vast' publiek te verwerven, is het in de praktijk een probleem dat het publiek in de regio voornamelijk geïnteresseerd is in klassieke stukken. Wanneer een gezelschap een modern stuk of een gedurfde regie programmeert, daalt de belangstelling en daarmee de inkomsten van de groep. In de regel kan een groep de belangstelling van het publiek dan weer terugwinnen door klassieke stukken op het repertoire te zetten.⁹

In dit verband is een onderzoek, gehouden door de directeur van het CDN te Rennes, Hubert Gignoux, interessant. In een enquête stelt hij het (arbeiders)publiek de vraag waarom het eerder naar de bioscoop dan naar het theater gaat, dit ondanks het feit dat de prijzen voor theater in die periode niet duurder zijn dan het bioscoopkaartje. Op grond van deze enquête komt hij tot de conclusie dat de arbeiders zich niet op hun gemak voelen in het theater; zij moeten meedoen aan een ritueel dat hun onbekend is (zoals het geven van fooien, het kopen van een programma, de pauzes en het

applaus); in de bioscoop hoeft dat niet. Ook blijkt dat men de moderne theaterproducties onbegrijpelijk vindt.¹⁰ De *Centres Dramatiques Nationaux* hebben echter tot doel het publiek 'op te voeden' en wisselen mede om die reden klassieke en moderne stukken af. Zij blijven dus wel degelijk moderne producties opvoeren om de bezoekers ook voor deze stukken te winnen. *La Comédie de Saint-Etienne* had in het seizoen 1955-'56 bijvoorbeeld op het repertoire staan: *Le Malade imaginaire* (1672) van Molière, *De gebroeders Karamazov* (1880) van Dostojevski en *Le Bal des Voleurs* (1938) van Anouilh.

In navolging van het *Théâtre National Populaire* hanteren de CDN's een systeem van goedkope collectieve abonnementen, die via vakbonden gekocht kunnen worden. De formule blijkt te werken; bijna alle CDN's die in deze periode zijn opgericht, bestaan nu nog steeds. Hun aantal is in 1992 gegroeid tot vijftienvintig.

De jaren zestig: André Malraux

In 1959 wordt het ministerie van Culturele Zaken opgericht. Charles de Gaulle, die in dat jaar president wordt, benoemt zijn vriend André Malraux tot minister van Culturele Zaken. Malraux blijft dat tot 1969. Malraux was in 1959 in Frankrijk een geziene figuur: hij was schrijver van *La Condition Humaine* en daarmee winnaar van de *Prix Goncourt*; hij had gevochten in de Spaanse burgeroorlog en hij was samen met de Gaulle actief geweest in het verzet tegen de Duitsers. In de korte periode na de bevrijding waarin de Gaulle president was (tot 20 januari 1946) was hij 'ministre de l'Information'. In die hoedanigheid ontwikkelde hij het plan om de schilderkunst naar verschillende provinciesteden te brengen. Maar met het aftreden van de Gaulle in 1946 verdween ook Malraux van het toneel.

In 1959 komt Malraux aan het hoofd te staan van het *Ministère des Affaires Culturelles*. Van de president krijgt hij de steun en de financiële

middelen om zijn ideeën te verwezenlijken.¹¹ In het *Ministère des Affaires Culturelles* brengt hij de cultuur uit de verschillende sectoren samen. Vóór zijn aantreden waren de kunsten, architectuur, archieven, jeugdcultuur en film bij verschillende ministeries en directoraten ondergebracht. Taak van het nieuwe ministerie was ‘de grote werken van de mensheid, en in de eerste plaats van Frankrijk, voor zoveel mogelijk Fransen toegankelijk te maken’. Malraux vergelijkt de kunst met het onderwijs: volgens hem heeft ieder kind in Frankrijk recht op schilderijen, toneel of film, zoals het recht heeft op het alfabet.¹² Over de geografische decentralisatie zegt hij: ‘Over tien jaar zal het lelijke woord provincie in Frankrijk niet meer bestaan.’¹³ Hij doelt hiermee op het feit dat de provincie – Frankrijk met uitzondering van Parijs – nog steeds als een achtergebleven gebied wordt beschouwd.

Maisons de la Culture

Als minister van cultuur gaat Malraux door met het opzetten van *Centres Dramatiques Nationaux*. Daarnaast introduceert hij een heel nieuw instituut dat de kunst in Frankrijk moet verspreiden: de *Maisons de la Culture*, die tot taak hebben de sociale en geografische decentralisatie van cultuur te verwezenlijken. Malraux noemt de nieuwe centra ‘cultuurkathedralen’: het gaat hem niet uitsluitend om toneel, maar om alle ‘respectabele’ kunst uit het heden en uit het verleden. De activiteiten zijn bestemd voor een zo breed mogelijk publiek; afkomstig uit de omliggende regio en representatief voor alle lagen van de bevolking.

De *Maisons de la Culture* worden opgericht op initiatief van de gemeenten. De staat staat garant voor de helft van de kosten voor de theaterfaciliteiten en de exploitatie; de andere helft komt voor de rekening van de plaatselijke overheden.¹⁴ Volgens de richtlijnen van Malraux

moeten deze cultuurcentra beschikken over een of twee multifunctionele theaterzalen (die ook geschikt zijn voor concerten of films); een expositieruimte; kleinere ruimten voor andere doeleinden; een bibliotheek; een discotheek en een ontvangstruimte. Het toneel neemt aanvankelijk de belangrijkste plaats in bij de activiteiten van de *Maisons de la Culture*. Dit ondanks het feit dat er in de regel geen vaste gezelschappen aan de instituten verbonden zijn. Onder Malraux worden negen ‘cultuurkathedralen’ opgericht: in Le Havre, Bourges, Rennes, Chambéry, Amiens, Firminy, Grenoble, La Rochelle en Reims.

Naast de *Maisons de la Culture* en de *Centres Dramatiques Nationaux* geeft de staat ook subsidies aan de vijf *Théâtres Nationaux*. Dit zijn de grote toneelgezelschappen die ruime financiering van de staat krijgen. Daar zij zich op een na allen in Parijs bevinden, opereren zij buiten het kader van de toneelspreiding. Verder subsidieert de staat onafhankelijke toneelgroepen, zoals de groep van Jean-Louis Barrault, *La Compagnie Renaud-Barrault* en particuliere theaters.

De resultaten van de geografische spreiding van deze nieuwe kunstcentra leveren een redelijk positief beeld op¹⁵, maar met de sociale spreiding is dat beslist niet het geval. De *Maisons de la Culture* slagen er niet in de kunst toegankelijk maken voor alle lagen van de bevolking. De activiteiten vinden nauwelijks aftrek bij de sociaal lagere bevolkingsgroepen. Arbeiders, boeren en mensen die zich nog nooit voor kunst hebben geïnteresseerd, bezoeken de *Maisons de la Culture* nauwelijks. Het publiek wordt voornamelijk gerekruteerd uit studenten, onderwijsgeevenden en representanten van de vrije beroepen.¹⁶ Het functioneren van de kunstcentra wordt mede om die reden van verschillende kanten bekritiseerd. Uit onderzoeken¹⁷ blijkt dat het

Maison de la Culture een ‘huis voor gecultiveerde mensen’ blijft. Het publiek ziet het als een instituut van de hogere klassen, dat cultuur presenteert die bestemd is voor die klassen. De cultuurcentra dragen niet bij aan de sociale decentralisatie, maar hebben eerder een tegengesteld effect.

R. Wangermée, die in 1988 in opdracht van de Europese Commissie een onderzoek naar de Franse cultuurpolitiek heeft gedaan, noemt als oorzaak dat Malraux geen duidelijke strategie had om de cultuur te democratiseren.¹⁸ Malraux dacht dat de schoonheid van de kunst op zichzelf voldoende zou zijn om de mensen te overtuigen, ook degenen die helemaal niet in de cultuur waren ingewijd. Hij wilde het publiek *culture cultivée* aanbieden: kunst met een grote ‘K’, zoals het avant-gardetoneel dat in de *Maisons de la Culture* werd opgevoerd. Deze theatervormen bleken in de praktijk echter ontoegankelijk te blijven voor een publiek zonder ‘culturele opvoeding’.¹⁹

Een andere oorzaak van het moeizaam functioneren van de *Maisons de la Culture* is de verscheidenheid in het aanbod. Ze moeten verschillende kunstvormen aanbieden en eigenlijk van alle markten thuis zijn. De taak die hun gesteld is blijkt te ambitieus. Een aantal van deze cultuurcentra heeft intussen enkele taken afgestoten. Het *Maison de la Culture* in Bobigny beperkt zich bijvoorbeeld tot de levende podiumkunsten, terwijl het instituut in Reims juist geen theater meer in het programma heeft. Wanneer het *Maison de la Culture* in Nanterre de bekende regisseur Patrice Chéreau benoemt als directeur, stelt deze als voorwaarde dat hij zich alleen met toneel hoeft bezig te houden. Het centrum verandert daarop in een *Centre Dramatique National*.²⁰

In tegenstelling tot de CDN’s, die in de loop der jaren een zekere stabiliteit en een eigen

publiek hebben weten op te bouwen, worden de *Maisons de la Culture* in het hedendaagse Frankrijk als min of meer afgedaan beschouwd. Zij hebben hun tijd en hun functie gehad, en er moet nu ruimte komen voor iets anders.²¹ Het ministerie van Cultuur formuleert het in een publikatie als volgt: ‘Het prestige van André Malraux was enorm, zijn visie was edelmoedig, maar zijn plannen en in het bijzonder de *Maisons de la Culture*, hebben niet helemaal hun doel bereikt.’²² De invloedrijke Franse socioloog Jean Duvignaud sprak in 1973 ronduit van het echec van de *Maisons de la Culture*.²³

De jaren zeventig: action culturelle

De revolutie van mei 1968 brengt ‘de verbeelding aan de macht’. De kunstenaars ageren tegen de burgerlijke cultuur. Studenten van de toneelschool bezetten samen met acteurs het Odéontheater. De directeur van het Odéon, Jean-Louis Barrault, beschrijft hoe de leider van de studentenrevolte Daniel Cohn-Bendit de bezetters toeroept: ‘Malraux, de burgerlijke cultuur, het *Théâtre de France*, Barrault, het is voor iedereen voorbij! Afgelopen! Uit! Weg ermee! Opgerot!’²⁴ Twee maanden later komen jongeren tijdens het festival van Avignon in opstand tegen Vilar en de leiding van het festival. Frankrijk maakt in die periode kennis met een nieuwe theatervorm: het Amerikaanse gezelschap *Bread and Puppet*. De voorstellingen van de groep vinden plaats op straat en zijn gebaseerd op improvisatie. Deze opvattingen worden overgenomen door Franse theatergroepen.

In deze periode wordt een nieuwe term geïntroduceerd: *action culturelle*. Dit gebeurt tijdens ‘de bijeenkomst in Villeurbanne’ in mei 1968. Roger Planchon, directeur van het CDN in Villeurbanne, nodigt de directeurs van theaters en *Maisons de la Culture* uit om over toneel te discussiëren. De resultaten van deze

discussie leggen de betrokkenen vast in een gemeenschappelijke verklaring. De strekking van die verklaring luidt dat er (nog steeds) een scheiding bestaat tussen een deel van de maatschappij dat wél, en een deel dat niet aan cultuur deelneemt. De laatste groep kwalificeren zij als ‘non-publiek’: ‘een enorm deel van de mensheid dat bestaat uit al diegenen die nu en in de toekomst op geen enkele manier toegang hebben tot het verschijnsel cultuur in zijn huidige vorm’.²⁵ Zij verklaren dat de bestaande culturele centra de twee groepen met elkaar moeten verbinden. Wil men het woord cultuur nog serieus nemen, dan kan dat alleen wanneer deze bijdraagt aan een verandering van de verhoudingen tussen de mensen, en moet actie ondernomen worden om de mensen dichter tot elkaar te brengen. Hiervoor bedenken de samenstellers het concept van de *action culturelle*.

Na de bijeenkomst in Villeurbanne beseften veel regisseurs dat het ideaal van Vilar voor hen niet langer reëel was. Vilar had zijn toneelvoorstellingen gericht op het proletariaat; hij speelde Brecht voor arbeiders in fabrieken en voor vakbonden. Maar de regisseurs realiseerden zich eind van de jaren zestig dat de arbeidersklasse uit de jaren veertig en vijftig had plaats gemaakt voor een burgerlijke middenklasse, die zich voornamelijk interesseerde voor de televisie. Een arbeidersklasse als zodanig bestond niet langer.²⁶ Kunstenaars als Roger Planchon en Patrice Chéreau maakten zich dan ook langzamerhand los van het idee dat zij de arbeidersklasse moesten aantrekken.²⁷

Action culturelle wordt het nieuwe sleutelwoord voor het Franse cultuurbeleid van de jaren zeventig.²⁸ Het begrip heeft geen vaste betekenis en wordt gebruikt voor een brede scala van activiteiten. Volgens sommigen vallen bijvoorbeeld sporten, feesten en activiteiten in

de open lucht ook onder *action culturelle*.²⁹ De meest beknopte omschrijving van het begrip komt van de cultuurtheoreticus Jacques Renard, die eind jaren tachtig de term als volgt samenvatte: ‘Alles wat gedaan wordt om een bevolking in contact te brengen met cultuur, en alles wat de creativiteit stimuleert (...); en als gevolg daarvan is het een middel van de overheid om invloed te hebben op het sociale vlak’.³⁰ De rol van de overheid is hiermee breder geworden: cultuur is nu ook een middel om op het sociale vlak te interveniëren.³¹

De gebeurtenissen van mei '68 hebben de oprichting van nieuwe cultuurcentra tot gevolg: de *Centres d'Action Culturelle* (CAC's), ontwikkeld door de cultuurministers na Malraux. Deze centra zijn bestemd voor de kleinere plaatsen die nog niet over een *Maison de la Culture* beschikken. Men spreekt wel van de kleinere ‘kerken’ die rondom de cultuurkathedralen worden gesticht. De CAC's liggen nog wel duidelijk in de lijn van de *Maisons de la Culture* maar zijn bescheidener van opzet en bestemd voor een kleinere regio. Zij spelen een actieve rol in het realiseren van nieuwe produkties, maar hebben niet de verplichting van de *Maisons de la Culture* om ieder jaar een aantal nieuwe grote produkties te maken. Net als de *Maisons de la Culture* moeten de CAC's verschillende vormen van cultuur verspreiden (toneel, dans, muziek, beeldende kunst en film), maar ook hier leidt de diversiteit aan disciplines nogal eens tot problemen. Het CAC in Cergy-Pontoise bijvoorbeeld wilde in 1989 de hoeveelheid activiteiten beperken, om de kwaliteit van het geboden programma te verbeteren.³²

Er zijn momenteel negenentwintig CAC's actief in Frankrijk, in de middelgrote steden als Belfort, Istres, Mulhouse, Orléans, Mâcon, Annecy en Saint-Brieuc. De CAC's zijn goedkoper voor de staat dan de *Maisons de la Culture*, aangezien de exploitatiekosten

(verreweg de grootste kostenpost) van de CAC's voor een derde door de staat en voor twee derde door de plaatselijke overheid worden gesubsidieerd. De staat en de plaatselijke overheid betalen ieder de helft van de faciliteiten.³³

In de jaren zeventig is niet alleen het overheidsbeleid aan verandering onderhevig. Ook binnen het toneel ontwikkelen zich nieuwe ideeën. Ik wees reeds op de invloed van het optreden van de Amerikaanse groep *Bread and Puppet*. In de jaren zeventig ontstaat een nieuwe vorm van theater, waarbij de regisseur een steeds prominentere rol speelt. Een van de mooiste Franse voorbeelden daarvan is het *Théâtre du Soleil* van Ariane Mnouchkine. Haar stuk *1789* is gebaseerd op improvisatie; het publiek heeft daarbij een actieve rol. De nieuwe vorm van regisseren krijgt ook veel kritiek: de kwaliteit zou, door ‘deprofessionalisering’ van het theater, verminderen.³⁴ De Franse socialistische partij oordeelde echter positief over die ontwikkeling en verklaarde in 1974 dat door deprofessionalisering van de kunst ‘eindelijk eens het taboe van een Kunstwerk met een grote “K” doorbroken (zou) worden, dat eeuwenlang bestaan heeft’.³⁵ Ook het groeiende aantal gesubsidieerde gezelschappen zou tot kwaliteitsvermindering leiden. Naast de diverse centra die door de staat worden opgericht, ontstaan steeds meer onafhankelijke gezelschappen en groepen voor losse projecten, die ook gesubsidieerd worden. Het aantal onafhankelijke toneelgezelschappen stijgt van negentig in 1972 naar 177 in 1980.³⁶ De laatste tien jaar is het aantal gesubsidieerde gezelschappen en toneelprojecten verdriedubbeld (in 1981 waren dat er 189, in 1991 568). De groei van het aantal gesubsidieerde gezelschappen wordt bekritiseerd, omdat deze toename mede de oorzaak zou zijn van de crisis waarin het theater volgens sommige critici in de jaren tachtig verkeert. Men spreekt in dit verband van

subventionnite, het verschijnsel dat te veel groepen subsidie krijgen, zonder dat er gekeken wordt naar de kwaliteit.

De jaren tachtig: Jack Lang

Na de verkiezingen in 1981 vindt er in Frankrijk een ommekeer plaats op het terrein van het cultuurbeleid. De pas geïnstalleerde socialistische regering plaatst cultuur hoog op de politieke agenda; dat komt in de eerste plaats tot uiting door een verhoging van het cultuurbudget. De socialistische minister van Cultuur Jack Lang is afkomstig uit de theaterwereld. Hij richtte in 1963 het internationale theaterfestival in Nancy op. In 1973 werd hij door Jacques Duhamel benoemd tot directeur van het *Théâtre National Populaire*, het gezelschap waarmee Vilar in de jaren vijftig en zestig de gouden periode van het toneel beleefde. Langs ambitieuze plannen voor de verbouwing van het theater Chaillot waren echter aan scherpe kritiek onderhevig. Na problemen met de nieuwe minister van Cultuur Michel Guy werd hij in 1974 uit zijn functie ontslagen.³⁷

In 1981 presenteert Lang als minister van Cultuur de plannen die in samenwerking met president Mitterrand tot stand zijn gekomen. De cultuur wordt door de socialisten beschouwd als een prioriteit ‘omdat (cultuur) betekent: vertrouwen in creativiteit, geesteskracht en intelligentie’, aldus Mitterrand.³⁸ Zij willen de Franse cultuur – en in het verlengde daarvan: de Europese cultuur – beschermen tegen de kwalijke invloeden van het ‘Amerikanisme’.³⁹ Lang breidt het terrein van het ministerie van Cultuur uit: cultuurbeleid beperkt zich niet langer tot de traditionele kunstvormen; ook mode, strips, jazz, popmuziek en reclame⁴⁰ worden tot het terrein van het cultuurbeleid gerekend. Cultuur moet overal in het sociale leven voelbaar worden: in de produkten en dingen van het dagelijks leven als in design, in

de stadsarchitectuur, in radio- en televisieprogramma's, in het onderwijs en in de sociale instellingen.⁴¹ Lang houdt zich daarnaast – in het kader van zijn cultuurpolitiek – bezig met de bestrijding van het racisme.⁴²

Een belangrijk aspect van Langs toneelbeleid is dat hij zich vanaf 1981 sterk bezig heeft gehouden met de aanstelling van artistieke leiders van de CDN's. Hij benoemt regelmatig nieuwe directeuren en zorgt zo voor de noodzakelijke roulatie. Jérôme Savary bijvoorbeeld, was in 1982 directeur van het CDN in Montpellier, in 1986 verhuisde hij naar het CDN in Lyon, en in 1988 werd hij directeur van theater Chaillot in Parijs.⁴³ De *Centres Dramatiques Nationaux* die na de oorlog als vast gezelschap in de regio begonnen, hebben nu geen van allen meer een eigen groep. De CDN's (en ook de *Centres Dramatiques Régionaux*) maken producties in samenwerking met onafhankelijke toneelgezelschappen. De artistiek leider van het CDN, meestal een regisseur, kan voor iedere productie die hij wil maken zelf acteurs of een gezelschap zoeken. Daarnaast kan hij jaarlijks een andere regisseur uitnodigen om een nieuwe productie te maken.⁴⁴

Jack Lang krijgt voor zijn beleid de steun en de financiële middelen van president Mitterrand. Het budget van het ministerie van Cultuur stijgt in 1982 van 0,47 naar 0,76 procent van de totale staatsbegroting. In 1984 is dat percentage 0,84 en in 1986 0,98. De stijging van het cultuurbudget riep de nodige reacties op, met name omdat deze maatregel genomen werd in de periode dat Frankrijk in een economische crisis verkeerde. Maar Lang zag de uitgaven voor cultuur als een middel bij uitstek om de economie te stimuleren. Door bijvoorbeeld de mensen voor literatuur te interesseren zou de boekenverkoop stijgen, meende hij. Hetzelfde

geldt voor films.⁴⁵ In zijn boek *L'Élan Culturel* verdedigt ook Jean Renard het verband tussen economische en culturele activiteit. Hij geeft twee voorbeelden: het festival van Avignon en de Italiaanse design.⁴⁶ Door het festival van Avignon komen zeer veel toeristen naar de stad en floreert de horeca; de economische ontwikkeling van Italië na de oorlog hangt volgens Renard samen met de design en de esthetische kwaliteit van de Italiaanse producten. De rechtse partijen riepen daarentegen om het hardst dat deze besteding aan de cultuur tot verspilling leidde. En in sommige gevallen gebeurde dat ook. Een aantal *Maisons de la Culture* kwam in de jaren tachtig ondanks de ruimte financiële middelen in geldproblemen.

Na de parlementsverkiezingen in 1986 trad er een gematigd-rechtse regering aan (de periode van de *cohabitation*⁴⁷). Het cultuurbudget ging niet langer omhoog. Léotard, minister van Cultuur van 1986 tot 1988, bevroor de uitgaven voor cultuur. Dit veranderde weer toen Mitterrand in 1988 herkozen werd tot president. Hij stelde een nieuwe regering samen en weer werd Lang minister van Cultuur.

De principes van decentralisatie van de cultuur op sociaal en geografisch vlak zijn centrale thema's in het beleid van Lang. De sociale decentralisatie richt zich nu niet meer uitsluitend op de arbeider, maar op vier specifieke groepen: mensen die in tehuizen leven (bejaarden, zieken, gehandicapten, gevangenen); immigranten; jongeren; en andere minderheden zoals homoseksuelen. De geografische decentralisatie bestaat uit het creëren van cultuurcentra in de regio's. Er worden talrijke nieuwe *Centres Dramatiques Nationaux* en *Centres d'Action Culturelle* geopend. Het ministerie ontwikkelt tevens een nieuw theatercentrum in de regio: het *Centre Dramatique Régional* (CDR). De CDR's brengen

net als de *Centres Dramatiques Nationaux* alleen theater, maar functioneren op kleinere schaal dan de CDN's.⁴⁸ Lang staat ook voor de emancipatie van de regionale culturen, zoals de Bretonse en de Catalaanse cultuur. De slogan wordt: *droit à la différence*.

De enorme stijging van het cultuurbudget en de decentralisatie hebben tot gevolg dat de budgetten van de toneelcentra in de regio's worden verdubbeld. De staat besteedt in 1981 aan de *Centres Dramatiques Nationaux* 83,8 miljoen frank. In 1982 ontvangen zij 161,4 miljoen frank, en in de tien jaar die daarop volgen blijven de subsidies stijgen. In 1986 is dat bedrag voor de CDR's 214,9 miljoen frank en in 1991 290,5.⁴⁹ Jack Lang besteedt het verhoogde cultuurbudget echter maar ten dele aan de decentralisatie. Hoewel de cultuurcentra in de provincie door de stijging van het cultuurbudget weliswaar meer geld tot hun beschikking krijgen, wordt een aanzienlijk deel van het budget besteed aan kostbare objecten in Parijs, ter ondersteuning van het prestige van de president.⁵⁰

Het decentralisatiebeleid van de Franse overheid heeft zijn vruchten afgeworpen: de Fransen kunnen bijna overal in de provincie toneelvoorstellingen zien en op vele plaatsen in Frankrijk wordt toneel gemaakt. De activiteiten van de *Maisons de la Culture*, de *Centres d'Action Culturelle* en de *Centres de Développement Culturel* zijn in de loop van de laatste tien jaar steeds dichterbij elkaar komen te liggen. De belangrijkste activiteiten van de centra zijn film, toneel, dans en muziek.⁵¹ Sinds begin 1992 worden deze centra onder één naam verenigd: *Scènes Nationales*. Frankrijk telt, begin 1992, in totaal zestig *Scènes Nationales*.⁵²

De geografische decentralisatie neemt in het socialistische (toneel)beleid een belangrijke plaats in. Toch wil ik hier een kanttekening

plaatsen. Frankrijk heeft nu zestig *Scènes Nationales* en tweeënveertig *Centres Dramatiques Nationaux*, CDN's voor de jeugd⁵³ en *Centres Dramatiques Régionaux*. Daarnaast bestaat er een groot aantal gesubsidieerde gezelschappen. Eén vorm van theater is in het bovenstaande slechts zijdelings ter sprake gekomen: het *Théâtre National*, dat geen taak heeft op het terrein van de decentralisatie. Frankrijk kent vijf nationale theaters. Vier zijn er gesitueerd in Parijs: de Comédie Française, Odéon, Chaillot en het Théâtre de la Colline. Het vijfde nationale theater heeft als vestigingsplaats Straatsburg, hoofdstad van Europa. De CDN's, CDN's voor de jeugd en CDR's kregen in 1991 samen 290,5 miljoen frank. De vijf *Théâtres Nationaux* kregen in datzelfde jaar 300,4 miljoen frank.⁵⁴ Deze verdeling van het toneelbudget relateert de aandacht voor decentralisatie van de Franse staat. De *Théâtres Nationaux*, paradepaardjes van de Franse toneelwereld, lijken in dit opzicht op de toneelvariant van de *Grands Travaux* van president Mitterrand: grote bestedingen aan opzienbarende kunstprojecten, maar wél in Parijs.

Epiloog

De historicus Marc Fumaroli heeft in zijn onlangs verschenen boek *L'État Culturel* de groeiende rol van de staat na de Tweede Wereldoorlog aan de kaak gesteld.⁵⁵ Hij haalt in dit boek fel uit naar het beleid van Jeanne Laurent, André Malraux en Jack Lang. In zijn polemische werk noemt hij Jeanne Laurent de 'Johanna de Doper van de staatscultuur', en het ideaal van Malraux om vanuit de overheid culturele gelijkheid te creëren vergelijkt hij met een dinosaurus die het Franse landschap vervuilt.⁵⁶ Het dirigisme van de staat zou naar zijn mening wel kunstcentra en instituten hebben voortgebracht, maar geen grote kunstenaars.⁵⁷ Volgens hem zijn de grote namen van de cultuur na de Tweede Wereldoorlog niet

de kunstenaars, maar voornamelijk politici, die er hun roem mee behalen. ‘We zien wel Augustus en Maecenas, maar waar is Vergilius?’ vraagt hij zich af. De laatste grote dramaturgen, zoals Beckett en Ionesco, zijn volgens Fumaroli afkomstig uit de kleine theatertjes aan de ‘rive gauche’ in Parijs, die zonder subsidie functioneerden.⁵⁸ De natuurlijke ontwikkeling heeft plaats gemaakt voor een ‘kunstmatige’ – Fumaroli spreekt van ‘culturele’ – ontwikkeling die wordt geleid door de staat.⁵⁹

Wanneer men het toneelbeleid in Frankrijk na de Tweede Wereldoorlog beziet in de context van het cultuurbeleid, dan kan men concluderen dat de toneelspreiding de eerste vorm van cultuurspreiding is geweest in de naoorlogse periode. De *Centres Dramatiques Nationaux* waren de eerste door de overheid gesubsidieerde cultuurcentra in de provincie. Met Malraux werd toneelspreiding *cultuurspreiding*. In de jaren zeventig en tachtig heeft het toneel niet meer die voorttrekkersfunctie binnen de cultuurspreiding vervuld, hoewel ontwikkelingen binnen de toneelwereld, zoals de bijeenkomst in Villeurbanne en de *action culturelle* wel grote invloed hadden op de ontwikkeling van het cultuurbeleid.

Wat verder opvalt, is dat dit beleid in grote mate afhankelijk is geweest van de inzet en de visie van bepaalde personen. In de theaterwereld waren dat Jean Vilar en de vijf artistieke leiders van de eerste CDN's in de provincie. Op bestuurlijk niveau waren dat Jeanne Laurent en de cultuurministers André Malraux en Jack Lang. Hun ideeën en inzet hebben er in grote mate toe bijgedragen dat het toneelspreiding inderdaad tot ontwikkeling kwam. Er is steeds een wisselwerking geweest tussen ideeën binnen de theaterwereld en het toneelbeleid. Jean Vilar had bijvoorbeeld ideeën over theater als *service public* en kreeg van de overheid de gelegenheid om zijn ideeën te

realiseren. Eind jaren zestig veranderde de visie op het publiek dat men wilde bereiken. Toen ontstond binnen het toneel de *action culturelle*, waarna de overheid overging tot het creëren van kleinere centra, de *Centres d'Action Culturelle*.

Met de komst van de ‘cultuurkathedralen’ van André Malraux werden ook andere kunstvormen bij de sociale en geografische decentralisatie betrokken. Met Malraux als minister van Cultuur tijdens het bewind van president de Gaulle werd de taak van de Franse overheid om cultuur onder de mensen te brengen bijna opgevat als een religie: iedereen moest met kunst in aanraking kunnen komen. Deze lijn is voortgezet tijdens de ambtsperiode van president Mitterrand. Cultuur heeft een grote prioriteit, zoals blijkt uit de verhoging van het cultuurbudget. De groei van de overheidsbemoediging (en de daarbij behorende financiële middelen) bereikt haar hoogtepunt in de socialistische cultuurpolitiek van Jack Lang. Het begrip sociale decentralisatie heeft dan echter een andere betekenis gekregen dan ten tijde van Malraux. De overheid richt zich niet langer op de arbeiders, maar op een publiek van sociale minderheden. Cultuur is daarmee voor de overheid een middel om de maatschappij te beïnvloeden.

* Dit artikel is gebaseerd op de scriptie: *Le théâtre en France de 1945 à 1986: politique et réalisations*. Universiteit van Amsterdam; vakgroep Frans-Roemeens, 1990.

Noten

1. K.S. White. *Les Centres Dramatiques Nationaux de Province, 1945-1965*. Berne: Utah Studies in Literature and Linguistics, Ed. Peter Lang, 1979, p. 11.
2. D. Gontard. *La décentralisation théâtrale en France, 1895-1952*. Parijs: SEDES, 1972, p. 137.
3. K.S. White, 1979, p. 14: ‘Ainsi le mot “décentralisation” prend-il le vrai sens auquel il a droit: l’avancement d’une province par un commencement en elle-même.’
4. D. Gontard, 1972, p. 321.
5. J. Vilar. *De la tradition théâtrale*. Parijs: Gallimard, 1975.
6. Zie hiervoor mijn scriptie: J. Schueler, 1990, pp. 15-21.
7. K.S. White, 1979, p. 14.
8. K.S. White, 1979, p. 48.
9. K.S. White, 1979, pp. 97 e.v.
10. H. Gignoux. *Histoire d’une famille théâtrale*. Lausanne: Collection de l’Aire Théâtrale, 1984, p. 331.
11. Men zou dit kunnen vergelijken met de steun en de middelen die de huidige minister van Cultuur, Jack Lang, krijgt van president Mitterrand.
12. *De Gaulle et Malraux*. Institut Charles de Gaulle/ Librairie Plon, 1987, p. 208.
13. *De Gaulle et Malraux*, 1987, p. 213.
14. R. Wangermée. *La politique culturelle de la France: programme européen d’évaluation*. Paris: La documentation française, 1988, p. 341.
15. In de jaren zeventig worden nog enkele *Maisons de la Culture* opgericht: onder andere in Nevers (1970), La Seine Saint-Denis (1973) en Créteil (1975).
16. J.S. Bécane. ‘L’expérience des maisons de la culture.’ In: *La documentation Française*. 4052 (1974) januari, p. 25.
17. J.C. Bécane, 1974 en R. Wangermée, 1988.
18. R. Wangermée, 1988, p. 31.
19. Uit de studie van Bécane blijkt dat het aantal bezoekers van de *Maisons de la Culture* in Amiens, Bourges en Rennes voor meer dan de helft bestaat uit studenten, onderwijzend personeel, ambtenaren en huisvrouwen.
20. Interview met Christine Mellinete, persvoorlichtster van het Théâtre des Amandiers in Nanterre, in januari 1990.
21. Idem.
22. *La politique culturelle, le théâtre et les spectacles, 1981-1991*. Parijs: Ministerie van Cultuur, 1992, p. 1.
23. J. Duvignaud. *Les ombres collectives, Sociologie du théâtre*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1973.
24. J.L. Barraut. *Souvenirs pour demain*. Parijs: Ed. du Seuil, 1972, p. 356.
25. P. Madral. *Le théâtre hors les murs*. Parijs: Ed. du Seuil, 1969, p. 246.
26. Interview met Georges Banu, docent aan het Instituut voor Theaterwetenschap aan de Universiteit van Parijs III, januari 1990.
27. Y. Daoust. *Roger Planchon Director & Playwright*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 11.
28. Interview met Georges Banu in januari 1990.

Jeannette Schueler

studeerde Franse taal en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam met als specialisatie ‘cultuurkunde’. Zij werkte in 1992 als freelance journaliste.

29. J. Ion, B. Mieghe en A.N. Roux. *L'appareil d'action culturelle*. Parijs: Universitaires, Citoyens, 1974, p. 12.
30. J. Renard. *L'Élan culturel: la France en mouvement*. Parijs: PUF, 1987, p. 65.
31. P. Gaudibert. *Action culturelle, intégration et/ou subversion*. Parijs: Casterman, 1972, p. 7; J. Ion, 1974, p. 11.
32. Interview met H. Icard, voorlichtster van het CAC in Cergy-Pontoise, in januari 1990.
33. In de jaren zeventig ontwikkelt de staat nog een nieuw cultuurcentrum dat, naast de *Centres d'Action Culturelle*, op kleine schaal gaat opereren: de *Centres de Développement Culturel* (CDC). Voor deze centra is echter geen financiële regeling vastgesteld en de exploitatie is voor ieder CDC anders. Frankrijk heeft nu CDC's in twintig kleinere steden in de provincie. Onder Jacques Duhamel, minister van Culturele Zaken van 1971 tot 1973, worden voor de *Centres Dramatiques Nationaux* contracten voor drie jaar opgezet. Zo krijgen de CDN's wat meer zekerheid op langere termijn.
34. A. Busson. ‘Le théâtre en France, contexte socio-économique et choix esthétiques’. In: *La Documentation Française: notes et études documentaires*. Parijs, 1986, p. 78; A. Simon. *Le théâtre à bout de souffle?* Parijs: Ed. du Seuil, 1979, p. 1074; interview met Georges Banu in januari 1990.
35. A. Busson, 1986, p. 78.
36. Uit: Wangermée, 1988, p. 152, tabel 22.
37. J.D. Bredin, en J. Lang. *Eclats*. Parijs: Jean-Claude Simoën, 1978.
38. G. Louis. ‘Culture: un budget doublé.’ In: *Revue politique et parlementaire*. 1985, mei/juni, p. 30.
39. Deze opvatting heeft veel reacties teweeggebracht, onder andere van de kant van de Franse essayist Guy Konopnicki, die betoogt dat de moderne cultuur nauw verbonden is aan kosmopolitisme. Zie: I. van der Poel. ‘Mickey ou Bécassine: le dilemme de la culture française.’ In: *Mythes ou idéologies: nouvelles approches dans l'étude de la civilisation*; R. Meijer (red.) Groningen: CRIN, 1987, p. 95.
40. J. Renard, 1987, p. 51.
41. R. Wangermée, 1988, p. 42.
42. Hoe Lang zich sterk maakt voor de verschillende talen en culturen in Frankrijk, beschreef zijn naaste medewerker Jean-Pierre Colin in: *La beauté du Manchet, culture et différence*. Parijs: Publisud, 1986.
43. *La politique culturelle, le théâtre et les spectacles 1981-1991*, p. 4.
44. Interview met P. Lhiadastres, voorlichter van het CDN in Reims, januari 1990.
45. Zie mijn scriptie: J. Schueler, 1990, pp. 51-55.
46. J. Renard, 1987, p. 24.
47. In 1986 behaalden de socialisten geen meerderheid in het parlement. Er werd een gematigd-rechtse regering gevormd. De ambtstermijn van president Mitterrand was nog niet beëindigd en hij bleef dus aan, met een

- rechtse regering onder zich (dit heet *cohabitation*, letterlijk: het samenwonen). In 1988 waren er presidentsverkiezingen. Mitterrand werd toen voor zeven jaar herkozen. Hij stelde weer een socialistische regering samen.
48. In 1985 worden zes CDR's opgericht: in Angers, Poitiers, Rouen, Lorient, Fort-de-France en Bourges. De jaren daarna worden nog twee CDR's geopend: in Thionville en in Colmar.
49. Dit bedrag betreft alleen de exploitatiekosten van de centra. Daarnaast heeft het ministerie van Cultuur een (veel kleiner) budget voor theaterfaciliteiten. Zie: *La politique culturelle, le théâtre et les spectacles, 1981-1991*, p. 27.
50. De zogenaamde *Grands Travaux*, de grote werken als de *Grande Arche de la Défense* en de grote bibliotheek die nu in Parijs gebouwd wordt.
51. R. Wangermée, 1988, p. 342; C. Bougon. 'Scènes nationales'. In: *Carnets: informations pour la vie artistique et culturelle*. Parijs: Anfiac, 1992, p. 2.
52. *La politique culturelle, le théâtre et les spectacles 1981-1991*, p. 14.
53. Vanaf 1979 werden *Centres Dramatiques pour l'enfance et la jeunesse* opgericht, onder andere in Lille, Lyon, Nancy en Straatsburg.
54. *La politique culturelle, le théâtre et les spectacles, 1981-1991*, p. 27.
55. Marc Fumaroli is docent aan het Collège de France. Hij schreef meerdere artikelen in het tijdschrift *Commentaire*, over de cultuurpolitiek in Frankrijk, zoals: 'De Malraux à Lang: l'excroissance des Affaires Culturelles.' In: *Commentaire*, Jrg. 5 (1982) 18.
56. M. Fumaroli. *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*. Parijs: Fallois, 1991, p. 132.
57. M. Fumaroli, 1991, p. 20.
58. M. Fumaroli, 1991, p. 21.
59. M. Fumaroli, 1991, p. 71.

Bibliografische gegevens

Schueler, J. (1992) 'Toneelbeleid in Frankrijk 1945-1992'. In: *Boekmancahier*, jrg. 4, nr. 14, 446-457.