

Belgique francophone

L'enfance de l'art

Par Nancy Delhalle

En Belgique francophone, l'émergence dans le monde théâtral est aujourd'hui l'objet d'une attention particulière. Le nouveau, le jeune, le sang neuf sont considérés comme des valeurs dans lesquelles investir. Gage d'une institution qui sait rester « branchée », support publicitaire efficace, l'artiste émergent génère un consensus. Il plaît au public qui se sent investi d'un vrai rôle tant il sait combien sa réaction est importante et peut avoir une réelle valeur de légitimation. Il trouve des échos chez les critiques qui sont dispensés des mises en contexte et autres historicisations parfois fastidieuses dans l'espace limité qui leur est imparti. Enfin, il est bien accueilli par les institutions programmatrices pour des raisons économiques notamment. Et souvent, peu importe ce qu'il en adviendra : il faut du jeune !

Mais ce renouvellement permanent est aussi généré par un mode de relation au public qui vise à pérenniser celui-ci, à le rajeunir et à le fidéliser. voire à créer une sorte d'identité entre le théâtre et le public via l'artiste « découvert ». Ainsi, à côté des théâtres dont la mission repose essentiellement sur ce phénomène d'émergence, on voit d'autres structures accompagner l'entrée en théâtre d'artistes peu reconnus encore, les soutenir et, ce faisant, leur garantir assez rapidement une reconnaissance. Tel est par exemple le cas du Théâtre National avec Fabrice Murgia, comédien issu du Conservatoire de Liège et qui a tenu plusieurs rôles au cinéma, notamment dans *Odette Toulemonde*. D'abord accueilli au Festival de Liège, le premier spectacle de Murgia, *Le Chagrin des ogres*, fut ensuite repris pour trois semaines au Théâtre National à Bruxelles. Il s'agit là d'un véritable processus d'adoubement, le directeur du Festival de Liège (coproducteur du spectacle) et du Théâtre National (producteur du spectacle) étant la même personne, Jean-Louis Colinet. *Le Chagrin des ogres* est un spectacle très générationnel. C'est en lien avec sa position de jeune homme, père de surcroît, avec sa propre trajectoire, que Murgia interroge les comportements de jeunes tels Bastian Bose, accro aux jeux vidéos et auteur d'une fusillade dans son lycée¹. Aujourd'hui, Fabrice Murgia est jeune artiste invité en résidence au Théâtre National.

Nancy Delhalle est chargée de cours à l'Université de Liège où elle enseigne l'histoire et l'analyse du théâtre. Elle travaille sur le théâtre contemporain, les dramaturgies et la sociologie du théâtre. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Alternatives Théâtrales* et du Groupe de recherche du projet européen Prospero. Elle est notamment l'auteure de *Vers un théâtre politique, Belgique francophone 1960-2000*, Le Cri / CIEL - ULB-Ulg, 2006.

Soutiens structurels à la création émergente

Au-delà de l'adoubement d'une personne, mode de fonctionnement assez ancien, l'attention à la création émergente en tant que catégorie sociologique est un phénomène très contemporain. Il a fallu une lutte opiniâtre de la part des artistes des années 1990 qui ne trouvaient pas leur place dans les théâtres établis, pour que le champ théâtral belge se transforme significativement. Suite à des revendications répétées et parfois un peu désespérées de ces artistes, les pouvoirs publics ont consenti à mettre en place une politique spécifiquement destinée à la « jeune » création. Issue de multiples réflexions et même d'États généraux du théâtre, cette politique agit sur différents axes.

Créée au début des années 1990², la Commission consultative d'aide aux projets théâtraux, devenue en 2007 Conseil de l'Aide aux Projets Théâtraux, se donne précisément parmi ses missions, de contribuer « à l'émergence de nouvelles générations de créateurs³ ». Composée de professionnels⁴, cette Commission a pour tâche de remettre un avis, concernant la pertinence d'accorder un subside et le montant de celui-ci, au Ministre compétent à qui revient la décision finale. Elle opère en sélectionnant des premiers projets et, suivant des conditions plus strictes, des premiers dossiers. Mais l'évolution du paysage théâtral en Belgique francophone

1. Entretien avec F. Murgia dans *Alternatives théâtrales* n°100, 2009.

2. C'est en 1975 qu'est créée une structure d'aide spécifiquement dédiée à la jeune création mais il faudra encore divers combats pour que cette Commission Consultative du Jeune Théâtre se transforme en une instance de soutien à la création émergente en général.

3. Site de la Communauté française de Belgique consacré aux arts de la scène <http://www.artscene.cfwb.be/was/site/pages/affairesGenerales/index.html>

4. Répartis en plusieurs catégories dont l'une intitulée « représentants des tendances idéologiques et philosophiques » reconduit l'image d'un pays déterminé par ses piliers idéologiques.

oblige le Conseil à refuser de nombreux projets. En effet, les modalités de la création artistique se sont transformées et toujours plus d'artistes cherchent à entrer dans la profession en proposant une création personnelle ou collective. Dès lors, toujours plus de dossiers sont introduits alors que le Conseil ne voit pas s'accroître proportionnellement l'enveloppe budgétaire dont il dispose (un tiers des projets déposés est aidé).

À l'époque, les pouvoirs publics ont nettement renforcé l'accompagnement de l'entrée dans la profession par le biais de différentes structures telles le Centre des Arts Scéniques (CAS) ou Théâtre & Publics. Ainsi, le CAS, créé à la fin des années 1990, « a pour mission de faciliter l'entrée dans la vie professionnelle des jeunes comédiens et metteurs en scène diplômés d'une des cinq écoles supérieures d'Art dramatique de la Communauté française de Belgique⁵ ». Son action consiste en une aide à l'emploi sous la forme notamment d'un incitant financier à l'engagement de jeunes acteurs. Doté d'objectifs similaires mais concrétisés par une action quelque peu différente, Théâtre & Publics, à travers une mission de formation continue des artistes sortant des écoles, apporte également son soutien pour l'entrée dans la profession⁶. La prise en charge des « prétendants » peut ainsi se faire dès la sortie des écoles, ce qui peut présenter de gros avantages dans un milieu voué toujours plus à la concurrence.

Mais la pression du monde professionnel conduit en outre à ce que des structures théâtrales soient exclusivement affectées à la création émergente. C'est le cas du Théâtre Océan Nord, de la Balsamine ou encore de L.L. Doté d'une convention qui le lie aux pouvoirs publics depuis 1990, le Théâtre de La Balsamine a ensuite signé un contrat-programme. En Communauté française de Belgique, le contrat-programme est un accord passé entre une structure théâtrale et les pouvoirs publics pour définir les missions du théâtre et le montant de la subvention qui lui est accordée. Ces missions – qui sont donc définies par les deux parties – peuvent porter sur le volume des représentations à donner au siège ou en tournée, sur le nombre de créations ou de coproductions, sur les secteurs à prendre en compte (la danse, par exemple) voire sur le public ciblé. En contrepartie, une subvention fixe est accordée par année. Cette politique, qui concerne les principaux théâtres en Communauté française de Belgique⁷, a été mise en place au début des années 1980 afin notamment de garantir un équilibre dans les budgets des théâtres qui fonctionnaient souvent sur la base de déficits.

Parmi les missions qui lui sont confiées, le Théâtre de La Balsamine doit « assurer la présentation en coproductions d'au moins 15 spectacles portés par de jeunes compagnies de la Communauté ». Outre des missions liées à la danse et aux spectacles créés par Martine Wijckaert, la fondatrice de la Balsamine, le soutien aux artistes émergents est donc un axe politique fondamental de ce théâtre. S'ils ne présentent pas nécessairement leur spectacle à La Balsamine même, les artistes qui y résident bénéficient néanmoins de moyens logistiques et d'un peu de moyens financiers pour monter leurs projets.

Répertoire et écriture de plateau

Sabine Durand est ainsi actuellement artiste en résidence à la Balsamine. Formée à la mise en scène à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (l'INSAS, à Bruxelles), Sabine Durand, qui est d'origine française, a d'abord fondé une compagnie avec Claude Schmitz, issu de la même école qu'elle. Ensemble, ils ouvrent un lieu à Bruxelles, l'Épongerie, où ils présentent chacun séparément un spectacle. Espace vide, l'Épongerie fournit la possibilité de montrer à un public les premiers spectacles professionnels des deux artistes sans trop rendre ceux-ci tributaires du bon vouloir d'un programmateur. Ils y présentent un diptyque composé de *Affabulazione* de Pasolini mis en scène par Sabine Durand et *Red M.u.d.h ! Il créé* par Claude Schmitz.

Sabine Durand crée ensuite *Cid*, d'après Corneille, dont le dossier a été refusé par la Commission d'aide aux projets théâtraux. Ce spectacle rencontre un succès réel et attire l'attention sur la metteuse en scène. Créée quasi en auto-production excepté une petite aide de Théâtre & Publics, cette mise en scène affiche un positionnement dans le monde théâtral qui repose sur deux dimensions. Tout d'abord, Sabine Durand s'appuie sur un texte du répertoire, un « grand » texte mais un texte classique, en apparence peu en accord avec la sensibilité contemporaine et une posture « jeune ». Or, c'est là un choix qui, s'il relève évidemment de la personnalité de l'artiste, par ailleurs diplômée en lettres, est aussi susceptible de rencontrer l'intérêt des programmeurs et du public.

Les classiques restent en effet un enjeu important pour les théâtres ayant à fidéliser un public diversifié et en partie constitué de scolaires (pour le Théâtre National à Bruxelles et le Théâtre de la Place à Liège, par exemple). Or, depuis quelques années, l'arrivée de nouveaux artistes cherchant une place dans l'institution théâtrale a considérablement accru une offre de spectacles fondés sur des projets où les fonctions d'écriture, de jeu et de mise en scène circulent entre les membres du groupe. Une dimension expérimentale est donc là davantage à l'œuvre que dans la configuration dominante antérieurement d'un texte porté sur le plateau par un metteur en scène. En réponse, il n'est d'ailleurs pas rare de voir des directeurs de théâtre solliciter des metteurs en scène reconnus afin qu'ils montent un classique. Parfois, cela prend la forme d'un échange où le metteur en scène est soutenu dans son projet personnel par un théâtre auquel il « offre » en retour un texte du répertoire.

Le sujet du spectacle *Cid* n'annonce donc pas une rupture par rapport à la logique du monde théâtral. Il est susceptible de trouver aisément place dans les programmations. Toutefois, la singularité artistique de Sabine Durand s'y exprime dans l'approche de la pièce qui relève en fait d'une relecture où le pouvoir et les valeurs sociales sont tournées en dérision. Car il s'agit pour l'artiste – et plus particulièrement encore pour l'artiste émergent – d'affirmer la particularité de son geste créateur, de le singulariser dans la production ambiante.

5. Site du CAS (<http://www.arts-sceniques.be/html/qui/qui.htm>)

6. Cf. http://www.theatrepublics.org/fr/formation_continue.php

7. Pour rappel, la Belgique est un État constitué de deux communautés (française/francophone et flamande).

Alors que son premier spectacle avait reçu des subventions, le deuxième, *Cid*, se fait sans moyens – les artistes ne sont pas payés – mais en toute autonomie. Dans ce cas, c'est bien le retour du public, de la presse et de la profession qui légitime la jeune metteuse en scène.

Si la critique donne un avis positif ou modéré sur le spectacle, elle focalise surtout l'attention sur le phénomène même de l'émergence en lien avec l'ouverture d'un nouveau lieu. C'est aussi que l'ouverture d'un nouvel espace tend à créer un rassemblement de type identitaire pour la génération émergente : « *C'est un outil, destiné à ceux qui veulent s'en servir. Il est évident qu'un objet théâtral créé dans la brutalité de ce lieu va résonner d'une tout autre façon qu'ailleurs* » déclare Sabine Durand⁸.

En 2006, c'est Sabine Durand qui obtient le Prix du Jury du Festival Émulation. Après l'accueil du public, cette reconnaissance par la profession constitue véritablement un droit d'entrée, voire même un droit à prendre place. Et cela est rapidement suivi d'effets puisque La Balsamine propose d'accueillir l'artiste en résidence pendant quatre ans. Lors de la première année de sa résidence, Sabine Durand reprendra *Cid*, cette fois avec une « aide à la reprise » de la Commission Consultative.

À peu près au même moment, c'est un autre festival, également consacré à la jeune création, les Giboulées, qui va apporter à Claude Schmitz une forme rapide de reconnaissance. Créé en 1997 par le Théâtre de La Balsamine, ce festival sollicite rapidement la collaboration de plusieurs structures ayant également pour mission de soutenir la jeune création. Pour Christian Machiels, son directeur, il s'agit de « *se mettre à plusieurs pour créer une sorte d'émulation et inviter des gens à voir des spectacles qu'ils ne seraient sans doute pas allés voir s'ils avaient été présentés dans un théâtre isolé* ». La question du lieu en rapport avec le public reste donc essentielle dans la diffusion de la création émergente. Car, au-delà du fait de présenter un spectacle, ce qui est devenu somme toute assez aisé dans la nouvelle configuration institutionnelle, l'enjeu demeure celui de le faire vivre. Et ceci pose un ensemble de questions cruciales qui sont encore loin d'être résolues.



Cid, mis en scène
par Sabine Durand
© Jeannine Dath

La présence de deux metteurs en scène, leur lien à l'école dont ils sont issus (l'INSAS) ne peut manquer de créer un effet de réseau. Mais, pour Claude Schmitz et Sabine Durand, l'aventure commune dans cet espace ne durera pas, preuve qu'il s'agit sans doute bien d'une stratégie d'émergence plutôt que d'une recherche de rupture ou d'une singularité qui se marquerait aussi dans le tissu théâtral et social.

Cid va poursuivre son chemin dans le monde théâtral grâce à l'intervention de différentes structures qui viennent en somme prendre le relais. Ainsi, le Festival Émulation va acheter plusieurs représentations. Créé en 2005 par Serge Rangoni, directeur du Théâtre de la Place à Liège, ce festival a pour but d'offrir une vitrine à de jeunes compagnies et des artistes émergents, notamment en les présentant dans différents lieux de la ville peu connus du public de théâtre. D'abord biennal et conçu sous la forme d'un concours, ce Festival peut ensuite être programmé chaque année en se donnant une dimension européenne (Festival Émulation Europe). Ce Festival révèle notamment le duo formé par Anne-Cécile Vandalem et Jean-Benoît Ugeux qui y créent *Hansel et Gretel* en 2006. Par la

8. Laurent ANCIEN, « L'Épougerie va s'abreuver de rêves », *Le Soir* du 22 février 2006.

9. Catherine MAKEREEL, « Giboulées à faire fondre sous la dent », *Le Soir* du 1er mars 2006.

Programmé en 2006 aux Halles de Schaerbeek dans le cadre du Festival Les Giboulées, *Amerika* de Claude Schmitz attire l'attention du milieu théâtral sur le jeune metteur en scène. Coproduit par les Halles de Schaerbeek, le spectacle va être fortement soutenu par cette structure. Si le jeune artiste a su convaincre Antoine Pickels, alors programmateur aux Halles, son spectacle présente aussi des singularités qui sont autant d'atouts. Questionnant l'*American way of life*, il met en exergue la figure du père et s'appuie sur une distribution où l'on verra successivement Lou Castel, Josse de Pauw ou, dernièrement, Jacques Delcuvellerie. Ce dernier a d'ailleurs confié à Claude Schmitz l'un des volets de sa grande création consacrée à la fin de l'homme sapiens, *Flare thee well Tovaritch Homo Sapiens*¹⁰.

L'émergence institutionnalisée

L'attention portée à la création émergente a, depuis les années 1990, généré pas mal d'initiatives qui ne se sont pas toutes pérennisées. Programmées durant quelques saisons, les Scènes Blanches du Théâtre Varia n'ont pas perduré. Quant au souci manifesté par Serge Rangoni à l'égard de la « jeune » création, il était déjà présent dans son travail pour la structure de production Indigo et ensuite à la direction de l'Atelier (Saint-Anne). Si un tel soutien reste avéré dans certaines programmations, le festival « Premières fois » du Théâtre Les Tanneurs, par exemple, la caractéristique importante de la Communauté française de Belgique en la matière reste bien l'affectation de lieux spécifiques. Ainsi, le Théâtre Océan-Nord, dirigé par Isabelle Pousseur met à l'affiche, outre les spectacles de la metteuse en scène directrice du lieu, des projets de jeunes créateurs qui constituent l'essentiel de la saison.

Mais c'est sans doute le théâtre L.L qui a développé ces dernières années une recherche plus globale sur la problématique de l'émergence. Ce théâtre fonctionne comme un espace de programmation de la jeune création jusqu'en 2008 où, dans la foulée des États Généraux de la Culture, sa directrice, Michèle Braconnier, dépose un nouveau projet. Soutenu par les pouvoirs publics qui augmentent sa subvention, L.L devient un « pôle pour la recherche et l'accompagnement des jeunes artistes en arts de la scène ». L'accent est mis sur la recherche, sur le processus créatif qui, en un sens, s'institutionnalise. Les artistes sélectionnés par L.L peuvent bénéficier de trois formules d'accompagnement. La première, dénommée « essai » fournit espace de travail et équipe administrative sans apport financier direct ; la deuxième, appelée « chantier », offre en outre une indemnité tandis que la troisième, « présentation », permet la prise en charge de la présentation publique. L.L sélectionne ainsi des artistes accueillis en résidence dans un des lieux avec lesquels il s'est mis en réseau (le Marni, Flagey, la Chapelle de Boondael, etc.) qui sont autant d'espaces professionnels mis à disposition en permanence ou pour des périodes déterminées.

Ainsi pris en charge, fortement encadré – puisque des retours réguliers sont organisés –, le processus de création se trouve facilité. Mais il change aussi de statut. Alors qu'il restait communément de l'ordre du dissimulé, de « l'interne », il devient un moment en soi,

quasi aussi important que le spectacle, le résultat final. Car L.L effectue un gros travail en vue de faire connaître ces artistes et de les diffuser. En février 2009, une première édition d'un festival intitulé Vrak donne ainsi la possibilité de rencontre avec un public qui découvre des chantiers et des créations dans différents états d'élaboration. Si pour Michèle Braconnier, c'est « une manière d'inclure le spectateur dans le processus de création¹¹ », c'est aussi une façon de transformer la relation entre public et création. On assiste en fait à la constitution d'un « milieu » lié à l'émergence car une dimension identitaire apparaît inmanquablement qui singularise une catégorie de créateurs. Plus qu'un moment, une étape, l'émergence tend ainsi à devenir un temps en soi, relativement dilaté vu que plusieurs années peuvent s'écouler entre « l'essai » et la « présentation ». La genèse du spectacle *Les Langues paternelles* d'Antoine Laubin présenté en juillet 2010 au Théâtre des Doms en Avignon est à cet égard emblématique.

Mais peut-être, indépendamment des structures, est-ce le travail de production qui va devenir de plus en plus décisif pour l'émergence artistique. On remarque en effet que L.L ayant spécifiquement mis sur cet aspect, beaucoup d'artistes en résidence bénéficient de tournées non seulement en Belgique mais aussi en France. Parallèlement, on peut observer que l'apparence actuelle de foisonnement créatif est intrinsèquement liée à une transformation des conditions de production. Si la mise en avant du processus créateur a changé le statut de la création, comme en témoigne la multiplication des « petites » formes hybrides intégrant notamment la performance, le recours à des producteurs indépendants tend également à transformer les modes de légitimation. Une tendance se dessine en effet par laquelle les artistes cherchant à se forger une place dans le monde théâtral trouvent en autonomie des lieux et des producteurs. Évoquons ici l'exemple de Carthago Delenda Est, une toute jeune structure d'accueil et de production.

À n'en pas douter, les métiers liés à la production sont donc appelés à se développer. La multiplication de structures de production ou l'importance croissante de producteurs indépendants est le signe d'un mode de fonctionnement visant à s'émanciper de la dépendance aux structures théâtrales établies. Et l'on voit d'ailleurs les pouvoirs publics, impuissants à financer tous les artistes en émergence vu l'étroitesse des budgets de la culture, encourager fortement la posture de l'artiste entrepreneur de son propre projet. L'avenir dira si cela préfigure le retour vers un système privatisé mais l'institution théâtrale, elle, ne peut que se trouver modifiée. Ainsi, l'attention soutenue portée à l'émergence et à la jeune création laisse au final apparaître des enjeux majeurs pour la création théâtrale essentiellement fondée sur les subsides publics. ■

10. Dont le premier volet *Un Uomo di memo* a été créé au Théâtre National en mars 2010, et le second, *Mary mother of Frankenstein* dirigé par Claude Schmitz, en mai au Théâtre National dans le cadre du KunstenFestival de l'Arts.

11. Dans *Le Soir* du 11 février 2009.

French-speaking Belgium

The childhood of art

By Nancy Delhalle

In French-speaking Belgium, emergence in the theatrical world is now a particular focus of attention. The new, the young and the up-and-coming are considered values worth investing in. As proof that an institution knows how to stay "with it" or an effective advertising method, the emerging artist creates an consensus. He appeals to the public who feel invested with a real role as it is keenly aware how important its reaction is and how it can have a real value in conferring legitimacy. He strikes a chord among critics who are dispensed with contextualisation, historicisation and the like which are sometimes tedious in the limited space allotted to them. Finally, he is well received by programming institutions in particular for economic reasons. And often, it matters little what comes of it: theatres need an injection of youth!

However, this constant renewal is also generated by a form of relationship to the public which aims to preserve this public, rejuvenate it and make it loyal. Even to create a sort of identity between the theatre and the public through the "discovered" artist. Thus, alongside the theatres whose mission is based mainly on this phenomenon of emergence, we can see other structures assisting and supporting artists who are little known for the moment as they make their first steps in the theatre, thereby guaranteeing them recognition quite quickly. This is for instance the case of the National Theatre with Fabrice Murgia, an actor from the Liège Conservatory who has had several film roles, notably in *Odette Toulemonde*. First programmed by the Liège Festival, Murgia's first show, *Le Chagrin des ogres* (The Sorrow of Ogres), was then revived for three weeks at the National Theatre in Brussels. This is a genuine process of consecration, as the director of the Liège Festival (co-producer of the show) and the National Theatre (producer of the show) is the same person, Jean-Louis Colinet. *Le Chagrin des ogres* is a very generational show. It is in relation to his position as a young man, a father to boot, and to his own trajectory that Murgia questions the behaviour of young men such as Bastian Bose, a video game addict and the perpetrator of a shooting at his school¹. Today, Fabrizio Murgia is a young guest artist in residence at the National Theatre.

Nancy Delhalle is a lecturer at the University of Liège where she teaches theatre history and analysis. She works on contemporary theatre, dramaturgy and the sociology of theatre. She is a member of the editorial board of the journal *Alternatives Théâtrales* and of the research group of the European project *Prospero*. She is the author of *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000* (Towards a political theatre. Francophone Belgium 1960-2000), Le Cri/CIEL - ULB-ULg, 2006.

Structural support for emerging artists

Beyond the consecration of one person, which is a rather ancient practice, attention to emerging artists as a sociological category is a very contemporary phenomenon. It took a determined struggle by the artists of the 1990s, who could not get into established theatre, for the Belgian theatre field to significantly change. Following the repeated and sometimes somewhat desperate demands of these artists, the public authorities agreed to set up a policy specifically aimed at "young" creation. The result of multiple phases of reflection and even Estates General of the theatre, this policy takes effect in various ways.

Created in the early 1990s², in 2007 the Advisory Commission to assist theatrical projects became the Theatre Projects Aid Council, one of whose designated tasks is precisely to contribute to "the emergence of new generations of creative artists"³.

Made up of professionals⁴, the task of this Council is to give an opinion on the appropriateness of granting a subsidy and the amount thereof, to the competent Minister who has the final decision. It operates by selecting initial projects and, following more stringent conditions, the first applications. However, the upshot of the evolution of the theatrical landscape in French-speaking Belgium⁵ is that the Council is forced to refuse many projects. Indeed, the modalities of artistic creation have been transformed and

1. Interview with F. Murgia in *Alternatives théâtrales* n°100, 2009.

2. It was in 1975 that a structure specifically dedicated to supporting young creation was created, however various struggles were still necessary before this Consultative Commission on Youth Theatre became a tool to support emerging artists in general.

3. Site of the Belgian French Community dedicated to performing arts:

<http://www.artscene.cfwb.be/was/site/pages/affairesGenerales/index.html>

4. Divided into several categories including one called "representatives of ideological and philosophical trends" further fuelled the image of a country determined by its ideological pillars.

5. CAS website: (<http://www.arts-sceniques.be/html/qui/qui.htm>)

more and more artists are looking to enter the profession by proposing a personal or group creation. Therefore, more and more applications are being made whereas the Council is not seeing a proportionate increase of its budget (one third of the submitted projects is supported).

At the time, the government significantly strengthened support for entry into the profession through various structures such as the Centre des Arts Scéniques (Centre for Performing Arts, CAS) or Théâtre & Publics. Thus, the purpose of CAS, created in the late 1990s, was "to facilitate entry into professional life for the young actors and directors graduating from the five Dramatic Arts Schools in French-speaking Belgium". It provided employment assistance, particularly in the form of a financial incentive to hire young actors. With similar objectives but operating in a slightly different way, Théâtre & Publics also supported entry into the profession⁶ by providing continuing training for the artists graduating from the schools. In this way the "up-and-coming" professionals could be taken in charge just as they left school, which can provide significant advantages in an environment increasingly subject to competition.

But the pressure of the professional world also led dramatic structures being exclusively devoted to emerging artists. This was the case of the Théâtre Océan Nord, the Théâtre de la Balsamine or the L'L theatre.

Already having an agreement with the public authorities since 1990, the Théâtre de la Balsamine then signed a programme-contract. In the French Community of Belgium, the programme-contract is an agreement between a theatrical structure and the public authorities to define the missions of the theatre and the amount of the subsidy it is granted. These missions – which are therefore defined by both parties – may be to do with the number of performances given at the home venue or on tour, the number of new or co-productions, the sectors to be taken into account (dance, for example) or even with the target audience. In exchange, a fixed subsidy is awarded annually. The policy, which concerns the main theatres in the French-speaking Community of Belgium⁷, was introduced in the early 1980s, in particular in order to ensure the theatres balanced their budgets whereas they often operated on a deficit basis.

Among the tasks entrusted to it, the Théâtre de la Balsamine must "present, as co-producer, at least fifteen shows developed by young companies in the Community". In addition to projects related to dance and to productions created by Martine Wijckaert, the founder of the Balsamine, support for emerging artists is a fundamental aspect of the theatre's policy. While they may not necessarily present their show at the Balsamine itself, the artists residing there still benefit from logistical resources and a little money to stage their projects.

Repertory and writing for the stage

Sabine Durand is currently the artist in residence at the Balsamine. Having trained in directing at the National School for the Performing Arts (INSAS, Brussels), Sabine Durand, who is of French origin, originally founded a company with Claude Schmitz, who graduated from the same school as her. Together, they opened a venue in Brussels, L'Épongerie, where each staged a production separately.

As an empty space, L'Épongerie provided an opportunity to show audiences the first professional productions of both artists without making them too dependent on the goodwill of a programmer. They presented a diptych made up of Pasolini's *Affabulazione* directed by Sabine Durand and *Red M.u.d.h! Il* directed by Claude Schmitz.

Sabine Durand then staged *Cid*, after Corneille, whose funding application was rejected by the Theatre Projects Aid Council. This show was a real hit and drew attention to the director. Practically self-produced, apart from a little help from Théâtre & Public, this staging presented a position in the theatre world that is based on two dimensions. Firstly, Sabine Durand drew on a repertory text, a "great" text but a classical one, apparently little in keeping with contemporary sensibilities and a "young" posture. It happens that this is a choice that, while clearly resulting from the personality of the artist, also a literature graduate, is also likely to generate the interest of programmers and the public.

The classics are indeed an important factor for theatres who must retain a diverse audience partly made up of school-children (for the National Theatre in Brussels and the Théâtre de la Place in Liège, for example). However, in recent years, the arrival of new artists seeking a place in the theatrical institution has significantly increased the range of performances based on projects in which the functions of writing, acting and directing circulate between the members of the group. An experimental dimension is therefore more at work here than in the previously dominant configuration of a text staged by a director. In response, it is therefore not uncommon to see the artistic directors of theatres call on the services of recognised directors to stage a classic. Sometimes this takes the form of an exchange where the director is supported in his personal project by a theatre to which he "offers" a repertory text in return.

The subject of the *Cid* production therefore does not signal a break with the logic of the theatre world. It is likely to easily find a place in theatre programmes. However, Sabine Durand's artistic singularity is expressed in the approach to the play that is actually a rereading where power and social values are ridiculed. For it is up to the artist – and even more so for the emerging artist – to assert the particularly of his or her creative act and make it stand out among current productions.

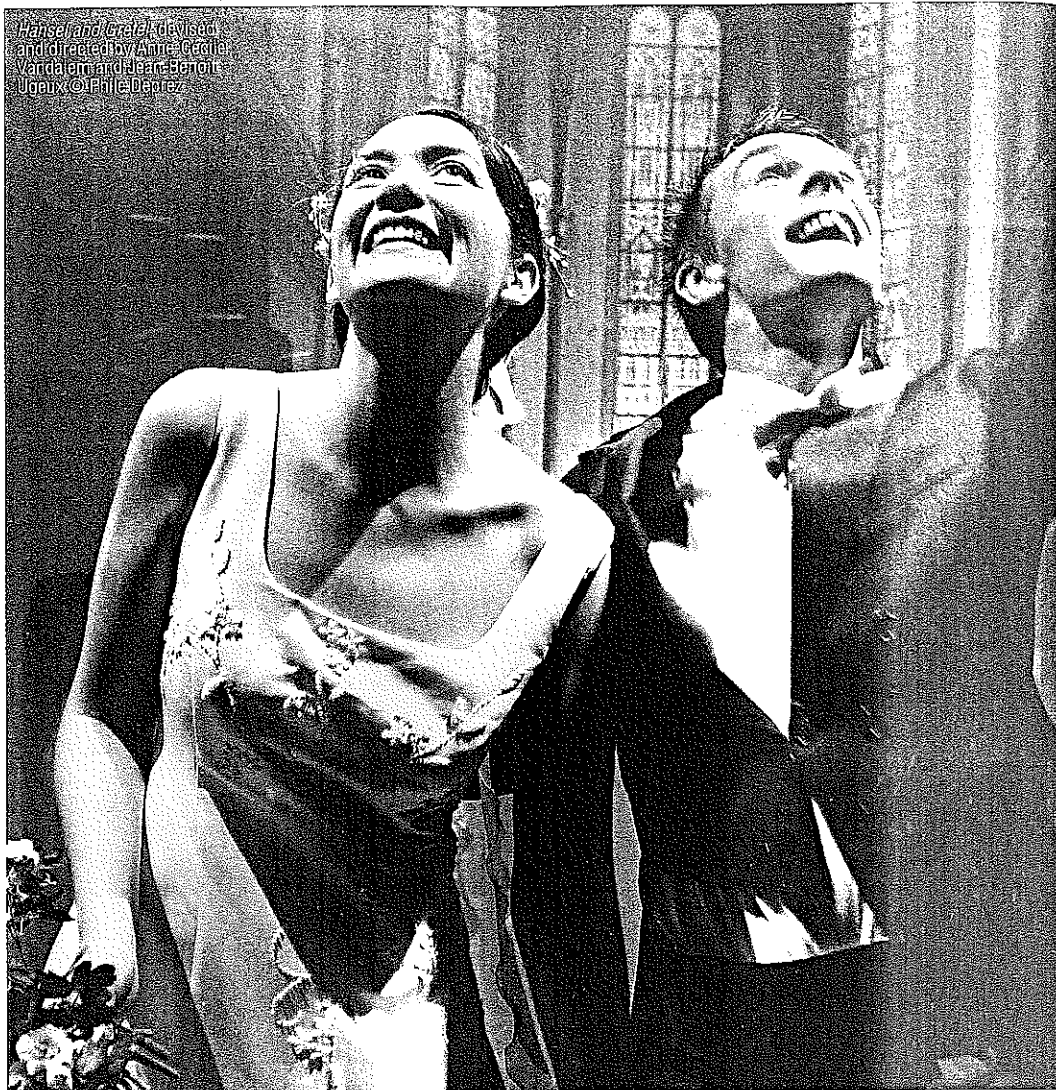
While her first production had received subsidies, the second, *Cid*, was made without financing – the artists were not paid – but with fully autonomy. In this case, it was indeed the reaction from the public, the press and the profession that credited the young director's work.

While reviews of the production were either positive or moderately so, they focused attention above all on the phenomenon of emergence in relation to the opening of a new venue. It is also because the opening of a new space tends to create a rallying effect for the emerging generation, who come to identify with it: "It is a tool for those who want to use it. It's clear that a theatrical object created in the brutality of this place will resonate in an entirely different way than elsewhere", commented Sabine Durand⁸.

6. Cf. http://www.theatrepublics.org/fr/formation_continuuee.php

7. Belgium being a state consisting of two communities (French/French-speaking and Flemish).

8. Laurent ANCIEN, "L'Épongerie va s'abreuer de rêves", *Le Soir* February 22, 2006.



Hansel and Gretel, devised and directed by Anne-Cécile Vandalem and Jean-Benoit Ugeux © Philippe Bearez

The presence of two directors and their link to the school they graduated from (INSAS) cannot fail to create a network effect. But for Claude Schmitz and Sabine Durand, the shared adventure in this space will not last, proof that it is in fact probably an emergence strategy rather than a search for rupture or a singularity so as to stand out in the theatrical and social fabric.

Cid will continue its path in the theatre world thanks to the involvement of various structures that are extending its run. For example, the Émulation Festival will purchase several performances. Created in 2005 by Serge Rangoni, artistic director of the Théâtre de la Place in Liège, the festival aims to offer a showcase to young companies and emerging artists, notably by presenting them in different places of the city that are little known to the theatre public. Originally biennial and designed in the form of a competition, this festival could then be programmed every year by giving it a European dimension (European Émulation Festival). The festival notably brought to pub-

lic attention the duo of Anne-Cécile and Jean-Benoit Vandalem Ugeux who premiered *Hansel and Gretel* in 2006. Subsequently, Serge Rangoni chose Jean-Benoit Ugeux as the young artist proposed by Liège in the framework of the network of European cultural cooperation, Prospero.

In 2006, it was Sabine Durand who won the Jury Prize of the Émulation Festival. After the public reception, this recognition by the profession truly represented an invitation to come in or even to take a place. And it soon had consequences since the Théâtre de la Balsamine offered to host the artist in residence for four years. During the first year of residence, Sabine Durand revived *Cid*, this time with a "revival grant" from the Consultative Commission.

At about the same time, it is another festival, also dedicated to young artists, Les Giboulées, that was to earn Claude Schmitz a rapid form of recognition. Created in 1997 by the Théâtre de la Balsamine, this festival soon sought the collaboration of several structures that also

were working to support young artists. For Christian Machiels, its director, the idea was to "gang up to create a kind of emulation and to invite people to see shows they would probably not have gone to see if they'd been presented in a single theatre"⁹. The question of venue in relation to the public thus remains essential in the dissemination of emerging artists. Indeed, beyond the fact of presenting a production, which has actually become quite easy in the new institutional set-up, the challenge remains making it sustainable. And this raises a set of crucial issues are still far from being resolved.

Programmed in 2006 at Les Halles de Schaerbeek during the Les Giboulées Festival, Claude Schmitz's *Amerika* focused the attention of the theatre community on the young director. Co-produced by Les Halles de Schaerbeek, the show was strongly supported by this structure. While the young artist was able to convince Antoine Pickels, programmer at Les Halles at the time, the show also presents singularities which are all strong points. Questioning the American way of life, it highlights the father figure and has a cast where in turn we see Lou Castel, Josse de Pauw or, more recently, Jacques Delcuvelerie. The latter, as it happens, has entrusted Claude Schmitz with one part of his great production devoted to the end of homo sapiens, *Fare thee well Tovaritch Homo Sapiens*¹⁰.

Institutionalised emergence

Since the nineties, the focus on emerging artists has generated quite a few initiatives that have not all survived. Scheduled for a few seasons, the Scènes Blanches (White Stages) of the Théâtre Varia were not continued. As for Serge Rangoni's concern for "young" creation, it was already present in his work for the Indigo production structure and when he ran the Atelier (St. Anne). While such support is evident in some programmes, for example in the "Premières Fois" (First Times) festival run by the Théâtre des Tanneurs, the strongest characteristic of the French Community of Belgium in this field remains the allocation of specific sites. Thus, the Théâtre Océan-Nord, directed by Isabelle Pousseur, programmes, in addition to the latter's stagings, the projects of young artists, which constitute the bulk of the season.

However, it is probably the L'L theatre which has developed more comprehensive research on the problem of emergence in recent years. This theatre operated as a programming space venue for young artists until 2008 when, in the wake of the Estates General of Culture, its director, Michèle Braconnier, submitted a new project. Supported by the public authorities, who have increased its subsidy, the L'L became a "centre for research and for supporting young artists in the performing arts". The emphasis was placed on research into the creative process, which, in a sense, became institutionalised. The artists selected by L'L can benefit from three forms of support. The first, called "trial", provides a workspace and an administrative team without direct financial support; the second, called "site", provides a monetary allowance as well, while the third, "presentation" finances a public presentation. The L'L thus selects artists that are in residence in one of the places it is networked with (Marni, Flagey, Chapelle de Boondael, etc.) all of which are professional spaces made available permanently or for set periods.

This support and strong oversight – since regular feedback sessions are organised – facilitates the creative process. But also changes its status. While it used to be commonly hidden from view, an "in-house" process, it has become an event in itself, almost as important as the production, the final result. For L'L carries out a lot of work to promote and disseminate these artists. In February 2009, a first edition of a festival entitled Vrak thus created an opportunity for meeting with the public, which discovered works in progress and new productions at various stages of development. While, for Michèle Braconnier, this is "a way to include the audience in the creative process"¹¹ it is also a way of transforming the relationship between the public and artistic creation. We are in fact witnessing the creation of a "milieu" linked to emergence, since a process of identification is clearly appearing and singling out a class of creators. More than a moment, this is a phase: emergence thus tends to be a time in itself, a relatively dilated one at that since several years may elapse between the "trial" and the "presentation". The genesis of the production *Les Langues paternelles* (Paternal Languages) by Antoine Laubin, presented in July 2010 at the Théâtre des Doms in Avignon, is emblematic in this regard.

But perhaps, independently of the structures, it is the production work that will become increasingly decisive for artistic emergence. One can notice indeed that with L'L having specifically emphasised this aspect, many artists in residence get to benefit from tours not only in Belgium but also in France. Meanwhile, one can observe that the current abundance of creativity is intrinsically linked to a transformation of production conditions. If the emphasis on the creative process has changed the status of artistic creation, as evidenced by the proliferation of "small" hybrid forms, particularly those integrating performance, the use of independent producers also tends to transform modes of legitimisation. In fact, a trend is coming to the fore by which artists who seek to make their name in the theatre world are finding venues and producers independently. Here we can mention the example of Carthago Delenda Est, a young venue and production structure.

There is no doubt that production-related professions will grow. The proliferation of production structures or the growing importance of independent producers signals a mode of operation that seeks to be free of dependence on the established theatre structures. Furthermore, we can also see that the public authorities – incapable of funding all emerging artists given the restricted culture budgets – strongly encouraging the artist as the entrepreneur of his or her own project. The future will tell whether this foreshadows a return to a privatised system, but it can only mean change for the theatrical institution. Thus, the attention paid to emerging and young artists in the end brings to light major issues for theatrical creation, which is essentially based on public subsidies. □

9. In Catherine MAKEREEL, "Giboulées à faire fondre sous la dent", *Le Soir* 1 March 2006.

10. Whose first component *Un Uomo di meno* was premiered at the National Theatre in March 2010 and the second, *Mary Mother of Frankenstein* directed by Claude Schmitz, will be premiered in May at the National Theatre during the *KunstenFestivaldesArts*.

11. In *Le Soir*, 11 February 2009.