

## Modes et formes d'émergence d'une nouvelle génération

par Nancy Delhalle

Ces dix dernières années, le monde théâtral s'est considérablement transformé. Le succès international d'un ouvrage tel que celui de Hans-Thies Lehmann diffusant largement le schème du postdramatique<sup>1</sup> ou l'impact du motif de l'« écrivain de plateau<sup>2</sup> » – et de ses variantes – désignant l'amalgame des fonctions d'auteur et de metteur en scène, suffisent à pointer la conscience diffuse d'un nouveau paradigme esthétique. Même s'il est possible d'en discuter les formes comme d'en relativiser la nouveauté, cette nouvelle donne est communément admise. Le regain d'intérêt pour la performance, qui gagne désormais une position plus centrale dans le monde des arts du spectacle, et la multidisciplinarité omniprésente sur les scènes semblent devenus la marque du théâtre d'aujourd'hui.

**M**ais une autre caractéristique aisément repérable du théâtre actuel est son foisonnement. Alors qu'un peu partout en Europe se pose de manière toujours plus aiguë la question du financement de l'activité théâtrale, celle-ci se densifie et se diversifie. Aux grandes structures en vue qui balisaient le paysage, semblent succéder – sans que ces structures ne disparaissent ni ne perdent leur rôle de phare – des nébuleuses d'artistes, de lieux et de spectacles. Ce que l'on désignera dès lors comme des compagnies indépendantes s'installent dans de petits espaces, aménagés sans grands moyens, ou cherchent désespérément des lieux de répétition.

Le nombre d'artistes cherchant à se faire une place augmente et contribue à transformer le paysage théâtral et ses structures institutionnelles. En cette fin de XX<sup>e</sup> siècle et en ce début du XXI<sup>e</sup>, le théâtre a ainsi paru se réorganiser toujours davantage comme profession au détriment du motif de la vocation quelque peu tombé en désuétude. Partout en Europe, les écoles de théâtre se sont multipliées et développées, rendant l'accès à la profession d'artiste plus démocratique. Faire des études artistiques relève sans doute désormais moins d'une forme de marge sociale que ce ne le fut le cas autrefois, dans la tradition ouverte notamment par la bohème artiste au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, aux trajectoires aléatoires marquées par le hasard des rencontres et des adoubelements, succèdent, sorties des écoles, des vagues de jeunes aspirant à trouver une place dans le monde théâtral. Comme les structures établies ne peuvent les « absorber », ils s'autonomisent, montent leurs propres projets tout en tentant d'obtenir des subsides et des possibilités de faire voir leurs spectacles par un public.

### Nouvelle donne

Les questions d'infrastructures – les moyens de production et les lieux notamment – redeviennent ainsi centrales dans les discours mais de façon différente par rapport aux années 1960-1970. Il s'agit en effet, peut-être davantage aujourd'hui de prendre place malgré tout, sans trop chercher à se situer par rapport à ce qui existe. De là sans doute l'impression d'une juxtaposition de pratiques et de démarches à la source du sentiment de foisonnement. L'enjeu est d'exister et il génère ses modalités propres. Les stratégies sont moins apparentes ou au contraire s'affirment pragmatiquement comme telles, les oppositions esthétiques ou politiques semblent moins déterminantes et ne structurent plus des chapeaux bien repérables. Même le clivage entre l'artistique

1. Hans-Thies Lehman, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, l'Arche, 2006.  
2. Diffusée en France notamment par Bruno Tackels.

et le commercial change de configuration. Loin d'avoir été partout aussi tranché qu'en France ou en Belgique, il se dilue quelque peu dans les enjeux désormais centraux de production. Et cela, même si un théâtre privé ne manque pas d'apparaître là où il n'existait pas, en Pologne, par exemple. En somme, les artistes émergents semblent aujourd'hui davantage « jouer le jeu », pour reprendre la formule du titre d'un ouvrage publié récemment par le Théâtre de la Place<sup>3</sup> en Belgique.

Cependant, pour ne pas céder à un discours dominant laissant croire que tout travail sur les fondements et les mécanismes serait désormais vain en regard du surgissement et de l'aléatoire, traiter de la question de l'émergence au théâtre permet de mettre au jour des processus reliés à des histoires. D'ailleurs, chaque auteur invité à collaborer à ce numéro d'*Ubu* a posé à l'entame de son article un rappel historique afin de situer le théâtre envisagé.

On peut ainsi observer le contraste entre les pays de l'ex-bloc soviétique et les autres traditions. Dans nombre de pays de l'Est, l'État prenait en charge l'émergence de l'artiste, voire même son parcours entier. L'encadrement des études et de l'entrée dans la profession était fondé sur un contrôle du nombre d'artistes et, ainsi, l'emploi était assuré. La donne a aujourd'hui fondamentalement changé. Le contrôle du nombre (d'artistes et de places) a disparu tandis que les filières de formation se sont multipliées (via les universités, en l'occurrence). L'entrée dans le monde théâtral s'avère dès lors plus difficile.

Sous l'angle de l'émergence, la disparité des traditions semble dès lors céder aujourd'hui la place à une situation largement commune en dépit de particularités toujours observables. Loin d'être devenu la pratique socialement marginale annoncée avec le développement des images enregistrées et numériques, le théâtre attire les jeunes – du moins quand il s'agit de le pratiquer, la réception posant, quant à elle, bien d'autres questions. Mais, dans un contexte où l'offre s'accroît sans que le potentiel de récepteurs ne suive vraiment le même mouvement, comment se faire une place<sup>4</sup>, comment « entrer en théâtre » ? Comment se faire connaître dans une situation qui plus est de crise financière touchant inmanquablement en premier les secteurs perçus comme « non-rentables » ?

Pour les prétendants au statut et à la profession d'artiste, la voie peut sembler bien étroite. Lorsque les théâtres établis ne fonctionnent pas, en réponse à une demande de rentabilité exprimée en termes d'image et de succès, par une programmation fondée sur des « grands » noms, ils sont, dans les pays de l'Est, notam-

ment, liés à une troupe permanente, employée à vie. Deux paramètres qui n'offrent guère de perspective pour les artistes émergents. Et si les pouvoirs publics peinent à suivre dans le financement de ce foisonnement, le secteur privé – quand il ne sacrifie pas ses budgets de mécénat – mise sur les noms et les formes déjà reconnus pour limiter la prise de risque.

Cependant, l'avancée de la logique libérale semble générer un effet bénéfique avec un appel marqué à la nouveauté, au renouvellement, au « jeune »... Autrefois peu valorisé en regard notamment des qualités requises et longuement mûries pour servir le répertoire, le nouveau s'impose dans l'Europe d'aujourd'hui comme une valeur. Affaire de marketing mais aussi sans doute d'une génération, celle des années 1970, en recherche de filiation...

### Autonomie

Pourtant, à lire les articles ici rassemblés, la place accordée aux artistes émergents reste, dans l'ensemble, le fait de l'initiative d'une personne souvent à la tête d'une structure. Sauf en quelques cas (Hongrie, Espagne, Belgique, par exemple), la coexistence du réseau institutionnel établi et des compagnies indépendantes ne semble guère faire l'objet d'une politique publique concertée. Par ailleurs, il n'est pas insignifiant de noter que les compagnies indépendantes paraissent peu soucieuses de se structurer entre elles et de s'organiser en réseaux. Là où la génération des années 1970 cherchait à s'inscrire dans les théâtres établis quitte à en bousculer l'esthétique et les règles de fonctionnement, voire à s'y substituer, la génération actuelle, celle des 25-35 ans, objet de ce numéro, opte pour un autre positionnement.

Assumant la précarité, mais aussi l'indépendance, beaucoup d'artistes ne visent plus à se placer dans les grosses institutions ou dans leur orbe. Et, s'ils luttent pour conserver une autonomie, ils assument aussi presque inévitablement une fonction « entrepreneuriale », celle de la recherche des moyens financiers et des conditions pour pérenniser leur travail. Et il n'est pas anodin de souligner combien cette fonction est actuellement fortement mise en valeur dans le discours social et politique où, assimilée à l'initiative privée, elle est précisément justifiée par la comparaison avec le modèle artistique. On voit donc clairement s'esquisser un transfert d'enjeux vers la production et peut-être, à terme, le théâtre va-t-il devoir se placer dans la logique qui régit par exemple le cinéma.

3. Vieux Benoît (dir), *Jouer le jeu. De l'autre côté du théâtre belge*, Bruxelles-Liège, Luc Pire – Les Cahiers du XX Août, 2009.

4. Cf. sur cette question les travaux de Gérard MAUGER et notamment, sous sa direction, *L'Accès à la vie d'artiste*, Brossieux, Éditions du Croquant, 2006.

# Introduction

Car, tandis que se redessine dans plusieurs pays une dichotomie entre un théâtre à vocation de divertissement et un théâtre qualifié de plus « expérimental », les critères pour distinguer l'un de l'autre risquent bien de se dissoudre dans les nouvelles règles. Nous ne nous arrêtons pas ici sur la place, le rôle et la fonction de la critique qui se sont considérablement modifiés. Mais un autre corollaire de la nouvelle donne mérite d'attirer l'attention. Comme le souligne l'auteur de l'article sur la Roumanie, l'indépendance des artistes émergents reposant sur une grande précarité les place dans un lien aux pouvoirs subsidiaires et au marché qui n'est pas sans conséquence sur l'esthétique. Et l'auteur de pointer un déficit d'engagement, soit une érosion du potentiel subversif de la pratique théâtrale.

Certes, de nombreux exemples contredisent actuellement cette logique selon laquelle la création émergente se resserrerait autour d'une esthétique socialement « neutralisée ». Pourtant, le nombre croissant d'artistes et la difficulté à prendre place dans le monde du théâtre établissent une logique de concurrence que ne vient que trop rarement corriger une politique publique. En réponse, la coexistence des compagnies indépendantes en dehors des structures semble installer un mode de fonctionnement de type communautaire fondé sur une répartition des espaces et des publics. Mais, et il conviendrait de vérifier la validité de cette thèse sur l'ensemble du champ européen, l'article sur la Roumanie affirme que se forger une place dans le monde théâtral tend à être réservé à une nouvelle élite, les « milieux les plus aisés de la classe moyenne capitaliste ou de famille d'artistes ». La démocratisation observable à l'entrée via la multiplication des filières de formation notamment, s'inverserait dès lors quelque peu au moment de la légitimation de l'artiste, quand une place lui est accordée dans le monde théâtral. Ainsi, alors que les hiérarchies des artistes majeurs et mineurs, voire des centres et des périphéries, tendent à se dissoudre dans la démultiplication de l'offre de spectacles et les positionnements adoptés par les artistes émergents, elles se rétabliraient dans la distribution sociale du « personnel » théâtral.

## Maillage international

Traiter de l'émergence des artistes dans les théâtres européens, c'était aussi tenter de rappeler la diversité culturelle sous le grand voile de l'internationalisation. Car, s'il est bien une constante qui traverse la majorité des contributions réunies ici, c'est l'inscription, à des degrés divers certes, des théâtres dans une dimension internationale.

Dans les années 1970, celle-ci a représenté une voie de libération et de progrès face aux diverses formes de conservatismes et de nationalismes bien présents dans

de nombreux pays. Les influences internationales et la connaissance de ce qui se faisait ailleurs dans le monde ont alors servi d'appui à un mouvement d'auto-détermination et d'ouverture qui s'est décliné un peu partout en Europe mais avec des modulations très importantes pour les pays de l'ex-bloc soviétique, notamment. Là en effet, la dimension internationale a nourri la revendication tandis que le mouvement de libération ne s'est produit que plus tard.

Aujourd'hui, la dimension internationale a changé de valeur : elle représente un enjeu quelque peu différent mais tout aussi puissant. L'inscription dans les réseaux internationaux est en effet devenue une nouvelle modalité du monde théâtral. Certes, la mondialisation ne manque pas ici comme ailleurs de sortir ses effets et de mettre le monde à l'échelle du village pour paraphraser Mc Luhan. Mais les contraintes liées au financement du théâtre, secteur structurellement déficitaire, et le contexte de récession économique obligent les programmeurs et les responsables d'institution à diversifier les sources de subvention. Ayant d'une part à financer toujours plus de demandes émanant des artistes et d'autre part, à tenir leur rang, celui du théâtre, parmi une offre de loisirs toujours plus abondante, ceux-ci ne peuvent plus compter uniquement sur les subsides de leur Etat et se tournent vers d'autres niveaux de pouvoir, essentiellement européens. On voit dès lors se multiplier les projets et les réseaux qui transforment progressivement la configuration du monde théâtral européen, établissant de nouveaux axes et faisant émerger des zones jusque là négligées. Dans ce cadre, les festivals jouent un rôle de premier plan.

Nombre de villes d'une certaine importance mettent en effet sur pied un festival de théâtre ou encouragent sa mise en place par les structures théâtrales de l'endroit. Ainsi, les exemples abondent dans ce numéro de lieux décentrés ou mineurs dans le jeu de forces des théâtres internationaux qui parviennent à se hisser à une position en vue et à devenir des endroits avec lesquels il faut compter. Le festival se profile donc comme l'espace où se noue un nouvel accord entre le théâtre et les pouvoirs accordant des subventions. Car le festival occasionne des retombées politiques liées à la visibilité d'un pays ou d'une ville et à son placement au niveau international. Mais il engendre aussi des effets économiques en créant un phénomène de publicité, d'appel, susceptible d'attirer les touristes. Il n'est donc pas anodin de constater que quelques grands noms du théâtre renforcent de la sorte sans cesse leur renommée, tout en donnant un surcroît de légitimité au lieu qui les invite.

En retour, la circulation internationale générée par les festivals semble avoir des effets positifs sur la création émergente. À côté des grands noms qui tournent un

peu partout, ces événements sont aussi l'occasion de présenter la « production locale ». Pour les « jeunes » créateurs, c'est alors la possibilité de se faire connaître d'un public attiré par les « vedettes » et éventuellement, des programmateurs d'autres pays.

### Diversité culturelle ?

A priori, cette forme de légitimation à travers les festivals et un public international permettrait de faire voir la diversité des cultures théâtrales. Souvent, en effet, les auteurs des articles insistent sur les caractéristiques de leur théâtre : un attachement aux traditions encore marqué (Hongrie), le questionnement de l'identité nationale (Lettonie) ou la fidélité à la langue... Et l'un des grands enseignements de l'ensemble des contributions est sans doute cet intérêt pour l'écriture dramatique que l'on retrouve à une place centrale dans le travail des artistes émergents. Si, depuis certains points de vue (français ou belge, par exemple), on en viendrait à considérer que le texte dramatique – c'est-à-dire le texte écrit par un auteur pour être lu et mis en scène – tombe en désuétude, ce panorama européen apporte un démenti. Au-delà des pôles depuis longtemps voués à l'exploration des écritures contemporaines (l'Allemagne où le phénomène semble quelque peu stagner ou le Royal Court Theatre londonien), la génération d'artistes émergents s'empare des écritures actuelles qu'elles substituent d'ailleurs au répertoire. Scrutant les textes des auteurs de leur pays, n'est-ce pas une quête sinon identitaire, du moins d'affirmation de soi et de distinction, que ces artistes mettent en œuvre ?

Or, malgré les progrès du surtitrage, on peut se demander quelles ouvertures voire quelles transformations induit la circulation internationale de ces écritures. Quelle connaissance réelle de la culture dont émane le spectacle se forge le public des festivals ? Comment les structures qui accueillent ces mises en scène de textes contemporains les accompagnent-elles ? Quels moyens mettent-elles en œuvre ? N'ont-elles pas tendance à gommer les particularités pour mettre en avant le plus grand dénominateur commun ? Et, dès lors, ne tend-on pas à privilégier pour cette raison, les formes qui mobilisent davantage les images et les corps que les subtilités du discours ? Ces questions, on le voit, ne sont pas anodines. Dans le cadre du projet européen Prospero, une telle réflexion a été esquissée mais elle est loin de faire partie des priorités.

Il n'est au final pas certain que le maillage international bouleverse fortement la hiérarchie du majeur et du mineur. Sans aucun doute, l'internationalisation crée des artistes majeurs, présents dans les festivals, reconnus partout, mais le théâtre du pays dont ils émanent reste lar-

gement inconnu. Si la Pologne reste associée aux noms de Kantor et Grotowski et semble de ce fait mieux assimilée dans l'approche du théâtre en Europe, le théâtre hongrois reste par contre largement dissimulé sous le nom d'Arpad Schilling. Ce ne sont là que des exemples mais ils incitent à la vigilance à l'égard des formats que peut engendrer la circulation internationale, nouvelle règle incontournable du champ culturel dans son ensemble. Profitable aux artistes non encore largement reconnus lorsqu'elle leur permet de construire des réseaux, l'internationalisation engendre aussi des effets pervers. Ainsi que le laisse entendre l'auteur de l'article sur le théâtre grec, elle met à mal l'authenticité des démarches créatrices dans ce pays pourtant symbole historique majeur du théâtre européen.

En contrepoint pourtant et puisqu'il est impossible de conclure une analyse encore à développer, déportons-nous vers un autre lieu du monde théâtral, celui du discours critique dont la revue que l'on tient entre les mains montre le rôle essentiel. Les différentes contributions ici recueillies, outre le panorama qu'elles dessinent et les curiosités qu'elles suscitent, prennent une distance nécessaire à faire avancer la réflexion. Elles esquissent des mises en garde, ouvrent sur des hypothèses et contribuent à fonder un objet de recherche porteur. Les prises de position y sont nombreuses et susceptibles de nourrir la politique à l'égard du théâtre. Que les auteurs qui se sont intéressés à notre proposition soient ici remerciés. ■

# Introduction

## Modes and forms of the emergence of a new generation

By Nancy Delhalle

Over the past decade, the world of theatre has changed dramatically. The international success of a book as the one by Hans-Thies Lehmann<sup>1</sup>, which has widely disseminated the post-dramatic schema or the impact of the motif of the "stage writer"<sup>2</sup> – and its variants – in reference to the merging of the functions of author and director, is all that it takes to suggest a general awareness of a new aesthetic paradigm. While we may discuss its forms and question how new it really is, this new state of affairs is generally recognised. Renewed interest in performance, which is currently gaining a more central position in the world of the performing arts, and the multidisciplinary approach omnipresent on stages seem to have become the hallmark of modern theatre.

But another easily identifiable feature of today's theatre is its proliferation. Whereas practically everywhere in Europe the question of funding theatrical activity is becoming more acute all the time, this same activity is becoming more dense and diverse. While not disappearing or losing their leading role, it would appear that the large, high-profile structures that stand out in the theatre landscape are being succeeded by nebulous networks of artists, venues and performances. What we will henceforth refer to as independent companies are taking up residence in small spaces fitted out without much money, or are desperately seeking rehearsal spaces.

The number of artists trying to establish themselves is increasing and helping to transform the theatre landscape and its institutional structures. In the late 20<sup>th</sup> century and the early 21<sup>st</sup> century, theatre seemed to be reorganising itself more and more as a profession to the detriment of the notion of vocation, which had fallen somewhat into disuse. Across Europe, theatre schools sprung up and expanded, making access to the profession of artist more democratic. Studying art is now probably less socially marginal than was previously the case, as in the tradition inaugurated by the bohemian artist in the nineteenth century for example. Thus, haphazard trajectories marked by chance encounters and official consecration have been replaced by graduations, wave after wave of young people aspiring to find a place in the theatre world. As the established structures cannot "absorb" them, they become self-reliant, setting up their own projects while trying to obtain grants and find opportunities to have their productions seen by an audience.

### New circumstances

The issue of infrastructure – means of production and venues in particular – once again has become central to the discourse but differently to the 1960-1970 period. Indeed, perhaps today it is more about just taking your place, without trying to compare with what exists. This is probably what causes the impression of a juxtaposition of practices and approaches at the source of the sense of proliferation. The challenge is to exist and it generates its own modalities. The strategies are less obvious or, on the contrary, assert themselves pragmatically; aesthetic or political oppositions seem less determining and no longer give rise to easily identifiable schools. Even the gap between the artistic and the commercial is changing configuration. Outside of France or Belgium it was far from being as starkly defined and now is somewhat diluted in

1. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, London, Routledge, 2006.  
2. As disseminated in France by Bruno Tackels in particular.

the now central issue of production. This is so even though private theatre has not failed to appear where it did not exist before, as in Poland for example. All in all, today emerging artists seem more inclined to "play the game", to quote the title of a book recently published by Théâtre de la Place<sup>3</sup> in Belgium.

However – not to yield to a dominant discourse that would have us believe that any work on foundations and mechanisms would now be futile in light of the current spontaneity and randomness – addressing the question of emergence in the theatre serves to reveal processes that are linked to histories. Furthermore, each author invited to contribute to this issue of *Ubu* opened his or her article with a historical reminder so as to place it in context.

Thus, the contrast between the countries of the former Soviet bloc and other traditions stands out. In many countries of the East, the state looked after the emergence of artists, or even their entire careers. The supervision of studies and entry into the profession was based on controlling the number of artists and so a job was guaranteed. Circumstances have changed fundamentally now. Control over numbers (artists and spaces) has disappeared while training courses have multiplied (through universities as it happens). Entering the theatre world has therefore become more difficult.

From the point of view of emergence, disparities between traditions therefore now seem to be giving way to a broadly shared situation, even though particularities can still be observed. Far from becoming the socially marginal practice heralded by the development of recorded and digital images, the theatre is attracting young people – at least when it comes to practising it. Meanwhile, reception raises many other issues. But in a context where supply increases without the potential for receivers really keeping up, how can one find a place for oneself<sup>4</sup>, how can one "enter the theatre"? Moreover, how can one make a name for oneself when the situation of financial crisis inevitably affects sectors that are perceived as being "non-profitable" first?

For those who aspire to the status and profession of artist, the path may seem narrow indeed. When established theatres don't function with programming based on "big" names – in response to a requirement of profitability expressed in terms of image and success – they are, particularly in countries of Eastern Europe, linked to a permanent troupe that is employed for life. These are two parameters that offer little hope for emerging artists. And while public authorities are struggling to keep up the financing of this proliferation, the private sector – when it does not sacrifice its sponsorship budgets – counts on already familiar names and forms to limit risks.

However, the advance of liberal logic seems to be generating a beneficial effect with a strong appeal to newness, renewal and "youth". Previously underappreciated – in particular given the slowly matured qualities required to serve the repertory – newness is now imposing itself in Europe as a value. This is about marketing but also probably about a generation, that of the 1970s, in search of lineage.

### Autonomy

Yet, according to the articles gathered here, the place attributed to emerging artists remains, overall, dependent on the initiative of someone who is often the head of a structure. Except for a few cases (Hungary, Spain, Belgium, for example), the coexistence of the established institutional system and independent companies does not seem to be addressed by a concerted public policy. Furthermore, it is not insignificant to note that independent companies seem unconcerned with developing a structure among each themselves and getting organised in networks. Where the generation of the 1970s sought to fit into established theatres, even if it meant upsetting their aesthetics and rules of operation, not to say replacing them, the current generation that this issue focuses on, now aged 25-35, is opting for a different position.

Accepting their financial insecurity, but also their independence, many artists no longer aim to place themselves in large institutions or in their orbit. And while they fight to maintain their autonomy, they almost inevitably take on an "entrepreneurial" function too, that of searching for funding and conditions to sustain their work. And it is not insignificant to point out how strongly this function is being emphasised in the social and political discourse in which it is assimilated with private initiative, in fact being justified by comparison with the artistic model. A transfer of emphasis to production is therefore clearly taking shape, and perhaps the theatre will eventually have to place itself in the logic that presides over cinema for example.

Indeed, while a dichotomy between an entertainment-oriented theatre and a theatre qualified as more "experimental" is being redrawn in several countries, the criteria used to distinguish one from the other may well dissolve in the new rules. We will not dwell here on the place, role and function of criticism that have greatly changed.

3. Benoit Vreux (ed.), *Jouer le jeu. De l'autre côté du théâtre belge* (Playing the Game. On the Other Side of Belgian Theatre), Bruxelles-Liège, Luc Pire – Les Cahiers du XX Août, 2009.

4. On this question see the works of Gérard Mauger and in particular, the book he edited, *L'accès à la vie d'artiste* (Access to the Artist's Life), Broissieux, Éditions du Croquant, 2006.

# Introduction

But another corollary of the new circumstances deserves attention. As noted by the author of the article on Romania, there is strong financial insecurity underlying the independence of emerging artists and this places them in a relationship to the subsidising authorities and the market that is not without consequence on aesthetics. The author points out, furthermore, that there is a lack of commitment, an erosion of the subversive potential of theatre practice.

Certainly, many examples currently contradict the idea that emerging artists are centred around a socially "neutralised" aesthetic. Yet the growing number of artists and the difficulty finding one's place in the theatre world have established a logic of competition that is all too rarely corrected by public policy. In response, the coexistence of independent companies outside structures seems to be establishing a community-based mode of operation founded on a sharing out of spaces and audiences. However – and this is a theory whose validity needs to be verified throughout the European theatre field – the Romania article states that forging a place in the theatre world tends to be reserved to a new elite, "the more affluent capitalist middle-class or families of artists". The democratisation that one can observe at the entry level, notably through the multiplication of training courses, would appear to be somewhat reversed later on when it comes to the moment of recognising the artist, the moment when he or she claims a place in the theatre world. Thus, while the hierarchies of major and minor artists, or even of centres and peripheries, tend to dissolve with the expanded supply of productions and the positions adopted by emerging artists, they would appear to be re-established in the social distribution of theatre "personnel".

## International networking

Addressing the emergence of artists in European theatres also means trying to highlight cultural diversity under the veil of internationalisation. For if there is one constant theme that runs through most of the contributions gathered here it is that of theatres insertion in an international dimension, albeit to varying degrees.

In the 1970s, the international dimension represented a path of liberation and progress against various forms of conservatism and nationalism strongly present in many countries. At the time, international influences and knowledge of what was happening elsewhere in the world sustained a movement of self-determination and opening that took form almost everywhere in Europe but with very important modulations for the countries of the former Soviet bloc in particular. In these countries, in fact, the international dimension fuelled the demand for freedom while the actual freedom movement occurred only later.

Today, the value of the international dimension has changed and it has become a somewhat different factor, although it remains just as powerful. Inclusion in international networks has indeed become a new modality of the theatre world. Certainly, globalisation has not failed here as elsewhere to take effect and reduce the world to the size of a village, to paraphrase McLuhan. However, the constraints linked to the funding of theatre, a sector of structural deficit, as well as the context of economic recession, are forcing programmers and managers of institutions to diversify sources of subsidy. On the one hand obliged to fund ever increasing requests from artists and on the other, to maintain their status, that of theatres, among an ever more abundant range of leisure activities, they can no longer rely solely on state subsidies and are turning to other authorities, European ones for the most part. This then gives rise to a proliferation of projects and networks that are gradually transforming the configuration of the European theatre world, establishing new directions and bringing hitherto neglected areas to the foreground. In this context, festivals play a major role.

Indeed, many cities of fairly large size are setting up theatre festivals or encouraging local theatre structures to set them up. Examples abound in this issue of off-centre or minor sites that have managed to raise themselves up to a prominent position and become places to be reckoned with in the international theatre scene. The festival is therefore emerging as the space where a new agreement between the theatre and the powers granting subsidies is being made. It happens that the festival has political consequences in relation to the visibility of a country or a city and its position internationally. But it also generates economic effects by creating a phenomenon of advertising and appeal, likely to attract tourists. It is not insignificant to note that some big names in theatre constantly reinforce their reputation this way, while at the same time boosting the legitimacy of the place inviting them.

In return, the international circulation generated by the festivals seems to have positive effects on emerging artists. Alongside the big names that tour more or less everywhere, these events are also an opportunity to present "local productions". For "young" creators, it is an opportunity to become known to an audience attracted by "stars", and possibly also to programmers from other countries.

## Cultural diversity?

In theory, this form of legitimisation through festivals and an international audience would seem to reveal the diversity of theatre cultures. Often, indeed, the authors of the articles stress the characteristics of their theatre: a still marked commitment to traditions (Hungary), the questioning of national identity (Latvia), loyalty to language

and so on. And one of the major points in all contributions is clearly this interest in playwriting, which has a central place in the work of emerging artists. If, from some points of view (French or Belgian, for example), there is a tendency to consider that the dramatic text – in other words the text written by an author to be read and staged – has fallen into disuse, it is refuted by this European panorama. Apart from places that have been dedicated to the exploration of contemporary writing for a long time (Germany, where the phenomenon seems somewhat stagnant or the Royal Court Theatre, London), the generation of emerging artists is embracing current writing, and preferring it to the repertoire. In exploring the writing of authors from their countries are these artists not seeking out their identities, or at least practising a form of self-assertion and distinction?

Despite the progress of surtitling, one wonders what opportunities or what transformations bring about the international circulation of this writing. What actual knowledge of the culture that the production emanates from do festival audiences come away with? How do the structures that host these stagings of contemporary texts accompany them? What means do they make available? Do they not tend to blur particularities in order to emphasise the greatest common denominator? And therefore, is there not a tendency, for this reason, to focus on forms that mobilise bodies and images more than the subtleties of discourse? As we can see, these are not inconsequential questions. In the framework of the European project Prospero, this subject of reflection has been outlined, but it is far from a priority.

Ultimately it is unclear whether international networking upsets the hierarchy of major and minor. Undoubtedly, internationalisation creates major artists, present at festivals and recognised everywhere, but the theatre of the country from which they come remains largely unknown. While Poland remains associated with the names of Kantor and Grotowski and consequently seems better assimilated in the approach to theatre in Europe, the Hungarian theatre for its part remains largely hidden behind the name of Arpad Schilling. These are just examples but they remind us to be vigilant about the type of formatting that can be brought about by international circulation, the new, inescapable rule of the cultural field as a whole. While beneficial to artists who are not yet widely recognised by enabling them to build networks, internationalisation also has perverse effects. As suggested by the author of the article on Greek theatre, it undermines the authenticity of creative processes in this country that is nonetheless a major historical symbol of European theatre.

In counterpoint, however, and since it is impossible to conclude an analysis that is yet to be further developed, let us remove ourselves to another place in the theatre

world, that of critical discourse, whose key role is demonstrated by the review which you now have in your hands. The various contributions collected here, in addition to the panorama they outline and the curiosity they arouse, take a distance that is necessary to advance the process of reflection. They give warnings, open up hypotheses and contribute to establishing a promising subject of research. The positions taken are numerous and likely to influence policies affecting theatre. Let us thank these authors for taking interest in our proposal. □