European Journal of Theatre and Performance

ISSUE 2 MAY 2020

TABLE OF CONTENTS

ESSAYS

PAST, PRESENT AND FUTURES OF CREATIVE PROCESSES IN THE PERFORMING ARTS

GUEST EDITORS
SOPHIE LUCET
LORENZO MANGO
LUK VAN DEN DRIES

010 **Introduction to the Essays Section**

022 **ANNELIES VAN ASSCHE**
Chasing Your Own Tail: The Inclusive Artist's Process in Project-Based Contemporary Dance

060 **MARTIN GIVORS**
Aux côtés des artistes-interprètes de Fractus V (Compagnie Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui, 2015-2019) : Approche micropolitique d'un processus de création et de tournée

100 **LEILA VIDAL-SEPHIHA**
Voyage au cœur du processus créatif: L'expérimentation chez Nicolas Stemann

156 **EDITH CASSIERS**
(Re)defining the Director's Book: How (Genetic Research of) Regiebücher *constructed the* Regisseur

208 **MIMMA VALENTINO**
Process and Product in the Italian Conceptual Theatre

246 **THE TWO GULLIVERS**
La génétique de la performance artistique entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin

MARIA JOÃO BRILHANTE
BRIGITTE PROST
SOPHIE PROUST
ANA CLARA SANTOS

294 *ARGOS, un projet innovant d'observations de processus de création en Europe*

RÉMI RONFARD
JULIE VALERO

334 *KinoAI et le carnet audiovisuel : une solution plurielle pour l'étude des répétitions*

376 **ELENI PAPALEXIOU**
Towards a Model of Digital Narration of the Creative Process of Performance

424 **RUBA TOTAH**
Negotiating "Home" Borders: Creative Processes hosting Syrian and Palestinian Syrian Arists in Europe

ARTIST IN FOCUS
SHERMIN LANGHOFF AND THE MAXIM GORKI THEATRE

GUEST EDITORS
SOLVEIG GADE
ARMANDO ROTONDI

464 **SHERMIN LANGHOFF**
Taking History Personally: Knowing that Neither Memories are Already Memory, nor Stories are Already History

488 **AZADEH SHARIFI**
Shermin Langhoff: A Rebellious Spirit in a Mainstream Theatre

SOLVEIG GADE
512 **ARMANDO ROTONDI**
Developing the Imaginaries and Fantasia of Theatre Institutions: An Interview with Shermin Langhoff

526 **REBECCA AJNWOJNER**
Intersectional Perspectives on Identity in Theatre

ENQUETE:
542 **WORKING AT THE GORKI**
Interviews with Oliver Frljić, Marta Górnicka, Maryam Abu Khaled, Sebastian Nübling, Sesede Terziyan, Yael Ronen

566 **PORTFOLIO**
The Maxim Gorki Theatre

FROM THE ARCHIVES

EDITOR
DIDIER PLASSARD

594 **YANNA KOR**
Émile Pitou's Memorandum: The Life of a French Travelling Puppeteer at the Turn of the 19th Century

606 **ÉMILE PITOU**
Mémorandum d'Émile Pitou à 22 ans et demi – Suivi de Théâtre Pitou – Quatrième époque

BOOK REVIEWS

EDITORS
VALENTINA TEMUSSI
MARIA JOÃO BRILHANTE
MILIJA GLUHOVIĆ

662 **DENIZ BAŞAR**
Performing Turkishness, *Comparative Drama* Volume 52, Number 3 & 4, (Fall & Winter 2018)
Hülya Adak and Rüstem Ertuğ Altınay (eds.)

668 **PIOTR MORAWSKI**
Teatr a Kościół, 2018
Agata Adamiecka-Sitek, Marcin Kościelniak and Grzegorz Niziołek (eds.)

674 **THOMAS EARLE**
Compêndio Gil Vicente, 2019
José Cardoso Bernardes, José Camões (eds.)

680 **ANA PAIS**
O Teatro como experiência pública, 2019
Óscar Cornago, Sílvia Fernandes, Julia Guimarães (org.)

686 **DOROTA SOSNOWSKA**
Egoiści:
Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80, 2019
Marcin Kościelniak

694 **ARMANDO ROTONDI**
Il territorio in scena:
Dieci anni di residenze ETRE, 2019
Stefano Laffi e Andrea Maulini (cur.)

700 **RUI PINA COELHO**
Dire les Guerres:
Performance et Création, 2019
Martin Mégevand (dir.)

706 **ALDO MILOHNIĆ**
Exploded Gaze, 2018
Goran Sergej Pristaš

712 **CECILIA CARPONI**
Grotowski e Gurdjieff, 2019
Franco Ruffini

718 **FREDDY DECREUS**
Directions for Directing:
Theatre and Method, 2019
Avra Sidiropoulou

724 **MICKAEL DE OLIVEIRA**
El texto insumiso, 2018
José Sanchis Sinisterra

730 **ARMANDO ROTONDI**
Il teatro dei robot:
La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza, 2019
Cinzia Toscano

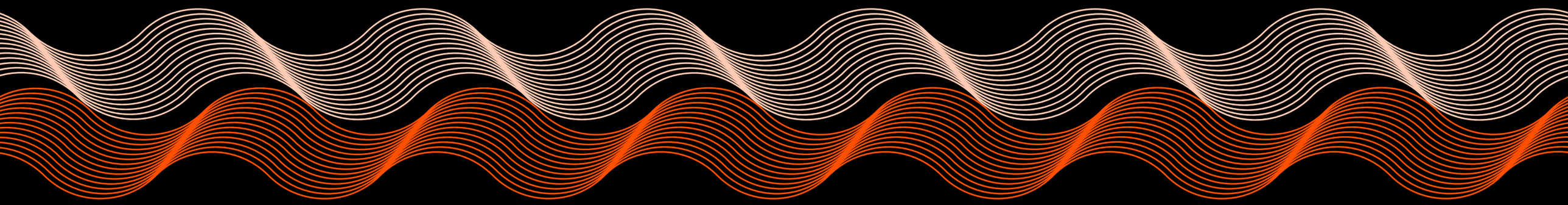
ESSAYS

PAST, PRESENT AND FUTURE OF CREATIVE PROCESSES IN EUROPEAN PERFORMING ARTS

guest editors
SOPHIE LUCET
LORENZO MANGO
LUK VAN DEN DRIES

Introduction to the Essays Section

SOPHIE LUCET
LORENZO MANGO
LUK VAN DEN DRIES



EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.10—21 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Multi-diversity is undoubtedly one of Europe's main characteristics. As the differences between cultural, political, economic, and social identities in Europe are often stronger than the forces that unite, Europe remains a fragile construction that is constantly in need of critical revision. However complex and challenging the diversity at the core of European commonality may be, it is also an expression of tremendously rich and multi-layered cultural traditions that, even when they are anchored in the past, continue to be in dialogue with the present.

Diversity is also a common characteristic of European theatre, but, for this issue of the *European Journal of Theatre and Performance*, we attempt to examine diversity from a methodological, rather than an aesthetic, point of view. Europe has been, and continues to be, the laboratory of many innovative forces in theatre history, which time and again challenge aspects of dominant theatre systems, be it actor-training, playwriting, technological innovation, rehearsal methods, the rise of the director, collaborative working methods, the distribution of performances via festivals, etcetera. 'Every production forms its own method of work', the dramaturg Marianne Van Kerkhoven once wrote.[1] As such, the diversity of the European theatre stage is intimately linked to its variety of working methodologies, and it is precisely these varieties that guarantee the flexibility and mobility of European theatre for the future.

This second issue of the *European Journal of Theatre and Performance* focuses on the 'genetics', or creative processes, of theatre, or on what Marco De Marinis calls 'seeing-making theatre'.[2] Since its inception in the early eighties, genetic research in the performing arts has taken off and, as a methodology, quickly became highly differentiated. You can approach a creative process in very different ways: you can zoom in on different aspects of that creative work, focus on very many kinds of traces of the creative process, follow very different actors who were involved in that same process, and take different positions as a researcher with regard to all that genetic material and its documentation. In the expansion that research on creative processes has experienced in recent years, a striking motif is now characteristic: that which Almuth Grésillon and Jean-Marie Thomassau have described as a 'continuous becoming',[3] the continuous mobility of something that is actually never finished. If you persevere with this thought, you will become more aware of the instability of a work, of the transformations that are inherent in playing a performance.

1. Marianne Van Kerkhoven, 'Looking Without Pencil in the Hand', *Theaterschrift*, 5-6 (1994), 140-149 (p.140).

2. Marco De Marinis, 'New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue', *TDR/The Drama Review*, 55.4 (2011), 64-74 (p. 69).

3. Almuth Grésillon and Jean-Marie Thomasseau, 'Scènes de genèses théâtrales', *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 26 (2005), 19-35 (p.19).

And, with the same focus on agility, the caesura fall away between different productions; you see the full expansion of the creative process itself, again and again, in different forms, with different expressions, for different purposes. In this way, attention shifts from a work (performance, production) to working,[4] and from labour back to laboratory. And all this not in a genealogical process from beginning to an end, but in a continuous maelstrom of circles, spirals, dying ends, and new offshoots.

This versatility also characterises the various contributions that we as editors have collected for this essay section. Annelies Van Assche will start things off with her article 'Chasing Your Own Tail: The Inclusive Artist's Process in Project-Based Contemporary Dance', in which she exposes the economic reality of contemporary young dance makers: on average, they spend more time looking for subsidies and maintaining networks than creating a performance. Today, more than ever, Europe offers a field of possibilities: national borders have opened up, and residencies in various art houses all over Europe offer attractive opportunities; but, in order to be able to exploit all these opportunities, a maker needs to deploy a range of communication talents, often motionless behind his or her computer. The neoliberal regime in which art also operates demands flexibility and mobility, but these liberal values also have a downside: 'This causes a very dispersed focus: the artist's process is fragmented in time (an accumulation of rehearsal periods), in place (an accumulation of rehearsal locations), and in its content (an accumulation of non- and para-artistic work).' She uses the work of the Serbian dance maker Igor Koruga as an example of an artist who also incorporates this economic reality as a theme in his creations. Whether he thereby gives a critical reflection on the working conditions of project-based artists, or whether he collaborates voluntarily with the capitalist regime, remains an open question.

4. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2012).

Martin Givors followed the creative process of *Fractus V* (Cie Eastman/Sidi Larbi Cherkaoui), and he too talks about discontinuous time (the production was made and played over a period of four years) and dispersed space (residencies in Barcelona, Antwerp, Oslo, Bern...). However, he zooms in on how, in spite of this fragmentation, a cohesion can arise, and a sense of team spirit can be created. It is, above all, this internal coherence between all the different participants in this temporary community during a creative process that guarantees its uniqueness. In Givors' words, it is a question of 'revealing and tightening something like a common interest, a relational envelope linking (always singularly) the various members of a team in a spirit of partnership'. Specific to Givors' focus is an emphasis on the importance of embodied, common time and space: it is in the sharing of embodied knowledge and the exchange of specific physical expertise that a collective archive emerges, from which not only a performance, but also the community, grows. The production *Fractus* is thus created on the basis of the transmission of movement material generated by the different dancers, but just as well on the basis of the warm-up sessions, in which each dancer is doing their own thing, something that fits his own history and background as a dancer; even in this preparation phase, exchange and mutual fertilisation quickly arise: 'A relational ecology animated by the desires of sharing and learning which *a priori* exceeds the choreographic creation itself.' This transmission of embodied knowledge lies at the basis of the anthropological view with which Martin Givors follows the ins and outs of this creative process, even beyond the premiere date, during the eighty one performances played over an extensive international tour. This shared transmission of embodied knowledge also calls into question the notion of authorship; although Sidi Larbi Cherkaoui also clearly places his signature, that signature is intimately related to how the material is generated, in other words to the specific working method.

Leila Vidal-Sephiha, as assistant director and documentalist, followed seven productions by the German director Nicolas Stemann and tries,

in her turn, to record a 'working method'. The method she describes is clearly linked to a typically German practice that starts with a '*Konzeptionsprobe*', supported by a '*Materialmappe*' by the dramaturge, lectures around the table, a long trial and error process in the rehearsal room, the '*Endproben*' on stage and in the final set, try-outs in the presence of the audience, and finally the premiere. But, within that relative stability of the German system, Stemann is also looking for agility — by entering into unexpected confrontations, giving a lot of freedom, letting musicians and actors try out the craziest things from the start in long jam sessions, throwing open the doors of the rehearsal room for other opinions and expert stories, etc. The text is also a construction site that has many versions; Leila Vidal-Sephia adds, as an illustration to her article, some examples of the trajectory the text takes. Rehearsing for Stemann is playing with possibilities, with voices, and with material from different media — mixing and tinkering with it, feeling which energy that generates. It is a sensory, more than a rational, story. But, in order to keep it on the right track and to write it down, a whole army of assistants is needed, who record it all in their digital notebooks.

It is precisely that crucial instrument in the documentation of a creative process that Edith Cassiers elaborates on. She describes the director's notebook as 'a crucial window on the creative process', and as 'an entry to the poetics of the director'. In her contribution, she gives a historical sketch of the evolution of the director's book and its many predecessors in antiquity, the Middle Ages and Renaissance, zooming in on the heyday of the director's book, which naturally coincides with the rise of the director at the end of the nineteenth century. The notion of the director's book as a creation platform and documentation tool quickly becomes firmly established, and you immediately see an enormous variety in how those director's books are created, how they look, and what they are used for. Since the drama text lost its central place in theatre making, this diversification has of course only grown. But more than this almost unique individuality, Cassiers places the emphasis on the agency of the director's book — the authority that it reflects, for instance, or the creation of memory, which are always ideologically coloured processes. Interesting is the question why certain director's books were kept in the archive and others not: director's books are in fact far from neutral documents, they are an important tool in the canonisation of (some) directors.

Mimma Valentino takes the reader along to a special Italian period, in which new forms were experimented with in the theatre, with labels such as 'Image Theatre', 'Analytical-existential Theatre', 'Post avant-garde', and '*Spettacolarità metropolitana*', which she summarises in her title as 'Italian Conceptual Theatre'. Influenced by what happens in the visual arts, companies such as Gaia Scienza and Il Carrozzone, and makers such as Simone Carella and Federico Tiezzi, will concentrate on the decomposition of theatre, on the grammar of space and time, on linguistic processes themselves, without any concern for meaning, reference, or story. She calls this a 'disassembly' that affects all components of theatre. Instead of working towards a production, these Italian theatre makers, who have been operating from the mid-1970s to the 1980s, return to the pure process of making itself, which is conceived primordially as a mental and conceptual process. What appears on stage are merely traces of that conceptual trajectory, of a way of thinking in which the theatre is stripped of all functionality. A distant echo of Duchamp reverberates in this. Mimma Valentino concludes, 'the show, having lost its mythical aura, proposes itself as a "non-object", as a "non-show"'.

The influence of the visual arts on theatre and its genetics is also at the heart of the article by Flutura Preka and Besnik Haxhillari, also known as the Albanian-Canadian artist duo The Two Gullivers. Their own performances are, at the same time, the object of their creative, and research, processes: 'In our own field, during the process of creating and performing, we are the participants, the creators and the performers.'

Central to their genetic research is the '*disegno*', a concept that dates back to the Renaissance, with traces that lead to Da Vinci and Michelangelo, and that you can translate as a drawing project, a drawing as a kind of first mindset, a sketch, a trial. The practice of The Two Gullivers circles around the *disegno* that serves not only as a source of inspiration for a performance, but also as a means of communication between the two artists—it has even replaced all rehearsals. The working drawing acquires a status of scenario or script, it can also become an autonomous artistic object or even be used for the re-enactment of a particular performance. The drawing as an initial draft in the creation of a performance has a long history, of course, which is sketched out in this article (Marina Abramović, Jan Fabre, Günter Brus, Carolee Schneemann, and many others) and further explored with one example: namely in the very limited series of drawings designed by Allan Kaprow for the key work *18 Happenings in 6 Parts* (1959). These drawings are part of an assemblage of all kinds of ideas, words, and texts with which Kaprow conceptually and physically shapes his happening. The genetic research of The Two Gullivers thus extends far into the twentieth century, in order to always come back again and again in their own work, in their own inspiration, in their own *disegno*.

The genetic researcher can take many positions: he or she can hold a function in the creative process, such as director or dramaturgy assistant, or documentalist; he or she can even investigate his or her own artistic practice, as is the case in the work of The Two Gullivers. The European project ARGOS decided to analyse the very place from which you observe a creative process. It is not without reason that the title of the project refers to the mythical monster Argos, with the hundred eyes. In each of the five creative processes that are central to this research project, subsidised by Creative Europe, the core group of European researchers is supplemented by other researchers who look with different eyes, from a different background. Through interviews and surveys, their individual views on a creative process are documented, such that different accents are revealed each time. The five experiments have also been chosen in such a way that the observer him/herself must adapt their position over and over again. For their contribution to this issue, Maria João Brillante, Brigitte Prost, Sophie Proust, and Ana Clara Santos focus in on the integrated observer in the creative process of *Purgatório* by Portuguese collective Teatro O Bando, led by João Brites. The authors note that this first experiment contributed to 'a shift away from a personal point of view to another level of perception of artistic practice which itself derives from this shared community experience'. The project still has stages in Socìetas (Cesena, participative observation), Théâtre National de Bretagne (Rennes, immersive observation), Hammana Artist House (Beirut, intercultural observation), and Au bout du Plongeoir (Rennes, creation-observation).

Attending rehearsals remains one of the most delicate aspects of genetic theatre research. Not every company is eager to allow observers into that fragile trial and error process, and certainly not if it involves such large viewing communities as is the case in the ARGOS project. This is one of the reasons why Julie Valero and Rémi Ronfard have developed a digital instrument, entitled Kino AI, which makes edits of filmed rehearsals. A camera is, in fact, less intrusive than the presence of one or more observers in the rehearsal room, and cameras have long been used as a form of memory aid during rehearsals. For this project, the authors assembled an interdisciplinary team of computer scientists, theatre researchers, and theatre and video artists; based on the software program Scénoptique, which is capable of recognising people in a room and recording them on different shots, they developed a system to make montages of those automated recordings. The uniqueness of this system is that a filmed sequence immediately generates a lot of frames, both panoramic shots of the whole scene and highly zoomed in expressions of, for example, hands or faces. For researchers who cannot, or may

not be, present at a rehearsal process, this provides a wealth of material — if the theatre maker is, of course, willing to give an insight into the rushes. As an experiment, the leading team of this project has chosen to offer the same sample of rushes, from one particular improvisation moment of a performance directed by Jean-Francois Peyret, to three video directors, in order to turn it into a kind of documentary video work that gave an insight into, and an image of, the rehearsals. It is not surprising that this resulted in three completely different narratives, three ways of looking at the same moment. For if there is one constant that genetic theatre research has taught us over the past decades, it is that observation is always highly subjective.

In her contribution 'Towards a Model of Digital Narration of the Creative Process of Performance', Eleni Papalexiou follows the same path. With the research project Genesis, which has only just has been launched, her ambition is to document all phases of a creative process — including the selection of performers, any trainings or workshops that precede the start of a rehearsal period, rehearsals themselves, and all kind of archival documents — and to turn them into digital narratives. This project also brings together digital humanities with archival research and the study of creative processes. Papalexiou's new research project thus builds on her many years of expertise with the immense theatre archive of the Socìetas Raffello Sanzio, which has been made fully digitally disclosed by her research group, with the support of European and Greek funds. Genesis continues to focus on the oeuvre of Romeo Castellucci, next to that of the Greek director Dimitris Papaioannou. In this contribution, she outlines all the objectives, difficulties, and technical conditions that are needed to successfully complete her project of digital stories of theatre creations by two important European directors.

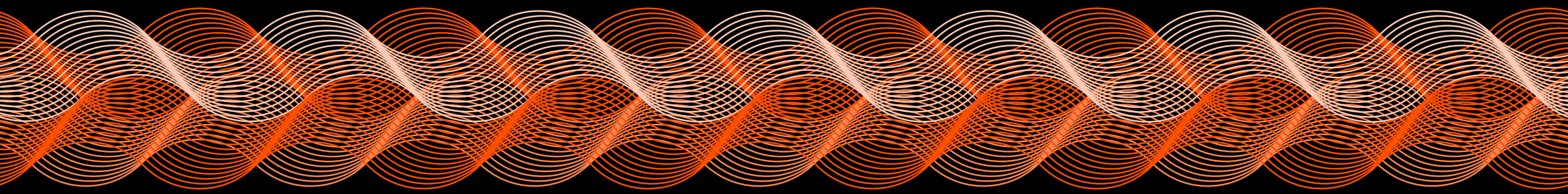
The last contribution approaches Europe from a completely different angle: Ruba Totah investigates how Syrian and Palestinian theatre makers who have fled their homeland are trying to find a new (theatre) place in Europe. More specifically, she searches for 'how creative processes impact the life trajectories of artists seeking asylum or stable social and economic ties.' Diversity and integration in a postmigrant context are high on the (verbal) agenda of many theatre companies, but looking to the concrete practice of creative processes in which these themes are addressed reveals there is still a long way to go: there are many mutual prejudices, communication problems are omnipresent, and artist-migrants are mainly approached from their migration context. Ruba Totah witnessed some of these creations and describes how a concept such as 'home' acquires completely different layers of meaning for someone who no longer has a home and has to navigate between feelings of loss, nostalgia, desire, and everything that comes with it, to make a new home elsewhere.

Diversity is an important asset of Europe, as we said at the start of this introduction, and this is also apparent from the essays we have collected for this issue: they bear witness to creative processes in very different places in Europe, with their own theatre traditions and cultural backgrounds. We have very deliberately set out the palette to be able to highlight not only theatre but also contemporary dance and performance. By immersing ourselves in the chaos of creation, we learn something about methodologies to force that chaos into form and expression. With genetic research in the performance arts, we are close to the skin of the artist and that is also one of the objectives of EASTAP: to stimulate dialogue, to exchange knowledge. By going to the studio or laboratory to see how theatre is made, we learn a lot about what theatre means today and what it means to make theatre.

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Chasing Your Own Tail:

The Inclusive Artist's Process in Project-Based Contemporary Dance



ANNELIES VAN ASSCHE

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.22—59 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Résumé

En 1996, Maurizio Lazzarato a défini le concept du travail immatériel comme le type de travail qui produit le contenu informationnel et culturel de la marchandise. Le cycle de production de ce type de travail n'est pas défini par les murs de l'usine, mais se produit dans la société. Dans le même ordre d'idées, je soutiens que le processus de production de l'artiste ne se déroule pas seulement entre les murs de l'atelier, mais qu'il doit être considéré comme une notion plus inclusive dans la société. L'artiste de la danse contemporaine en Europe effectue un travail immatériel sur une base flexible dans le contexte de projets temporaires, une situation qui exige également un travail en réseau permanent afin de déterminer les opportunités de travail futures. Pour cet article, j'ai l'intention d'élargir la notion de processus de l'artiste et de l'aborder dans une perspective plus inclusive. Pour bien comprendre les processus créatifs d'aujourd'hui et comment ils sont profondément imbriqués dans notre économie néolibérale, je me concentrerai sur le lien entre le micro-monde du processus créatif de la danse contemporaine européenne, le mésomonde des institutions de danse financées et le macro-monde au niveau social, économique et politique plus large.

Author

ANNELIES VAN ASSCHE

Obtained a joint doctoral degree in Performance Studies and Social Sciences in 2018. In her FWO-funded research on *Dancing Precarity*, she studied the working and living conditions of contemporary dance artists in Brussels and Berlin. She was production manager at contemporary dance school P.A.R.T.S. from 2011 until 2014. Since 2014, she has been connected with research groups S:PAM (Ghent University) and CeSO (KU Leuven). In 2019, she began postdoctoral research on labour and aesthetics in contemporary dance in Europe's Eastern periphery.

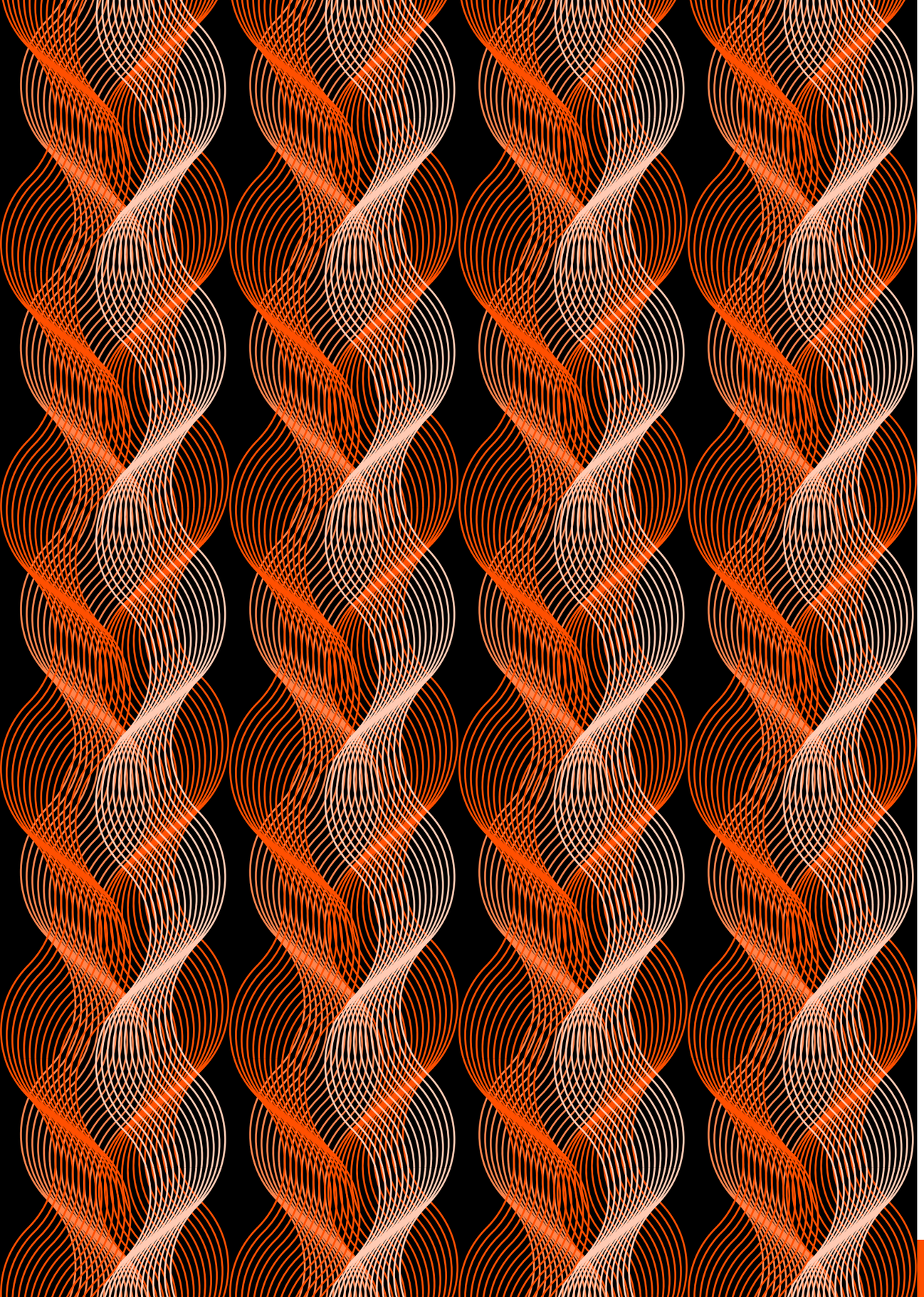
Summary

In 1996, Maurizio Lazzarato defined the concept of immaterial labour as the kind of labour that produces the informational and cultural content of the commodity. The production cycle of this kind of labour is not defined by the factory walls, but happens in society.[1] Building on this idea, I argue that the artist's production process does not happen between the studio walls alone, but should be considered as a more inclusive notion happening in society. The contemporary dance artist in Europe performs immaterial labour on a flexible basis within the context of temporary projects, a situation that also demands persistent networking in order to ascertain future work opportunities. For this article, it is my intention to broaden the notion of the artist's process and approach it from a more inclusive perspective. To fully understand creative processes today and how they are deeply interwoven with our neoliberal economy, I will concentrate on the connection between the microworld of the creative process in European contemporary dance, the mesoworld of the funded dance institutions, and the macroworld on the larger social, economic, and political level.

1. Maurizio Lazzarato. 'Immaterial Labour', in *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (1996), pp. 133-47 (p. 136).

KEYWORDS
Contemporary dance, artistic work, creative process, precarity, flexibility, mobility, networking

MOTS-CLÉS
Danse contemporaine, précarité, mobilité, processus créatif, travail artistique, réseautage



Introduction

In 2002, dance scholar Mark Franko was likely one of the first to address the convergence between dance and work with the release of his book *The Work of Dance*, which offered new tools for dance scholars to study the relation of politics to aesthetics in the US in particular.[2] Following on from Franko's work, I proceed to explore what is particular about contemporary dance artists, and their relation to work, in Europe today, and how this ties in with more general issues of the project-based labour market and neoliberal society at large. In line with the description of 'the new spirit of capitalism' described by Luc Boltanski and Eve Chiapello, the contemporary dance artist in Europe performs immaterial labour on a flexible basis within the context of temporary projects, a situation that also demands persistent networking in order to ascertain future work opportunities.[3] In 1996, Maurizio Lazzarato defined the concept of immaterial labour as the kind of labour that produces the informational and cultural content of the commodity. The production cycle of this

2. Mark Franko, *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s* (Wesleyan University Press, 2002), p. 2.

3. Luc Boltanski and Eve Chiapello, 'The New Spirit of Capitalism', *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 18, 3-4 (2005), 161-88.

kind of labour is not defined by the factory walls, but happens in society.[4] Following on from this, I argue that the artist's production process does not happen between the studio walls alone, but should rather be considered as a more inclusive process that happens in society. For this article, it is my intention to thus broaden the notion of the artist's process and approach it from a more inclusive perspective. To fully understand creative processes today, and how they are deeply interwoven with our neoliberal economy, I will concentrate on the connection between the microworld of the creative process in European contemporary dance, the mesoworld of the funded dance institutions, and the macroworld on a larger social, economic and political scale.

To build my argument, I will draw on a combination of sociological and performance/dance studies methods, an original inter- or even trans-disciplinary methodology I have developed. I will base my argument on data obtained from quantitative and qualitative research in the dance scenes of Brussels (2015–2016) and Berlin (2016–2017), such as survey reports, longitudinal in-depth interviews with fourteen informants, observations in the studio, and performance analyses.[5] From a dance studies perspective, to fully grasp the production process in contemporary dance through the lens of its practitioners, it is also necessary to explore the artistic output in which artists publicly address their working conditions — the most straightforward example of how current production modes affect artistic creation. Therefore, I will draw on the work of Serbian-born contemporary dance artist Igor Koruga. With the help of Koruga's work, I will uncover the artist's production process in an inclusive sense, portrayed as a chase with a threefold dimension. Firstly, project-based artists are continually chasing money in order to pursue their art making, in the first place, and to earn a living, in the second. Additionally, artists are chasing performing arts programmers who facilitate the chase after money: it rests with them to offer studio space, to provide co-production budgets, and to present creations. Lastly, project work goes hand in hand with paperwork, and a great deal of time is spent chasing papers related to the social, economic and political framework of administration, finances, legality, or unemployment benefits. During the production process, the threefold chase I have discussed unfolds both inside and outside the studio and before, during and after the creative work. In addition, several projects, and thus production processes, might be overlapping, which can complicate matters substantially. This acceleratory work regime, represented here as a chase, is also marked by flexibility and mobility. In what follows, I will dismantle these fast, flexible and mobile modi operandi in the production processes of contemporary dance artists in Europe. I will come to conclude that the general lack of time for creative work in this regime, usually regulated in limited time blocks dispersed over various locations, threatens to weaken the quality of the dance pieces we view on our stages.

4. Lazzarato, p.136.

5. The dance practitioners I have observed in Brussels and Berlin have in common that they operate in the project-based labour and art market as autonomous workers, thereby relying on public funding to a greater or lesser extent. In other words, they create their own work opportunities, regularly swapping the position of choreographer and performer (sometimes exercising both simultaneously). Their dance practices are not characterized by a specific movement style, but they all presuppose a basic feature: the expansion of the definition of *dancing*, wherein all bodily activity can be classified as dance and can become an element of choreography. While my informants remain anonymous, an overview of my selection procedure and criteria can be found in: Annelies Van Assche, *Dancing Precarity: A Transdisciplinary Study of the Working and Living Conditions in the Contemporary Dance Scenes of Brussels and Berlin* (unpublished doctoral thesis, Ghent University, 2018) pp. 69-79.

Social acceleration

Sociologist Hartmut Rosa posits that modernisation is not only a multileveled process in time, but also signifies a structural (and highly culturally significant) transformation of time structures and horizons, which he captures with the concept of 'social acceleration'.[6] According to Rosa, social acceleration comprises three spheres, including technological acceleration, acceleration of social change, and acceleration of pace of life. Behind these dimensions there are external key-accelerators, which Rosa terms the economic motor (capitalism), the cultural motor (cultural ideals of modernity, such as the fulfilled life), and the structural motor (functional differentiation). Whereas the phenomena related to technological acceleration can be described as acceleration processes within society, he stresses that the phenomena of acceleration of social change could be classified as the acceleration of society itself.[7] For example, before classical modernity, a son inherited his father's occupation, while in classical modernity, occupational structures tended to change within generations as sons and daughters were free to choose their own professions, which usually lasted a lifetime. In late modernity, however, occupations no longer extend over the whole work-life, which means that jobs today change at a higher rate than generations.[8] Paradoxically, technological acceleration — which logically ought to decrease the time needed to carry out everyday processes of (re)production, communication and transport — seems to have caused an increase in the scarcity of time instead of slowing down the pace of life. Many people 'feel hurried and under time pressure'.[9] Indeed, we appear to do more in less time: instead of enjoying the increase in free time enabled by technological acceleration, we rather reduce breaks and do more things simultaneously. Rosa gives the very familiar example of people cooking while watching TV and making a phone call at the same time — in a word, multitasking. An acceleration society, as Rosa puts it, therefore only applies to a society 'if, and only if, technological acceleration and the growing scarcity of time (i.e. an acceleration of the "pace of life") occur simultaneously'.[10]

Contemporary dance artists manoeuvre in this acceleratory society between projects and operate in a post-Fordist and neoliberal economy of work. Post-Fordism — which describes a work regime grounded in flexible work formats and immaterial labour — should be distinguished from neoliberalism, which resurged in the 1970s (alongside post-Fordism) and has since become the dominant guiding principle for economic thought and management, at least in Western society. Neoliberalism is also an ideology: it has become a hegemonic mode of discourse in political-economic thinking that favours withdrawal of the state from many areas of social provision. Its impact on labour is complex, but the neoliberal mode of governance is grounded in maximising market liberty and entrepreneurial freedom through deregulation and privatisation, thus restructuring society according to the principle of the dynamic process of competition. In her text, 'Notes on the Politicality of Contemporary Dance', Ana Vujanović writes that, 'speaking from a macro-perspective, the contemporary international dance scene mostly works according to the principles of the tertiary sector of neo-liberal capitalism, and therefore functions as a training ground of post-industrial economy'.[11] She emphasises that contemporary dance artists celebrate these post-Fordist and neoliberal modes of production, such as 'nomadism, flexibility, multi-tasking personalities, collaboration, and endless networking'. However, Vujanović un-

6. Hartmut Rosa, 'Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High-Speed Society', *Constellations*, 10, 1 (2003), 3-33 (p. 4).

7. *Ibid*, p. 7.

8. *Ibid*, p. 8.

9. *Ibid*, p. 9.

10. *Ibid*, p. 10.

11. Ana Vujanović, 'Notes on the Politicality of Contemporary Dance', in *Dance, Politics & Co- Immunity*, ed. by Gerald Siegmund and Stefan Holscher (Zürich: Diaphanes, 2013), pp. 181-91 (p. 191).

derlines that this celebration is paradoxical, because 'these modes are responsible for turning artists' lives into an increasingly precarious existence'.[12] Most importantly, she adds that the celebration of these production modes makes dance artists politically opportunistic, because they in fact become complicit with neoliberal ideology. Yet, the question remains as to whether these modes of work are truly celebrated by contemporary dance artists: the aspect of endless networking does not exactly sound like something that is applauded by dance artists per se, especially since *endless* carries the rather negative connotation of being seemingly without end, tiresomely long, or ceaseless.

A look into the oeuvre of Serbian-born performing artist Igor Koruga reveals that the relationship to these modes of working is more complex than a simple celebration. His creative practice revolves around the working conditions of neoliberal society in general — and in the arts in particular — and the implications these have for human lives. I begin by introducing his work, which will help to elucidate the multifaceted state of affairs. Thereafter, I aim to establish an inclusive understanding of the artistic production process by dismantling the notion on the micro-, meso- and macro-level. In doing so, I make it clear that an artistic production process entails much more than studio work alone.

12. *Ibidem.*

Temporaries: Temporary dance artists

After graduating from a master's in anthropology and ethnology at the University of Belgrade (Serbia), Igor Koruga studied for a master's in Solo/Dance/Authorship (SODA) at the Universität der Künste (UdK) and Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz (HZT) in Berlin. Even while Koruga remained in Berlin after finishing his dance education, his relationship with the city was like that of many international dance artists: he was continuously coming and going, in particular commuting between Berlin and Belgrade. Since 2006, he has collaborated with Station – Service for Contemporary Dance in Belgrade. Koruga's work explores the social status of artists in the field of contemporary dance, and the conditions of temporality as the basis for both work and life. Koruga's earlier work demonstrates that his research focuses primarily on the working and living conditions of neoliberal citizens, especially artists. For example, the collaborative project *Temporaries* (2012) — a neologism for temporary employees — questions the conditions for the production of art and knowledge by discussing notions such as temporality, flexibility and self-realisation with the audience. This performance event was created in collaboration with five other Belgrade-based dance artists — namely Ana Dubljević, Dušan Broćić, Jovana Rakić Kiselčić, Marko Milić, and Ljiljana Tasić—and was staged as a picnic during which the audience members are invited to play a game of charades.[13] The audience is divided into two groups, each of which are split up into smaller groups, allocated over picnic blankets. The two main groups must play the game according to a different set of rules. The spectators were asked to guess terms related to the prevailing working

13. The observations here are based on a performance in Weld, Stockholm, in December 2013.

Igor Koruga, *Streamlined* (2014).
© Tomislav Sporiš

conditions in the performing arts and these were then translated into short performance actions. Whenever an individual of the first group had guessed the correct term, that person was rewarded with free food and drinks from the buffet table, provided that they consumed these goods alone and refrained from sharing them with their group members. Other members were allowed to purchase food and drinks. Once the first group had guessed the right term, the second group received an overview of descriptions of short performance actions. This list of materials represented the content of the artistic-cultural programme of the evening event. The second group had to decide unanimously which performance action best fitted the previously guessed term. If they came to common ground, the action would be performed. Unlike the first group, the second group was provided with consumable goods spread over their picnic blankets. Whereas one blanket would have glasses, another blanket would have bottles of wine, encouraging the group members to share in order to experience a full picnic. As such, the spectators were stimulated to take responsibility for the evening's dynamics. Most relevantly for this article, the set-up, as well as the notions and related performance actions, display references to the neoliberal art market. In one of the acts (linked to the phrase 'united we stand'), the performers execute unstable movements as though they are falling continually and trying to keep each other up. This movement material is performed against the background of the sounds of the Road Runner being chased by Wile E. Coyote, and appears to stand for a feeling that corresponds to the notion of 'slow death' introduced by Lauren Berlant: a feeling that coincides with precarisation and the resulting diminution of future prospects. The notion of slow death can refer to the (typically physical) wearing out of a population in a way that is comparable to the common phenomenon of burnout in an individual.[14]

In the development of the concept of 'slow death', Berlant adopts David Harvey's observation that 'under capitalism sickness is defined as the inability to work' as a point of departure and proposes to consider the domain of ordinary living: slow death is a condition of being worn out by the activity of reproducing life.[15] In addition, it is a *chronic* condition that can most likely never be cured, only managed, especially in commoditised places. As Berlant describes, people seem to be wearing themselves out by excessive consumption as a coping mechanism for enduring precarisation. In her chapter on slow death, she develops this theory by exploring the obesity case in the US as an illustration. Nonetheless, besides the consumption of cheap, processed food, other examples include smoking, drinking, or shopping. In a similar vein, I propose, burnout seems to be indicative of today's slow death: due to social acceleration, we are increasingly consuming time we do not have. The physical wearing out of today's population is marked by a burning out of energy, which occurs in the first instance on a mental level but materialises when damaging the body. Very much like the coyote, neoliberal subjects in an acceleration society experience a sensation of not really getting anywhere, because they have myriad things to do at the same time. In Koruga's work, the reference to Wile E. Coyote's chase thus may stand for the ever-unsuccessful attempt to achieve something. In an interview with anthropologist Dunja Njaradi, Koruga explained this exhaustive nature of his life as a freelancer, referring to dance theorist Bojana Cvejić who had illustrated the situation using the example of this cartoon character. He tells Njaradi, 'it makes me wonder what exactly am I chasing after? What am I fighting for?'[16] In response to this unsuccessful chase, the executed movement material in *Temporaries* also demonstrates how the performers are trying to keep each other from falling, which is in turn a beautiful portrayal of collective care and solidarity.

After playing the game of charades, the performance of *Temporaries* shifts to a discussion with

14. Lauren Berlant, 'Slow Death: Sovereignty, Obesity, Lateral Agency', *Critical Inquiry*, 33, 4 (2007) 754-80 (p. 754).

15. See David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 95.

16. Dunja Njaradi, *Backstage Economies: Labour and Masculinities in Contemporary European Dance* (Chester: University of Chester, 2014), p. 186.

the audience, when Koruga announces the following: 'Actually, what I really want to talk about are the working conditions of our jobs and the ways they shape our lives, and also the possible ways of reshaping those conditions.' Interestingly, Koruga speaks in the performance about 'our' jobs and 'our' lives, as though he takes for granted that the audience members could relate to these issues. Koruga draws on examples from his own life, explaining that his work basically consists of being at home, sitting in front of his computer, specifying that the concept of home already confuses him since this usually refers to a friend's sofa or a temporary sublet. At his computer, he continues, he is mostly reading and writing applications for funding. While he does this, he also tries to hang out in social networks, at art festivals, in venues, and with producers. Furthermore, he explains that he travels a lot, which is the principal reason for always being single or in a long-distance relationship, and why it scares him to think about having children. In conclusion, Koruga states that 'it comes down to this everlasting accelerating loop of chasing a promising future that might never come', which again is reminiscent of Wile E. Coyote charging after the Road Runner while everyone knows he will never catch it. By summing up these examples, Koruga allows me to highlight several key issues that are part of an artist's production process: he begins by pointing out the constant mobility and consequential feeling of homelessness. He then addresses the constant chase after funding and the additional chase after programmers (endless networking) and papers (writing applications). Lastly, he refers to the influences each of these have on his private life and future prospects.

Interestingly, all these issues reappear two years later in Koruga's solo work *Streamlined* (2014), indicating that not much has changed in that time. In this solo work, Koruga runs on a treadmill for sixty minutes while speaking in public and literally selling himself. Thereafter, the metaphorical accelerating loop mentioned in *Temporaries* materialises in the form of the continuously accelerating treadmill on which Koruga is performing his solo in *Streamlined*: instead of having future prospects, artists live in a perpetual present, or what Pascal Gielen has termed 'bottomless instantaneity'.[17] Yet, as Koruga explains in the performance, as long as he is running on the treadmill, his working conditions are in fact in good shape since he is performing and thus earning a living. The loop also represents the awareness that, paradoxically, when trying to practice politics through art, Koruga becomes an accomplice of the socio-economic and political system he attempts to criticise or protest against. Indeed, Koruga's words exemplify Vujanović's earlier statement that dance artists have become complicit with neoliberal ideology.[18] What looks like a form of emancipation or resistance at first sight is in fact opportunistic: Koruga realises he is practicing exactly that which he is preaching against, and profiting from the system he criticises. In a similar vein, Ramsay Burt observes in his book on *Ungoverning Dance* that certain performances ungovern — meaning that they reveal the hidden relations of power that produce precarious lives through dance, on the one hand, or that they perform an alternative society, on the other — and that these are political acts.[19] What Koruga exposes here is that it is often problematic to truly ungovern because, in doing so, one is in fact submissive to neoliberalism's ideals.

17. Pascal Gielen, 'A Chronotopy of Post-Fordist Labor', in *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part Two*, ed. by Warren Neidich (Berlin: Archive Books, 2014), pp. 195-220 (p. 196).

18. Vujanović, p. 191.

19. Ramsay Burt, *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons* (New York: Oxford University Press, 2016), p. 233.

Wile E. Coyote vs the Roadrunner

As a superficial glimpse into Koruga's work reveals, the process of artistic production is marked by working modes that can be described as fast, flexible and mobile. The discourse on neoliberal subjectivity embedded in his oeuvre provides a fruitful avenue to discuss the production process of contemporary dance in Europe in an inclusive way. In an acceleratory work regime artists are confronted, in particular, with chasing their own tails. This idiom suggests that contemporary dance artists individually undertake exhaustive and often futile actions in order to create an artistic work, usually without making much progress. They are hustling and making their way as they travel from one place to another to chase after project funding and residencies. In this *fast* working mode, dance artists must manage a threefold chase after money, programmers and papers. In this chase, the *mobility* of contemporary dance artists in time and space becomes significant, especially considering the mechanism of the residency system on which most project-based contemporary dance artists have come to rely. It goes without saying that in such an acceleratory and mobile work environment, contemporary dance artists are required to show *flexibility* in various ways.

The art world operates, for a large part, in the gift sphere. In dance hubs such as Brussels or Berlin, artists are dependent on public funding that finances their projects. Funding can be direct, for example through project subsidies that enable artists to have a working budget for a creation, or indirect, for example through residencies that offer infrastructure for rehearsals and sometimes also technical support, lodging, meals, etc. Public subsidies for the performing arts mainly support the artist in the creation of artistic products, typically live performances. Subsidies can be structural or conditional: in both cities mentioned above, workspaces, production houses, dance companies, venues and other institutions can apply for two- to four-year structural funding. However, since structural subsidy growth came to a halt in 2006 in Belgium, most independent artists have come to rely on project-based subsidies.[20] In the independent arts scene in Germany, subsidies have always been commonly project-based, because structural support goes to state- and city-regulated theatres, dance companies, and institutions. As Flemish art critic Pieter T'Jonck points out, conditional funding (in the form of project-based subsidies) engenders a precarious position that is not necessarily unattractive for artists, because it allows them to experiment and collaborate. However, even with the extra support provided by workspaces, production houses or alternative management bureaus, the situation remains precarious: the future of these institutions is only guaranteed in the short term, as they also rely on structural funding.[21] Project-based funding in the arts therefore engenders a precarious position where the artist is dependent on financial support that is temporary and conditional. Project-based work in the arts is thus always accompanied by precarity, since artists invest time and work effort — and often also their own money — applying for project funding without the guarantee they will receive it.

In order to receive financial support, artists must write funding applications in which they describe the concept behind their new project, their intentions, their working schedule and required budget. Already from the outset, when seeking funding, the question arises as to whether others will be at all interested in the proposal. The sense of uncertainty when applying for funding is three-dimensional: you do not know *if* you will receive a subsidy, *how much* money you will

20. Pieter T'Jonck, 'Dance in Flanders 2007-2013: An Outline of the Dance Landscape', in *Perspective: Dance*, ed. by Vlaams Theaterinstituut (VTi), (Brussels, 2013), pp. 11-30 (p. 21).

21. *Ibid*, p. 22.

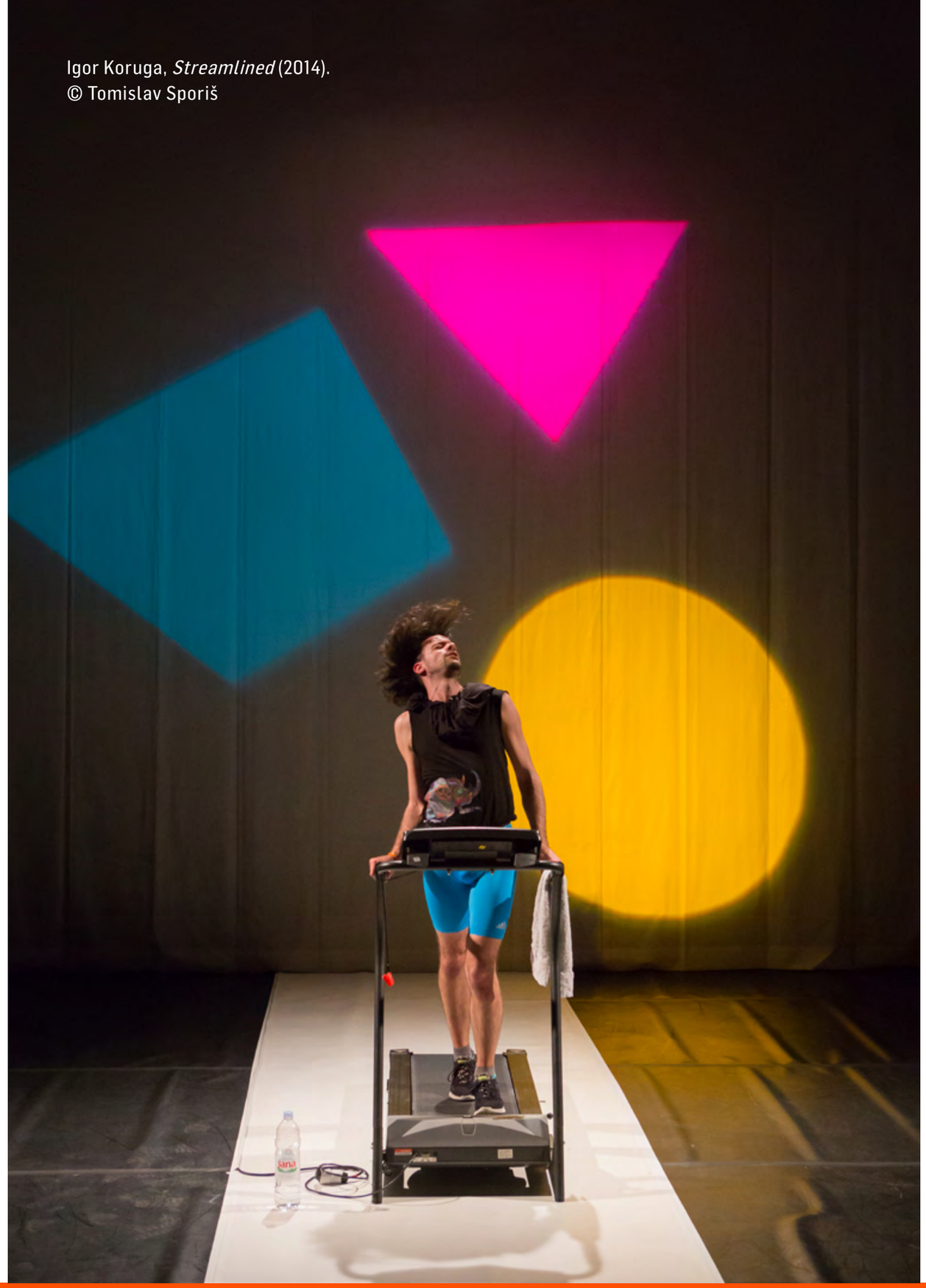
be granted, and exactly *when* the sum will arrive. If you are dependent on the subsidy system as part of a production process, you must put a great amount of (unremunerated) work effort into acquiring subsidies by looking for partners, residencies, co-productions, programmers etc. Conversely, to avoid the funding system, an artist needs to be creative in finding money during the production process, which may equally take a great amount of (unremunerated) work effort. Or, as Hans Abbing puts it, one can certainly speak of an exceptional economy of the arts, in which an arts professional has to look for money to be able to work, whereas the common person works in order to earn money.[22]

Furthermore, contemporary dance artists in Europe often rely on the most important form of *indirect* funding, which is known as 'the residency system'. In order to be able to work efficiently, even in the research phase, having a studio space is essential. The studio is a place to focus on the project, where one can avoid the personal-professional confusion of the 'home office'. In his exposé on the residency-based artist titled 'Travelling, Fleeing, Passing', Berlin-based choreographer Martin Nachbar outlines the basics of the residency system:

> Producers from around the world offer living and work spaces, and sometimes financial backing too, for choreographers to be able to work there. The latter travel from one place to the next, follow their work, and thus become travellers who not only distance themselves from the world in order to create, but turn travelling into a condition, in order to keep their heads above water financially.[23]

22. See Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008).

23. Martin Nachbar, 'Travelling, Fleeing, Passing', in *B-Chronicles* (Brussels: Sarma, 2006), para 3.



Igor Koruga, *Streamlined* (2014).
© Tomislav Sporiš

While the residency system is a generous form of indirect funding offering free infrastructure (and in the best case also accommodation, meals and a working budget) several of the dance artists in my research have addressed myriad flaws in the system that affect their production process — both flaws which can be generalised, and several specific flaws linked to particular residency programmes or spaces. Specific residency programmes appear to have certain expectations that impede the promise of uninterrupted work as well as the general research-oriented character of a residency, for instance when they include obligations to show a work-in-progress, or give only limited access to the studio space because dance classes are hosted in the same space in the evenings. More general flaws in the residency system include the scattering of creation periods in the studio over time and space. This type of career management requires an insurmountable amount of organisation and planning that leaves little time for research and experiment. A lack of spontaneity, shaped by the temporality of the residency system, is a further example of a major drawback. Most significantly, this general lack of time for creative work, now regulated in limited time blocks, may undermine the quality of dance pieces on European stages as the production process becomes fragmented. Hence, a variety of dance productions dependent on this regime are thus created in bits and pieces, sometimes remaining only part finished. On the mesolevel, such an acknowledgement of how artists work is thus not always reflected in institutional behaviour towards artists and their working modes.

Igor Koruga, *Streamlined* (2014).
© Tomislav Sporiš

Chasing your own tail: Endless networking

We all recognise that the performing arts sector knows its own modalities of work. It is therefore necessary to once again highlight the specificity of the sector, in which most workers are busy creating performances or participating in projects. 'Finding work', in this sense, often has less to do with searching and applying for jobs, and more to do with looking for funding and residencies, on the one hand, and entertaining a broad professional network and the corresponding possibilities for project-based collaboration, on the other. The chase after direct and indirect funding I have outlined (in other words the search for work opportunities) is thus combined with maintaining a network of professional contacts. In general, a career in contemporary dance therefore develops largely between organisations, and requires networking skills, self-promotion abilities, and communication tactics to sustain it. As sociologist Delphine Hesters also observes, contemporary dance careers thus seem to develop largely between, and not within, institutions.[24] Looking at the mesolevel, contemporary dance artists thus manoeuvre from institution to institution, and in doing so utilise and develop their social capital for exploiting work opportunities. It is therefore crucial to devote at least some attention to the persistent chase after programmers which requires what Vujanović has termed 'endless networking'.[25] In order to understand this chase, these network-oriented work activities can be best understood in the context of Bourdieu's discourse on the different forms of capital.

24. Delphine Hesters, *De choreografie van de danscarrière: Kwalitatief onderzoek naar de carrières van hedendaagse dansers in Vlaams-Brusselse context* (unpublished master thesis, KULeuven, 2004), p. 84.

25. Vujanović, p. 191.

In his influential article, originally published in 1983, Pierre Bourdieu distinguishes between three forms of capital, which are economic capital, cultural capital and social capital. Whereas economic capital refers to capital that can be converted directly into money (in this case, an artist's monetary income), cultural capital is only convertible into economic capital under certain conditions. According to Bourdieu, one's cultural capital exists in an embodied state (e.g. acquired or inherited knowledge), an objectified state (e.g. possession of cultural goods) and an institutionalised state (e.g. educational qualifications or credentials). Lastly, social capital is made up of social connections and may therefore be conditionally transformable into economic capital. Bourdieu defines social capital as 'the aggregate of the actual or potential resources which are linked to possession of a durable network of more or less institutionalised relationships of mutual acquaintance and recognition'.[26] Contemporary dance artists utilise and develop their social capital to exploit work opportunities and thus indirectly for upward social mobility. Interestingly, Bourdieu notes that social capital always functions as symbolic capital, meaning the represented capital that is 'apprehended symbolically, in a relationship of knowledge or, more precisely, of misrecognition and recognition'.[27] Following Bourdieu, aforementioned authors such as Abbing and Hesters agree that the symbolic capital of (performing) artists refers to public recognition or their 'good reputation' as professional, and therefore genuine, (performing) artists. As sociologist Rudi Laermans points out, an artist receives public recognition 'from already consecrated peers or others — read: from important critics, established curators, "serious" collectors, and the like — who have the legitimate power to ascribe value'.[28] For contemporary dance artists social and symbolic capital are two internal forms of

26. Pierre Bourdieu, 'The Forms of Capital', in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. by John Grissen Richardson (New York: Greenwood Press, 1986), pp. 241-58 (p. 247).

27. *Ibid*, p. 255.

28. Rudi Laermans, *Moving Together: Making and Theorizing Contemporary Dance* (Amsterdam: Valiz, 2015), p. 251.

capital, which means they are accumulated along the trajectory of professional dance artistry and reinvested within that career path. This implies that this accumulated capital is especially valuable within the field of the performing arts, to a greater extent than it is outside of the field. At the same time, social and symbolic capital — taken together with accumulated professional capital — form the three success factors for increasing work opportunities which may lead a boundaryless career to become less boundaryless.[29]

The accumulation of symbolic and social capital mostly comes down to chasing gatekeepers. This is a vital part of the production process, because these gatekeepers can offer studio space, co-production budgets, and the opportunity to present creations. This particular chase comes hand in hand with identity work, which requires skill and competence in personal branding and self-promotion. Additionally, the endless networking becomes a type of extended courtship,[30] especially with programmers from venues or residency spaces, involving several communication tactics during the process of selling either a new project or an existing production. Unfortunately, not only do the endless networking attempts and self-promoting pitches often remain vain efforts, the time spent on these activities threatens to restrict the time available for experimentation in the studio.

29. Hesters, p. 117.

30. This term is introduced by one of my (anonymous) interviewees.

Colonisation of the artistic

On the macrolevel, contemporary dance artists have to cope with the bureaucracy that comes hand in hand with autonomous work both before, during and after the production process. In terms of social security, Belgium and Germany have quite distinctive freelancing systems in the independent arts sector. In Belgium, artists commonly work with short employment contracts, whereas artists in Germany are generally self-employed. Furthermore, both Belgium and Germany have established interesting schemes that specifically support artists. The 'artist status' in Belgium makes it possible to attain employee status in a freelance work regime by allowing artists to work with short employment contracts. The consequential coverage of periods of non-employment through steady unemployment allowances is the most important benefit of this regime, since it creates a situation of stable income between short-term contracts. This kind of safety net is crucial, especially since most artists keep on practicing their profession in a situation of non-employment. However, only half of the respondents within my study in Brussels have access to this status. In comparison, self-employed artists in Berlin can apply for membership at the *Künstlersozialkasse* (further referred to as KSK), which coordinates the transfer of contributions for its members to a health insurance plan of the members' choice, to a statutory pension and to long-term care insurances. Most Berlin-based respondents within my study were members of the KSK. However, while membership reduces the high costs for mandatory insurances for self-employed artists, it only covers very basic insurances. It does not reduce socio-economic precarity in a significant way, because these monthly costs remain high in relation to the low average monthly incomes of the artists within my study in Germany.[31]

31. See esp. Van Assche, pp. 187-194.

Furthermore, the described residency system engenders significant transnational mobility, especially within Europe, that comes hand in hand with chasing papers. In the performing arts field, such transnational mobility is not necessarily unique, as an essential part of the profession entails taking a production on tour. However, within the contemporary dance field, we could probably speak of a deterritorialisation of the work process, due to the decoupling of conception, production (in various residencies) and presentation (in other venues). It remains important to acknowledge that, in contradistinction to many other professions (even including several performing arts professions, such as text-based acting), dance artists are particularly transnationally mobile. In other mobile performing arts branches — such as opera or ballet, for instance — conception, production and presentation are generally coupled to one foreign location for a reasonable period of time. In contrast, residencies in contemporary dance are generally brief and dispersed in space, while the research (conceptual and studio work) does not necessarily lead to the presentation of an outcome. Due to technological acceleration, international dance artists do not have to rely solely on resources from their base country for their projects, but find infrastructure, co-production budgets, artistic collaborations and presentation opportunities across borders. This also occurs because their mode of expression is more broadly accessible than that of text-based performance artists. In *Impediments to Mobility: Possible Solutions*, Richard Poláček lists all the frameworks — in other words the social security systems — for independent performing artists working within Europe, in view of a harmonised European solution that would make it simpler for arts professionals to be mobile and work in various countries.[32] The differences between national social security systems in European (and even more so in non-European) countries still cause problems relating to accessibility and the portability of rights (such as a retirement pension or support for career change). Poláček addresses three main issues: first, the possession of a work and/or residence permit (or visa); second, the lack of coordination between the different social security systems; and third, the necessity of various, or double, tax declarations.[33] In other words, the different work economies dealt with during one production process cause manifold problems requiring paperwork.

As a consequence of the bureaucratic freelancing systems, the public funding systems dominated by project subsidies, and the transnational mobility caused by the residency system, contemporary dance artists have to juggle a fair amount of paperwork. This may lead to the colonisation of the artistic by non-artistic burdens both before, during, and after a production process. This situation does not occur, for instance, within dance companies where artistic collaboration (between dancer and choreographer) is 'organisationally purified from everything economic by transferring this "impurity" to a purely managerial body', as Laermans puts it.[34] Contemporary dance artists whose work is generally project-based rarely experience this purification and, if they do at all come to this, through arrangements with workspaces or alternative management bureaus, such that this purification remains only partial. Furthermore, within the economic domain, part of the non-artistic work is directly connected with the artistic (such as working on a production budget or scheduling rehearsals and performances), something which should be distinguished from the administrative and organisational burden of the work environment and its complexity due to transnational mobility and the neoliberal, project-based work regime (such as applying for work permits or dealing with isses about benefits or taxes). Alarmingly, the resulting lack of time for creative-productive work in the studio puts a strain on the artistic work, engendering artistic limitations. This *creative fire alarm* is also reflected in the results of my quantitative studies in European dance hubs Brussels (2016) and

32. Richard Poláček, *Study on Impediments to Mobility in the EU Live Performance Sector and on Possible Solutions* (Brussels: PEARLE, Finnish Theater Information Centre, IETM, 2007).

33. *Ibid*, p. 8.

34. Laermans, p. 307.

Berlin (2017):[35] on average, 47% of the *entire work time budget* of the Brussels-based respondents was spent on creative-productive activities, which equates to almost two-thirds of their *artistic time budget* (comprising creative-productive work and the other administrative-organisational tasks related to artistic activities, see figure A.1.). In Berlin, on average a mere 30% of the *entire time budget for work* can be devoted to creative and productive activities, which is slightly over half of the *artistic time budget* (see figure A.2.). Additionally, it should be kept in mind that this does not necessarily mean that artists are being paid for time spent working on these creative-productive activities within their artistic labour time. Here, we stumble upon the paradox of how more autonomy in fact produces more work, as Kunst also points out in her book's conclusion: artistic work is 'at the core of the twisted ideological relationship between work and freedom; cynically, the work that comes across as the freest is the work that is completely fused with life. The work considered free is the kind whose level of dedication and intensity leaves no further room for life'.[36]

This brief outline reveals that the artist's creative process in the studio is only one part of the puzzle. The microworld of the studio is inextricably linked to the mesoworld in which artists constantly manoeuvre between institutions, on which they are deeply dependent, and the macroworld that provides the socio-economic and socio-political context that enables them to work professionally in the first place. This causes a very dispersed focus: the artist's process is fragmented in time (an accumulation of rehearsal periods), in place (an accumulation of rehearsal locations), and in its content (an accumulation of non- and para-artistic work). In this acceleration society, many projects may also (partly) overlap, which certainly does not assist with focus.

35. See esp. Van Assche, pp. 50-68.

36. Bojana Kunst, *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism* (Winchester: Zero Books, 2015), p. 190.

Bits and pieces: From studio to stage

In the project-based contemporary dance field, creative work in the studio is thus acutely affected by the inclusive production process I have described. The dispersed focus, timing, and location of the creative process may result in the realisation of semi-finished pieces, which become refined and finalised only while on tour — that is, if they manage to go on tour at all after their premiere. Indeed, we encounter more *disposable* dance productions that disappear after their premiere, something which has little to do with the artistic quality or public appeal of the work, instead being a systemic problem, as Pieter T'Jonck also notes.[37] This can be explained, in part, by the fact that the responsibility for disseminating a production too often rests on the artist's shoulders, and because project subsidies sponsor the creation of a production rather than its distribution. The distribution problem ties in with questions of sustainability: if the work is not seen by others but remains a mayfly, then what are we working for?

The lack of time available to experiment in the studio may also cause artists to remain in their comfort zones, rehashing former material into new pieces. As mentioned earlier in this paper, Igor Koruga's solo performance *Streamlined* recycles substantial text material from the group performance *Temporaries*, created two years earlier. Susanne Foellmer and Richard Gough have, in fact, dedicated an entire issue of *Performance Research* to the phenomenon of reusing artistic leftovers.[38] The issue addresses the multifaceted understanding of leftovers in the arts and artistic practice. The submissions to this issue explore the politicality of leftovers, ranging

37. T'Jonck, p.23.

38. Susanne Foellmer and Richard Gough, 'Before Left Over', *Performance Research*, 22.8 (2017), 1-6.

from questions of sustainability and ecological issues to recycling as a cultural or urban necessity. Fortunately, several of the articles in this issue demonstrate that recycling unused leftovers from former artistic processes, or rehashing former material into new pieces, can also result in very exciting works of art. However, it should be observed that the lack of consistent time in a consistent studio may also cause a decline in the quality of the productions we see on stage, as the consequential *rehashing* may result in *déjà-vu*.

Furthermore, in terms of product quality, this fragmented work process may lead to the production of tactical, marketable and adaptable pieces. When moving from residency to residency during the creative process, visions of large sets and ambitious props soon evaporate. Even the need for a different colour dancefloor can quickly become quite an organisational burden and an expensive endeavour. Additionally, the less people involved, the cheaper the creative process and performance become. In precarious times, the choreographer therefore often decides to perform in the work itself; this reduces the labour costs during the process and performance fee, because the contemporary dance profession is grounded in living labour. However, this situation may also impede the creative process, as the external perspective and sole focus on the performers disappears when the choreographer becomes a multitasker. The preferred situation of being 'on the outside' and paying oneself as a choreographer has simply become too expensive, which is also one of the reasons why we see so many solos on stage. Conversely, artists may be inspired to develop work modes that require less rehearsal time in a studio, for example establishing a creative process that does not require being together in a studio. Within my study, for example, I followed a work process that was entirely based on back-and-forth communication over Skype. The two performers only came together in an actual studio the week before the presentation. Not only is this a tactical working mode, which avoids travel and costs for rehearsal time and space, it is also a more environmentally conscious one.

This article reveals that the colonisation of the artistic by the non-artistic and the dispersed focus of the artistic production process (induced by the project and residency system in which it takes place) threaten product quality. The vain efforts involved in chasing your own tail may lead not only artists, but also production processes, to burn out. Burnout is the final stage of a lengthy process of overburdening, especially prevalent in professions which involve what Sergio Bologna terms 'relational labour'[39] and among people who are very involved with, and exceptionally motivated by, work. Commonly, burnout strikes people who start work with high expectations and drive that makes them vulnerable to disappointment. Contemporary dance artists generally match this description. Sociologist Pierre-Emmanuel Sorignet, for example, emphasises that contemporary dance artists construct a habitus where work time and private life are closely intertwined or, perhaps better, one in which life and work even depend on one another.[40] Put differently, dance artists strive for enrichment instead of material richness, and seek this in the form of self-development. In a related vein, Pierre-Michel Menger points out that taking the risk of venturing into uncertain but creative professions is encouraged by the hope of gaining social and psychological gratification, the prospect of autonomous working conditions, and the absence of dull and routine work.[41] However, there often comes a point in the chase after means I have depicted here, when contemporary dance artists realise that they give more than they can take — quite reminiscent of Wile E Coyete's chase, who never seems to get anywhere. In a similar vein to Berlant's process of 'slow death', many dance artists — and cultural and arts workers in general — endure this situation and go on with working and living (or in her words, reproducing

39. See Sergio Bologna, *Die Zerstörung Der Mittelschichten: Thesen Zur Neuen Selbständigkeit* (Graz: Nausner & Nausner, 2006).

40. Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser: enquête dans les coulisses d'une vocation* [Dancing. Inquiry Behind the Scenes of a Vocation] (Paris: La Découverte, 2010).

41. Pierre-Michel Menger, *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty* (Massachusetts: Harvard University Press, 2014).

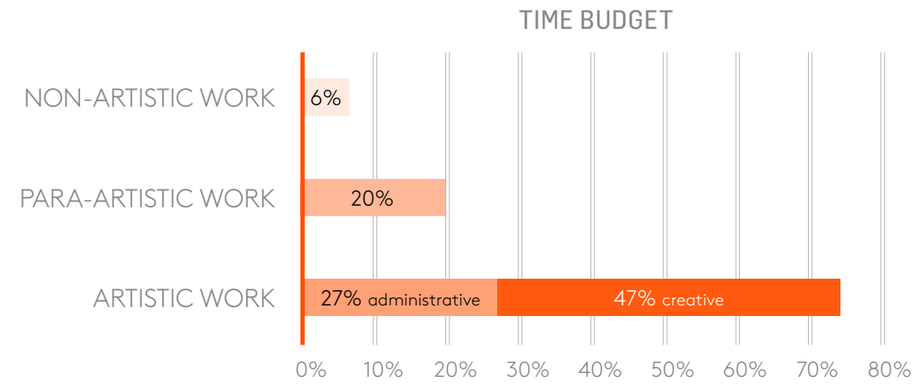
life) for too long. An increasing number of people in the arts are wearing out, both physically and mentally.[42] Artists within my study have signalled that they barely have time left to actually work on making art and that they often do not feel like an artist. Most significantly, this general lack of time for creative work, regulated in limited time blocks, undermines the quality of the dance pieces themselves: we see productions premiere that are not quite finished yet; we see recycled material reappear on stage over and over again; we see a surfeit of solo work; we notice that pieces respond to certain popular trends yet hardly knock us off our feet. Alarmingly, the dance field becomes fragmented: a variety of semi-finished dance productions are created in bits and pieces and rarely make it to more than one stage.

Nonetheless, contemporary dance productions touched by this dispersed production process are not always affected by a decline in quality. In fact, some are very powerful, provocative and ingenious works of art. Koruga's *Streamlined*, for example, is a self-reflective performance that uses humour and irony as a restorative and political device. He not only criticises the conditions of his own production process, but also subverts his apparently personal issues in an ironic act, by making it public. This proves that artists are indeed more than capable of producing high quality art under precarious circumstances. However, this is quite a *dangerous statement* because this realisation may well be abused on the mesoeconomic or macroeconomic level, which should by all means be avoided. Yet, herein lies the ultimate paradox, which remains unsolved even at the end of this article: if some of the best artworks were created in very precarious conditions, why should governments continue to subsidise the making of art? In fact, artists are very capable of producing high quality work, without sufficient means, and in production processes scattered over time and space. Regrettably, governing bodies are, of course, aware of this strength; this very fact turns it into the artist's weakness, undermining the urgency to improve current conditions, at least from the perspective of the governing bodies. Yet, this is not an excuse to disregard and discredit all the *work* that goes into an *artwork*.

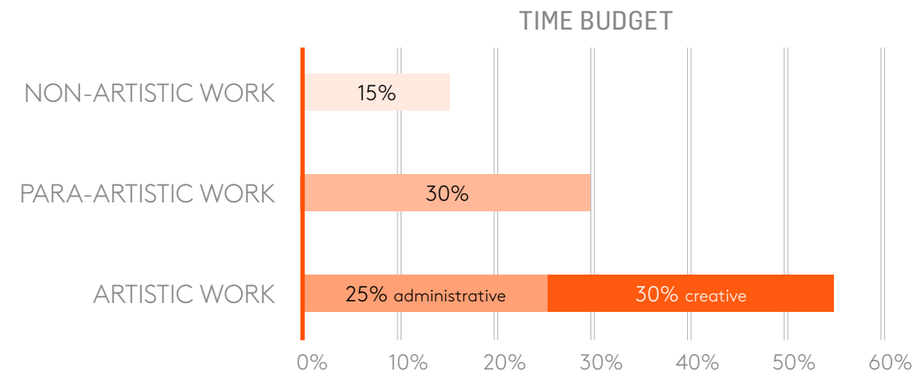
42. See for example Bieke Purnelle, 'Burn-out in de kunsten: de kwaal van een sector?', *Rekto:Verso* (2017). Published electronically 18.09.2017 or Emke Idema, 'Burn-out: Emancipatie van het menszijn', *Rekto:Verso* (2018). Published electronically 02.08.2018.

FIGURE A: Average percentage of time spent on artistic, para-artistic and non-artistic work

A.1. BRUSSELS-BASED RESPONDENTS (N = 94)



A.2. BERLIN-BASED RESPONDENTS (N = 63)



Bibliography

ABBING, HANS, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam University Press, 2008)

BERLANT, LAUREN, 'Slow Death (Sovereignty, Obesity, Lateral Agency)', *Critical Inquiry*, 33, 4 (2007), 754-80

—— *Cruel Optimism* (Durham: Duke University Press, 2011)

BOLOGNA, SERGIO, *Die Zerstörung Der Mittelschichten: Thesen Zur Neuen Selbständigkeit* (Graz: Nausner & Nausner, 2006)

BOLTANSKI, LUC, and ÈVE CHIAPELLO, 'The New Spirit of Capitalism', *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 18, 3-4 (2005), 161-88

BOURDIEU, PIERRE, 'The Forms of Capital', in *The Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. by John Grissen Richardson, (New York: Greenwood Press, 1986), pp. 241-58

BURT, RAMSAY, *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons* (New York: Oxford University Press, 2016)

FOELLMER SUSANNE, and RICHARD GOUGH, 'Before Left Over', *Performance Research*, 22, 8 (2017), 1-6

FRANKO MARK, *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s* (Connecticut: Wesleyan University Press, 2002)

GIELEN, PASCAL, 'A Chronotopy of Post-Fordist Labor', in *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part Two*, ed. by Warren Neidich (Berlin: Archive Books, 2014), pp. 195-220

HESTERS, DELPHINE, *De choreografie van de danscarrière: Kwalitatief onderzoek naar de carrières van hedendaagse dansers in Vlaams-Brusselse context* (unpublished master thesis, KULeuven, 2004)

IDEMA, EMKE, 'Burn-out: Emancipatie van het menszijn', *Rekto:Verso* (2018). Published electronically 02.08.2018

KUNST, BOJANA, *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism* (Winchester: Zero Books, 2015)

LAERMANS, RUDI, *Moving Together: Making and Theorizing Contemporary Dance* (Amsterdam: Valiz, 2015)

LAZZARATO, MAURIZIO, 'Immaterial Labour', in *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (1996), pp. 133-47

MENGER, PIERRE-MICHEL, *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty* (Massachusetts: Harvard University Press, 2014)

NACHBAR, MARTIN, 'Travelling, Fleeing, Passing', *B-Chronicles* (Brussels: Sarma, 2006)

NJARADI, DUNJA, *Backstage Economies: Labour and Masculinities in Contemporary European Dance* (Chester: University of Chester, 2014)

POLÁČEK, RICHARD, *Study on Impediments to Mobility in the Eu Live Performance Sector and on Possible Solutions* (Brussels: PEARLE, Finnish Theater Information Centre, IETM, 2007)

PURNELLE, BIEKE, 'Burn-out in de kunsten: de kwaal van een sector?', *Rekto:Verso* (2017) Published electronically 18.09.2017
www.rektoverso.be/artikel/burnout-in-de-kunsten-de-kwaal-van-een-sector

SORIGNET, PIERRE-EMMANUEL, *Danser: enquête dans les coulisses d'une vocation* [Dancing. Inquiry Behind the Scenes of a Vocation] (Paris: La Découverte, 2010)

ROSA, HARTMUT, 'Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High-Speed Society', *Constellations*, 10, 1 (2003), 3-33

T'JONCK, PIETER, 'Dance in Flanders 2007-2013. An Outline of the Dance Landscape', in *Perspective: Dance*, ed. by Vlaams Theaterinstituut (Brussels: VTi, 2013), pp. 11-30

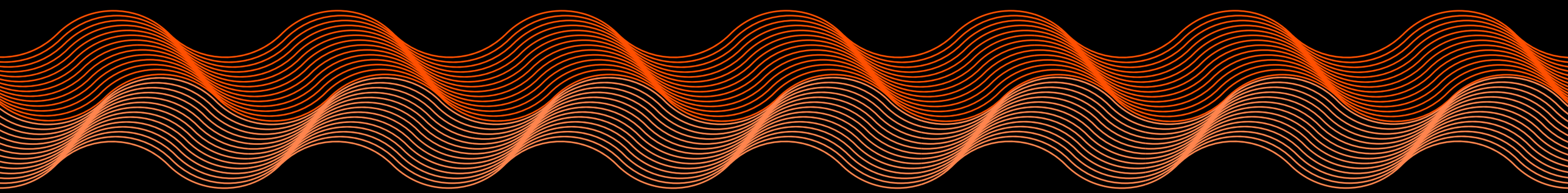
VAN ASSCHE, ANNELIES, *Dancing Precarity: A Transdisciplinary Study of the Working and Living Conditions in the Contemporary Dance Scenes of Brussels and Berlin* (unpublished doctoral thesis, Ghent University, 2018)

VUJANOVIĆ, ANA, 'Notes on the Politicality of Contemporary Dance', in *Dance, Politics & Co- Immunity*, ed. by Gerald Siegmund and Stefan Holscher (Zürich: Diaphanes, 2013), pp. 181-91

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Aux côtés des artistes-interprètes de *Fractus V*

(C^ie Eastman/Sidi Larbi Cherkaoui, 2015-2019) : approche micropolitique d'un processus de création et de tournée



MARTIN GIVORS

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.60—99 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Summary

Throughout repeated observations, intermittent interviews with the team and ordinary discussions, I realized that *Fractus V* (2015), a choreographic production led by Sidi Larbi Cherkaoui alongside with four dancers coming from very different dance backgrounds, was (differently) experienced by the performers as a transformative journey, a "rite of passage" (Cherkaoui) that needed to be undertaken within a heterogeneous company. In this project, the choreography itself was considered by the dancer Johnny Lloyd as a "mantra", "a thing that you repeat over and over and over to transform". It was a practice, and as such, it had to be not only learned but also performed again and again to be efficient. Consequently, for the performers, the choreographic work was not an end in itself but a tool for the playing//singing/dancing body-development. Noticing and studying the inner transforming power of this production asked me to follow the performers' pathways on and out stage, before, during and after the show, in different places and different times, because the bodily transformations required patient observation to be revealed and verbalized. This way of conceiving a creative process might challenge our definition of genetic research and lead us to develop an ecological understanding of the *Fractus V*'s company as an intermittent and nomadic milieu or habitat dwelled by performers-in-becoming.

Auteur

MARTIN GIVORS

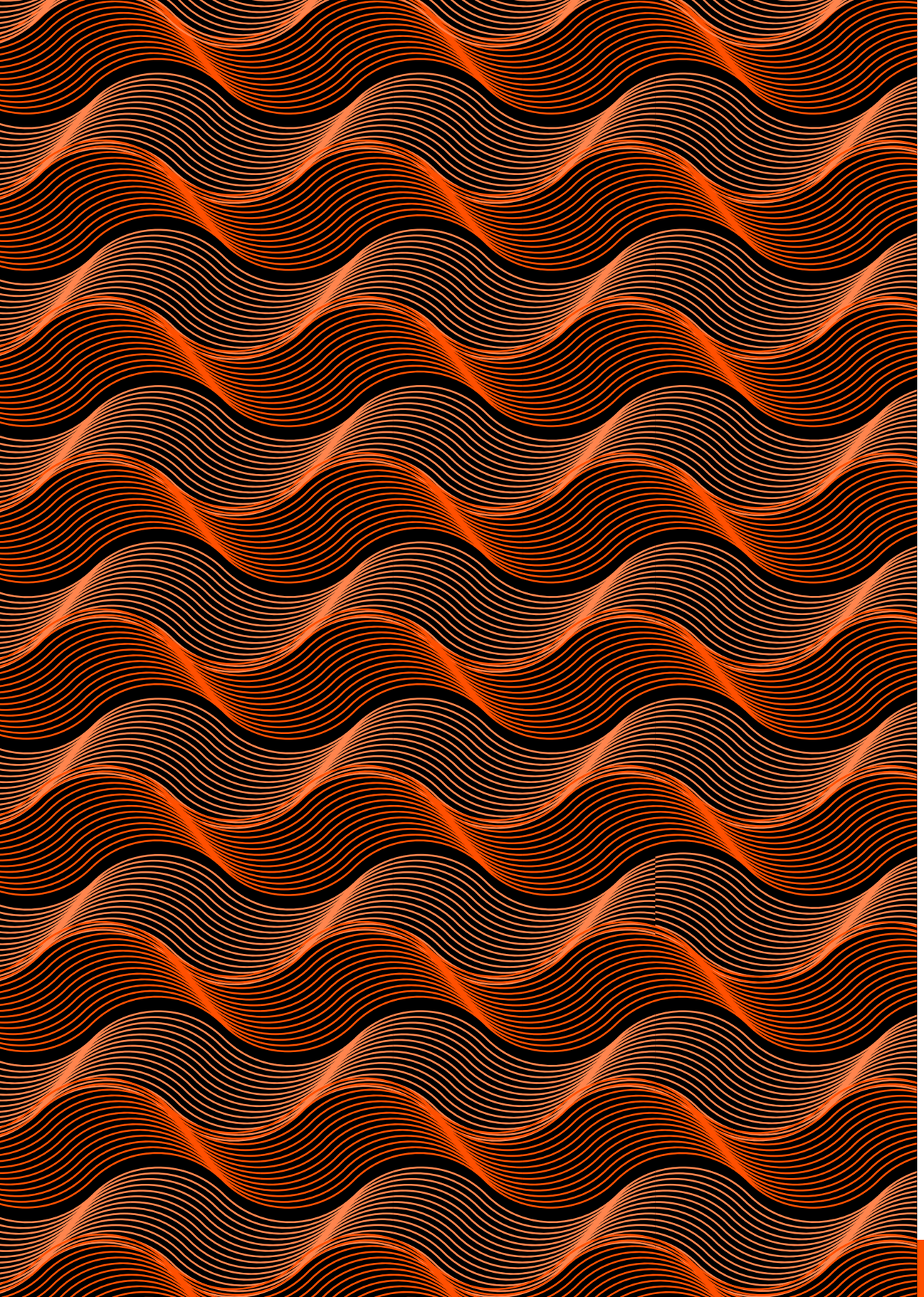
Est Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche en Arts de la scène à l'Université Grenoble Alpes, membre du laboratoire Litt&Arts (UMR5316) et membre du Performance Laboratory – un projet IDEX réunissant des chercheurs issus des champs de la géographie, des arts du spectacle et de l'informatique. Ses recherches portent sur les notions de perception de l'environnement, d'individuation et de rituels à travers l'étude de pratiques en danse, cirque et Qi Gong. En 2019, il obtient le grade de docteur avec une thèse intitulée « La compagnie de *Fractus V* (Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui) comme foyer de régénération pour les interprètes » au sein de laquelle il développe une approche anthropologique.

Résumé

Au fil d'observations répétitions, d'entretiens intermittents et de discussions ordinaires, j'ai été amené à comprendre que *Fractus V* (2015), un spectacle chorégraphique conçu par Sidi Larbi Cherkaoui aux côtés de quatre autres danseurs issus de techniques de danse très différentes, était (différemment) vécu par les interprètes à la manière d'un processus de croissance, un « rite de passage » (Cherkaoui) qui demandait à être entrepris au sein d'une compagnie hétérogène. Au sein de ce projet, la chorégraphie elle-même était considérée par le danseur Johnny Lloyd à la manière d'un « mantra », c'est-à-dire « quelque chose que l'on répète encore et encore afin de se transformer ». C'était une pratique, et en tant que telle, elle ne devait pas seulement être sue mais également performée à répétition pour être efficiente. En conséquence, du point de vue des performeurs, l'objet chorégraphique n'était pas une fin en lui-même, mais plutôt un genre d'outil pour le développement de leur corps dansant, jouant et chantant.
Relever et porter à l'étude la puissance de transformation interne de cette production m'a méthodologiquement demandé de suivre les chemins des artistes sur et hors scène, avant, pendant et après le spectacle, en différents lieux et différents temps, parce que les transformations du corps demandaient du temps pour être révélées et verbalisées. Ce manière de concevoir un processus de création ne manque pas de mettre à l'épreuve nos définitions de la recherche en génétique et nous conduira au fil de cet article à développer une compréhension écologique de la compagnie de *Fractus V* comme milieu intermittent et nomade habité par des performeurs-en-devenir.

KEYWORDS
Company, performer, ethnography, micropolitics, Fractus V, Sidi Larbi Cherkaoui

MOTS-CLÉS
Compagnie, interprète, ethnographie, micropolitique, Fractus V, Sidi Larbi Cherkaoui



Dans les pas d'un danseur-acrobate

Mercredi 3 juin 2015. Il est 11h lorsque je retrouve le danseur-acrobate Dimitri Jourde au Théâtre de la Ville de Paris. Pour ce premier entretien, je désire évoquer avec lui sa trajectoire en tant qu'artiste, ses formations et ses rencontres marquantes, ses ruptures stylistiques, ses révélations. Je m'imagine que l'on pourrait, ensemble et par la parole, retracer l'histoire de son corps. Remonter ce que le philosophe Bernard Aspe nommerait « les fibres du temps ».[1] A cette fin, je lui propose d'entamer un cycle d'entretiens qui s'étendrait idéalement sur les deux années à venir, soucieux de l'idée qu'il « n'existe pas d'ethnographie sans confiance et sans échange »[2] et que l'élaboration d'un « regard partagé »[3] avec l'artiste allait nécessiter un travail de temps long. Le temps long, par ailleurs, allait constituer le sujet de notre première rencontre. Pour élaborer le questionnaire de cet entretien semi-directif, je m'inspire d'une

1. « L'image qui montre le mieux l'unité du continu et du discontinu est celle de l'entrelacement des fibres. Il y a bien une continuité de l'entrelacs, et pourtant les fibres qui le constituent sont faites de longueurs inégales, elles ne commencent ni ne s'arrêtent toutes au même endroit, et certaines d'entre elles commencent même bien avant que d'autres se sont arrêtées. La discontinuité vient de leur pluralité, de leur inégalité et surtout du fait que l'on ne peut isoler une fibre qui serait présente du début à la fin. », Bernard Aspe, Les fibres du temps (Caen : Nous, 2018), p. 100.

2. François Laplantine, *La description ethnographique* (Paris : Armand Colin, 2010), p. 23.

3. *Idem*.

phrase du botaniste Francis Hallé : « L'arbre, c'est du temps rendu visible ». Je me dis qu'il en est peut-être de même pour le mouvement dansé, et c'est à cet endroit que portera ma recherche : l'enquête de la genèse continue d'un corps de danseur, et, plus spécifiquement, l'influence des processus de création sur celle-ci.

Ce jour-là, Dimitri Jourde explique que c'est d'abord en situation de répétition, lorsqu'il a du lui-même écrire ses propres séquences dansées, qu'il en est venu à élaborer son style, sa « signature corporelle ».[4] Les temps de création ont toujours été, pour l'acrobate, d'actuels espaces de formation continue, des temps propices à la poursuite d'une recherche kinesthésique intime. Cette recherche, il l'a véritablement initiée lorsque, artiste-interprète au sein de la compagnie Kubilaï Kahn Investigations au sortir de sa formation au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne, il posa les premières pierres d'un processus d'entraînement personnel et développa, dans sa continuité, un premier solo. Depuis, « avec les gens avec qui je bosse », dit-il, « c'est moi qui fais mes mouvements. Souvent ils me disent : 'Qu'est-ce que tu veux faire toi ?' ».[5]

A bien écouter Dimitri Jourde, les compagnies de danse sont des communautés de production d'un genre bien singulier : leurs produits, avant d'être les chorégraphies performées, sont les corps dansants eux-mêmes. Créer puis interpréter une danse suppose de *marquer* son corps, d'y tracer de nouveaux chemins, et donc, d'en influencer la structure et le devenir. Les processus de création et de tournée sont les lieux d'une micropolitique chorégraphique : les matières, les mouvements et les techniques de corps travaillés habiteront les plis du corps bien au-delà du temps d'exploitation d'un spectacle et affecteront le potentiel à venir du danseur. C'est pourquoi une politique de création (écriture, interprétation) est bien souvent indissociable d'une politique du corps de l'interprète. Dans le champ des études en danse, le cas de Dimitri Jourde tranche avec la condition de ces danseurs contemporains que Susan Foster qualifie de « corps à louer »,[6] une expression par laquelle elle désigne ces corps soi-disant neutres à recruter, déformer puis recracher sur le marché. Il diffère également du danseur à l'identité mouvante dépeint par Jennifer Roche, lequel développe la capacité « presque (mais pas tout à fait) schizophrénique à être habité par de multiples sois, concepts, signatures kinesthésiques et stratégies créatives, et à être ouvert et volontaire à les employer ou s'en débarrasser dans le prochain environnement créatif ; laissant ainsi la stabilité «molaire» de l'identité pour devenir un être-dans-le-flux ».[7] Dimitri Jourde, lui, est invité pour sa danse car sa danse est son œuvre, et cette œuvre s'affine depuis, de processus de création en processus de création, au fil de ses rencontres. Afin d'étudier plus précisément la manière dont une expérience de création nourrit et altère la « corporéité »[8] de l'artiste, je le retrouve à peine deux semaines plus tard à Barcelone pour assister aux premières répétitions du spectacle *Fractus V* imaginé par son ami Sidi Larbi Cherkaoui.

Fractus V — dans la lignée des précédentes co-créations du chorégraphe, dont *Zero Degrees* (2005) avec Akram Khan ou encore *Play* (2010) avec Shantala Shivalingappa — est une *performers-based choreography* : une

4. « [L'expression « signature corporelle »] fait de chaque corps un artiste susceptible de tisser un ensemble aussi complexe qu'expressif de rapports symboliques avec le monde. », Laurence Louppe, « L'avènement du corps poète », *Nouvelles de danse*, 29 (1996), p. 15.

5. Extraits d'un entretien réalisé le 3 juin 2015 avec Dimitri Jourde au Théâtre de la Ville de Paris.

6. « Hired body ». Susan Leigh Foster, « Dancing Bodies », in Jane Desmond (ed.), *Meaning in Motion : New Cultural Studies in Dance* (Durhamn : Duke University Press, 1997), p. 492. (ma traduction)

7. « At the core of this enquiry is the sense that the contemporary dancer embodies multiplicity through an almost (but not quite) schizophrenic ability to be inhabited by multiple selves, concepts, movement signatures and creative strategies and to be open and willing to employ these or jettison them in the next creative environment ; thus letting go of the stability of a 'molar' identity and becoming a self-in-flux. » Jennifer Roche, *Multiplicity, Embodiment and the Contemporary Dancer : Moving Identities* (Basingstoke : Palgrave Macmilan, 2015). (ma traduction)

8. Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, 222 (2002), p. 526-527.

chorégraphie élaborée à partir des trajectoires chorégraphiques de ses performeurs et de leur rencontre. Plus précisément, le projet repose sur un désir de renouvellement et de « fertilisation croisée »[9] [*cross-fertilization*] partagé par neuf artistes de cultures chorégraphiques et musicales différentes : les danseurs Sidi Larbi Cherkaoui (danse contemporaine), Dimitri Jourde (acrodanse), Johnny Lloyd (lindy-hop), Fabian Thomé Duten (flamenco) et Patrick 'Twoface' Williams Seebacher (hip-hop) ; les musiciens traditionnels Soumik Datta, Kaspy N'Dia, Woojae Park et Shogo Yoshii. Leur *modus operandi* consiste d'abord en deux gestes : les interprètes s'apprennent les uns les autres des danses de leur crû et s'essaient ensemble à des écritures collectives. Conçu comme un « rite de passage »,[10] sur le seuil des 40 ans pour certains, sur celui de la danse contemporaine pour d'autres, le processus de création marque le franchissement d'une étape dans la vie des artistes en les renvoyant à une série d'interrogations de nature ontopolitique, c'est-à-dire relative au devenir de leur être : où en est aujourd'hui leur corporéité dansante ? Quels devenirs lui souhaitent-ils ? Et avec qui souhaitent-ils mêler leur art, partager une danse, développer leur imaginaire kinesthésique et chorégraphique ? *Fractus V*, en un sens, est un spectacle *pour* danseurs, c'est-à-dire un spectacle où le « danser » [*dancing*] prévaut sur le « chorégraphier », et où le « faire compagnie » importe davantage que le « transmettre une œuvre à un public ».

Entre juin 2015 et mars 2019, j'ai accompagné l'équipe du spectacle au cours de six semaines de création (sur les huit)[11] et 31 dates de tournée (sur les 81) en Europe.[12] Lors de ce travail, je me suis appuyé sur la notion d'« agentivité créative et auctoriale »[13] développée par la chercheuse en *rehearsal studies* Gay McAuley pour aborder ensemble « la complexité des relations interpersonnelles, les pratiques de travail et le processus de création collectif impliqués au cours des répétitions ».[14] Inspiré par le regard ethnographique développé par l'autrice, cet article s'attache à comprendre en quoi un processus de création a pu constituer un processus d'apprentissage pour les danseurs qui s'y engageaient. Dans cette perspective, il se propose d'approcher — socialement et conceptuellement — les répétitions et la tournée du spectacle depuis le point de vue des interprètes, en considérant la compagnie comme l'« environnement »[15] au sein duquel les artistes vont entrer en relation les uns avec les autres, où leurs différentes corporéités dansantes vont « s'interpénétrer ».[16] Pour décrire et analyser le processus de « fertilisation croisée » désiré et mis en œuvre par les artistes, le propos s'articule, dans une logique *germinative*, autour de l'étude de trois temps majeurs au cours desquels la recherche esthétique fait corps avec la recherche micropolitique de la compagnie de *Fractus V* : l'échauffement, la transmission des matériels chorégraphiques apportés par chaque danseur et les performances en tournée.

9. Extrait de la note d'intention de *Fractus V* rédigée par Sidi Larbi Cherkaoui en mars 2015.

10. *Idem*.

11. Du 15 au 29 juin 2015, puis du 6 août au 15 septembre 2015.

12. En France, en Belgique, en Espagne, au Royaume-Uni, en Suisse, aux Pays-Bas et en Norvège.

13. « Creative and authorial agency ». Gay McAuley, *Not Magic But Work : An Ethnographic Account* (Manchester : Manchester University Press, 2012), p. 4. (ma traduction)

14. « The complex interpersonal relations, work practices and the collective creative process involved in rehearsal ». *Idem*. (ma traduction)

15. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2016), p. 132.

16. Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient : Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », *Multitudes*, 68 (2018), p. 157.

S'échauffer en archipel

La processus de création de *Fractus V* forme un terrain ethnographique relativement singulier de par sa nature : instable spatialement, on dira de lui qu'il est « multi-site »[17] (Barcelone, Anvers, Oslo, Berne, *etc.*), et discontinu temporellement, on le qualifiera d'intermittent (juin 2015, août-septembre 2015, novembre 2015, *etc.*). Sa consistance, quoique fragile, est en dernière analyse à trouver dans la co-présence d'un groupe d'individus presque défini (une équipe artistique, une équipe technique et des personnels administratifs) en un espace-temps presque commun (des villes, des théâtres, des hôtels, en période de résidence et de tournée). « Presque », parce qu'en pratique, la vie d'une création est sujette à de fréquentes altérations : deux assistants apparaissent et disparaissent au fil des semaines des répétitions, un danseur s'absente un soir de représentation, un remplaçant rôde sur le plateau, certains interprètes se retrouvent le soir dans un bar quand d'autres s'échappent quelques minutes après la douche post-spectacle. Fluctuant par nature, ce terrain est lié à une réalité encore mal définie que nous nommerons ici la compagnie de *Fractus V*. Par le terme de « compagnie », nous ne désignerons pas la structure juridique produisant le spectacle lui-même (Eastman Company), mais bien plutôt cette structure sociale intermittente, nomade et ouverte qui constitue ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nommeraient le « territoire mobile »[18] de la création. Si sa définition nous importe, c'est que les fertilisations croisées tant désirées par les artistes s'initieront et se développeront d'abord en son sein. Or, dépeindre ethnographiquement une compagnie comme celle de *Fractus V* est geste plus précaire qu'il n'y paraît. En tant que structure intermittente et travaillée en elle-même par une hétérogénéité remarquable, on ne peut tout à fait dire de la compagnie qu'elle « est », ni qu'elle trouve sa consistance autour d'une figure ou d'un programme esthétique, comme on le dirait plus aisément d'un ensemble perdurant comme le Wuppertal Tanztheater sous la direction de Pina Bausch. On peut en revanche dire qu'elle s'aperçoit au fil de processus d'apparition et de disparition que la création et la tournée savent rendre particulièrement saillants, à commencer par celui de l'échauffement. Temps transversal à la création et à la tournée, commun à de très nombreuses compagnies quoique plus divers qu'il n'y paraît, le *warming-up* organise bien souvent la rencontre puis les retrouvailles entre interprètes et peut laisser entrevoir, à ce titre, les lignes de forces micropolitiques à l'œuvre dans la compagnie.

19 juin 2015, à Barcelone. Cela fait trois jours maintenant que mes pas me mènent quotidiennement au sud du Mont Juic, jusque dans le studio du Graner où l'équipe du spectacle *Fractus V* commence sa première résidence de création. L'accueil est organisé dans le cadre d'une coproduction avec la scène de danse de la capitale catalane, le Mercat de les Flors. Passée une porte battante, j'accède à la salle de répétition : un vaste tapis de danse blanc, quelques gradins, des fenêtres à jardin qui laissent pénétrer une lumière claire, et, au lointain, des tapis où sont disposés de nombreux instruments. Il est environ 10h. Jef Verbeeck, le *sound designer*, a déjà lancé une playlist de musiques électroniques vaporeuses. Aujourd'hui, comme à son habitude, l'acrobate arrive le premier pour effectuer son rituel de mise en danse : un long processus d'éveil, d'assouplissement puis de dynamisation du corps qui glisse progressivement vers une improvisation. Toujours proche, jamais identique, ce « développement », pour reprendre son mot, est un processus qu'il affine depuis le début de sa carrière, quelque chose qui est « proche de [lui », qui le « met au travail », mais qu'il « n'adapte pas du tout » au projet de création au sein duquel il est engagé, en bref :

17. George Marcus, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, 24 (1995), p. 106.

18. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est–ce que la philosophie ?* (Paris : Éditions de Minuit, 1991), p. 66.

une manière de se sentir « dans son corps » à lui.[19] Progressivement, les autres danseurs entrent et se préparent eux aussi à leur manière. Face à moi, l'équipe de création de *Fractus V* commence à dessiner une sorte d'assemblée archipélique, diverse et pourtant réunie à l'horizontal par un vaste plateau où tout le monde est à vue, en coprésence. L'archipélisation du temps de préparation des artistes est le premier des (nombreux) indices témoignant de la valeur accordée entre ces murs aux « tendances »[20] kinesthésiques de chaque corps : les danseurs se préparent avec l'écoute somatique singulière qu'ils ont pu développer au cours de ses quinze ou vingt dernières années. Ici, un corps échauffé n'est pas seulement un corps disponible, mais un corps ayant ravivé ses techniques familières, son imaginaire, ses chantiers, en somme : ses propres voies et puissances de développement chorégraphique. Ce corps déjà-en recherche, à la fois historicisé et tendu vers son avenir, constitue chaque jour le point d'appui (plutôt que le point de départ) du travail de création.

19. Extraits d'un entretien réalisé le 3 juin 2015 avec Dimitri Jourde au Théâtre de la Ville de Paris.

20. « Tendances » plutôt qu' « habitudes », car il nous faut garder à l'esprit qu'un corps dansant et à l'écoute de ses remous peut se surprendre lui-même ; il n'est pas un système fermé, mais une structure biologique toujours à même de devenir plus-qu'elle-même, et ce sous l'effet de ce que le philosophe Brian Massumi nommerait sa « tendance supranormale ».

L'organisation du temps de préparation de *Fractus V* diffère ainsi radicalement du protocole proposé par Sidi Larbi Cherkaoui une dizaine d'années auparavant, lors de la création du spectacle *Myth* (2007). A cette époque, l'équipe — elle aussi marquée par son hétérogénéité — se réunissait en amont des répétitions autour d'une pratique collective de yoga dirigée par le chorégraphe. Dans un entretien réalisé avec le dramaturge Guy Cools, il explique : « Les cours de danse ne m'ont jamais vraiment parlé. Je veux dire… j'aime danser, mais j'ai la sensation que les cours n'ont jamais été des moments capables de rassembler véritablement les gens. En plus, en travaillant avec des personnes ayant des styles aussi différents, trouver un mouvement qui pourrait convenir à

Échauffement de tournée, au Mercat de les Flors (Barcelone, janvier 2016). Dimitri Jourde, acrobate, pratique son équilibre sur les mains tandis que ses partenaires échangent. De g. à d. : Sidi Larbi Cherkaoui, Fabian Thomé, Dimitri Jourde.
© Martin Givors

tout le monde est impossible ».[21] Le yoga, qu'il considérait alors comme une pratique d'ouverture du corps et de l'esprit, constituait une forme de terrain esthétiquement (presque) neutre sur lequel les interprètes étaient amenés à se rencontrer. Avec *Fractus V*, l'abandon de cette pratique

21. « Dance classes never really spoke to me. I mean, I love dance, but the class was never something that I felt brought people together. Also, working with people who have such different styles, finding a movement that would fit everybody is impossible. » Guy Cools, *Imaginative Bodies* (Amsterdam : Valiz, 2016), p. 29. (ma traduction)

Échauffement de tournée, au Mercat de les Flors (Barcelone, janvier 2016).
Patrick Williams étire ses jambes tout en travaillant son art du tutting.
© Martin Givors

signe une forme de radicalisation de l'intuition du chorégraphe. Afin que les artistes appréhendent la création « à un niveau très personnel »,[22] il leur revient d'y entrer dans l'état de corps singulier qui les met chacun en travail, qu'il s'agisse d'un rituel de mise en danse, d'un enchaînement de yoga, d'une improvisation de tutting, de la révision d'un solo ou encore d'une arrivée à la dernière minute.

La singularisation des pratiques préparatoires, loin d'être un facteur d'éloignement des interprètes, opère à l'inverse comme un déclencheur de rencontres. Aux premiers jours des répétitions, les regards dérobés se multiplient au cours du temps de l'échauffement. Les artistes s'observent silencieusement, apprécient les danses et les physicalités de chacun, se laissent intriguer par des gestes inconnus. Cette curiosité attentionnelle ne tarde pas à donner lieu à des phénomènes de micro-transmissions et d'imitations qui se poursuivront lors de la tournée. A Barcelone, Dimitri Jourde montre le pas de base de la *ginga* des capoeiristes[23] au percussionniste Shogo Yoshii, puis il accompagne Patrick Williams dans un étirement pour l'aider à développer une des membres inférieurs. A Anvers, il le guide dans son apprentissage de l'équilibre sur les mains, tandis que Sidi Larbi Cherkaoui corrige la posture du pont de Johnny Lloyd pour lui permettre de gagner en ouverture dans la ceinture scapulaire. Quelques jours avant la première, Shogo Yoshii transmet un « *kata* »[24] à Dimitri Jourde et Patrick Williams. Fabian Thomé, à Londres, au cours de la tournée, approfondit une technique de sol sous le regard de l'acrobate. *Et caetera*. Dans la lâcheté des temps d'échauffement, et en l'absence d'un centre agrégeant toutes les attentions, les artistes posent les fondations d'une relation de compagnonnage, c'est-à-dire d'une relation longitudinale de co-cheminement fondée sur la mise en partage de savoirs et de compétences. C'est ici que s'initie le tissage de ce que l'on peut nommer le fond de la compagnie : une écologie relationnelle animée par des désirs de partage et d'apprentissage excédant *a priori* la création chorégraphique elle-même.

De la même manière qu'en juin 2015, aux premiers jours des répétitions, il n'a pas suffi de juxtaposer en un même temps et en un même lieu les artistes de *Fractus V* pour prétendre avoir formé une compagnie, il ne suffit pas aux artistes de se réunir en un théâtre lors de la tournée pour reformer la compagnie. Ce processus, que l'on peut décrire chorégraphiquement à la manière d'un « paysage relationnel »,[25] est un genre de mouvement collectif d'habitation au sens ingoldien : « L'habitation ne signifie pas selon moi le fait d'occuper un lieu dans un monde prédéfini pour que les populations qui arrivent puissent y résider. L'habitant est plutôt quelqu'un qui, de l'intérieur, participe au monde en train de se faire et qui, en traçant un chemin de vie, contribue à son tissage et à son maillage. Même si ces lignes sont généralement sinueuses et irrégulières, leur entrecroisement forme un tissu uni aux liens serrés ».[26] Dans l'enceinte des théâtres, « faire compagnie » commence bien souvent par deux gestes fondateurs : d'une part, reterritorialiser des gestes singuliers de mise au travail (échauffement, improvisation), et d'autre part, réveiller et resserrer quelque chose comme une « intériorité commune »,[27] une « enveloppe »[28] relationnelle liant (toujours singulièrement) les différents membres de l'équipe les uns aux autres dans un esprit de compagnonnage.

22. Extraits d'un entretien réalisé le 31 août 2015 avec Sidi Larbi Cherkaoui au deSingel d'Anvers.

23. La *ginga* est un danse qui s'effectue à deux, face à face, en se déplaçant de gauche et droite en miroir. Elle est le prélude et le socle des mouvements de danse-martiale qui suivront.

24. Les *kata* sont des enchaînements de mouvements développés au sein de pratiques corporelles traditionnelles japonaises, notamment dans le champ des arts martiaux.

25. « Relationscape ». Erin Manning, *Relationscapes : Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Mass ; London : MIT Press, 2009), p. 159. (ma traduction)

26. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2013), p. 108.

27. Bernard Aspe, *op. cit.*, p. 35.

28. *Ibid.*, p. 87.

Partager l'auctorialité

Esquissée dans le temps flottant de l'échauffement, la compagnie de *Fractus V*, pour le dire avec les mots du philosophe Bernard Aspe « tire une partie de sa consistance de l'objet autour duquel ses membres se rassemblent »,[29] à savoir la chorégraphie. En tant que « point d'ancrage »[30] des tensions agrégatives permettant l'existence du groupe, celle-ci ne doit pas être confondue avec le « germe structural »[31] de la compagnie, lequel repose plutôt dans le désir de fertilisations croisées partagé par l'équipe, lequel se manifeste dès l'échauffement, dans une situation irréductible à l'horizon de création spectaculaire. La chorégraphie de *Fractus V*, à l'instar d'un ballon de football, constitue plutôt « l'indice [de la] tension polarisante »[32] de la compagnie, c'est-à-dire l'objet principal ou le support stable au travers duquel sont amenés à se déployer les amitiés et les désirs des artistes assemblés. Afin de comprendre comment la poïétique de l'œuvre s'entremêle ici avec la micropolitique de la compagnie, revenons sur les modalités d'élaboration de la chorégraphie.

Une journée-type de répétitions est principalement rythmée par des temps de transmissions chorégraphiques. Chaque artiste s'est rendu à Barcelone avec, comme proposition, une ou plusieurs danses à partager — ce que nous nommerons, avec eux, des matériels (*materials*). En outre, certaines séquences sont héritées d'un premier trio intitulé *Fractus [work in progress]* (2014), d'autres ont commencé à voir le jour lors de rencontres préliminaires organisées entre Sidi Larbi Cherkaoui et les deux nouveaux arrivants — Patrick Williams (Tokyo, décembre 2014) et Fabian Thomé (Bruxelles, avril 2015) —, et d'autres enfin s'apprêtent à être co-écrites sur la base de commandes formulées par le chorégraphe. Les transmissions de danses occuperont toutefois la majeure partie du temps de travail collectif, à tel point que Dimitri Jourde en viendra à qualifier le processus de création de *Fractus V* de « workshop géant ».[33] Non seulement ces écritures portent les traces des corps qui les ont façonnées et donc de leur technicité (hip-hop, flamenco, travail de sol, percussions corporelles, *etc.*), mais leurs modalités de transmission elles-mêmes sont soumises à *la manière* singulière de leur auteur. C'est ainsi qu'au cours des huit semaines de résidence, Sidi Larbi Cherkaoui entreprend un geste de distribution de son autorité : chaque danseur, tour à tour, mène le groupe sur les chemins de sa danse. L'horizon de ce processus d'apprentissage par imitation et essais-erreurs n'est pas la transmission d'un savoir disciplinaire mais plutôt un jeu d'appropriation/altération réalisé dans les remous de chacune des cinq différentes corporéités. Il diffère à titre d'exemple du processus d'écriture du spectacle *Bahok* (2008), chorégraphié par Akram Khan avec une équipe multiculturelle et multidisciplinaire. « Lors des quatre premières semaines de recherche », décrit Guy Cools, « les danseurs ont suivi des cours dans les techniques des uns et des autres ».[34] Je n'observe rien de tel à Anvers. Ici, me dit le danseur Johnny Lloyd, « on fait de notre mieux, et ça ne passe pas vraiment par un apprentissage technique, c'est juste essayer et essayer encore ».[35] Pour autant, l'attention aux enseignements reste vive, car les matériels partagés forment l'un des socles de la compagnie-en-devenir comme du spectacle-en-création. Dans la mesure du possible, et à sa manière, chaque interprète apprend et interprète les danses de ses partenaires, sans que la dramaturgie ne cherche à rendre explicite au public la paternité des matériels chorégraphiques.

29. *Ibid.*, p. 67.
30. *Idem.*
31. *Idem.*
32. *Idem.*

33. Extraits d'un entretien réalisé le 20 août 2015 avec Dimitri Jourde au deSingel d'Anvers.
34. « In the first four weeks of the research, the dancers take classes in each other's techniques ». Guy Cools, *In-between Dance Cultures : On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan* (Amsterdam : Valiz, 2015), p. 94. (ma traduction)
35. « We do the best, and that's not as much through a technical build up, that's just by trying and trying again ». Extraits d'un entretien réalisé le 4 septembre 2015 avec Johnny Lloyd au deSingel d'Anvers. (ma traduction)

36. « Each one has to try to understand which way [the movement] should go, but it should not lose its own personnality ». Extraits d'un entretien réalisé le 16 janviers 2016 avec Patrick Williams au Mercat de les Flors à Barcelone. (ma traduction)

En quelques mots, le hip-hoper Patrick Williams reformulera *a posteriori* l'esprit de ce processus : « Chacun d'entre nous essaye de comprendre quel chemin [le mouvement] devrait prendre, mais nous ne devrions pas perdre notre propre personnalité ».[36]

Répétition du matériel de hip-hop transmis par Patrick Williams au deSingel (Anvers, août 2015).
De g. à d. : Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Dimitri Jourde, Patrick Williams, Sidi Larbi Cherkaoui.
© Filip Van Roe

Le processus de transmission, dans le lien étroit qu'il tisse avec le travail d'appropriation et d'interprétation, se poursuit ensuite à Anvers tout au long des six semaines de répétition restantes. L'apprentissage se voit alors complexifié en raison du traitement chorégraphique des matériels conduit parallèlement par Sidi Larbi Cherkaoui (agencement dans l'espace, répartition des phrases en duo/trio/quatuor, répétitions, canons, *etc.*), ainsi que par le travail rythmique et harmonique réalisé avec les musiciens. Jamais tout à fait achevés, ces temps de révision ou d'affinement de la chorégraphie se poursuivront bien après le début de la tournée ; ils accompagneront même le spectacle jusqu'à ses dernières représentations. Particulièrement propice à l'altération des matériels par les puissances d'appropriation de chaque corps, le rythme distendu de l'intermittence appelle effectivement à la mise en place de temps d'entretien chorégraphique de certaines séquences afin de garantir une cohésion *minimale* entre les danseurs lors du spectacle. Car le mouvement qui s'opère dans les corps est ici pareil à celui d'un lent et inéluctable processus de dérive des continents que l'on ne pourrait jamais que localement et temporairement atténuer. Quelques mois avant la fin de la tournée, Dimitri Jourde, alors blessé, me confie ainsi qu'il ne reconnaît plus sa propre danse de sol lorsqu'il entend Fabian Thomé la transmettre au remplaçant, Shawn Fitzgerald Ahern. Lorsqu'on lui demande un conseil, l'acrobate peine à se repérer dans ce qu'il observe de sa propre écriture tant son partenaire en a altéré les embrayeurs, les regards, le rythme, la vitesse, la qualité de contact avec sol, et bien sûr, les mots pour la dire. Et pour cause : cette danse est aujourd'hui l'une des pièces maîtresses du répertoire que l'ancien danseur de flamenco aime à transmettre à l'occasion des nombreux stages qu'il donne en Europe. Alors l'acrobate dit : « Faites comme vous le sentez, moi je ne sais pas, je ne fais pas la même chose ».[37]

37. Propos tenus par Dimitri Jourde au cours d'une répétition au Théâtre National de Bretagne à Rennes le 23 mai 2018.

Dans une acception quelque peu classique du terme, nous pourrions dire que les artistes de *Fractus V* sont tous les auteurs de différents fragments de la chorégraphie au sens où ils ont tous apporté et parfois co-écrit les matériels qui la composent. Pourtant, considérer le spectacle comme un agrégat d'écritures aux multiples origines reviendrait à manquer l'enjeu même du processus de création, à savoir : les processus de transmissions et d'appropriations idiosyncratiques de ces danses, leurs reterritorialisations et altérations au sein d'écologies somatiques nouvelles. En un sens, la question de génétique chorégraphique posée par *Fractus V* n'est pas tant « qui est l'auteur de quoi ? » mais avant tout « qui a transmis quoi ? » et « qui a appris quoi ? » : l'auctorialité est ici un processus collectif rythmé par le transport et la transformation des gestes. Un bref détour étymologique nous apprendra d'ailleurs que les termes d'« auctorialité » et d'« autorité » partagent une racine latine commune : le verbe *augere*, qui signifie, entre autres, « croître, pousser, grandir ». La tradition moderne en danse nous avait habitué à considérer les chorégraphes comme les auteurs de vocabulaires kinesthésiques, souvent nés du terrain de leur propre corporéité, lesquels se voyaient ensuite semé dans les corps de jeunes danseurs dans une logique plutôt disciplinaire (technique Cunningham, technique Graham, *etc.*). *Fractus V* propose une variation de ce modèle-là en s'en distinguant à travers deux gestes majeurs. D'une part, l'hégémonie d'une écriture se voit substituée par une pluralité de cultures chorégraphiques non-hiérarchisées (les matériels initialement apportés par Sidi Larbi Cherkaoui n'ayant pas fait l'objet d'un traitement privilégié) : l'influence nutritive des auteurs est donc distribuée. Et d'autre part, les conditions de réception des écritures ne relèvent plus d'une transmission disciplinaire où l'adhérence au modèle hégémonique est érigée en horizon. L'apprentissage se déroule ici au cours de processus imparfaits d'imitations, d'essais et d'erreurs répétés au cours desquels chaque danseur est invité à investir les vides, les manques, les lacunes pédagogiques afin de trouver ses propres espaces d'appropriation des matériels transmis.

Le dispositif de création soigne ainsi ces processus d'infra-résistance des corps aux apprentissages permettant d'ouvrir des marges d'altérations des matériels. C'est ainsi que la résidence de création de *Fractus V* nous invite à considérer l'exercice du « pouvoir »[38] auctorial (au sens de Gilles Deleuze) comme un dialogue entre, d'une part, *une capacité partagée à mettre en culture chez autrui une sensibilité cultivée en soi* et, d'autre part, *une capacité infra-individuelle d'accueil et d'altération des influences environnementales*. Le processus d'élaboration de l'objet chorégraphique, de par sa puissance ontopolitique, c'est-à-dire sa capacité à travailler les devenirs des êtres, ici des danseurs, prend ainsi les traits d'un actuel champ de déphasage pour ceux qui s'y engagent. Si cette objet polarise donc clairement les désirs de fertilisation croisée de la compagnie au cours des huit semaines de résidence de création en raison des processus de transmissions/appropriations que sa fabrication demande, il va voir son mode opératoire se réinventer dès lors que la tournée commencera.

38. « Le pouvoir n'est pas essentiellement répressif (puisqu'il « incite, suscite, produit… ») […] ; il s'exerce avant de se posséder […] ; il passe par les dominés non moins que par les dominants (puisqu'il passe par toutes les forces en rapport). » Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris : Éditions de Minuit, 1986), p. 78.

Performer un rituel

À compter du 16 septembre 2015, date de la première présentation de *Fractus V* face à un public anversois, les membres de la compagnie ne partageront plus de périodes de cohabitation continues pareilles à celles de leurs résidences en Espagne et en Belgique. Pour autant, à ces 56 jours de création succéderont, quoique de manière discontinue, plus de 81 dates de représentation, auxquelles il faudrait encore rajouter un certain nombre de journées blanches consacrées aux répétitions générales et aux déplacements entre deux lieux de représentation. Afin de comprendre en quoi la tournée — plus longue quantitativement parlant que le temps de résidence — continue le processus de fertilisation croisée initié lors des répétitions plutôt qu'il ne cristallise son aboutissement, approchons-le en considérant sa ritualité, c'est-à-dire son retour. Pour le sociologue Émile Durkheim, « la société ne peut raviver le sentiment qu'elle a d'elle-même qu'à condition de s'assembler »,[39] et les rituels jouent précisément un rôle dans le retour d'une sensation d'appartenance à une communauté : « Pour Collins, après Durkheim et Goffman, le rituel est un 'mécanisme de focalisation collective d'attention et d'émotion, produisant une réalité momentanément partagée, et générant ainsi un sentiment de solidarité et des symboles d'appartenance à un groupe' ».[40] Anthropologiquement, l'intensité relationnelle générée ou ravivée par le rituel peut s'expliquer au regard de l'irrégularité (l'intermittence) de la socialité de ses acteurs. C'est là le point de départ, pour Gay McAuley, de la pertinence d'une mise en parallèle des rituels de sociétés tribales avec les rituels de travail des compagnies contemporaines :

> La socialité intermittente qui caractérise la vie des acteurs de théâtre contemporain partage certaines caractéristiques avec l'expérience des groupes tribaux sur lesquels Emile Durkheim s'est si fortement appuyé pour formuler son analyse théorique dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912). Pour les peuples aborigènes du Désert Central d'Australie [...], les variations saisonnières de la disponibilité de la nourriture ont créé un mode de vie dans lequel les regroupements importants de populations ne peuvent advenir qu'en de rares occasions. En revanche, c'est au cours de ces moments-là que l'observance des rituels est la plus intensive, et l'année peut être vue comme divisée entre le temps sacré des festivals et des cérémonies religieuses et le temps profane de la lutte quotidienne pour la survie.[41]

L'on ne peut comprendre une journée de tournée sans considérer au préalable l'éloignement et même les éventuelles déchirures que génère le rythme distendu de l'intermittence dans les corps et le tissu relationnel de la compagnie. Élaborés en réponse à l'état de dispersion du groupe qui les précède, les rituels sont d'abord constitués de gestes « qui permettent de réparer [l'enveloppe d'intériorité commune[42]] » de la compagnie, de réveiller et de renforcer les fibres de leur temps commun. Les journées de représentation sont ainsi structurées autour de *patterns*

39. « Society can revive its sense of itself only by assembling ». Gay McAuley, *op. cit.*, p. 215.

40. « For Collins, following Durkheim and Goffman, ritual is 'a mechanism of mutually focused emotion and attention producing a momentarily shared reality, which thereby generates solidarity and symbols of group membership' ». *Ibid.*, p. 219. (ma traduction)

41. « The on-again/off-again sociality that marks the lives of actors in the contemporary theatre shares certain features with the experience of the tribal groups on whom Emile Durkheim relied so heavily when he was formulating in theoretical analysis in *The Elementary Forms of Religious Life* (1912). For the Arrente people of the Central Desert of Australia [...], seasonal variations in the availability of food created a pattern of life in which larger groupings of people could come together only in rare occasions. It was, however, at those times that the most intensive ritual observances took place, and the year could be seen to be devided between the sacred time of festivals and religious ceremonies and the profane time of the everyday struggle for survival ». *Ibid.*, pp. 214-215. (ma traduction)

42. Bernard Aspe, *op. cit.*, p. 126.

expérientiels (retrouvailles, traversée du spectacle) et organisationnels (échauffement, répétition, *break*, chant collectif, représentation) amenés à être performés de manière cyclique. Or c'est dans la performativité même de ces rituels que quelque chose du germe structural de la compagnie va se trouver ré-actualisé, ou plutôt, continué.

Le processus de réparation se déroule à l'occasion d'événements dont les plus évidents — les répétitions de tournée (16h-18h) — s'inventent autour de l'objet chorégraphique (lequel constitue encore et constituera jusqu'au bout de la tournée le point d'ancrage le plus influent de la compagnie). Au cours de ces temps-là, les artistes de *Fractus V*, tous réunis sur le plateau du théâtre, ajustent leurs déplacements, retravaillent les écritures, redéploient des attentions là où l'écoute s'est perdue. Il arrive que plusieurs danses donnent lieu à des parodies, comme si l'actualisation éphémère des virtualités portées par l'écriture chorégraphique contribuait à resserrer un imaginaire kinesthésique collectif,[43] tout en produisant des éclats de rires réchauffant des ambiances parfois moroses. Chaque année, certaines séquences du spectacle se voient également retravaillées lors de ces quelques heures-là : à l'automne 2015, lorsque le chanteur Kaspy N'dia rejoint en cours de route l'équipe du spectacle, des séances de travail entre musiciens et danseurs sont organisées pour lui faire une place dans la composition chorégraphique ; au printemps 2016, à l'occasion d'une tournée en Suisse, une séquence de manipulation de la scénographie se voit entièrement transformée ; à l'automne 2018, c'est un trio qui est supprimé en raison de la somme de travail que demanderait sa ré-écriture, *etc.* À mesure que le temps passe, les répétitions de tournée assurent ainsi ce que l'archéologue Cornelius Holtorf nommerait la « perdurance »[44] de l'objet chorégraphique, c'est-à-dire non pas sa proximité avec une forme originelle, mais au contraire son engagement « dans un processus continu de génération »,[45] et ce de manière à ce qu'il reste comme lié à l'évolution des performeurs, de leurs regards et de leurs propositions. Pour autant qu'elles sont centrales dans le déroulement d'une journée de tournée, les répétitions ne sont pas les seuls événements participant à la réparation de l'enveloppe d'intériorité commune de la compagnie : les temps d'échauffement, les temps de flottement et de coprésence dans le foyer des loges, et, pour une partie de l'équipe seulement, les temps passés ensemble à l'issue des représentations sont autant de situations non-strictement liées au travail chorégraphique mais au cours desquels s'inventent des relations parfois fortes et non sans conséquence pour les artistes. En ce qu'ils participent à la réparation de l'enveloppe de la compagnie et de l'objet auquel elle s'arrime, les différents temps du rituel de tournée mentionnés jusqu'à présent ne constituent pas à proprement parler des outils d'apprentissage pour les corps dansants comme pouvaient l'être les temps de création étudiés précédemment.[46] Leur pleine puissance est en réalité à saisir ailleurs, dans leur capacité à retisser et réchauffer le tissu relationnel de la compagnie, et ainsi préparer l'acmé intensive du rituel : la traversée collective de la performance.

L'expérience spectaculaire est, avec la vie intermittente de la compagnie, la seconde rupture majeure entre le temps de résidence et le temps de tournée. Véritable pivot d'une journée de tournée, la représentation constitue pour les interprètes de *Fractus V* une forme de mise à l'épreuve de la consistance de leur compagnie, car, d'après eux, de la consistance de leur être-ensemble dépendra grandement la qualité d'une représentation. Pour peu qu'on les considère, les mots ne

43. « Acts of kinesthetic imagination comprise both virtual, imagined movements and innovative effort actions that transform uses of energy in habitual effort patterns. », Dee Reynolds, *Rhythmic Subjects* (Alton : DanceBooks, 2007), p. 188.

44. Tim Ingold, *Faire : Anthropologie, archéologie, art et architecture* (Belleveaux : Editions du Dehors, 2017), p. 179.

45. *Idem*.

46. Ces situations ne sont pas absentes : pour mémoire, les échauffements et répétitions de tournée voient s'organiser des sessions d'entretien de séquences chorégraphiques, mais également des séances de transmissions de techniques de corps non-strictement liées au spectacle, à l'instar du *kata* de Shogo Yoshii mentionné précédemment.

manquent pas aux artistes pour tenter de dire la puissance collective singulière qu'ils tentent de lever ou d'invoquer sur la scène : de la « connexion astrale »[47] mentionnée par Fabian Thomé à « [l'énergie] qui empêche le groupe de se briser » et « relie »[48] évoquée par Soumik Datta, la recherche d'une sensation d'« osmose »[49] décrite par Dimitri Jourde est considérée à l'unanimité comme l'horizon de l'expérience scénique de *Fractus V*, et ce au détriment, par exemple, d'un dialogue avec le public ou de la précision chorégraphique. L'observation pratique qu'il en ressort le plus souvent pourrait alors se formuler ainsi : la force du spectacle réside dans la « précarité » de ses performeurs, c'est-à-dire dans leur incapacité à tenir seuls, sans le soutien (l'énergie) d'un entrelacement collectif. La traversée du spectacle semble ainsi consacrée à l'intensification d'une sensation d'appartenance des interprètes à l'enveloppe de la compagnie, c'est-à-dire une sensation de « participation à des processus qui [les] dépassent »[50] individuellement, à une « effervescence collective »[51] dont Rendall Collins dit qu'elle est l'aboutissement du rituel. En termes spinozistes, le mouvement d'excédence énergétique produit au cours de la performance pourrait se rapprocher ce que l'on nomme *imperium* : la capacité d'une communauté à s'affecter elle-même. Le philosophe Frédéric Lordon propose d'imager ce concept à l'instar d'une vague de puissance, générée horizontalement par les efforts de chacun, qui retomberait verticalement sur l'assemblée qui l'a générée à la manière d'une transcendance alimentée par sa base.[52] Autrement dit, l'énergie mentionnée par Soumik Datta, de même que les gains de puissance décrits par Dimitri Jourde, seraient en quelque chose les produits comme les vecteurs des engagements des interprètes les dépassant eux-mêmes. L'excédence du groupe vis-à-vis de la somme de ses parties. Avec les mots de Bernard Aspe : le retour du primat du « plus-qu'un »[53] sur chacun des « uns »[54] qui composent la compagnie. Or, c'est précisément dans cette sensation de participation que les artistes traversent des expériences esthétiques que seul un chemin collectif leur permet de connaître, et l'on comprend ici comment *Fractus V* se fait, au sens littéral du terme, non plus seulement un objet mais un « objectile chorégraphique »[55] au sens défini par la philosophe Erin Manning : un missile d'expérience pour ceux qu'il engage. La tournée constitue ainsi la forme privilégiée permettant l'actualisation, dans le temps long de la genèse continue d'un corps, du désir de compagnonnage formulé par Sidi Larbi Cherkaoui au cours de la création : « J'ai envie de [danser comme ça], mais pas tout seul. Du coup je me sens bien à faire ça [avec eux]. Comme si on était des dauphins qui choisissaient de nager ensemble plutôt que solitaires. Il y a un peu de ça. Et selon si je suis à côté d'un dauphin ou d'un requin, j'aurais tendance à vouloir danser autrement ».[56]

À ces sensations osmotiques s'associent, de manière en réalité presque inséparable, le plaisir procuré par la danse des matériels chorégraphiques eux-mêmes : il y a une « jouissance »,[57] rappelle Dimitri Jourde, dans la performance de gestes tant désirés. Loin de n'être qu'une répétition d'expériences déjà traversées, la représentation est ainsi comparée par Johnny Lloyd à un véritable « mantra »,[58] c'est-à-dire à un *pattern* dont la performance répétée informe et

47. Extraits d'un entretien réalisé le 15 septembre 2016 avec Fabian Thomé au Stadsschouwburg d'Amsterdam.

48. « That has to be an energy that doesn't make [the group] break [...] and bind people ». Extraits d'un entretien réalisé le 17 janviers 2016 avec Soumik Datta au Mercat de les Flors à Barcelone. (ma traduction)

49. Extraits d'un entretien réalisé le 19 novembre 2015 avec Dimitri Jourde dans un bar du quartier Grünerløkka à Oslo.

50. Brian Massumi, *L'économie contre elle-même* (Montréal : Lux Éditeur, 2018), p. 213.

51. « Collective effervescence ». Gay McAuley, *op. cit.*, p. 219. (ma traduction)

52. Frédéric Lordon, *Imperium : structures et affects des corps politiques* (Paris : la Fabrique éditions, 2015), pp. 72-73.

53. Bernard Aspe, *op. cit.*, p. 126.

54. *Ibid.*

55. « Choreographic objectiles ». Erin Manning, *Always More Than One : Individuation's Dance* (Durham : Duke University Press, 2013), p. 97. (ma traduction)

56. Extraits d'un entretien réalisé le 31 août 2015 avec Sidi Larbi Cherkaoui au deSingel d'Anvers.

57. Extraits d'un entretien réalisé avec Dimitri Jourde le 19 novembre 2015 dans un bar du quartier Grünerløkka à Oslo.

58. Extraits d'un entretien réalisé avec Johnny Lloyd le 13 mai 2016 au théâtre Château-Rouge à Annemasse.

Performance de *Fractus V* (Anvers, septembre 2015).
Interprétation d'une figure monstrueuse chorégraphiée collectivement.
De h. en b. : Fabian Thomé, Sidi Larbi Cherkaoui, Patrick Williams, Johnny Lloyd (g.), Dimitri Jourde (d.).
© Filip Van Roe

transforme celui qui l'entreprend. Les traversées du spectacle sculptent les corps comme les vagues sculptent les roches. Pour le danseur, il ne suffit pas d'apprendre une danse pour voir son expérience somatique altérée par elle, encore faut-il la traverser encore et encore, collectivement, afin de se voir affecté, imprégné et peut-être contaminé par ses qualités et potentialités chorégraphiques. Ainsi les rituels de tournée, parce qu'ils ont la capacité de réveiller et de reformer l'écologie affective de la compagnie, sont-ils les espaces-temps privilégiés (si ce n'est les seuls) permettant la (re)traversée de pareilles expériences esthétiques, l'incorporation d'un savoir-sentir qui ne peut se travailler que par le truchement d'une expérience proprement collective.

La discontinuité de la tournée génère un hors-champ important pour le regard de l'ethnographe désirant étudier les processus d'apprentissage à l'œuvre au sein d'une compagnie : que font les artistes entre deux dates ? Quelle place tient *Fractus V* dans ces moments-là ? Est-ce que les matériels chorégraphiques sont retravaillés dans de nouveaux contextes ? En septembre 2018, j'assiste à une représentation du spectacle *Eins, Zwei, Drei* (2018) conçu par Martin Zimmermann avec, notamment, Dimitri Jourde. Si je reconnais dans son clown les traits maintenant familiers de sa corporéité dansante, je le découvre également interpréter une danse de tutting, inspirée par le matériel de Patrick Williams, qu'il a lui-même créée pour l'occasion. À la même période, en suivant sur internet les activités de la Full Time Company (Fabian Thomé), je suis frappé de voir à quel point les principes de composition de quelques séquences de *Fractus V* font l'objet d'une nouvelle exploration dans un projet de création intitulé *YöY*. Parmi elles, le trio impliquant Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Fabian Thomé, supprimé de la chorégraphie à la fin du printemps 2018 en raison du retravail qu'il nécessitait, fait ici l'objet d'un évident recyclage et d'une ré-exploration avec deux nouveaux danseurs. À travers ces brefs exemples, il nous est permis d'observer on ne peut plus concrètement la capacité de *Fractus V* à mettre en culture des imaginaires kinesthésiques, à ouvrir des lignes d'exploration chorégraphique dont le déploiement ne n'est observable qu'à l'échelle de plusieurs années. Le phénomène observé ici est proprement rythmique au sens développé par la philosophe Suzanne Langer : les traversées répétées de *Fractus V* sont en elles-mêmes les germes de potentielles futures élaborations chorégraphiques.[59] Dit en termes simondoniens : par leur performance répétée, « les tensions [de certaines danses de *Fractus V*] deviennent des tendances »[60] dans la corporéité dansante des performeurs.

59. « Langer has argued that the essence of rhythm lies in the successive building up and resolution of tension, on the principle that every resolution is itself a preparation for the next building-up. », Tim Ingold, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (New York : Routledge, 2000), p. 197.

60. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Grenoble : Millon, 2005), p. 257.

Cyclicités et trajectoires d'artistes-interprètes

Peu étudiées chez les danseurs eux-mêmes, ces formes de continuités entre productions semblent à l'inverse tout à fait reconnues et même longuement analysées dans les études consacrées aux parcours de chorégraphes. Dans un ouvrage qu'il consacre à l'artiste belge Anne Teresa de Keersmaeker, le chercheur en danse Philippe Guisgand écrit ainsi : « Chaque création approfondit la précédente : elle y puise son élan et développe, par exemple, un travail plus spécifique sur un de ses éléments déjà présent. Si chaque spectacle est ainsi lié aux autres de manière plus ou moins précise, il n'en constitue pas moins à lui seul un petit univers car chaque pièce relève un nouveau défi et se fixe

une nouvelle finalité. »[61] S'il est une évidence que *Fractus V* s'inscrit dans la continuité des œuvres de son chorégraphe — on y retrouve, entre autres, la figure shivaïque d'*Apocrifu* (2007), une construction monstrueuse rappelant *Babel (words)* (2012), des polyphonies corses « just because Larbi likes it »[62] (Johnny Lloyd) —, cela ne doit pas nous empêcher de voir que des danseurs comme Dimitri Jourde, Fabian Thomé ou encore Patrick Williams sont entrés dans le processus de création du spectacle portés par leurs propres trajectoires de recherche chorégraphique et technique, trajectoires au sein desquelles *Fractus V* n'a pas constitué un détour, une pause, mais un actuel chantier sur le chemin de nombreux autres.

Revenu à l'os, cet article est une invitation au déplacement physique, politique et empathique du regard du chercheur, une invitation à marcher aux côtés des danseurs afin d'observer les processus de création en leur compagnie. L'ensemble des propositions épistémologiques comme conceptuelles esquissées plus haut sont fondées sur une expérience ethnographique d'« imprégnation lente et continue d'un [groupe humain minuscule avec lequel on entretient] un rapport personnel ».[63] Elles sont des pistes de théorisation d'expériences de terrain, au sens où elles tendent à *donner à voir* (*theorein*) des situations et enjeux remarquables observés au cours de ces quatre dernières années. Plus que leur contenu, c'est le mouvement impliqué dans leur élaboration qu'il m'importe ici de partager, à savoir : l'entreprise d'un compagnonnage aux côtés d'artistes-interprètes. Dans le mode de connaissance proposé par l'anthropologie laplantinienne, il est dit que « la reconnaissance précède la connaissance »[64] et « l'épistémologie est indissociable de l'éthique »[65] : sans véritable geste de considération à l'égard des danseurs, l'essentiel de ce qui aura été écrit plus haut n'aura, au mieux, qu'un doux parfum de banalité. Considérer ces artistes ne signifie pas « faire preuve de bonne volonté à leur égard » ni « s'engager dans une relation affective intense avec eux », mais « faire varier les perspectives »[66] sur les processus de création (« en montrant que le point de vue unique recèle une extrême violence »)[67] et « faire varier le rapport perceptif que [l'on entretient] avec [eux] ».[68] Cela passe notamment par la considération de nouveaux questionnements : *quid* des artistes-interprètes dans la genèse d'une production spectaculaire ? Qu'est-ce donc qu'un processus de création étudié depuis leur point de vue ? Que viennent-ils chercher ? Où sont leurs désirs, leurs besoins ? En quoi leur participation s'inscrit-elle dans leur propre trajectoire esthétique, professionnelle mais aussi existentielle ? Que représente l'objet-spectacle pour eux ? Que représente la communauté de création à laquelle ils se mêlent pour une période parfois importante ? Comment perçoivent-ils la différence entre les temps de gestation et de tournée d'une production ? Qu'adviendrait-il si l'on ne considérait plus seulement leurs paroles et leurs traces pour ce qu'elles disent de l'esthétique du chorégraphe ou de la chorégraphie, mais pour ce qu'elles disent d'elles-mêmes, c'est-à-dire de la trajectoire de vie de ceux qui les prononcent et les produisent ?

L'approche longitudinale proposée ici invite à considérer la compagnie d'un spectacle, cette structure sociale intermittente et multi-site, à la manière d'un milieu pour celles et ceux qui l'habitent. Enraciné dans le paradigme écologique ,[69] un tel regard se caractérise d'abord par l'attention qu'il porte à l'influence du milieu sur les artistes-interprètes, et plus spécifiquement, aux processus d'adaptation et d'apprentissage que ces derniers y déploient afin de nourrir leurs techniques de corps et leur art chorégraphique. Pour le dire autrement, il s'agit de comprendre

61. Philippe Guisgand, *Anne Teresa de Keersmaeker* (Palerme : L'Epos, 2008), p. 34.

62. Extrait d'une discussion avec Johnny Lloyd survenue au Théâtre National de Bretagne à Rennes le 22 mai 2018.

63. François Laplantine, *La description ethnographique* (Paris : Armand Colin, 2010), p. 13.

64. François Laplantine, *Quand le moi devient autre : Connaître, partager, transformer* (Paris : CNRS Éditions, 2012), p. 23.

65. *Ibid.*, p. 8.

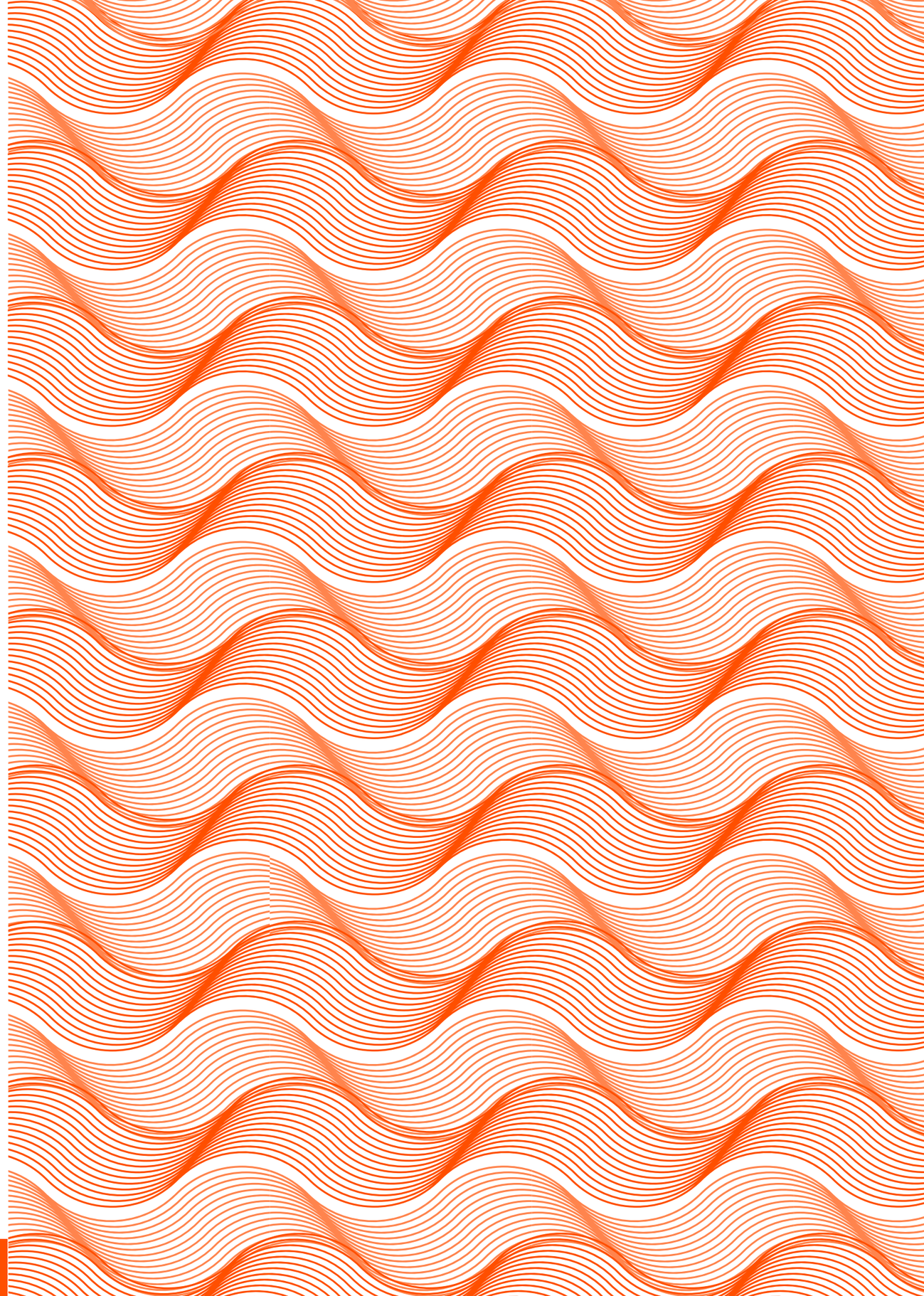
66. *Ibid.*, p. 28.

67. *Idem.*

68. *Idem.*

69. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2016), p. 132.

comment un processus de création et de tournée participe d'un processus de formation continu de l'artiste-interprète — *un processus dont la valeur supplante, pour certains, celle de la production spectaculaire elle-même*. Cette réorientation du regard porté sur les processus de création et de tournée des spectacles appelle au développement d'études micropolitiques du devenir-compagnie lui-même. Ainsi que le rappelle la chercheuse Gay McAuley, une compagnie n'est pas mais devient (et re-devient sans cesse) au gré de la performance de ces temps ritualisés que constituent les répétitions et les tournées, un processus par lequel le commun, qui n'est jamais donné *a priori*, (ré-)émerge et transforme ceux qui y prennent part.



Bibliographie

ASPE, BERNARD, *Les fibres du temps* (Caen : Nous, 2018)

BERNARD, MICHEL, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, 222 (2002)

COOLS, GUY, *Imaginative Bodies* (Amsterdam : Valiz, 2016)

COOLS, GUY, *In-between Dance Cultures : On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan* (Amsterdam : Valiz, 2015)

DELEUZE, GILLES, *Foucault* (Paris : Éditions de Minuit, 1986)

DELEUZE, GILLES, *Félix Guattari, Qu'est–ce que la philosophie ?* (Paris : Éditions de Minuit, 1991)

FOSTER, SUSAN LEIGH, « Dancing bodies », in Jane Desmond (ed.), *Meaning in Motion : New Cultural Studies in Dance* (Durhamn : Duke University Press, 1997)

GUISGAND, PHILIPPE, *Anne Teresa de Keersmaeker* (Palerme : L'Epos, 2008)

INGOLD, TIM, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (New York : Routledge, 2000)

INGOLD, TIM, *Une brève histoire des lignes* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2013)

INGOLD, TIM, *Marcher avec les dragons* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2016)

INGOLD, TIM, *Faire : Anthropologie, archéologie, art et architecture* (Belleveaux : Editions du Dehors, 2017)

INGOLD, TIM, *L'anthropologie comme éducation* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018)

INGOLD, TIM, « Prêter attention au commun qui vient : Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », *Multitudes*, 68 (2018)

LAPLANTINE, FRANÇOIS, *La description ethnographique* (Paris : Armand Colin, 2010)

LAPLANTINE, FRANÇOIS, *Quand le moi devient autre : Connaître, partager, transformer* (Paris : CNRS Éditions, 2012)

LORDON, FRÉDÉRIC, *Imperium : structures et affects des corps politiques* (Paris : la Fabrique éditions, 2015)

LOUPPE, LAURENCE, « L'avènement du corps poète », *Nouvelles de danse*, 29 (1996)

MANNING, ERIN, *Always More Than One : Individuation's Dance* (Durham : Duke University Press, 2013)

MANNING, ERIN, *Relationscapes : Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Mass ; London : MIT Press, 2009)

MARCUS, GEORGE, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, 24 (1995)

MASSUMI, BRIAN, *L'économie contre elle-même* (Montréal : Lux Éditeur, 2018)

MCAULEY, GAY, *Not Magic But Work : An Ethnographic Account* (Manchester : Manchester University Press, 2012)

ROCHE, JENNIFER, *Multiplicity, Embodiment and the Contemporary Dancer : Moving Identities* (Basingstoke : Palgrave Macmilan, 2015)

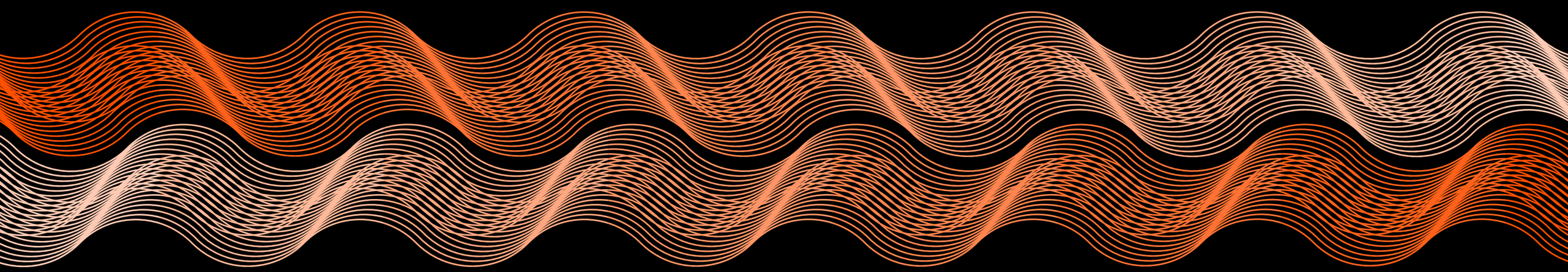
REYNOLDS, DEE, *Rhythmic Subjects* (Alton : DanceBooks, 2007)

SIMONDON, GILBERT, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Grenoble : Millon, 2005)

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Voyage au cœur du processus créatif :

l'expérimentation chez Nicolas Stemann



LEILA VIDAL-SEPHIHA

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.100—155 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Summary

In contrast to “répétition” or “rehearsal”, the German “Probe” emphasizes the idea of experimentation, like in a scientific experiment. Nicolas Stemann’s creative process is a quest for the unknown without *a priori* and desired result. It is a work in progress, an incessant movement, fruitful in proposals and open to experimentation.
Non-linear, it does not follow the chronology of the text, but rather jumps from one excerpt to another, or from one material, subject and discursive level to another and likes to bring out many variations of acting and infinite possibilities of staging. The rehearsal process is made of several phases, from the preparation and conception to the improvisation work, from the progressive elaboration of a scenic text version to the structuration of the whole. The birth of the performance cannot be told as a linear and successful story. The only possible narrative: an extremely dynamic, spontaneous process, made of random results, attempts, trial and error, ruptures, interruptions, crises and accidents. Nicolas Stemann works like a painter through sketches and become at the end a film editor, cutting rushes.
To examine the creative process in Stemann’s theatre is to discover the originality of his art in the European theatre landscape at the turn of the 21st century, at the crossroads of *Regietheater* and “post-dramatic” or performative theatre.

Author

LEILA VIDAL-SEPHIHA
Studied Humanities and Theater studies at Paris Nanterre University and at the Ludwig-Maximilian University in Munich. She is writing her PhD on the creative process of the German Director Nicolas Stemann and works with him on new productions since 2015. From the season 2019-2020 she is Director Assistant and Production Assistant at the Schauspielhaus Zurich.

Résumé

Par différence avec la « répétition » ou la « rehearsal », la « Probe » allemande met l’accent sur l’idée d’expérimentation, à l’image de l’expérience scientifique. Le processus de création chez Nicolas Stemann est une quête de l’inconnu sans *a priori* et résultat recherché. Il s’apparente à un *work in progress*, mouvement incessant, fécond en propositions et ouvert aux expérimentations.
Il ne suit pas la chronologie du texte, mais effectue plutôt des sauts d’un passage à l’autre et aime à faire émerger de nombreuses variantes de jeu et de mise en scène. Le processus de répétition présente plusieurs phases, de la préparation et de la conception au travail d’improvisation, de l’élaboration progressive d’une version scénique du texte à la mise à jour d’une cohérence dramaturgique de l’ensemble. Impossible de raconter de manière linéaire l’histoire de la naissance d’un spectacle. Il s’agit d’un processus vivant, fait d’aléas, tâtonnements, recherches, ruptures, interruptions, crises et accidents, qui déterminent l’originalité de la pratique artistique de Stemann. Celui-ci travaille à la manière d’un peintre à grands traits dessinés à main levée et multipliant les études, avant de devenir monteur de cinéma, découpant les *rushs*. Se pencher sur le processus créatif chez Nicolas Stemann, c’est mettre à jour l’originalité de son art dans le paysage du théâtre européen de ce début de XXIe siècle, à la croisée du *Regietheater* et du théâtre « postdramatique » ou performatif.

KEYWORDS
German Theater, rehearsals, genetics, creative process, experimentation

MOTS-CLÉS
Théâtre allemand, répétitions, génétique théâtrale, processus de création, expérimentation

Théâtre et expérience scientifique

Par différentiation avec la « répétition » française ou la « rehearsal » anglaise, qui insistent sur l'aspect d'itération, la « Probe » allemande (du latin *proba*) met l'accent sur l'idée d'essai et d'expérimentation à l'image de l'expérience scientifique avec ses tentatives sans cesse renouvelées. Dans son ouvrage *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Anne-Marie Matzke repart des deux définitions de l'expérimentation : d'un côté l'expérience scientifique conçue pour découvrir, confirmer ou démontrer quelque chose, et de l'autre la tentative, parfois audacieuse ou aventureuse, l'entreprise peu sûre. Derrière ce concept de « Probe », elle met à jour un parallèle entre le théâtre et la science :

L'expérience scientifique ainsi que la répétition théâtrale visent à générer et à sauvegarder les connaissances. Que ce soit dans la confirmation du déjà connu ou dans la production de nouvelles connaissances scientifiques. De la même manière, la répétition vise à générer des connaissances sur la forme d'une possible représentation. Dans les deux cas, l'expérience se situe à la frontière entre la connaissance et l'ignorance. Par conséquent, la deuxième signification ne peut être séparée de la première : la recherche en terrain inconnu fait autant partie de l'expérimentation scientifique que de la pratique théâtrale. Les deux champs conceptuels indiquent un processus de recherche qui n'est pas encore terminé. En même temps, chaque expérience est constituée de répétitions (*Wiederholungen*), et le but de l'expérimentation scientifique peut être déterminé par la reproductibilité d'une procédure. La répétition, comme représentation d'un processus préalable, a aussi une répétition (*Wiederholung*) pour but : ce qui y est élaboré doit être répété lors de la représentation. La pratique théâtrale de la répétition se déplace dans le champ de tension entre répétition et recherche en terrain inconnu.[1]

(notre traduction)

1. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* (Bielefeld : Transcript Verlag, 2012), p. 20 : « Das wissenschaftliche Experiment wie auch die Theaterprobe zielen auf Generierung und Sicherung von Wissen. Sei es in der Bestätigung von Bekanntem oder der Herstellung von neuem Wissen in der Wissenschaft. Genauso zielt die Probe auf das Hervorbringen eines Wissens um die Form einer möglichen Aufführung. In beiden Fällen bewegt sich der Versuch an der Grenze von Wissen und Nicht-Wissen. Daher ist die zweite Bedeutung von der ersten nicht zu trennen: Die Suche im Unbekannten gehört zum wissenschaftlichen Experiment wie zur theatralen Praxis. Beide Begriffsfelder bezeichnen einen Prozess des Suchens, der noch nicht abgeschlossen ist. Zugleich besteht jedes Experiment aus Wiederholungen, und das Ziel wissenschaftlichen Experimentierens lässt sich durch die Wiederholbarkeit eines Verfahrens bestimmen. Auch die Probe als der Aufführung vorgängiger Prozess hat eine Wiederholung zum Ziel: Das, was in ihr erarbeitet wird, soll in der Aufführung wiederholt werden. Die theatrale Praxis des Probens bewegt sich im Spannungsfeld von Wiederholung und forschendem Suchen im Unbekannten. »

Nicolas Stemann s'inscrit, dans le théâtre allemand de son temps, comme l'une des figures de pointe de la génération née aux alentours de 1968, actrice du renouveau caractéristique du tournant des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Il se place à la croisée de deux traditions très prégnantes sur la scène outre-Rhin : d'une part, celle du *Regietheater* et de ses grands représentants (Peter Stein, Klaus Michael Grüber, Claus Peymann, Peter Zadek ou encore Luc Bondy), et celle, d'autre part, du « théâtre postdramatique » ou performatif.[2] Dans les années 1990, l'air du temps est aux déconstructions — à l'image des expérimentations de Frank Castorf —, aux chœurs monumentaux d'Einar Schleef, ou encore aux cascades de mots de René Pollesch, amateur de montages de textes issus de répétitions et réécrits. Prenant la relève, plusieurs démarches théâtrales se développent depuis le tournant des années 2000 face au chaos contemporain, où les repères des grilles de lectures anciennes, des idéologies et des valeurs de la pensée humaniste vacillent et ne parviennent pas, bien souvent, à saisir le monde actuel multipolaire, ni à remettre en cause le prétendu « choc des civilisations » cher à Samuel Huntington.[3] Dans ce contexte, et de par son approche singulière, Stemann cherche à atteindre une certaine lucidité désillusionnée — mais jamais désespérée — face à la complexité de notre monde devenu incompréhensible, et à raconter coûte que coûte les tenants et aboutissants de cette confusion.

2. Dans la nouvelle définition précise, accompagnée de critères discriminants, que lui donne Catherine Bouko : cf. Catherine Bouko, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, (Bruxelles, Bern, Berlin : Peter Lang (coll. Dramaturgies, n° 26, 2010), p. 113 : « La manifestation postdramatique de la théâtralité relève d'un renversement : l'équilibrage entre les dimensions de représentation et de performativité se produit en faveur de cette dernière. [...] La portée du modèle proposé par Lehmann peut être affinée au moyen des cinq critères discriminants proposés : une discrimination historique qui prend en compte les créations à partir de l'essor technologique des années 1980, la mise en place d'un dispositif opposé à tout textocentrisme, l'exploration d'une manifestation postdramatique de la théâtralité, le recours aux « signes-sphinx » non soumis à la fonction de signification, et enfin une dynamique interartistique. »

3. Samuel Phillips Huntington, *Le Choc des civilisations* (Paris : Odile Jacob, 2000).

Le processus de création chez Nicolas Stemann[4] est à chaque fois une quête de l'inconnu sans *a priori* ni résultat recherché[5] : une expérience de pensée par les sens, à la manière des expériences en imagination d'Einstein, avec les moyens esthétiques, physiques et sensuels du théâtre : « Le théâtre peut supporter la complexité et la rendre tangible, sans que cela ne nous surmène. Car on a tellement d'autres niveaux : on n'a pas seulement le rationnel, on n'a pas seulement la langue, tant de choses peuvent se produire en même temps, elles peuvent entrer en tension les unes avec les autres. […] Paradoxalement, il est possible d'expérimenter quelque chose qui est en fait une contradiction et qui s'exclut elle-même : ce n'est pas concevable mais cela peut être vécu. »[6]

(notre traduction). Ces expériences théâtrales ont pour objet de pensée des thématiques très larges et tentent, à travers la forme artistique, de mieux cerner la complexité des macrostructures de notre monde au sein du chaos et de la confusion actuelle : le théâtre stemannien jongle avec les discours contemporains sur le capitalisme, le néolibéralisme, le post-colonialisme, la crise de la social-démocratie, le vacillement des valeurs de l'humanisme, le populisme, le fondamentalisme, la société médiatique, le genre, le changement climatique… Dans sa méthode, ce processus de recherche théâtral s'apparente à un *work in progress*, mouvement incessant, fécond en propositions et ouvert aux expérimentations. Non linéaire, il ne suit pas la chronologie du texte, mais effectue plutôt des sauts d'un passage à l'autre, ou encore d'une matière, d'un sujet et d'un niveau discursif à un autre. Il aime à faire émerger de nombreuses variantes de jeu et d'infinies possibilités de mise en scène — comme autant d'échantillons et d'essais.

4. Nicolas Stemann, metteur en scène allemand né en 1968, a étudié la philosophie et la mise en scène et joué dans divers groupes de musique. Après avoir commencé dans la *Freie Szene* (« scène libre », indépendante et non institutionnelle), il s'est fait remarquer avec son *Hamlet* au Schauspielhaus de Hanovre en 2002 : depuis, il travaille régulièrement dans les grands théâtres germanophones (Thalia Theater à Hambourg, Deutsches Theater à Berlin, Burgtheater à Vienne, Schauspielhaus Köln à Cologne, etc.) et a été invité dans des festivals nationaux et internationaux comme les Berliner Theatertreffen, les Mühlheimer Theatertagen et le festival d'Avignon. Amateur de grands textes du répertoire tout autant que d'auteurs contemporains, il a développé une prédilection pour l'écriture de la Prix Nobel autrichienne de littérature Elfriede Jelinek, dont il a mis en scène onze textes. Artiste associé des Münchner Kammerspiele de Munich de 2015 à 2019, il est à présent devenu co-directeur du Schauspielhaus de Zurich, qu'il dirige avec Benjamin von Blomberg depuis septembre 2019.

5. À tel point que Nicolas Stemann se dit désemparé à chaque nouvelle mise en scène et passe par de constantes remises en question de sa propre pratique : comme s'il avait oublié comment mettre en scène. Son processus épouse la matière même de la pièce, si bien que chaque production crée sa propre méthode de travail, même si de grands traits se retrouvent, parfois contre le gré du metteur en scène.

6. Nicolas Stemann, « "Le théâtre ne sert pas la politique, il s'en saisit". Interview de Nicolas Stemann par Leila Vidal-Sephiha », Munich, 12 janvier 2017 : « Theater kann, glaube ich, Komplexität aushalten und erlebbar machen, ohne dass es nur überfordert. Weil man so viele anderen Ebenen hat: man hat nicht nur das Rationale, man hat nicht nur die Sprache, es können so viele Sachen gleichzeitig stattfinden, die können in eine Spannung zueinander geraten. […] Paradox ist möglich was zu erleben, was eigentlich ein Widerspruch ist und sich ausschließt, und das ist nicht denkbar aber erlebbar. »

Faust I & II, de Johann Wolfgang von Goethe, Nicolas Stemann (2011). Sebastian Rudolph.
© Zoé Aubry

Les étapes du processus de répétition

Le processus de répétition présente plusieurs phases durant les huit semaines de création, plus ou moins longues en fonction de la nature du texte porté à la scène[7] : conception et préparation en amont du spectacle (distribution, scénographie, lectures dramaturgiques) ; travail à la table et longues discussions (première semaine) ; lecture intégrale en jeu ; improvisations, création de structures musicales et rythmiques ainsi que de scènes plus psychologiques ; élaboration progressive d'une version scénique du texte (autour de la troisième semaine) et recherches artistiques comme sources d'inspiration et potentiels matériaux du spectacle ; travail approfondi de scènes ; passage dans la salle de théâtre et exploration des modules (sixième ou septième semaine) ; mise à jour d'une cohérence dramaturgique et répétitions publiques (septième et huitième semaine) ; et enfin derniers filages avant la première, assortis de discussions, remises en cause et crises.

7. L'analyse s'appuie non seulement sur de multiples archives (provenant de bibliothèques, théâtres, archives personnelles du metteur en scène et de sa vidéaste Claudia Lehmann), mais aussi – et avant tout – sur sept productions sur lesquelles j'ai été ou je suis actuellement assistante à la mise en scène ou documentariste pour l'Académie des Arts de Berlin : *Wut* d'Elfriede Jelinek (Münchner Kammerspiele, 2016), *Der Kirschgarten* de Tchekhov (Münchner Kammerspiele, 2017), l'opéra *Kein Licht* composé par Philippe Manoury sur un texte d'Elfriede Jelinek (Ruhrtriennale et Opéra Comique de Paris, 2017), *Der Vater* de Strindberg (Münchner Kammerspiele, 2018), *Schneewittchen* d'après le conte des Frères Grimm (Schauspielhaus Zürich, 2019), *Aufstand von oben – Der Streik* d'après le roman *Atlas Shrugged* d'Ayn Rand (Schauspielhaus Zürich, 2020), *Contre-enquêtes* d'après le roman *Mersault, contre-enquête* de Kamel Daoud (Théâtre Vidy-Lausanne, 2020).

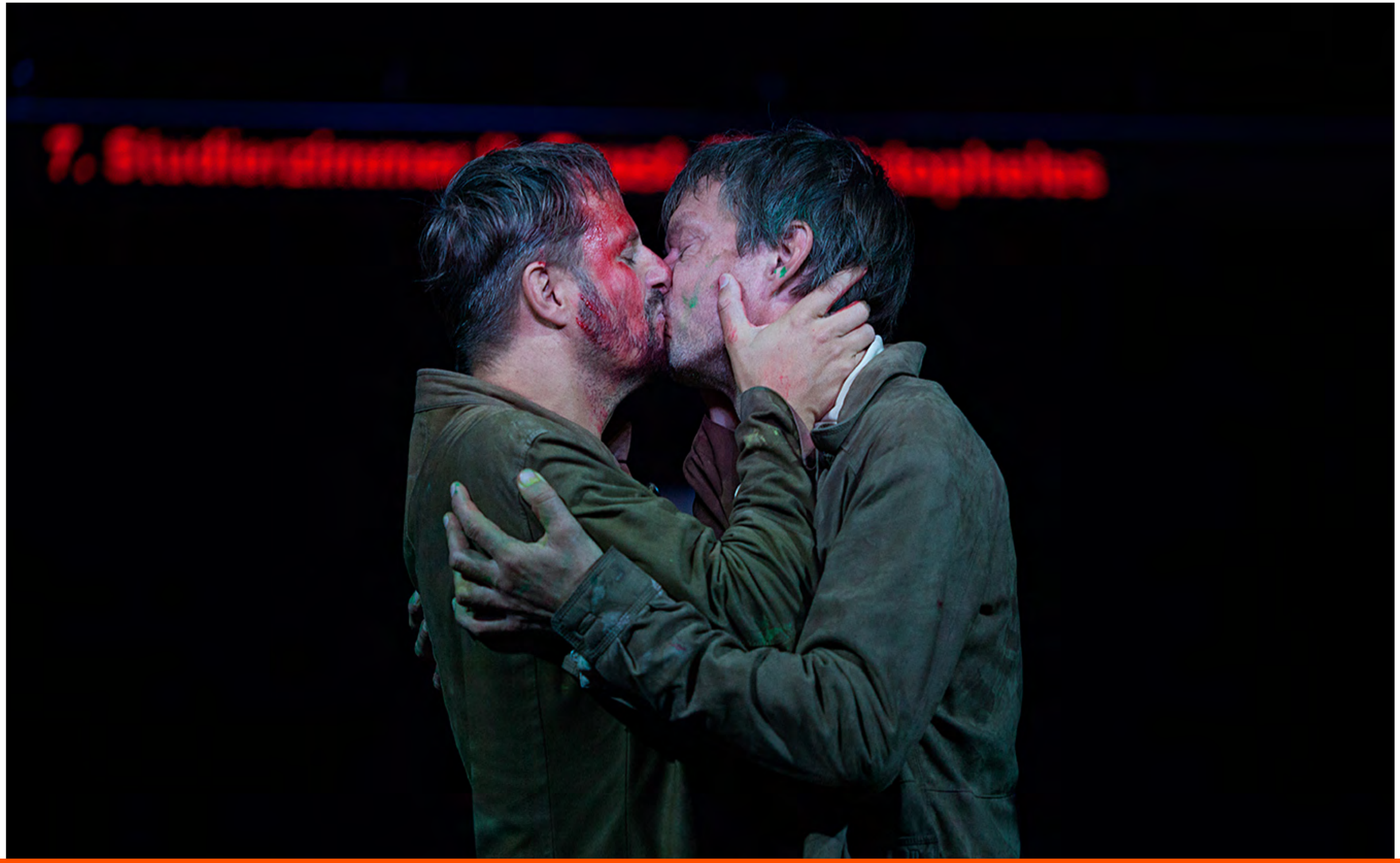
Choix de la pièce, distribution et scénographie

Évoluant dans le système allemand des *Stadttheater*, Nicolas Stemann est invité par différents théâtres à monter un ou plusieurs spectacles. Généralement, la sélection de la pièce émane directement de lui, parfois elle est proposée par le directeur (*Intendant*) et l'équipe des dramaturges du théâtre — qui sont chargés en Allemagne de la programmation. Ses choix portent le plus souvent Stemann vers des textes qui lui résistent et lancent un défi à la théâtralité : leur complexité, leur énigme pour la scène sont des moteurs positifs de création, par lesquels il cherche à repousser ses propres limites et renouveler ses propositions esthétiques. Le processus se poursuit, en amont des répétitions, avec l'étape cruciale du choix des acteurs, tâche délicate chez Nicolas Stemann dans la mesure où il ne travaille pas, la plupart du temps, en distribuant les rôles et personnages à des comédiens précis. Les critères de sélection sont souvent dus à la tension dynamique du groupe entier (ensemble très hétérogène ou homogène, hommes et femmes, groupes d'âges différents, etc.) et à l'énergie désirée pour la soirée. Nicolas Stemann part souvent d'idées encore vagues sur ce qu'il cherche et d'intuitions fortes, comme les quatre hommes pour *Les Brigands* de Schiller[8] (qui finiront par tous jouer en chœur les personnages de Franz et de Karl), ou encore les trois acteurs pour le grand monologue qu'est le *Faust I* de Goethe.[9] Quand il y en a une, il établit la distribution des rôles pendant les répétitions, après une phase libre de recherches (où les acteurs jouent différents personnages) qui peut durer parfois des semaines. Pour ce qui est de la scénographie, le système de production allemand des *Stadttheater* nécessite de déterminer l'espace plusieurs mois ou semaines à l'avance. Nicolas Stemann laisse une grande liberté à ses scénographes (notamment à Katrin Nottrodt,[10] avec qui il travaille de manière très étroite), et se laisse surprendre par leurs propositions. Afin de laisser la forme ouverte et l'espace s'adapter aux découvertes du processus de répétition, les scénographes de Stemann inventent des espaces à jouer, grandes aires de jeu avec très peu de décors lourds. Ils jonglent avec les dégradés de niveau, les praticables, les marches, les textures, le revêtement du sol, des murs et les possibilités d'ouverture du fond de scène ainsi que les éclairages à vue. Outre les meubles épars, viennent parfois s'ajouter quelques éléments marquants mais néanmoins toujours mobiles (la porte de *Faust I*, les arbres et le rideau de la *Cerisaie*, les lampes et l'escalier du *Père*). Jamais réaliste ou mimétique, la scénographie n'est pas non plus pensée comme un espace herméneutique à interpréter à travers ses signes et ses symboles. Loin d'une métaphore, elle cherche plutôt par son abstraction à mettre en place une ambiance, une palette de couleurs et de matériaux.

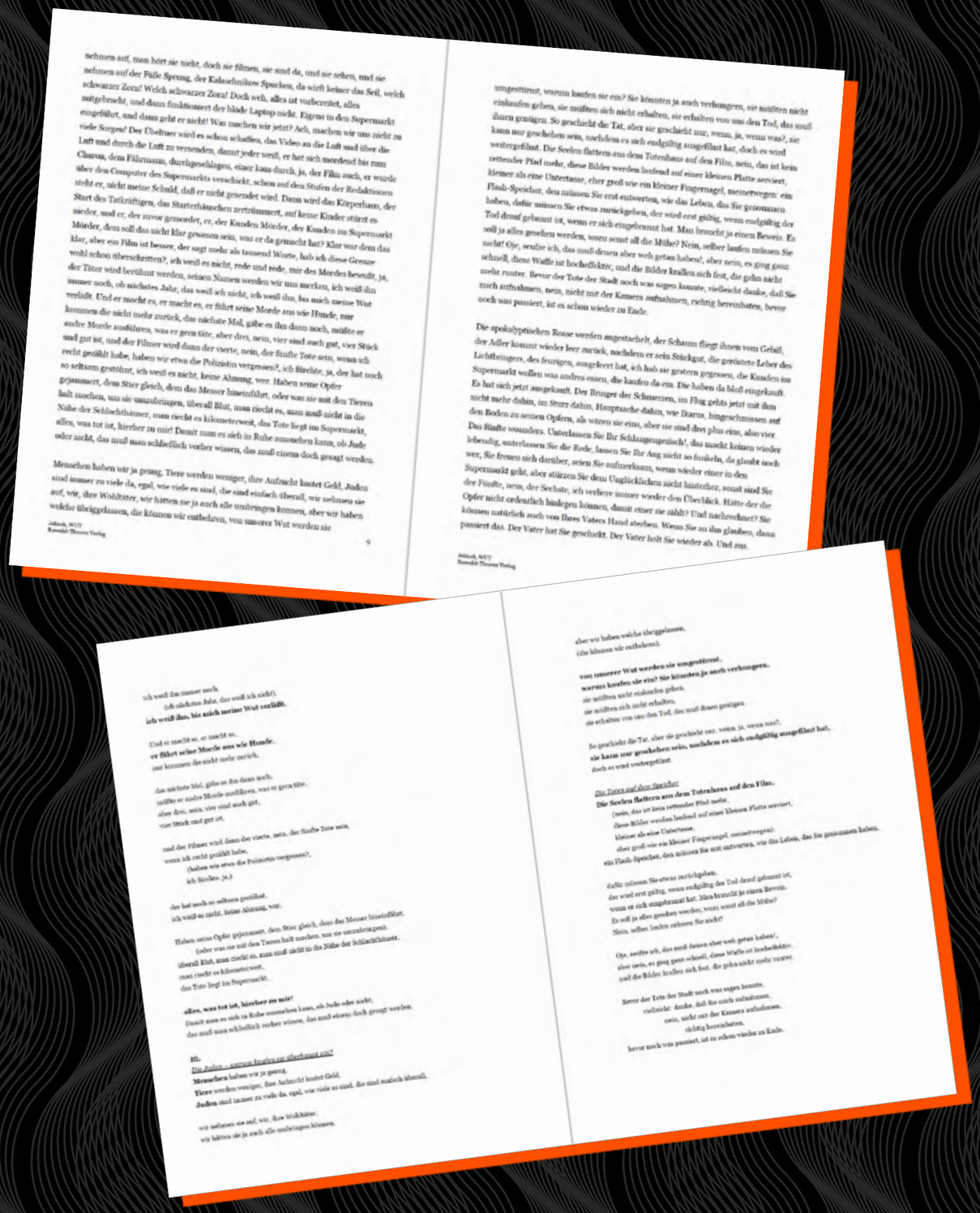
8. *Die Räuber* de Friedrich Schiller (Thalia Theater de Hambourg, en coproduction avec les Salzburger Festspiele, 2008 – invité aux Berliner Theatertreffen).

9. *Faust I & II* de Johann Wolfgang Goethe (Thalia Theater de Hambourg, en coproduction avec les Salzburger Festspiele, 2011 – invité aux Berliner Theatertreffen et présenté au 67e Festival d'Avignon en 2013).

10. Formée à la scénographie et au design de costumes, Katrin Nottrodt est scénographe de théâtre et d'opéra, dans l'espace germanophone (Thalia Theater, Schauspielhaus Düsseldorf, Hamburg et Hannover, Schauspiel Köln et Stuttgart, Kammerspiele Hamburg et München, Deutsches Theater, Komische Oper Berlin et Burgtheater Wien) et à l'international (Angleterre, France, Norvège, Suède, Suisse et Colombie). Elle a été nommée et récompensée à plusieurs reprises. Son étroite collaboration artistique avec Nicolas Stemann remonte aux tous premiers spectacles de ce dernier, créés dans le cadre de ses études.



Faust I & II de Johann Wolfgang von Goethe, Nicolas Stemann (2011).
Philipp Hochmair, Sebastian Rudolph.
© Zoé Aubry



Wut, Texte original d'Elfriede Jelinek (extrait).
Wut, Version scénique de Nicolas Stemann (extrait).

Konzeptionsprobe et travail à la table

Les répétitions proprement dites s'ouvrent avec la *Konzeptionsprobe* (« répétition de conception », nom donné à la première répétition en contexte germanophone), occasion pour le metteur en scène et ses collaborateurs artistiques de présenter le texte, le projet de mise en scène, ses réflexions et intentions, le décor et les costumes. Marysol del Castillo,[11] fidèle costumière de Nicolas Stemann, n'a encore à ce stade aucune esquisse précise : elle va créer les costumes tout au long des semaines de répétition. Elle décrit ainsi son travail pour *Der Kirschgarten* :

> Au début des répétitions, Nicolas Stemann n'avait pas d'idées pour les costumes. On pourrait dire que c'est la règle avec lui. On peut parler d'une méthode ou d'une stratégie de développement qui me met au défi de transformer l'ensemble du processus en un système ordonné. Pour cela, j'élabore mes propres stratégies, non seulement pour accompagner ce processus, mais aussi pour arriver à un énoncé artistique, malgré les conditions difficiles qui découlent du retard dans la prise de décision. […] En fait, je m'intéresse beaucoup à ces

11. Formée au design de costumes, Marysol del Castillo est une créatrice de costumes de théâtre et d'opéra. Elle a travaillé avec de grands metteurs en scène comme Christoph Marthaler, Christoph Schlingensief, Stefan Pucher, Sebastian Baumgarten, Falk Richter et Nicolas Stemann – dans divers théâtres : Thalia Theater Hamburg, Deutsches Theater Berlin, Komische Oper Berlin, Schaubühne, Grand Théâtre National de Bruxelles, Burgtheater Wien, Schauspielhaus Dresden et Schauspiel Frankfurt. De nombreux spectacles aux costumes signés de sa main ont été invités aux Berliner Theatertreffen. Depuis 2019, elle est directrice des départements de scénographie et de costumes au Schauspielhaus de Zurich.

processus, qui sont difficiles à comprendre. Il s'agit de processus fluides qui exigent un haut degré d'engagement et de courage dans la prise de décision, parce qu'on perd ainsi beaucoup de matériel et qu'il faut quand même créer en fin de compte une expression artistique qui reste compréhensible et non arbitraire. J'aime décrire mon travail avec Nicolas comme une « communication émotionnelle », qui devient pertinente pour identifier les lignes ou le « fil rouge » et ainsi les rendre visibles.[12] (notre traduction)

Après ces présentations, le premier contact avec le texte s'effectue par une lecture à la table du texte intégral. Immédiatement, les premières questions de compréhension (sens, références, jeux de mots…) surgissent, notamment dans le cas des textes d'Elfriede Jelinek, très difficiles. Nicolas Stemann aime à jouer avec cette tension, cette non-compréhension. Durant les premières répétitions de *Wut*, les acteurs lisent au hasard des phrases et paragraphes, seuls, en dialogue, ensemble à tour de rôle ou en chœur, et sont souvent dépassés par le texte. Le metteur en scène les invite à varier le tempo de lecture, à lire extrêmement vite, de sorte qu'ils ne puissent plus penser le texte et que la compréhension musicale et énergétique prenne le dessus :

C'est ainsi qu'émergent déjà les premières connaissances précieuses — de ce surmenage, qui n'est pas différent de celui des futurs spectateurs : plus ou moins non préparé, on trébuche sur une mer de texte, que l'on ne maîtrise pas, que l'on n'a pas non plus compris ou même pénétré jusqu'au bout. De cette manière, on est exposé sans aucune protection à l'énergie du texte, et les choses qui se passent peuvent se produire très intuitivement. La pensée aussi, naturellement, est déjà là, mais elle est constamment surmenée et doit vraiment fournir un effort pour suivre. J'aime beaucoup cet état, il est si sincère.[13] (notre traduction)

12. Leila Vidal-Sephiha, « Kirschgarten : Kostümentwürfe. Interview mit der Kostümbildnerin Marysol del Castillo am 6. Februar 2017 », in *Inszenierungsdokumentation: Der Kirschgarten von Anton Tschechow. Regie von Nicolas Stemann* (Berlin : Akademie der Künste, Sammlung Inszenierungsdokumentationen, n° 1178, 2017) : documentation rassemblant les protocoles de répétitions journaliers, les matériaux dramaturgiques et de conception (mise en scène, scénographie et costumes), les textes secondaires, photographies et vidéos des répétitions, plans de scénographie et autres formes visuelles ainsi que des entretiens avec les artistes. P. 44-46 : « Zu Beginn gab es noch keine Vorstellungen von Nicolas Stemann zum Bühnenkostüm. Das ist, so kann man sagen, die Regel. Inzwischen kann man von einer Methode oder einer Entwicklungsstrategie sprechen, die mich dazu auffordert den gesamten Prozess in ein geordnetes System zu überführen. Hierfür entwickle ich eigene Strategien, um diesen Prozess nicht nur zu begleiten, sondern zu einer künstlerischen Aussage, trotz erschwerter Bedingungen, die durch die Verzögerung von Entscheidungsfindungen entstehen, zu kommen. […] Tatsächlich beschäftige ich mich sehr mit diesen Prozessen, die jedoch schwer nachvollziehbar sind. Es handelt sich hierbei um Prozesse, die fließend sind und ein hohes Maß an Entscheidungsengagement und Mut fordern, da man auf diesem Weg sehr viel Material verliert und doch am Ende einen Ausdruck kreieren muss, der nachvollziehbar bleibt und nicht beliebig ist. Ich bezeichne meine Aufgabe mit Nicolas gerne als "emotionale Kommunikation", die prozessrelevant wird, um letztlich die Linien oder den "roten Faden" nachvollziehbar und somit sichtbar zu machen. »

13. Nicolas Stemann, « Irgendwas zwischen Fernsehen und Leben. Ein Interview », in Ortrud Gutjahr (éd.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt* (Würzburg : Königshausen & Neumann, coll. « Theater und Universität im Gespräch » n°6, 2008), p. 176 : « So entstehen bereits erste wertvolle Erkenntnisse – aus der Überforderung, die ja der der späteren Zuschauer nicht unähnlich ist: Mehr oder weniger unvorbereitet stolpert man in ein Text-Meer, das man zunächst nicht im Griff hat, das man auch nicht bis ins Letzte verstanden oder gar durchdrungen hat. Man ist auf dieser Art sehr ungeschützt der Energie des Textes ausgesetzt, und die Dinge, die geschehen, können sehr intuitiv geschehen. Das Denken ist natürlich auch schon da, aber es wird permanent überfordert und muss sich richtig anstrengen, um noch mitzukommen. Ich mag diesen Zustand sehr, er ist so ehrlich. »

Wut d'Elfriede Jelinek, Nicolas Stemann (2016).
Claudia Lehmann (Live-Video), Julia Riedler, Annette Paulmann, Jelena Kuljić, Thomas Kürstner (Musik),
Daniel Lommatzsch, Sebastian Vogel (Musik).
© Thomas Aurin

Wut d'Elfriede Jelinek, Nicolas Stemann (2016).
Franz Rogowski, Julia Riedler, Annette Paulmann, Jelena KuljiÐ, Zeynep Bozbay,
Daniel Lommatzsch, Thomas Hauser.
© Thomas Aurin

Élaboration progressive de la version scénique du texte

Contrairement à d'autres créateurs, Stemann ne met pas au point, pendant la phase de préparation, une version scénique du texte. S'il a pu le faire dans ses toutes premières créations, il a rapidement cessé cette pratique en prenant la mesure de son inefficacité : il finit toujours par tout changer et tout refaire. Cette version naît donc en parallèle avec le processus de répétitions, de manière à l'épouser au mieux : c'est une partie essentielle de son travail de créateur, qu'il ne déléguerait jamais à un dramaturge et qui est inséparable des recherches et expérimentations scéniques. Dans le cas d'un texte d'Elfriede Jelinek ou encore d'un roman comme *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud, Nicolas Stemann met lui-même la main à la pâte. À partir de la troisième semaine de répétition de *Wut*, il commence à mettre au point une nouvelle version du texte de Jelinek. La mise en page est différente, dans le but d'aider à la lecture : à la place d'un long flux textuel presque ininterrompu (sans scènes, ni parties, seulement structuré en 140 paragraphes),[14] on parvient à une version ressemblant plus à un texte de théâtre versifié, avec des passages à la ligne très fréquents pour chaque nouvelle proposition de phrase ou de groupe de mots.[15] Grâce à cette présentation plus espacée, on discerne là où une phrase commence et là où elle finit, ce qui n'est pas si anodin dans la mesure où nombre de phrases de Jelinek courent sur plus d'une dizaine de lignes. D'autre part, les paragraphes sont bien séparés en strophes et numérotés : certains reçoivent même des titres ou sous-titres soulignés pour aider à en repérer le contenu ou les allusions et références, et recréer des semblants de micro-scènes. Certaines phrases ou bouts de phrases se voient mis en exergue en gras. Ce travail assez volumineux ne s'effectue pas d'un bloc : tous les deux jours environ, Stemann livre la suite de cette version, soit 5 à 15 paragraphes à chaque fois. Les dernières pages sont achevées dans le courant de la cinquième semaine de répétition. Parfois, mais c'est plutôt rare, certains passages sont coupés. En effet, la plupart des coupes interviennent pendant le processus de répétition, lorsque l'équipe s'est créé un aperçu global — la plupart du temps au cours d'une improvisation à partir d'un texte, qui semble alors un peu long au metteur en scène et aux acteurs. Il arrive que Stemann propose des coupes d'une répétition à l'autre. Lorsqu'il s'agit d'une pièce de théâtre plus classique, Nicolas Stemann laisse à l'assistant(e) à la mise en scène le soin de prendre en note les modifications de texte (ordre des scènes, coupes, changements, déplacements) et d'insérer les passages supplémentaires, issus d'improvisations d'acteurs ou venant d'autres sources textuelles, « *Fremdtexte* » (comme dans l'Acte II de *Der Vater*), et qui sont parfois surnommés par Stemann « *Exkurse* »[16] ou « *Intermezzo* » (à plusieurs reprises dans *Le Marchand de Venise*[17] par exemple). Lors de la création de *Wut*, la première s'approchant, il donne certains textes à apprendre par cœur aux acteurs : des répartitions sont alors fixées. Dans le spectacle, seuls 70 % du texte est appris par cœur : le reste est lu sur scène, manuscrit en main, et s'apparente souvent à du *free-floating text*[18] — selon l'expression consacrée par Nicolas Stemann pour désigner des passages non distribués que les acteurs peuvent lire à leur gré. L'ordre du texte continue à être sans cesse modifié. Ainsi, le travail sur la version scénique reste incessant jusqu'à la première et parfois même au-delà : il reste un processus ouvert.

14. Cf. Extrait du texte original envoyé par la maison d'édition sous forme digitale au théâtre, avant publication : Elfriede Jelinek, *Wut* (Reinbek : Rowohlt Verlag, 2015), p. 9-10.

15. Cf. Extrait du texte de *Wut* retravaillé par Nicolas Stemann (dix premiers paragraphes), 9 mars 2016, p. 13-14.

16. Terme que l'on pourrait traduire ici par « digressions ».

17. *Der Kaufmann von Venedig* de William Shakespeare (Münchner Kammerspiele, 2015).

18. Littéralement, « texte flottant librement ».

Un saut dans le vide : la lecture scénique

Assez rapidement, on quitte la table et on passe sur le plateau : parfois dès le deuxième jour, parfois après trois ou quatre séances de lecture et de discussions à la table. Dans le cas de *Wut* (ou encore pour *Les Contrats du commerçant*),[19] Stemann ose demander dès la première semaine à son équipe de réaliser une lecture complète du texte sur scène, absolument improvisée, avec musique, vidéo en *live*, accessoires et costumes à disposition : il affectionne ce grand saut dans le vide, sans canevas, et cette plongée à vif dans l'énergie intense d'un texte difficile qui fait émerger les premiers matériaux scéniques, points de départs pour de nouvelles explorations. Seule certitude : la mission consiste à lire chaque mot du texte. Dans le cas de *Wut*, la salle de répétition regorge d'objets chers à Nicolas Stemann : de nombreux instruments de musique, des micros, un équipement vidéo, des éléments de décor, des costumes, des perruques et des masques, des livres et des images, des accessoires variés. Elle met en scène la diversité des moyens théâtraux qu'il utilise : de la musique est jouée, souvent avec la participation de Stemann, des images sont filmées en direct et projetées. Les acteurs se tiennent debout texte en main et évoluent dans différentes situations avec leurs partenaires de jeu. Personne n'a appris son texte : en effet, personne ne sait le rôle qu'il va jouer, ni même quelles parties de texte seront conservées ou coupées. L'espace de répétition, ses conditions pratiques (le hasard d'un micro avec câble, d'un objet qui traîne sur une table) déterminent concrètement la réalité théâtrale.[20] Durant près de cinq heures, une incroyable énergie se déploie sur le plateau, les idées, improvisations et matériaux fusent en tous sens. Le texte est mis en mouvement comme matériau, toutes les variantes, tempos et constellations de lecture y passent (cri, murmure, du plus grave au plus aigu, chevauchement, chœur, dialogue, solo, chant…). De nombreuses actions scéniques se déroulent de manière parallèle, chaque acteur réagissant de manière spontanée aux propositions des autres. Les séquences s'enchaînent, difficiles à nommer ou à décrire : un *jam* de hip-hop et de rap (« Montre-moi ta colère »), une danse de couple et une exorcisation du diable, un numéro de rires et ricanements, un Jésus se frappant le torse et au visage torturé accompagné d'un chœur (« Ça ne doit pas être une excuse »), un concours à celui qui lira le plus vite, deux frères collés avec un téléphone où personne ne répond, une danse orientale, une méditation dynamique sur

19. *Die Kontrakte des Kaufmanns* d'Elfriede Jelinek (Schauspiel Köln et Thalia Theater de Hambourg, 2009 – invité au 66e Festival d'Avignon en 2012).

← **20.** Bernd Stegemann, « Die Probe bei Jossi Wieler und Nicolas Stemann », in Melanie Hinz et Jens Roselt (éd.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater* (Berlin : Alexander Verlag, 2011), p. 46-47 : « La réalité de l'espace de répétition est la réalité qui vaut pour le théâtre qui naît. Ce qui est là est utilisé, ce qui n'est pas là n'apparaît pas. Tout élément est par conséquence une chance et un obstacle à la fois. Si les microphones ont des câbles et ne sont pas sans fil, alors les câbles prennent aussi part au jeu. Le peu de « comme si » dans les moyens scénographiques se retrouve dans le jeu des acteurs qui ne doit pas non plus être initié par une affirmation du « comme si ». Il n'y a pas de situation représentée derrière un quatrième mur, la situation est au contraire toujours concrètement et physiquement réelle : là sont assis les spectateurs, ça c'est le problème, ça c'est le texte et ça ce sont les possibilités spatiales avec lesquelles on peut résoudre le problème.
Ainsi, les situations ne sont pas seulement données par le conflit dramatique, mais sont souvent produites par la situation théâtrale en répétition. » (notre traduction)

> « Die Realität des Probenraums ist die gültige Realität des entstehenden Theaters. Was da ist, wird verwendet, was nicht da ist, kommt auch nicht vor. Jedes Element ist somit Chance und Widerstand zugleich. Haben die Mikrofone Kabel und sind nicht drahtlos, spielen eben die Kabel mit. So wenig wie es bei den Bühnenmitteln ein *als ob* gibt, soll das Spiel der Schauspieler durch eine *als ob*-Behauptung initiiert werden. Es gibt keine vorgestellte Situation hinter einer Vierten Wand, sondern die Situation ist immer konkret und physisch real: Hier sitzen die Zuschauer, dieses ist das Problem, das ist der Text und das sind die räumlichen Möglichkeiten, mit denen das Problem gelöst werden kann. Die Situationen sind dabei nicht nur durch den dramatischen Konflikt vorgegeben, sondern sie werden häufig durch die theatralische Situation auf der Probe erzeugt. »

le plateau tournant, des êtres en deuil devant une tombe, un monument aux morts et une mer de fleurs (les acteurs répétant « Je suis Charlie » tandis qu'une autre actrice s'enroule dans un tapis), une minute de silence… Le tout toujours sur fond de musique : batterie, percussions, piano et guitare électrique notamment sont joués indifféremment par les musiciens et les acteurs. Des improvisations musicales voient le jour, avec Jelena Kuljić au chant et d'autres acteurs fredonnant : musiciens et acteurs jouent en parfaite harmonie. Nicolas Stemann est lui aussi sur le plateau, il improvise avec ses acteurs, réagit à ce qu'il voit, glisse parfois des indications, se promène sur scène, joue de la musique. Durant ces quelques heures, le plateau est plongé dans une sorte de transe. De nombreuses improvisations vont refaire surface dans le processus et donner lieu à des modules ou structures musicales.

Expérimentations tous azimuts et multiples versions de scènes

Dans les jours et semaines suivantes, les expérimentations vont de plus belle. Parfois, le texte donne l'impulsion du jeu et d'une situation ; parfois, une proposition ludique naît et se cherche un texte adéquat. S'intercalent des répétitions musicales et un travail de « musicalisation » de la langue. Loin de toute méthode prédéterminée, de manière intuitive, Nicolas Stemann s'attache aux pistes esquissées durant la longue soirée ou durant les premières répétitions et en transforme certaines en points de départ pour les explorations scéniques. D'autres fois il repart de zéro, reprend certaines scènes ou passages du texte déjà travaillés : pour lancer ces impromptus, il propose une toute autre situation théâtrale de départ, laisse ensuite les acteurs libres d'improviser, en les guidant de temps à autre par des indications (diction, attitude, ton, intention, motivation, action scénique…). Cela passe aussi souvent par des constellations différentes d'acteurs : si certaines variantes se font intervenir toute la troupe ou un chœur, d'autres s'apparentent plus à des saynètes en duo ou trio. C'est ainsi que, tout au long des répétitions, il lui arrive de créer plus de dix ou vingt versions d'une même scène. Chez lui, emprunter un sentier ne signifie pas pour autant le fixer : les acteurs se voient poussés à chercher d'autres voies et trajectoires possibles ; ce qui vaut autant pour les pièces de Jelinek, les adaptations de romans, que pour les classiques. Dans le cas de *Faust I*, Nicolas Stemann avait une intuition originelle comme seul point de départ : une distribution avec trois acteurs pour ce grand monologue. Pendant de nombreuses semaines (réparties cette fois sur plus d'une année), l'équipe a longtemps

expérimenté toutes les constellations à trois et joué des scènes en alternant sans cesse la distribution. Chacun des trois acteurs a ainsi dit chaque ligne du texte au moins une fois, à un moment ou à un autre. Puis Stemann est passé par une crise (il voulait prendre une actrice supplémentaire) avant de se recentrer sur l'hypothèse de départ. Pour les derniers détails, il a demandé à ses acteurs qui aimerait le plus jouer telle scène, qui avait déjà appris tel ou tel passage. Finalement, l'intuition a évolué au fil du processus jusqu'à la décision que trois grands monologues se succèderaient : Sebastian Rudolph faisant la première partie (plus de cinquante minutes, seul en scène), Philipp Hochmair la deuxième et Patrycia Ziólkowska la dernière. Après les expérimentations tous azimuts, vient la période de recherche d'un système :

> Et ensuite on essaye, à partir de ces réalités, de créer un système formel, qui saisisse une grande partie de ce qui a foisonné en répétitions. […] Je crois que l'organicité du processus de répétition reste en fin de compte visible dans la forme…[21] (notre traduction)

21. Nicolas Stemann, « "Diese Unplanbarkeit ist das Wesen des Mediums Theater." Ein Gespräch mit dem Regisseur Nicolas Stemann sowie den Schauspielern Philipp Hochmair und Sebastian Rudolph », in Ortrud Gutjahr (éd.), Faust I/II *von Johann Wolfgang von Goethe. Nicolas Stemanns Doppelinszenierung am Thalia Theater Hamburg* (Würzburg : Königshausen & Neumann, coll. « Theater und Universität im Gespräch » n°14, 2012), p. 224 : « Und dann versucht man, aus diesen Realitäten ein formales System zu bilden, das Vieles von dem, was auf Proben nur so gewuchert ist, aufgreift. […] ich glaube, dass das Organische des Probenprozesses letztendlich in der Form sichtbar bleibt… »

Un processus vivant et spontané

Impossible de raconter le processus de manière linéaire comme l'histoire de la naissance réussie d'un spectacle. Il s'agit d'un processus extrêmement vivant, spontané, fait d'aléas, tâtonnements, recherches, ruptures, interruptions, crises et accidents : ces éléments déterminent l'originalité de la pratique artistique de Stemann. Celui-ci travaille par esquisses, à la manière d'un peintre, à grands traits dessinés à main levée sur une toile : il multiplie les études (au sens pictural), rature, crayonne, efface sans cesse, redessine par-dessus, juxtapose des formes cubistes. Le créateur doute en permanence, remet les acquis en question, n'hésite pas à abandonner en cours de route des séquences entières et de nombreuses idées scéniques. Un ouvrage sans cesse remis sur le métier : nul ne sait ce qu'il en restera le jour de la première. La dialectique travaille en continu la création :

> Le regard s'ouvre à d'autres formes de narration du travail de répétition : non pas comme l'histoire linéaire (à succès) de l'émergence d'un spectacle, mais comme des récits de ruptures, interruptions, crises et échecs, toujours inhérents au processus de production théâtral.[22] (notre traduction)

22. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, *op. cit.*, p. 26 : « Es eröffnet sich der Blick auf andere Formen der Erzählung der Probenarbeit : nicht als lineare (Erfolgs-)Geschichte der Entstehung einer Aufführung, sondern als Erzählungen der Brüche, Unterbrechungen, Krisen und Ausfälle, die das Produzieren am Theater immer auch ausmachen. »

Les *Regiebücher*, mémoire du processus

Le travail de l'assistant(e) à la mise en scène est en ce sens crucial : il faut garder une mémoire précise de ce qui a émergé pendant les expérimentations au plateau. Assez rapidement, l'assistant(e) commence à mettre au point un *Regiebuch* ou « cahier de mise en scène » extrêmement détaillé : il s'agit d'un document récapitulant, au fur et à mesure du texte lui-même sans cesse mis à jour, toutes les indications scéniques pour les équipes techniques (concernant les lumières, sons, décors et accessoires) ainsi que les entrées, sorties, déplacements et actions des comédiens. L'assistant(e) doit modifier le *Regiebuch* tous les jours, voire en conserver différentes versions (au cas où l'on déciderait de revenir sur une variante plus ancienne). Se plonger dans les différentes versions de ce livre de régie (digital) permet d'analyser en détail les modifications progressives, au jour le jour. Lorsque les nouvelles idées fusent en répétition, le travail de protocole peut prendre des dimensions nécessitant le travail de plusieurs personnes à la fois ; l'assistant(e) à la mise en scène se voit secondé par d'autres membres de l'équipe : assistant(e) à la dramaturgie, stagiaires à la mise en scène et à la dramaturgie. Ces dernières années, ils travaillent même simultanément sur le même document grâce à l'outil Google Docs, serveur en ligne de fichiers partagés. Se répartissant les tâches, ils prennent en note les improvisations scéniques, les actions et positions des acteurs, les indications données par Nicolas Stemann, les variations textuelles, la répartition différente des répliques ou des passages de texte, leur répétition, etc. Le jour suivant, certaines modifications seront reprises, d'autres seront laissées de côté.

Recherches dramaturgiques et phases réflexives

Nicolas Stemann, son dramaturge et ses assistants continuent chaque jour à effectuer des recherches et des lectures d'ouvrages et d'articles en sciences humaines — sociologie, philosophie, économie ou histoire — comme éclairages ou contrepoints au texte, en complément du recueil de textes, extraits d'ouvrages et articles (*Materialmappe*), réalisé par le dramaturge (Benjamin von Blomberg[23] la plupart du temps), distribué à l'ensemble de l'équipe dès la première semaine. D'autre part, Nicolas Stemann montre souvent des vidéos et des images, pour apporter aux acteurs et à l'équipe des éléments de contexte sur l'actualité, ou encore enrichir et nourrir leur imaginaire. Autre originalité du metteur en scène : il aime à inviter des experts lors des répétitions : pour *Faust*, des professeurs de littérature spécialistes de l'œuvre de Goethe ; pour *Kein Licht* le physicien français Sebastian Balibar ; pour *Der Vater* l'écrivain polémique Ralf Bönt et la féministe et experte en études culturelles Mithu Sanyal ; pour *Aufstand von oben – Der Streik* l'économiste et entrepreneur Klaus Wellershoff, le professeur en droit David Dürr

23. Après des études de musicologie historique, littérature allemande et administration des affaires, Benjamin von Blomberg est devenu dramaturge (au sens allemand de conseiller dramaturgique) au Thalia Theater en 2006 et a ensuite exercé sa fonction de manière indépendante auprès des metteurs en scène Stefan Pucher, Frank Abt, Benedikt von Peter et Nicolas Stemann – à Berlin, Hambourg, Hanovre, Zurich ainsi qu'aux Salzburger Festspielen. En 2012, il devient chef dramaturge au Schauspiel am Theater Bremen puis aux Münchner Kammerspiele en 2015. Depuis le début de la saison 2019-2020, il est à la tête Schauspielhaus de Zurich avec Nicolas Stemann : leur long compagnonnage artistique avait commencé en 2000.

Kein Licht, opéra composé par Philippe Manoury sur un texte d'Elfriede Jelinek, Nicolas Stemann (2017).
Niels Bormann, Olivia Vermeulen, Caroline Peters.
© Vincent Pontet

et le journaliste et homme de presse Roger de Weck. Tout au long du processus naissent des discussions sur des thèmes larges en lien avec la pièce, le contexte ou la thématique abordée. Les répétitions scéniques alternent souvent avec des phases plus réflexives, des moments autour de la table, passés à échanger :

> Se relayent, dans mes répétitions, les phases d'improvisation très enthousiastes et énergiques, et celles où l'on est assis devant la table, perdus et perplexes. […] Cependant, souvent, d'une discussion « prise de tête » à la table surgit la solution scénique la plus endiablée […]. On est embourbé et on ne peut plus qu'admettre qu'à vrai dire, rien ne va. Quand je dis alors : d'accord, nous allons bientôt arrêter, mais allons encore une fois sur scène, de toute façon tout est égal maintenant — et tous se traînent parfaitement déprimés et pleins d'humour noir sur la scène —, alors on peut souvent vivre un miracle de théâtre : quelque chose se passe sur lequel on n'avait absolument pas compté, mais tout à coup, je sais, tout le monde sait que c'est exactement la solution. En fait elle était là tout le temps, nos discussions, ressassements et le jeu dans la foulée ont créé un réseau énergétique, dans lequel elle pouvait se montrer. De tels moments sont vraiment beaux dans le travail théâtral, et ils n'arrivent pas si rarement. Ils proviennent de la coexistence de la théorie (table) et de la pratique (scène).[24] (notre traduction)

24. Nicolas Stemann, « Irgendwas zwischen Fernsehen und Leben. Ein Interview », *op. cit.*, p. 179-180 : « Deswegen wechseln sich in meinen Proben die Phasen von sehr lustvollem und energetischem Improvisieren mit denen ab, wo wir nur ratlos am Tisch sitzen. […] Oft entsteht aus einer verkopften Diskussion am Tisch aber die wildeste szenische Lösung […]. Man ist festgefahren und kann sich eigentlich nur noch darauf einigen, dass das alles eigentlich gar nicht geht. Wenn ich dann sage: Ok, wir machen gleich Schluss, aber lasst uns noch einmal auf die Bühne gehen, jetzt ist es ja sowieso egal – und alle schleppen sich vollkommen deprimiert und voll Galgenhumor auf die Bühne –, dann kann man oft ein Theaterwunder erleben: Irgendetwas passiert, womit man überhaupt nicht gerechnet hat, aber auf einmal weiß ich, wissen alle, dass genau das die Lösung ist. Sie war nämlich →

Une créativité inattendue : l'exemple d'une répétition

L'un de ces moments si particuliers et inattendus se passe par exemple lors de la deuxième semaine de répétitions de *Aufstand von oben — Der Streik* : lors d'une *Abendprobe* (répétition du soir — les répétitions suivent en effet en contexte germanophone un planning journalier divisé en deux blocs : le matin de 10 à 14 heures, puis le soir de 18 à 22 heures), après un premier passage au plateau puis le visionnage de l'adaptation cinématographique américaine de *Der Streik*, l'atmosphère n'est plus à la joie, le moral n'est pas très bon, on sent la fin de la répétition approcher. Tout d'un coup, alors qu'il est 21h50, soit à peine 10 minutes avant la fin théorique de la répétition, alors que certains sont déjà en train d'enlever leurs costumes, de s'habiller en civil, de quitter la salle, Nicolas propose de remonter encore une fois sur le plateau. On rappelle les acteurs un à un, tous sont étonnés, d'abord perplexes, mais acceptent de jouer le jeu. Nicolas les fait entrer sur le plateau les uns après les autres, toute la scène se construit au fur et à mesure, d'abord avec une situation de départ où deux acteurs se font face (dans une scène plutôt réaliste), puis ensuite avec deux marionnettes — créations du Helmi[25]

← schon die ganze Zeit da und unser Reden und Grübeln und anschließendes Spielen hat ein energetisches Netz geschaffen, in dem sie sich dann zeigen konnte. Solche Momente sind wirklich schön in der Theaterarbeit, und sie passieren gar nicht mal so selten. Sie kommen aus dem Nebeneinander von Theorie (Tisch) und Praxis (Bühne). »

25. Le collectif de théâtre et performance „Das Helmi" a été créé en 2002 à Berlin et a pour lieu de résidence principal la salle Ballhaus-Ost. Ses fondateurs, les frères Florian et Felix Loycke, créent des marionnettes en mousse qui sont autant d'œuvres d'arts fragiles : ils leur donnent vie dans des performances développées par le collectif, ainsi qu'au sein de mises en scène de théâtre et d'opérette qui les ont menés en tournée au Brésil et en Corée du Sud. Ils coopèrent notamment avec le Goethe Institut, les Sophiesälen, le Hebbel am Ufer, le Maxim-Gorki Theater, le Thalia Theater Hamburg ou encore le Schauspielhaus Freiburg.

Aufstand von oben – Der Streik d'après Ayn Rand, Nicolas Stemann (2020).
Das Helmi, Alicia Aumüller.
© Gina Folly

Aufstand von oben – Der Streik d'après Ayn Rand, Nicolas Stemann (2020).
Kay Kysela, Florian Loycke, Daniel Lommatzsch, Sebastian Rudolph, Felix Loycke,
Alicia Aumüller, Sachiko Hara, Thelma Buabeng.
© Gina Folly

(Felix et Florian Loycke), avec lesquels Stemann a travaillé à plusieurs reprises — censées représenter les mêmes deux personnages, Dagny Taggart et Francisco d'Anconia. Nicolas demande à un acteur de donner vie à la marionnette pendant qu'un autre la synchronise et lit le texte original en anglais. Au fur et à mesure, les deux niveaux sont de plus en plus séparés. Une cinquième actrice, Sachiko Hara, s'en mêle et de son propre chef enfile une autre marionnette en forme de tête, Nicolas poursuit son idée en lui demandant d'aller s'asseoir en haut de la chaise d'arbitre de match de tennis. Felix Loycke entre en scène avec une autre poupée, Thelma Buabeng devient la traductrice en allemand du texte des dialogues anglais. Florian Loycke a envie de danser, Nicolas lui laisse libre cours : il improvise avec Thelma une danse avec des têtes d'animaux (autres poupées) en fond de scène. Nicolas demande à Daniel d'entrer en jeu et de lire en parallèle depuis le fond de scène l'article de Peter Sloterdjik, « Die Revolution der gebenden Hand »,[26] issu du recueil de recherches dramaturgiques (*Materialmappe*). On lui donne une énorme marionnette de tête, censée lire le texte, puis Felix Loycke finit par la manipuler, en faisant mine que c'est elle qui parle, devant le micro. Tout le tableau scénique continue de se développer, jusqu'à 22 heures 45 environ. Alors que personne ne s'y attendait, une belle session de création scénique est apparue, où tout vient naturellement, sans que l'on aie besoin de parler beaucoup. Nicolas ne lance souvent qu'une phrase ou deux, les acteurs s'en emparent, chacun y va du sien, tout se construit spontanément. C'est la première fois que les marionnettes, qui viennent d'être créées par Felix et Florian Loycke le week-end précédent, sont utilisées : les voilà en jeu, dans toute leur force et potentialité. Des idées de musique viennent de manière intuitive à Nicolas Stemann, qui accompagne toute la répétition au piano, jouant des mélodies, notamment la chanson pop « Baby hit me one more time », trouvaille très adéquate dans le contexte. Les acteurs entendent

26. Peter Sloterdijk, « Die Revolution der gebenden Hand », *Frankfurter Allgemeine*, 2009.

les premières notes, saisissent les références et entonnent les airs de la chanson. De nombreux potentiels scéniques sont effleurés, un niveau supplémentaire a été découvert avec la mise en jeu des marionnettes. La scène présente différents plans, avec plusieurs espaces qui sont autant de mondes et sphères. Les divers niveaux se rencontrent et interagissent dans une forme hybride : stylisation belle, drôle et touchante des fantaisies sadomasochistes des personnages à travers les marionnettes, incarnation des figures en chair et en os, voix synchronisées en anglais (qui rappellent l'esthétique du film que l'équipe vient de visionner), danse d'âmes de la forêt (parade d'animaux s'attirant l'un l'autre comme métaphore amoureuse, loin des clichés théâtraux de la romance et du mélodrame romantique) et commentaires de théoriciens — même l'auteure, Ayn Rand,[27] est de la partie, représentée par une actrice au masque énigmatique observant toute la scène depuis son siège d'arbitre de match de tennis.

27. Ayn Rand est une romancière, scénariste et philosophe américaine d'origine russe, juive athée connue pour sa philosophie objectiviste, sa pensée libérale et sa théorie d'un capitalisme individualiste. Ses romans figurent parmi les plus vendus aux États-Unis.

Les différents niveaux de la mise en scène

Dans le processus, Nicolas travaille toujours à plusieurs niveaux à la fois, celui de l'œuvre en elle-même, de son intrigue, celui de la situation réelle de la répétition, mais aussi celui des intentions de l'auteur, de sa personne, de ses fantasmes, de la confrontation entre la mise en scène et le texte (dont les frictions sont souvent thématisées), et au-delà encore, sur ce que cela pourrait nous dire de notre monde d'aujourd'hui, niveau plus thématique qui tente de démêler des questions larges et épineuses. Par exemple l'idéologie néolibérale, ses fondements et sa philosophie dans *Aufstand von oben – Der Streik*. On assiste au sein des répétitions à un va-et-vient : les discussions passent de l'exploration de l'intrigue, de la compréhension des motivations (réalistes et psychologiques) des personnages du roman, à des thématiques bien plus générales ; des parallèles sont tirés entre le livre, l'univers décrit par Ayn Rand dans les années 1950, et le monde contemporain. L'équipe lit des articles et chapitres d'ouvrage ensemble, discute énormément, parfois très longuement à la table. Les images qui se créent ensuite sur scène sont des mélanges de ces niveaux même si elles prennent pour point de départ des textes dialogués : si une improvisation scénique part d'une situation plutôt naturaliste, elle peut souvent s'écarter rapidement du matériau original et d'une possible mise en scène réaliste pour intégrer ces autres perspectives et thématiques.

La recherche finale d'une cohérence d'ensemble

Au bout de plusieurs semaines d'un processus de création foisonnant, face à une masse de matériaux scéniques, la tâche de Nicolas Stemann consiste à donner une forme à l'informe : à partir de toutes les saynètes inventées, structures musicales, chorégraphies collectives, chœurs et éléments vidéo, il s'agit de mettre au point un agencement qui ait du sens. Stemann dispose en quelque sorte d'une boîte à outils où il peut piocher, d'un grand réservoir de modules avec lesquels il doit composer sa mise en scène. Cette phase de (re)construction dramaturgique permet de créer des échos entre les passages, de déterminer des coupes de texte, de sélectionner les passages théâtraux les plus intéressants, de choisir la version la plus aboutie de certaines scènes (dont des variantes multiples coexistaient jusqu'alors). On est parfois forcé d'abandonner certaines inventions, dont le fil dramaturgique ne correspond plus dans l'ensemble, ou de transformer certains aspects, même s'ils donnaient lieu théâtralement à de très belles images, à des moments émouvants ou esthétiques. Dans le cas de *Wut*, cette tâche d'agencement n'est pas simple et prend du temps : la structure d'ensemble se modifie et se recompose tous les jours, les modules sont redéplacés après de multiples tentatives. Se succèdent ainsi cinq ou six compositions différentes quelques jours avant la première, avant d'aboutir à une mise en scène en cinq parties et trente scènes au total.[28] Ces changements demandent beaucoup de flexibilité aux autres collaborateurs ainsi qu'à l'acteur, ne serait-ce que pour l'apprentissage du texte et la mémoire des diverses versions, entre lesquelles il est amené à jongler. Pour certains comédiens, c'est un gage de liberté, dans la mesure où les scènes n'ont pas été répétées et polies jusqu'à atteindre une extrême précision des mouvements et actions : leur marge de jeu reste grande, notamment du fait de la part d'improvisation. Le défi final pour le metteur en scène consiste à structurer l'ensemble en donnant une cohérence dramaturgique à l'enchaînement de scènes hétéroclites : Stemann se fait monteur de cinéma, il découpe les *rushes*, les réarrange, les assemble. Le tableau final ne prendra forme qu'à la toute fin et laissera transparaître les traits de fusain des études, tel un palimpseste où l'on voit toutes les traces antérieures. Stemann aime à montrer des choses non finies, non abouties, non léchées, conservant des traces du processus et du travail. Il aspire à retrouver dans le spectacle l'énergie des improvisations, la liberté de la lecture impromptue (« *free-floating text* »).

28. Cf. Cahier de mise en scène, version du 15 avril 2016 : Nicolas Stemann, *Wut* (Munich : Münchner Kammerspiele, avril 2016), p. 1.

Der Vater de Strindberg, Nicolas Stemann (2018).
Julia Riedler, Daniel Lommatzsch.
© Thomas Aurin

Répétitions techniques

Ce travail se fait souvent en parallèle avec une autre étape cruciale, dans le courant de la sixième et septième semaines *: les répétitions se déplacent de la salle de répétition à la véritable scène, avec les décors originaux. Entre les répétitions avec les acteurs*, se tiennent des répétitions techniques, essais scénographiques, de lumière, de vidéo ou encore de son. Stemann assiste à nombre d'entre elles pour chercher, puis fixer avec ses collaborateurs tous les éléments techniques de la mise en scène et les mots clés du texte pour le déclenchement de certains effets, l'arrivée d'accessoires ou le changement d'atmosphère lumineuse. L'*Inspizient* (« chef de plateau » ou « régisseur ») devient dès lors le pivot central du bon fonctionnement d'une représentation : il note tous ces éléments dans son *Regiebuch* et programme son *Inspizientpult (« table de régie »* au système électronique très complexe, avec cinq écrans reliés à des caméras filmant la représentation). Il coordonne depuis le côté de scène le lancement des effets, en donnant à chaque fois des signaux lumineux ou sonores, *à travers son casque relié* aux hauts parleurs en coulisses, dans les loges et les ateliers de maquillage et dans tous les départements spécifiques *: techniciens, accessoiristes, éclairagistes,* techniciens du son, vidéastes).

Endproben : remises en question et répétitions publiques

Du côté des répétitions scéniques, tout au long des deux dernières semaines, baptisées en Allemagne *Endproben* (« répétitions finales *»), on réalise des recadrages et des modifications, parfois de fond, jusqu'à la dernière minute, avec des « réunions de crise » quelques heures avant la première. Les préparatifs s'avèrent donc très conséquents et les derniers jours très chargés* affectivement, notamment du fait de générales avec public, afin de tester la viabilité de certains dispositifs et les réactions des spectateurs. Dans ces derniers jours, on évolue donc entre pression, perfectionnisme (des répétitions techniques ou vocales par exemple) et liberté de jeu. Sur le spectacle *Wut*, lors d'un mauvais filage cinq jours avant la première, Stemann s'aperçoit d'un problème de construction lié au fait qu'il dispose de trop de matière théâtrale (c'est-à-dire, pour lui, de passages très orchestrés et mis en scène, au détriment d'une lecture plus simple en *free-floating* et de parties improvisées). Il profite d'un entretien d'après-filage (*Kritik*) pour redonner à ses acteurs une direction : il faut retrouver l'endroit juste. Il demande pour ce faire que l'on se reconcentre sur le texte et sur une mission simple : il faut continuer à dire et lire le texte en dépit de tout. Il avoue avoir produit trop de scènes, chœurs et micro-scènes, « trop mis en scène ». C'est l'énergie des acteurs sur le plateau qui doit primer.

Nicolas Stemann est un adepte des répétitions publiques, et il les fait intervenir à différents moments de la création. Cet outil lui permet de présenter un *work in progress*, des étapes de création où le spectateur

devient co-constructeur de la représentation — mettant en valeur la dimension performative de l'œuvre théâtrale. Dans le cas de *Der Vater*, le planning de répétition est différent de l'habituel temps de création : les huit semaines de répétitions sont réparties en trois blocs, séparés par deux pauses de plusieurs semaines, de novembre 2017 à avril 2018. La répétition publique intervient très tôt (le 19 janvier 2018), au bout de cinq semaines de répétition et trois mois avant la première. Cette confrontation avec le public donne lieu à une longue critique et de longs échanges, poussant Nicolas Stemann *à modifier l'orientation de jeu du premier acte*. La tournure que prend la dernière phase de création est influencée par cette première expérience des spectateurs. Lorsqu'il ouvre ses répétitions, il aime à jouer le rôle de médiateur et insiste sur son affection pour les choses non finies, non prêtes. Voici par exemple l'annonce qu'il fait au public de *Der Vater* :

> Bienvenue à cette répétition publique, je dois le souligner, c'est une répétition publique. Il y a des fois où l'on fait une avant-première, on laisse entrer les gens deux ou trois jours avant la première et on fait un filage. Et il y a alors quelques moments qui ne sont pas encore lissés et il manque encore un costume et demi mais le reste est déjà là. Ceci aujourd'hui est vraiment quelque chose de complètement différent et j'insiste là-dessus, parce que je pense que cela n'existe pas, habituellement, au théâtre. Normalement, on ne montre pas les choses inachevées. Nous sommes extrêmement inachevés et ce ne sont même pas vraiment des choses (*rires dans le public*). Nous ne sommes même pas trois jours avant la première, elle aura lieu fin avril. J'ai demandé qu'on puisse le faire, parce que j'aime ça. J'aime montrer les choses inachevées parce qu'on en apprend beaucoup, et ce de manière mutuelle.[29] (notre traduction)

Retour méthodologique sur le processus créatif

Le processus créatif est collaboratif et implique toute l'équipe : les acteurs, porteurs de propositions, créateurs et improvisateurs, dans un dialogue constant avec Stemann, qui par la rhétorique de son discours de mise en scène,[30] les guide ou les laisse libres ; les autres artistes de l'équipe (scénographe, costumière, vidéaste, dramaturge), qui, très autonomes dans leur propre pratique, accompagnent de manière réactive les répétitions, proposent sans cesse de nouvelles idées dans une complicité souvent non-verbale.

← **29.** Leila Vidal-Sephiha, *Inszenierungsdokumentation*: Der Vater *von August Strindberg. Regie von Nicolas Stemann* (Berlin : Akademie der Künste, Sammlung Inszenierungsdokumentationen, 2018). Protocole de répétition du vendredi 19 janvier 2018 au soir : « Herzlich willkommen zu dieser öffentlichen Probe, ich muss es extra betonen, es ist eine öffentliche Probe. Es gibt es manchmal, dass man Voraufführungen macht, dass man zwei-drei Tage vor der Premiere Leute reinlässt und einen Durchlauf zeigt. Und dann sind so ein paar Stellen noch nicht so ganz genau geputzt und irgendwie eineinhalb Kostüme fehlen noch und der Rest ist aber schon eigentlich da. Das hier ist jetzt wirklich ausdrücklich was völlig anderes und ich betone es, weil es das normalerweise, glaube ich, nicht gibt im Theater. Normalerweise zeigt man nicht unfertige Sachen. Wir sind extrem unfertig, es sind noch nicht mal wirklich Sachen (*Lachen im Publikum*). Wir sind nicht mal drei Tage vor der Premiere, die Premiere wird Ende April stattfinden. Ich habe darum gebeten, dass wir das machen können, weil ich das mag. Ich mag unfertige Sachen zu zeigen, weil man darüber was erfährt, und zwar auch wechselweise. »

30. Judith Bernard, *Rhétorique du discours de mise en scène : mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre*, thèse dirigée par Christine Hamon-Siréjols (Lyon : Université de Lyon II, 2000).

> Le théâtre est collectif comme aucune autre forme d'art. Quiconque a fait l'expérience, lors de répétitions théâtrales, de la façon dont de belles idées qu'on a eues assis à son bureau ne sont non pas détruites, mais enrichies par un processus de malentendus constructifs, d'essais et d'erreurs, de fusion et de mélange avec d'autres évaluations, parfois totalement contraires, provenant d'un groupe complètement hétérogène — celui-là ne veut plus d'aucune forme d'autocratie.[31] (notre traduction)

Décrire ce dialogue, c'est réfléchir à la nature dynamique, collaborative et intermédiale du processus. La salle de répétition devient un laboratoire où tester de nouvelles manières d'être ensemble et de mettre en pratique les débats sur la démocratie, les rapports de pouvoir et les relations hommes-femmes.

Si Nicolas Stemann pense le théâtre, son originalité dans le paysage européen de ce début du XXIe siècle tient avant tout à sa pratique théâtrale. Pour le chercheur, rien n'est donc plus instructif que le processus de répétition lui-même : il s'agit d'aller au-delà de la classique *Aufführungsanalyse* (« analyse de mise en scène ») et d'étudier le processus créatif, dans le sillon ouvert par la génétique théâtrale française[32] et la théorie des répétitions allemande.[33] Il faut donc repenser la méthodologie de documentation et d'archivage. Impossible de se faire une idée réelle du processus si l'on ne travaille qu'à partir des documents disponibles : archives conservées par les théâtres, programmes de salle, captations, revues de presse, entretiens et écrits d'artistes… Le chercheur doit adopter une démarche active : assister lui-même aux répétitions, réaliser des protocoles et « fabriquer » des archives,[34] afin de pouvoir cerner au plus près la pratique spécifique d'un créateur. La connaissance de l'art de Stemann passe par un suivi intégral des répétitions de plusieurs spectacles pour arriver au cœur du processus de création — dont on a montré à quel point il est hybride et en perpétuel mouvement, épousant la matière même de la pièce — et de l'« esthétique de la production »[35] d'un tel homme de théâtre. C'est dans sa pratique que Nicolas Stemann révèle sa vision du théâtre : comme le dit le peintre français Pierre Soulages, « c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche. »[36]

31. Nicolas Stemann, « Hallo Zürich! », Éditorial de la brochure de la saison 2019-2020 du Schauspielhaus de Zürich, p. 26-27 : « Ausserdem ist Theater kollektiv wie keine Kunstform. Wer einmal in Theaterproben erlebt hat, wie die eigenen schönen Schreibtischideen durch einen Prozess aus konstruktiven Missverständnissen, trial and error, Verschmelzung und Vermischung mit anderen, teils komplett konträren Einschätzungen einer völlig heterogenen Gruppe nicht zerstört, sondern bereichert werden – der hat keine Lust mehr auf irgendeine Form der Alleinherrschaft. »

32. Cf. notamment : Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor (éd.), *Genèses théâtrales* (Paris : CNRS Éditions, coll. Textes et Manuscrits, 2010).

33. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, op. cit.*.

34. Marion Denizot, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire*, n° 13-14, 2014, p. 88-101.

35. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, op. cit.*, p.88 : « Les répétitions décrivent ainsi un processus de production spécifique ainsi qu'une situation d'observation particulière, une forme de créativité collective. Dans ce champ de tension entre la production, l'observation et l'interaction, une nouvelle perspective peut être jetée sur les questions de la pratique artistique – en tant qu'esthétique de production. »

36. « Pierre Soulages à Conques, lumière sur un chef d'œuvre », interview par Sabine Gignoux, *La Croix hebdo*, 7-8-9 décembre 2019.

Bibliographie

BANU, GEORGES (éd.), *Les répétitions : un siècle de mise en scène, de Stanislavski à Bob Wilson*, *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54 (Bruxelles : Académie expérimentale des théâtres, 1996)

BERNARD, JUDITH, *Rhétorique du discours de mise en scène : mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre*, thèse dirigée par Christine Hamon-Siréjols (Lyon : Université de Lyon II, 2000)

BOUKO, CATHERINE, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique* (Bruxelles, Bern, Berlin : Peter Lang, coll. Dramaturgies n° 26, 2010)

GUTJAHR, ORTRUD (éd.), Faust I/II *von Johann Wolfgang von Goethe. Nicolas Stemanns Doppelinszenierung am Thalia Theater Hamburg* (Würzburg : Königshausen & Neumann, coll. Theater und Universität im Gespräch, n° 14, 2012)

GUTJAHR, ORTRUD (éd.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt* (Würzburg : Königshausen & Neumann, coll. Theater und Universität im Gespräch, n°6, 2008)

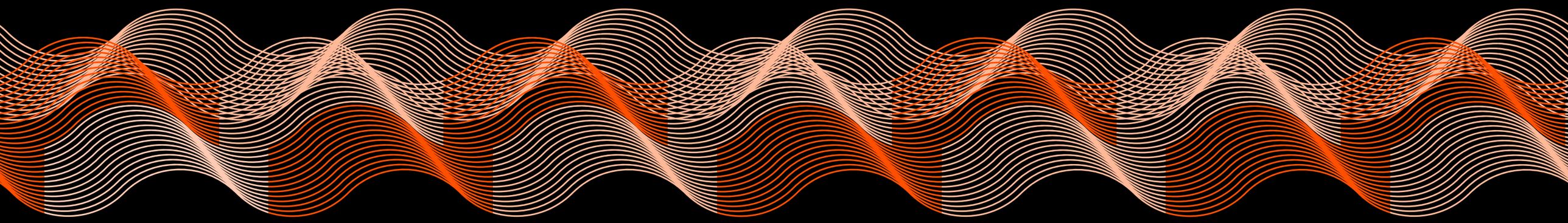
MATZKE, ANNEMARIE, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* (Bielefeld : Transcript Verlag, 2012)

STEGEMANN, BERND, « Die Probe bei Jossi Wieler und Nicolas Stemann », in Melanie Hinz et Jens Roselt (éd.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater* (Berlin : Alexander Verlag, 2011), pp. 38-50

PROUST, SOPHIE, *La direction d'acteurs : dans la mise en scène contemporaine* (Vic la Gardiole : L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2006)

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

(Re)defining the Director's Book: How (Genetic Research of) *Regiebücher* Constructed the *Regisseur*



EDITH CASSIERS

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.156–207 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Résumé

De nombreux spécialistes du théâtre plaident pour la recherche (génétique du théâtre) des livres de mise en scène. La raison en est qu'ils forment une fenêtre cruciale sur les processus créatifs, les performances suivantes et la figure ainsi que les méthodes de travail du metteur en scène. Cet article examine comment (la recherche génétique de) ces notes ont (co-)construit le concept du directeur de théâtre. Comment et pourquoi les livres de mise en scène créent-ils et renforcent-ils la position, la fonction et le statut de cet « auteur » théâtral nouvellement trouvé ? Pour répondre à ces questions, je clarifie tout d'abord le concept du livre de mise en scène sur la base de ses différents noms et rôles. Deuxièmement, je propose une historisation du livre de mise en scène, suivie d'une discussion sur les aspects problématiques de la recherche génétique théâtrale des livres de mise en scène. Ce faisant, cet article espère faire la lumière sur l'enchevêtrement du livre du metteur en scène, la recherche génétique théâtrale et le concept du metteur en scène.

Summary

Many theatre scholars plead for (theatre genetic) research of director's books, since they prove to be a crucial window on creative processes, the performances that follow, and the figure, as well as working methods, of the theatre director. This paper examines how (genetic research) of these notes (co-)constructed the concept of the theatre director. How and why do director's books create and strengthen the position, function, and status of this newly found theatrical 'author'? To answer these questions, I first clarify the concept of the director's book on the basis of its different names and roles. Second, I propose a historicising of the director's book, followed by a discussion of problematic aspects of theatre genetic research of director's books. In doing so, this paper hopes to shed light on the entanglement of the director's book, theatre genetic research, and the concept of the theatre director.

Author

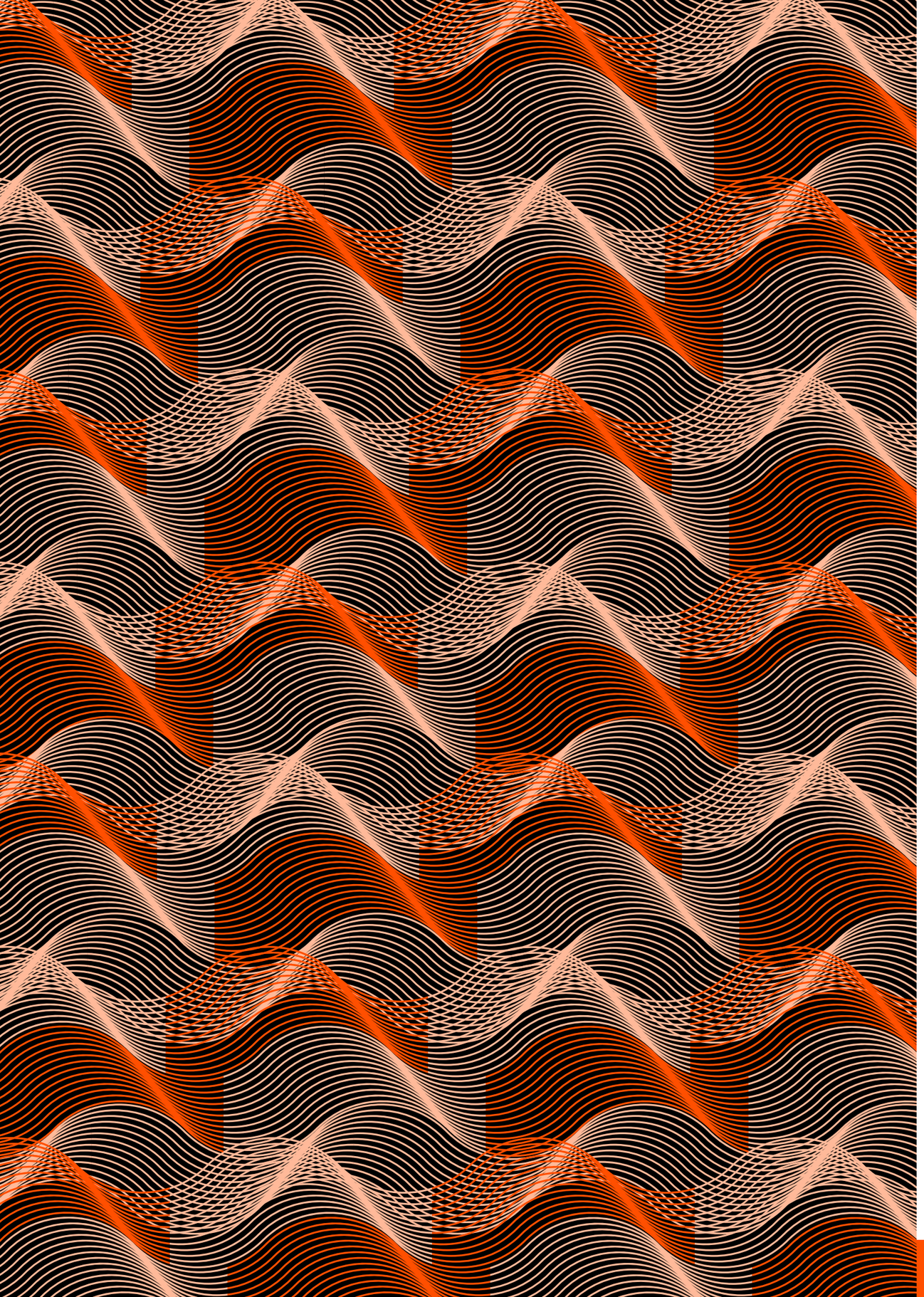
EDITH CASSIERS

Has a PhD in Theatre and Literary Studies at the University of Antwerp and Vrije Universiteit Brussel on the subject of genetic research and director's notes. She is a lecturer in performance analysis, theatre history, and research methodologies at the University of Antwerp, Royal Conservatoire Antwerp, and Royal Academy of Fine Arts Antwerp. Since 2019, she works as a postdoctoral researcher for ARGOS, an international research project on the observation of creative processes, co-financed by Creative Europe. Furthermore, she has been working as a dramaturge since 2011 for different national and international directors, choreographers, and theatre companies.

University of Antwerp – edith.cassiers@uantwerpen.be

KEYWORDS
Director, director's book, *Regiebuch*, genetic criticism, theatre history

MOTS-CLÉS
Metteur en scène, livre de mise en scène, critique génétique, histoire du théâtre



Discovering the director's book: Introduction

It was a fascination with director's books — the notes of the theatre director during, and as part of, the creative process — that meant the beginning of a new theoretical domain. Theatre genetic research, a sister discipline of *critique génétique* or genetic criticism, promises the documentation, reconstruction, and analysis of creative processes of the performing arts. The relatively recent research field encompasses a systematic study of all the documents produced during the creative process (and thus including director's books) as well the study of rehearsal processes.[1]

1. See for rehearsal studies: Gay McAuley, 'Towards an Ethnography of Rehearsal', *New Theatre Quarterly*, 14.53 (1998), 75-85; Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999); *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*, ed. by Jen Harvie and Andy Lavender (Manchester: Manchester University Press, 2010).

The first theatre genetic researcher was, indeed, a researcher of director's books. The French Marie-Antoinette Allevy (1903–1966), an actor, director, and designer who would be best known under her exotic pseudonym Akakia-Viala, rigorously studied nineteenth-century 'livrets de mise en scene'. In 1938, she published the first critical edition of 'un cahier de mise en scène',[2] that would culminate in her doctoral thesis *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*.[3] She focused on romanticism, since it was during this period that the figure of the director, 'le metteur en scène', would emerge and her much loved art form of 'la mise en scène' would come to full development. To sufficiently understand this evolution as well as appreciate 'cet art nouveau', studying 'livrets scèniques' is crucial, writes Akakia-Viala.[4] She was followed by a generation of genetic scholars, that would eventually lead to the emergence of the theoretical domain in the 1960s.[5]

The study of director's books would continue to be an important part of theatre genetic research. Genetic study of director's books forms the basis of many works on direction, including directors' histories,[6] theories of direction,[7] and studies of specific directors.[8] Theatre genetics scholars like Josette Féral[9] and Jean-Marie Thomasseau[10] have pleaded for (theatre genetic) research of these director's books, since they prove to be a crucial window on the creative process, the actual performance, and the roles, as well as working methods, of the theatre director.

2. Namely *Édition critique d'une mise en scène romantique. Indications générales pour la mise en scene de* Henri III et sa cour, *drame historique en cinq actes, en prose, de M.A. Dumas, par Albertin, directeur de la scène près le Théâtre-Français* (1829) (Paris: Librairie E. Droz, 1938).

3. Doctorat ès lettres (Paris: Librairie E. Droz, 1938).

4. Allevy, *La mise en scène en France*, pp. 8, 42.

5. Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux and Dominique Budor, 'Pour une génétique théâtrale : prémisses et enjeux', in *Genèses Théâtrales* (Paris: CNRS éditions, 2010), pp. 5–23 (p. 7).

6. See for example Toby Coles and Helen Krich Chinoy's well-known *Directors on Directing* (1976 (1953)), as well as *Directors' Theatre* that cites how director's books can lead to the reconstruction of both the performances and the working methods of certain directors (David Bradby and David Williams, *Directors' Theatre* (New York: St. Martin's Press, 1988).

7. See for example Simon Shepherd's overview and analysis of direction in Europe and the U.S. (2012), in which he discusses 'the director's book'. Simon Shepherd, *Direction: Readings in Theatre Practice* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), pp. 39-41.

8. See for example publications on Max Reinhardt (Stefan Janson, *Hugo von Hofmannsthals 'Jedermann' in Der Regiebearbeitung Durch Max Reinhardt* (Frankfurt: Lang, 1978); Manfred Grossmann and Max Reinhardt, *Max Reinhardts Regiebuch Zu* Macbeth *(1916)* (Basle: Theatrekultur-Verlag, 1965), Max Reinhardt, *Max Reinhardts Regiebuch Zu Faust I: Untersuchungen Zum Inszenierungsstil Auf Der Grundlage Einer Kritischen Edition*, ed. by Wilfried Passow (Munich: Kitzinger, 1971)); Samuel Beckett (Samuel Beckett, *Endgame. Vol. 2. The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, ed. by S. E. Gontarski (London: Faber and Faber, 1992); Samuel Beckett, *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*, ed. by James Knowlson (London: Faber and Faber, 1985); Samuel Beckett, *The Shorter Plays, Vol. 4. The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, ed. by S. E. Gontarski (London: Faber and Faber, 1999); Samuel Beckett, *Waiting for Godot. Vol. 1. The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, ed. by James Knowlson and Dougald McMillan (London: Faber and Faber, 1993). Samuel Beckett. *Krapp's Last Tape. Vol. 3 The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, ed. by James Knowlson and Dougald McMillan (London: Faber and Faber, 1992)); Konstantin Stanislavski (Chinoy & Cole, Jones, David Richard, *Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook* (Berkeley: University of California Press, 1986)); Bertolt Brecht (Bertolt Brecht, 'Das Modellbuch. Anmerkungen Zur Aufführung 1949', in *Materialien zu Brechts 'Mutter Courage und ihre Kinder'*, ed. by Werner Hecht (Frankfurt am Main, 1964), pp. 9–80); and Hendrik Ibsen (Ellen Karoline Gjervan, 'Ibsen Staging Ibsen: Henrik Ibsen's Culturally Embedded Staging Practice in Bergen', *Ibsen Studies*, 11 (2011), 117–44, (*http://dx.doi.org/10.1080/15021866.2011.617210*). See also the series *Les Voies de la Création Théâtrale* (CNRS Editions). Each volume is dedicated to the creative process of a director, including Kantor, Brook, Meyerhold, Sellars, and Régy.

9. Josette Féral, 'Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2', *Theatre Research International*, 33.3 (2008), 223–233.

10. Jean-Marie Thomasseau, 'Les manuscrits de la mise en scène', *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 29 (2001), 101–122; Jean-Marie Thomasseau, 'Les manuscrits préparatoires à la mise en scène du *Ruy Blas* de Brigitte Jaques-Wajeman (Comédie-Française, 2001)', in *Le Théâtre Au plus Près* (Saint Dennis: Presses Universitaires de Vincennes, 2005), pp. 197–220.

As these director's books are seen as 'the most important and faithful of (theatre genetic) documents',[11] one wonders how these notes have influenced our idea of the director. How has this extensive genetic research of director's books (co-)constructed the concept of the theatre director? How and why do director's books create and strengthen the position, function, and status of the director?

This paper has a tripartite structure. Firstly, I will clarify the concept of the director's book on the basis of its multiple names and roles. Secondly, I will propose a historicising of the director's book, which will be closely linked to similar historicising (genetic) research on the theatre director. Thirdly, I will point out some possible problematic aspects of the theatre genetic research of director's books. By doing so, this paper hopes to shed light on the entanglement of the director's book, theatre genetic research, and the concept of the theatre director.[12]

Defining the director's book

A difficulty from the beginning of research on director's books has been the definition of the research object. The director's book has many names (*Regiebuch*, director's notes, direction book, *didascalies, notes préparatoires de metteur en scène, livre de conduite, livret de mise en scène, cahier de mise en scène*, etc.), and even more meanings. I define the director's book as the notes of the director (or figure(s) responsible for the direction) as part of the creative process. The director is the figure in whom the control of the *mechanics* (the practical and technical organisation) and the *aesthetics* of a production are centralised.[13] That makes the director both artist and manager, including both artistic and organisational functions.[14]

The term director's book is often mistaken for, and used interchangeably with, the *promptbook*. However, where the director's book forms a part of, and platform for, the creative process, the promptbook is most often used at the end of the creative process to exhaustively describe the staging as a basis for future re-enactments, revivals, or reconstructions of the performance. This final form of describing notation is often created by someone else than the director, but frequently uses her/his notes as basis. The purpose of the promptbook is practical, and it is used for *organisation* and recording for *conservation*, while the director's book serves first and foremost the *creation*.

Director's books originally stand between the drama-text and the staging, consisting of the director's instructions for transforming the dramatic text into a performance text, to transpose it from page to stage. Though it originated in the margins of the dramatic text, the director's book is not solely condemned to a form of ink and paper, as it can also consist of other media — such as sketches, drawings, music scores, videos, and photos — regardless of any dramatic text. Furthermore, the

11. Féral, p. 226.

12. This paper is a direct result of my PhD research on historical and contemporary director's books, *PROMPT! From Page to Stage: A Theatre Study of the Postdramatic Director's Book*, which was part of the interuniversity research project *The Didascalic Imagination: Contemporary Director's Notes as Genetic Documents of the Creative Process* (Promotors: Prof. dr. Luk Van den Dries and Prof. dr. Johan Callens).

13. See Helen Krich Chinoy and Toby Cole, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1976); Kimberly Jannarone, 'Chapter 6: The Artist of the Theatre', in *Artaud and His Doubles* (Michigan: The University of Michigan Press, 2010), pp. 133–158.

14. In what follows, I will mainly speak from the perspective of the singular director's figure. Nevertheless, the word 'director' can be interpreted as several people, as I will argue later on in this text.

word ‘book’ is misleading as it implies a clearly delineated beginning and end, as well as a structure and final form. In reality, a director’s book is often a (semi- or non-) structured bundle of notes (not infrequently in different media and formats), that is constantly changing and never-ending.

Roles of the *Regiebuch*

Based on my research of *Regiebücher,* I define the following roles for the director’s book:[15] conception, analysis, modification, organisation and communication, observation, reflection, selection, compilation, correction, (intermedial) transposition, (authorship) construction, and (artistic) expression. In what follows, I will briefly explain each role.[16]

a) *Conception* seems to be the most obvious and possibly the most important role of the director’s book. The director’s book often forms the first platform for an original, creative idea, a concept for a work to be realised, a new design, set-up, or plan for a performance. Classical director’s books, such as those of Max Reinhardt and Konstantin Stanislavski, form fully worked-out plans in which, often, as much as possible is determined in advance, requiring only to be practiced and tested during rehearsals. It is an extensive planning conducted in advance by the director on the basis of the theatre text, supplemented with notes, diagrams, and drawings about the mise-en-scène. Even in theatre where there is no text, or less text, we find such a preparatory function in director’s books. Both Romeo Castellucci and Robert Wilson meticulously prepare everything in their director’s books. The rehearsals are organised and structured on the basis of that detailed plan, to test the ideas and adjust them if necessary.[17] Conception also stands for design. Directors develop decor, costume and lighting, movements, and blocking, often through sketches, diagrams, or photo collages, as can be seen in the director’s books of David Garrick, Duke Georg II of Saxe-Meiningen *(figure 1)*,[18] Edward Gordon Craig, and Bertolt Brecht.

b) *Analysis* of the source material is likewise an important role of the director’s book. Source material can be a dramatic text, but also other material such as a certain theme, a painting, music, or another theatre performance. Katie Mitchell emphasises the importance of analysing the major themes, characters, and context of a dramatic text as part of formulating the ‘directing script’ of the director.[19]

15. Compare with the tasks of the theatre director, formulated by researchers such as Annemarie Matzke (‘Das Theatre auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters’, in *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, ed. by B. Hochholdinger-Reiterer, M. Bremgartner, C. Kleiser and G. Boesch (Berlin: Alexander, 2015), pp. 15-33 (p. 16)) and Simon Shepherd (pp. 36-37).

16. It should be noted that not every director’s book covers all roles. Some roles are also taken over by other genetic documents, which may or may not be similar. Many of the roles also merge with each other and can operate in different time frames.

17. In contrast, some directors find the director’s book too compelling in its ‘recording’ of concepts. There are numerous examples of directors who do not prepare a conceptual preparation in a director’s book because, for example, they can empathize sufficiently with the dramatist and do not need further written preparation. Luk Perceval claims that, compared to the past, he now directs with ‘empty hands’, and no longer prepares in advance, but decides during rehearsals what will be worked on based on the mood of the group and the moment.

18. Source image: ‘1882—German—Duke of Saxe-Meiningen's design for costumes for Wallenstein’, Hekman Digital Archive (Calvin University), *https://library.calvin.edu/hda/node/2010*.

19. Katie Mitchell, *The Director’s Craft: A Handbook for the Theatre* (London & New York: Routledge, 2010 (2008)), pp. 26-53.

FIGURE 1
A sketch by Duke Georg II Von Saxe-Meiningen with the costume designs for *Wallenstein* (1882).

c) *Modification:* the director's book is often used to edit and adapt the source material for, and to, the performance. That can be the editing of text(s): for example, novels, letters, poetry, essays, film scripts, but mostly dramatic texts, as can be seen with actor-managers such as Edmund Kean. In Wilson's director's book, for his performance *The Blacks*, after Jean Genet's famous theatre text, we find 'dramatic structures', a list that summarises the details on the actors ('13 all black'), the scenography ('balcony w/ 3 chairs / throne in the middle'), proxemics (including who is on and off the balcony), and the selected scenes from the source text (including the key scene 'one black is accused of murdering a woman').[20] Other material (such as images, music, films, photos) can also serve as source material, as becomes clear in the (re)arranging of parts of the Bible and Greek mythology, references to visual art and film, and quotes of literature and music in the notebooks of Castellucci.

d) *Organisation and communication* form an important aspect of the director as manager. The origin of the director's book lies in organising a performance (as we will see later on in this text), and many director's books are still used to organise and setting-up a production. Ivo Van Hove describes how he makes reports of production meetings in his notebooks, while Samuel Beckett's notebooks include many rehearsal plans.

e) *Observation:* many director's books are used by the director as a form of log during the rehearsals. The director writes down what s/he sees, what s/he wants done differently and how, what needs to be worked on, etc. Often directing assistants take over this role, as was the case with Antonin Artaud and Vsevolov Meyerhold.

20. Robert Wilson, *Visual Book 'Les Nègres' by Jean Genet* (Paris, Théâtre de l'Odéon), (Unpublished, 2013), pp. 15-17. Property of Robert Wilson.

f) *Reflection* sometimes features as well, as some director's books are used as journals or diaries, in which the director reflects on (the progress and evolution of) the creation.[21] This reflection can become a philosophical movement, personal meditation, or dramaturgical exercise — as becomes clear in the notebooks of Heiner Goebbels, Jan Fabre, and Luk Perceval.

g) *Selection* becomes a crucial role of the director's book from the second half of the twentieth century onwards. From the 1960s, an (all-determining and narratologically linear) dramatic text is used less often, while improvisations became more important. The director's book often provides a platform for making selections from that large collection of material. Amongst the various ideas, improvisations, and rehearsals, the director's book can represent or reflect the choices and decisions they have made. Féral states that the 'decision making process' becomes clear from the director's notes, as they allow us 'to follow the choices, observations, modifications and hesitations leading up to the final decisions made for a production'.[22] A director, such as Tim Etchells, becomes an editor, 'reviewing and shaping the devised material' of his company Forced Entertainment.[23] Castellucci indicates in lists what he does or does not want, or uses plus or minus signs to make a selection amongst the different ideas.[24]

21. In *Le Théâtre Au Jour Le Jour* Julie Valero describes the 'journaux personnels et carnets de création' of Didier-Georges Gabily, Jean Luc-Lagarce, and Jean-François Peyret (Paris: l'Harmattan, 2013).

22. Féral, p. 226.

23. Shepherd, p. 156. Etchells describes himself as follows: 'I am like an organizer, a filter; but not a neutral filter, because it's ultimately what I like that gets prioritised' (Gabriella Giannachi and Mary Luckhurst, eds. *On Directing: Interviews with Directors* (New York: St. Martin's Griffin, 1999), p. 27).

24. See Timmy De Laet and Edith Cassiers, 'The Regenerative Ruination of Romeo Castellucci', *Performance Research: a Journal of Performing Arts*, 20.3 (2015): 18-28.

h) *Compilation*, namely structuring and assembling, follows selection. After the material has been edited, it is placed in a structure: a scene sequence that can serve as the skeleton of the performance. Many director's books include a chronological list of scenes — not unequal to the *canovacci* of the Commedia dell'arte. This form of compilation can consist of strategies such as assembly, collage, and montage. Elizabeth LeCompte, for example, works with video registrations during rehearsals and performances, and uses film editing principles to organise her material. Directors such as Robert Wilson draw up storyboards as part of the director's book. In what Wilson calls his 'visual book' for his performance *The Forest* (1988), we find a multitude of thumbnails on the page.[25] In the director's books of the earlier mentioned Etchells, we find montages of the different scenes on a temporal axis. Etchells calls these 'sequential time maps' and describes them as 'tracing on paper the circulation of different elements at play on stage and through time'.[26] According to Annemarie Matzke, this selection and structuring process forms an important transition point in the two phases of rehearsal: the research-oriented and performance-oriented phase.

i) *Correction* and (self-)reflexivity form crucial parts of both the rehearsal process and the director's book. Director's books are sometimes used to correct certain aspects of the performance. Errors are indicated, noted, and analysed — and sometimes even communicated — via the director's books. Luk Perceval records every rehearsal with a video camera, which he then edits at home. The next day, he confronts his actors with the registration of their

25. For a storyboard-like page, see Robert Wilson's 'visual book' for his performance *The Forest* (1988): Franco Quadri, Franco Bertoni, and Robert Stearns, *Robert Wilson* (Stuttgart: DACO Verlag Günter Bläse, 1997), pp. 191-193.

26. Tim Etchells, '(Two Minutes) Very Peaceful: A Note on Drawings for Performance', *PAJ A Journal of Performance and Art*, 36.2 (2014), 78-81 (p. 79).

actions and the mistakes they have made. In this way, Perceval says, they see their mistakes themselves.

j) *Transposition*: The director's book plays an important role in transposing source material (a novel, a drama-text, an idea, an image, etc.) to the stage. The 'modification' function discusses how this material is adapted with the help of the director's book. The transition from source to target text always implies a transformation over various semiotic and medial systems. In this way, the director's book can also be used to consciously transpose some (medial and/or semiotic) properties of the source material to the performance.

k) *Construction* of authorship is likewise an underestimated role of the director's book. This role also has an impact on the creation process, including in the hierarchy between the director and his or her other employees. In what follows, this paper will delve deeper into how director's books construct the authorship of the theatre director.

l) *(Artistic) expression* is a role of the director as artist (rather than as manager). The director's book can also serve as a platform for artistic expression and become an artwork on its own. Many of the preparatory drawings in which Edward Gordon Craig designs the mise-en-scène for, or conceptualises the atmosphere, of a future performance would be seen as autonomous aesthetic products.[27] While Craig would produce a large number of sketches, etchings, drawings, scale models, etc., as well as writing different theoretical works on the art form of theatre, he would create only very few productions that would never be very successful. His visually impressive director's books have him nevertheless secured a place within the canon of theatre directors.

27. See a.o. Jennifer Buckley, '"Symbols in Silence": Edward Gordon Craig and the Engraving of Wordless Drama', *Theatre Survey*, 54.2 (2013): 207–30.

Dating the director's book

Based on the distinction between the promptbook and the *Regiebuch*, we could produce a timeline of director's books consisting of three phases that correspond with the history of the director. In directors' studies, these periods are most often emphasised as clear, sharp breaks. In what follows, however, I will argue for a continuum, rather than these constructed categories.

First, there are the *predecessors of the director's book*, before the figure of the director emerged. I would distinguish the following as the most well-known predecessors: *didaskaliai* from classical antiquity, medieval *abregieten* or *conduites,* Elisabethan *foul* and *fair copies, guide* from Italian scenographers, *canovacci* from the Commedia dell'Arte, and *didascalies* from Molière. Post-Enlightenment, there are the English *promptbooks* (for example the *preparation promptbooks* of David Garrick and the *prompt-books* of John Philip Kemble, both actors and stage managers), German Intendants and their *instructions,* and French *livrets de mise en scène* from the *metteurs-en-scène* (1800–1850). The *abregites* of the Middle Ages, for example, came into existence to steer the complex mystery and miracle plays. The 'maître du jeu' had to maintain order through cueing, timing, and stage direction while he stood amongst the many (amateur) actors that had to perform on pageant wagons in the middle of the streets.

The relatively recent figure of the theatre director would arise at the end of the nineteenth, and beginning of the twentieth, century. In her well-known and much-cited text, 'The Emergence of the Director', Helen Krich Chinoy discusses how the director's predecessors (such as the *didaskalos* in Classical Greece, the *maître du jeu* in medieval theatre, the actor manager during Elizabethan theatre, and Molière) were solely

stage managers, as directors (as we know them today) were simply unnecessary in those times. Theatre was a harmonious art form with a cohesive audience.[28] Theatre consisted of a single creative process: dramatic conception and theatrical performance went hand in hand.[29] These performances did not need an 'integrating specialist', since they already had a more *innere Regie*, which can be defined as 'unity and control intrinsic to the theatre arts and to the social conception of theatre'.[30] Modern theatres, on the other hand, tend more towards an *äussere Regie*, 'a unity imposed by historically accurate sets and costumes, by realistic imitation and ultimately by the external hand of the director charged with finding a collective focus for theatre in an atomised society'.[31]

28. Chinoy & Cole, p. 4.

29. Ibidem.

30. Chinoy & Cole, p. 13.

31. Ibidem, see also Jannarone, p. 222.

To follow this theory with an example, Elizabethan theatre and theatre from classical antiquity were both characterised by a cohesive society that had a clear (collective) idea of both theatre and life. There were some fixed values that the theatre spectators and makers shared, for example myths and rituals in classical antiquity, and Bible stories that formed the source for medieval drama — making stage managers primarily responsible for integrating and organising existing elements, rather than creation or individual interpretation. Due to the disappearance of an 'inner direction', the figure of the director could arise. Researchers such as Jannaronne and Chinoy have argued that, since the Renaissance, the theatre has lost its shared values and no longer forms a socially representative and collective art or experience. The director must offer an alternative to this loss, by creating unity. S/he needs to forge the various elements of a theatre performance into an organic and homogeneous whole, so that the fragmented audience can still experience it as a collective.

These promptbooks or predecessors of the *Regiebuch* are thus determined by the absence of the director's most important characteristic: artistic unity. These instruments form a platform for practical guidelines, rather than creative ones; they serve organisation and production instead of artistry. They serve the staging of the performance: when actors need to be warned, when certain objects have to be moved, and so forth. Cues and blocking, scenery and props, music and sound effects, lighting and special effects, bell and whistle signals, curtains that open and close, the entrance and leaving of actors, are all determined in these booklets.[32] However, this distinction between artistic and practical unity cannot always be maintained. Even these early figures and instruments were already moving into the field of artistic creation.

A clear example of this is the Intendant of the German court theatre, for example Goethe, as well as the French *metteurs-en-scène*. Most directors' studies define Georg II, the Duke of Saxe-Meiningen, as the first real director, but it is not a coincidence that this statement sparks much discussion. Some see Madame Vestris *(figure 2)*,[33] David Garrick *(figure 3)*,[34] John Kemble, Edmund Kean, Molière, Konrad Ekhof, or Johann Wolfgang von Goethe as the first directors — most often due to their organisation of rehearsals and (especially) elaborate (predecessors of) director's books, with an emphasis on scene and costume design, that already hints at a desire for a harmonious performance.[35] At the end of the nineteenth century, spectacle became increasingly important, something which managers such as Kean, Phelps, Irving, and the French *metteurs-en-scène* took advantage of, through the inclusion of melodramatic details and/or striving for historical accuracy. 'By the end

32. See Edward A. Langhans, 'Research Opportunities in Early Promptbooks', *Educational Theatre Journal*, 18.1 (1966), 74–76.

33. Source image: Folger Shakespeare Library, Folgerpedia, PROMPT Ham. 16.

34. Source image: Folger Shakespeare Library, Shakespeare in Performance, LLL2.

35. See Rebecca Schneider and Gabrielle H. Cody, *Re:direction: A Theoretical and Practical Guide* (London & New York: Routledge, 2001); Edward Braun, *The Director & The Stage: From Naturalism to Grotowski* (London: A&C Black, 1982), p. 7.

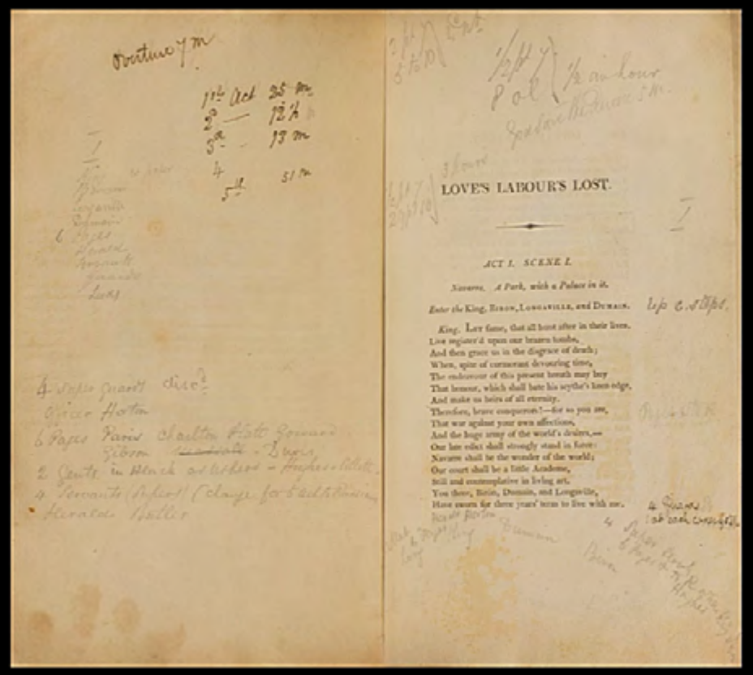


FIGURE 2
A page from the promptbook of Mme. Vestris for Shakespeare's *Love Labour's Lost* (1839).

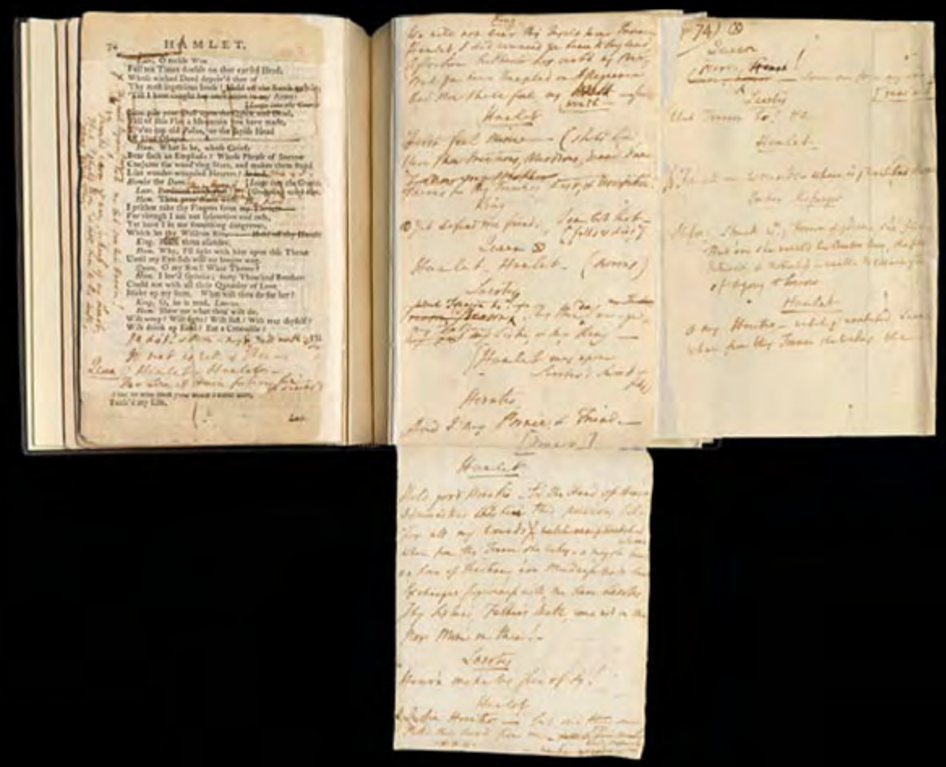


FIGURE 3
A page from David Garrick's prompt book for Shakespeare's *Hamlet* (1772-73) in which he rewrites the original text as well as formulates stage directions.

of the nineteenth century,' writes promptbook scholar Charles Shattuck, 'there appear many books which attempt to capture in explicit statement the whole picture, rationale, and psychology of production, with the business of the central characters, too, written out in full'.[36]

The second phase would be the heyday of directing books, '*the golden age of the direction book*', according to historian, semioticist and theatre scholar Marco De Marinis.[37] Director's books, amongst different forms of theatre notation, would come to full bloom with the rise of the director, running from the end of the nineteenth century up to, and including, the first half of the twentieth century. Two tendencies in the form of the director's book emerge at the beginning of the twentieth century. On the one hand, we can distinguish historical and psychological realism and naturalism (represented by the notes by the Meiningen triumvirate, especially the sketches of George II, Duke of Saxe-Meiningen); the *Regiebog* of Scandinavian directors, such as Henrik Ibsen; the *Didascalies* of André Antoine; and the *Planirovka's* of Konstantin Stanislavski. On the other hand, there is formalism, expressionism, and symbolism represented by the sketches of Adolphe Appia and the drawings of Edward Gordon Craig. Where the notes of the first group overflow with the precise directions regarding props and game movements, the second group will excel in abstraction.

Yet that dichotomy is only an appearance. Although the object may differ from their instructions (compare the exact number of glasses on the table at the inn in a production by Antoine, with the highly focused abstract mask changes in Craig's drawings), the similarity lies in

36. See Charles H. Shattuck, *The Shakespeare Promptbooks: A Descriptive Catalogue* (Urbana: University of Illinois Press, 1965), p. 12.

37. Marco De Marinis, 'From Script to Hypertext: Mise En Scène and the Notation of Theatrical Production in the Twentieth Century', trans. by James T. Chiampi, *Gestos*, 23 (1997), 9–37 (p. 24).

the precision with which these instructions are given. All these direction books excel in detail and purposeful *didascalia* — as, for example, in the *mises en scène* of Jacques Copeau and the scores of Meyerhold. No aspect of theatre production is too small to not elicit rigid guidelines from the director. In this way, Reinhardt's *Regiebuch* is also the *summa summarum* of this golden age. In Reinhardt's directing books, realism and naturalism, on the one hand, and formalism and symbolism, on the other, come together in what for many is the pinnacle of the directing book.[38] That striving for totality shows the ambition of the emerging director. Guided by the *Gesamtkunstwerk* theory, no element of the theatre performance would escape his eye. The director combines overview with detail.

While the second period would mean a flourishing period for the director's book, the director's book would change dramatically in the second half of the twentieth century. This becomes clear in the *Modellbücher* of Bertolt Brecht; the *Dessins-écrits* of Antonin Artaud; the *Notebooks* of Samuel Beckett; and the director's notes of postdramatic directors, such as Romeo Castellucci, Jan Fabre, Jan Lauwers, Luk Perceval, Heiner Goebbels, and Robert Wilson. Influenced by technical and media developments (such as the use of computers and the World Wide Web), a wide range of new forms of director's books are created, ranging from conceptual notes and sketches to techniques from other areas such as scores, storyboards, soundtracks, and video editing. The importance of the dramatic text decreases; and the importance of performance, image, and ritual increases ('performative turn' and 'pictural turn'). Increased rehearsals, improvisations, and experiments put more emphasis on the creative process, changing the nature of the director's book.

De Marinis states that the director's book is in crisis in the second half of the twentieth century, due, amongst other factors, to the increased idiosyncrasy of these director's books as a consequence of technological developments and a decrease in the importance of the text. However, I disagree, as idiosyncrasy and an individual form are characteristics throughout the histories of the director's book: Stanislavski's *Planirovka's* shows an increased attention to various elements of the performance; in Meyerhold's scores, text serves no longer as a structuring element, as he also experiments with musicalisation; Brecht relies heavily on new media such as photography as he captures parts of the much more extensive rehearsal process; Artaud's director's notes question text and language, and the associated *logos*, as they present a dominating image, and an entanglement of text and drawing;[39] and Beckett's work displays an increased attention for staging, instead of the spoken text on the stage, as well as a remarkable use of diagrams in his notebooks. These 'director's books in crisis' are actually a continuation of a trend that shaped the so-called golden age of the director's book.

There seems to be more of a curve or continuum with two climaxes (Fischer-Lichte's two performative turns), rather than a radical break. Just as with the first performative revolution, at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century, a similar shift occurs at the end of the twentieth century, leading to the second performative turn, and therefore a second golden age of directing books. Even more

38. See for a clear example: Kurt Ifkovits, '"Schwer aufzuschreiben. Keine Noten fuer Sprechen". Über Regiebücher im Allgemeinen und jene von Max Reinhardt im Besonderen', *Lesespuren – Spurenlesen oder Wie kommt die Handschrift ins Buch? Von sprechenden und stummen Annotationen*, ed. by Marcel Atz and Volker Kaukoreit (Vienna: Praesens, 2011), pp. 138-150 (pp. 144-145). The pages of the theatre text are glued in a larger notebook, with considerably enlarged the margins. On the right page is the theatre text, on the left page are sketches for the scene design, including dramaturgical interpretation. In the margins of the theatre text there are instructions regarding the saying of the text as well as the actions of the actors.

39. See for examples Camille Morando, *Autoportraits et glossolalies: la douloureuse musique d'Antonin Artaud* (Paris: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010).

than before, 'a shift of focus from "text" to "performance" aesthetics' is taking place.[40] These changes are represented in the director's book: the (static) text dissolves, the image becomes more important. Rather than linguistic, these works become meta-lingual, with different repetitions, sampling, appropriation, references, and citations. More new media will replace the conventional paper carrier. The fixed values and perception of the reader are (even further) destabilised. A certain participation from the spectator or reader is expected. In contrast to the strict direction plans of the directors at the time of the first performative revolution, these direction books become more fluid, ephemeral, and ever-changing. Pavis notes how notation in the second half of the twentieth century is no longer a simple transcription mechanism, but the outline of the performance, as well as the laboratory of its meaning.[41]

The director's book vs. the dramatic text

Following this brief definition as well as my (undoubtedly too broad) historicising of the director's book, the rest of this paper will focus on the relationship between the director's book and theatre genetic research. I will discuss several aspects of director's book research that will not only shed light on the evolution of theatre genetic research, but (first and foremost) on how research on the director's book has helped shape our idea of the director, thus reflecting biases present in theatre genetic research.

40. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* (London & New York: Routledge, 2007), p. 22.

41. Pavis, 'Reflections on the Notation', p. 118.

As a first aspect, I want to draw attention to a paradox within director's book research that touches (in my opinion) the heart of theatre genetic research. The director would be first and foremost the author of the mise-en-scène (in contrast to the playwright or dramatist, the author of the dramatic text). Indeed, this evolution is palpable throughout the history of the director's book, taking the form of two tendencies. Firstly, there is an increase of textual emendations (rewriting, deleting, supplementing, moving, etc.). Text is edited more radically and would even disappear in some director's books of the postdramatic period. Secondly, there is an increase in stage directions. In classical antiquity, the dramatic text author had complete control over the staging of the text that he himself had written, so that stage directions (mostly in line with the dramatic text) could be given orally during rehearsals. Later forms of theatre became more complex (especially with the development of the art form of the mise-en-scène) and/or were written by someone other than the staging, so that more had to be planned in advance.

And yet, most director's book research focuses mainly on the theatre text. According to these theories, the basis for the director's book is always formed by the dramatic text[42] and the director's book consists mainly of adaptations, additions, and deletions of this dramatic text.[43] Moreover, the director's book was (and is) created to draw up the plan to stage a text; to translate the dramatic text into a performance text; to transpose the dramatic text from page to stage.

Theatre genetics, resulting from the highly text-centred theoretical domain of genetic criticism, always discuss director's books in relation to

42. See a.o.: Passow, 'Probleme der Regiebuchforschung', in *Regie in Dokumentation*, ed. by Margret Dietrich, p. 149.

43. See a.o.: Fernando De Toro and Carole Hubbard, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre* (Toronto: University of Toronto Press, 1995), p. xiii; Stratos E. Constantinidis, *Theatre Under Deconstruction? A Question of Approach* (New York: Garland Science, 1993), p. 135.

the dramatic text. Text is (still) considered the most important semiotic sign of the theatre — the beginning and end. The dramatic text remains the epicentre of theatre genetic analysis.[44] Scenic genetic documents thus remain a blind spot in theatre genetic research, creating a substantial lack in the study of director's books, in particular, and theatre in general. Although the importance of these often unwritten documents is certain, these genetic traces are often considered 'too difficult' to classify into a sequence of chronologically marked processes.[45] A consequence is that information concerning the staging or mise-en-scène is remarkably downplayed, ignored, or neglected. For example, Langhan argues that the cohesion between the performance and the text is crucial in early prompt books, although it is precisely this aspect that is often denied and dismissed as 'playhouse corruption'.[46] Literary aspects are given much more value than theatrical aspects: the text is still more important than the mise-en-scène or performance.

This interpretation of the dramatic text, as the most important guiding element of both the director's book and the theatre performance to which it leads, forms the crucial basis of Western theatre tradition. Ever since Aristotle's privilege of the text over the performance (*opsis*), there has been what Pavis has described as a 'text-centric' vision in theatre.[47] This 'text-centric vision' confirms 'the thought that a mise-en-scène is an actualisation, manifestation, or concretisation of elements already contained within the text'.[48] However, different forms of contemporary theatre have no dramatic text, or only a few fragments of improvised text. Text is only one theatre element among the many elements, such as in postdramatic theatre.

A direct consequence for director's book research is the main focus on the relationship between the mise-en-scène and the dramatic text, often framing the director as the antagonist of the playwright. These directors evade the 'tyranny' of the playwright's text,[49] have a 'bold liberation of theatre from the chains of literature'.[50] The director was seen as a shredder of dramatic texts, who used them as a vehicle for his or her personal vision, goals, and wishes. A director is 'capable (or culpable) of marking a text produced on stage with the stamp of a personal vision', writes Pavis.[51] Director's book research would focus on the intense interaction and alternately complementary and competitive relationship between the stage directions of the playwright and the director, as for example in studies of director's books of Stanislavski, Reinhardt, and even Antoine. Some directors pushed the text to the edge, such as Craig and Meyerhold, while others bowed deeply to the intentions of and out of respect for the drama author, such as Bloch, Antoine, and Copeau.

This is linked to the dichotomy of text and mise-en-scène within theatre genetic research. Bernard Dort, for example, identifies text as permanence while he baptises the scene as ephemerality. The distinction between these two terms — text and mise-en-scène — is also related

44. See Bernard Dort, 'Le texte et la scène. Pour une nouvelle alliance', in *Le spectateur en dialogue* (Paris: P.O.L, 1987); Almuth Grésillon, 'La double contrainte: Texte et scène dans la genèse théâtrale', in *La loi musicale: Ce que la lecture de l'histoire nous (dés)apprend*, ed. by Danielle Cohen-Levinas (Paris: Editions L'Harmattan, 1999), pp. 339-58; Michel Contat, 'La genèse sociale des Séquestrés d'Altona de Jean-Paul Sartre', *Théâtre. Genesis: Manuscrits, Recherche, Invention*, 26 (2005), 91-100.

45. Almuth Grésillon and Jean-Marie Thomasseau, 'Scènes de genèses théâtrales', *Théâtre. Genesis: Manuscrits, Recherche, Invention*, 26 (2005), 19-34 (p. 28).

46. Langhan, pp. 74-76.

47. Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture* (London & New York: Routledge, 2003).

48. Pavis, *Theatre at the Crossroads*, p. 203.

49. Avra Sidiropoulou, *Authoring Performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), p. 135.

50. Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre* (London & New York: Routledge, 2002), p. 284.

51. Pavis, *Theatre at the Crossroads*, p. 198.

to the emergence of theatre genesis. It was not until the 1960s that a distinction was made between the research object of the dramatic text, on the one hand, and the mise-en-scène or staging on the other. Grésillon, Mervant-Roux and Budor call the separation of text and scene one of the three biggest problems of theatre genetic research today. They therefore propose to replace the 'vieux schéma texte / scene' with a 'modèle dynamique'.[52] Peter Boenisch would not only lay the origin, but also the essence of *Regie* in the tension between text and mise-en-scène.[53]

The conflict between text and theatre, word and image, paper and stage is radicalised in these director's books, but it must actually be nuanced. As Jennifer Buckley explained particularly fascinatingly on the basis of the director's books by Craig and Lothar Schreyer: on the one hand, these (avant-garde) director's books sharpen the dichotomy between text and scene; on the other hand, they study alternative relationships between the dramatic text and the mise-en-scène. The result is not only new proposals, but also a rejection of the dichotomy. The director's book, as an intermediary between text and performance, literature and theatre, can help to strengthen the tension within that classical dichotomy and in that way also completely eliminate it.

52. Grésillon, Mervant-Roux and Budor, p. 11.

53. Peter M. Boenisch, *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie* (Manchester: Manchester University Press, 2015).

The director's book as the product of a single author

A second problematic aspect of director's book research, which reflects a similar problem of theatre genetic research in general, is the attribution of the creation of genetic documents (including director's books) to a single author.

One of the reasons that Chinoy makes a distinction between the modern director and his or her predecessor 'stage managers', is that she claims that not one person was responsible for the complete construction of an early theatre performance. Often there was an army of employees behind these pre-directors, as for example the *archon* and the *choragus* stood next to the *didaskalos*. However, even in studies of the predecessors of the director's book, researchers would project a single author behind these notes, despite that the authoritarian and all-determining voice derived from those pages often consisted of different voices, such as in the case of Mons' Passion Play, where the duo Guillaume and Jehan Delechiere were the *conducteurs des secrets*.

Authorship implies a singular, individual practice. Nevertheless, theatre is by definition a collaborative art. The practice of various (author) directors consists of an army of assistants and dramaturges, with whom directors such as Meyerhold, Artaud, Stanislavski, and Reinhardt consult and collaborate. Although directors have their own personal notes, sketches etc., more often (especially with larger productions) various other employees will make additions in the form of writing notes, making sketches, and making corrections. The director is often not the only author of his or her director's book(s). Though this collaboration leaves

many traces in the direction book, most director's books are seen as the result of the work of one person.

To defend author theory in the field of cooperation, one argues that the director acts as coordinator of the various theatrical elements and therefore bears ultimate responsibility. Often that final responsibility lies in selection and compilation — where the entire team (consisting of the actors, the designers, the technicians, the composer, etc.) generates material, the director will select from this material and decide how this will be represented. Directors carry the 'power of decision-making'[54] — as has already been argued above. The author may not be the only editor, but he acts as a 'controlling body' and is responsible for the 'interrelation' between the individual theatre elements.[55] Reinhardt's *Regiebuch* was called the 'Master book', as it would be the summary of all the decisions taken and selected designs on the basis of the ideas captured in the books of his 'corps of *Regisseurs*'.[56]

Yet that statement cannot always be substantiated. Reinhardt, for example, asked Edvard Munch to design the scenography, making this last (very auctorial) poetics seep into the creative process. Likewise, Duke Georg II would be seen as the first and only director of the Meiningen company (on the basis of his director's book, his sketches), despite the crucial roles of Ellen Franz and Ludwig Chronegk in the creative process. By doing so, full collaboration is reduced to the service of a single author.[57] Although collaboration is one of the core principles of the creative processes within the performing arts, a strong tendency can be seen to attribute the creation of a work to a single author. This reinforces the essentially romantic idea that works of art are the product of a unique creative spirit — regardless of collaborations, inspirations, or circumstances that influence the final form. It also ignores the way in which new work formats (such as theatre collectives, improvisation groups, etc.) deliberately defy single authorship, which can change the signature of a work into a political issue or statement and at the same time engage with direction or *Regie*.[58] Direction need not necessarily be performed by the singular person of a director, but can also be divided among several people in a shared responsibility (as is the case with theatre collectives such as She She Pop, Rimini Protokoll, tg STAN, Forced Entertainment, etc.).

54. Sidiropoulou, p. 141.

55. Chinoy & Cole, pp. 49-50.

56. John Mazur, *A Comparative Study of the Use of the Crowd as Presented in the Works of the Duke of Sachsen-Meiningen, Konstantin Stanislavsky and Max Reinhardt* (Montana: Saint Ambrose College, University of Montana, 1967), *http://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2867&context=etd* [accessed 13 March 2016]

57. See Gerald Rabkin, 'Is There a Text on this Stage? Theatre/Authorship/Interpretation', *Performing Arts Journal*, 9 (1985), 142-159; Anthea Kraut, 'Whose Choreography? Josephine Baker and the Question of (Dance) Authorship', *Scholar and Feminist*, 6.1-2 (2007), *http://sfonline.barnard.edu/baker/kraut_01.htm* [accessed 10 April 2016]; Sidiropoulou; Shepherd.

58. See Scott Proudfit and Kathryn Mederos Syssoyeva, *Collective Creation in Contemporary Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2013); Boenisch.

The director's book as control, cult, and capital

Authors are defined as those directors 'having developed a unique style, a trademark that characterizes their work'.[59] Their specific, recognisable style is individual and therefore strongly personal. Artistic vision merges with a person(al identity), with all the dangers of idolatry that entails. Directors can indeed become both manager and messiah. They lead a group of people, set up the modus operandi of a theatre company, buy and manage a theatre building, oversee the day-to-day organisation of the company by delegating tasks, drawing up schedules, and providing feedback. That means they also have to watch over the (economic) profitability of their organisation by getting other financial support and overseeing the sale of their theatre performances.

The director's book is likewise used as a means of imposing discipline. A striking evolution is how different directors, as their career progressed, started to compile a less rigid direction book. Stanislavski offers the best example. At the start of his career, he would record everything and dictate it to his actors, even to the smallest movements. The practice of recording every little detail in isolation, months before the rehearsals began, was crucial for shaping his vision and developing his poetics. However, as Stanislavski would become established and more confident as a director, he would allow more freedom to his actors. He would literally leave more open space in his director's book.

59. Sidiropoulou, p. 1.

Directors not only control the produced *performance*, but also become producers of their *image*: 'they engineer their own artistic profile and manage its impression'.[60] The visionary director embodies a specific belief system and in this way, starts to direct his company and its work structure and space according to this way of thinking — that is why different directors also acquire a certain status of 'spiritual leader'. A director has a religious and mystical connotation, something that is only emphasised in the author's discourse. Artaud argues for a director to be an author, but at the same time also a priest-like figure, a creator, a shaman who recovers a lost spirituality in daily life and among the spectators. Various director gurus followed, including Peter Brook, Jerzy Grotowski, and Eugenio Barba. Author-directors are often seen as the harbingers of (a) 'truth'. We see them, as mentioned above, as 'guardians' — of a dramatic text, of a theatre tradition, of a philosophy — surrounded by 'aura'.[61] The director becomes the liberator of theatrical art, and the director's book forms his or her Bible.

Charles Shattuck compares director's book research with Bible study. Indeed, through director's book research we may find answers to questions surrounding (work of) the director. This becomes quite clear in the director's book research of the enigmatic work of Romeo Castellucci.[62] Discourse plays an important role in creating the image of the director as a guru — both by the directors themselves and by the researchers who study them. In writing about directors, we find a lot of (projected) personality, which is reinforced by the study of director's books. This becomes very clear in the writing about Artaud and his

60. Shepherd, p. 201.

61. Shepherd, pp. 89-92, 168-169; Jannarone, pp. 133-158; Chinoy 1976: 39-40.

62. ARCH, see Eleni Papalexiou, 'The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and Socìetas Raffaello Sanzio', in *Theatre as Voyeurism* (New York: Springer, 2015), pp. 50–68; Joe Kelleher and Nicolas Ridout, *The Theatre of Socìetas Raffaello Sanzio* (London & New York: Routledge, 2007).

mad genius (or genius madness). Researchers describe the study of his director's books as descending into his thoughts through the study of his tormented drawings.

This idea seemingly contrasts the often-criticised financial instrumentality of the director. The director as an author does 'personal branding', ensures that s/he is very recognisable and therefore tradable. Academic research (unconsciously) encourages that capitalist movement. If the critical discourse about a director increases, directors become 'brand names with marketing potential', thus nourishing the 'industry'.[63] Director's books are eagerly sold, published, and exhibited. Throughout history (such as the famous dispute with Marilyn Monroe over the buying of Max Reinhardt's *Regiebücher)* as well as with contemporary directors (such as Jan Fabre, Robert Wilson, etc.) director's books become commodities. The value of these director's books, merely 'by-products' of creating a performance, increases due to the context of the performance and the director's (successful) career. At the same time, these sold and distributed director's books reinforce the director's image as the author of a performance. The director's book as economical product radically opposes the idea of theatre or performance as leaving no traces behind and thus being anti-capitalist.[64]

63. Dennis Kennedy, 'The Director, the Spectator and the Eiffel Tower', *Theatre Research International*, 30.01 (2005), 36–48 (p. 46).

64. See Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London & New York: Routledge, 1993).

The director's book as genetic fiction

As theatre genetic research in general and of director's books in general strengthens the idea of a singular author or *Regisseur,* it also constructs an interpretation and conception of the director's figure. Director's books can be used to perform control, establish (a) cult(like) culture and generate capital. In combination with (theatre genetic) research, these potentialities can lead to the creation of a 'genetic fiction' — which forms another potentially problematic product of the marriage between director's books and theatre genetic research.

Patrice Pavis writes that director's books

> reveal to us the intimate vision of its compiler, which is at the same time very valuable and somewhat misleading; indeed, one has the impression that the notation is too authoritarian, that it gives too precise a direction to the reading of the performance.[65]

I want to argue that these director's books give a too precise direction to the reading of the author, the director. Grésillon, Mervant-Roux and Budor agree that by sharing their creative processes, artists can (re)construct the image of their artistry: 'Ils créent ou rejouent des "fictions génétiques"'.[66] Some directors are well aware of the after-life of their director's books. For example, Fabre corrects and censures certain genetic documents post-factum, creating an idealised image of both the

65. Pavis, 'Reflections on the Notation', p. 116.

66. Grésillon, Mervant-Roux, Budor, p. 18.

performance and the author. By making drawings and scale models after the performance, decorating rough sketches, destroying low-quality drawings, etc., Fabre guards the legacy of his own artistry. Various directors will make post-factum changes to their director's book before sharing it through sales, exhibition, archiving, or other means. Self-censorship is also an important strategy in manipulating one's own creative process. Fabre made hundreds of drawings for his early theatre trilogy (*Theatre written with a k is a tomcat, This is theatre as it was to be expected and foreseen*, and *The power of theatrical madness*) and yet he has saved only a hundred — out of quality control.[67]

Within the director's book, there is a tension between private and public. Artist John A. Parks claims that we are invited through shared, private sketch- and notebooks to look through 'an unusually transparent window into a highly fertile, indefatigable, creative intelligence'. We are being witness to the way the mind of the artist crystallises and materialises. Although 'we can never fully know what goes on in the artist's head,' writes Parks, 'looking through his sketchbooks gets us very close indeed'.[68] But what if the artist knows that we are watching? The director can then take us by the hand and lead our eyes to what he or she wants us to see. This implies that the evoked images of both director and performance are inspired by the author of the director's book. The director remains the director of after-performances, of possible future performances, and of the performance in which s/he takes on a role and plays her/himself.

67. Jan Fabre, *Interview with Jan Fabre and Miet Martens by Edith Cassiers, Frederik Le Roy and Luk Van den Dries* (Antwerp: unpublished, 2013), n.p.

68. John A. Parks, 'A World In Motion: From Sketchbook to Sculpture', *Drawing*, Winter (2014), 88–93 (p. 93).

The director's book as copyright and canon(isation)

After fictionalising and sometimes sharing, director's books are most often archived. Archiving is strongly linked to the construction of the figure of the director. Dirk Van Hulle situates the rise of the tendency to 'save one's own scraps' (or genetic documents) in modernity, in a combination of increased literary awareness and the emphasis on authorship.[69] At the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century, this urge to archive explodes, in a tandem with new archiving methods. Contemporary artists are more and more encouraged to present the creative process as a valuable form of knowledge production: an 'individual' form of research and knowledge.[70] More and more artists are entering into alliances with theatre and other scientists to unlock their creative process.[71] Directors also consciously invest in archiving. They craft alliances during their lifetime to guarantee that their genetic traces (and thereby also the memory of their work and authorship) are being preserved: Perceval has a collaboration with Toneelhuis and Letterenhuis, Castellucci with the ARCH project, and at the beginning of 2018, Fabre donated a considerable part of his theatre drawings and

69. Dirk Van Hulle, *De Kladbewaarders* (Nijmegen: Vantilt, 2007), pp. 26-27.

70. Bojana Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016).

71. See for example Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces* (Gent: Imschoot Uitgevers, 2006); Andrew Quick, Paula Court and Mary Gearhart, *The Wooster Group Work Book* (London & New York: Routledge, 2007); Marianne Van Kerkhoven and Anouk Nuyens, *Listen to the Bloody Machine: Creating Kris Verdonck's End* (Utrecht: Utrecht School of the Arts, 2012); Anne Teresa De Keersmaeker and Bojana Cvejić, *A Choreographer's Score* (Brussels: Mercatorfonds, 2012 and 2014).

theatre photos to The Felix Archive, the Antwerp City Archives, in collaboration with the University of Antwerp, on the condition that this archive would be made available for future (academic) research.

The archivisation of director's book is closely linked to copyright. Director's books were from the beginning used to legitimise the new, emerging role of the director. Martin Puchner emphasises the imbalance in the copyright of the playwright on the one hand, and the director on the other.[72] When the director came up at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries, s/he received no support in the form of copyright — in contrast to his or her literary colleague. Many directors took (and still take) the initiative to reinforce the idea of their authorship by sharing their staging plan, often in published, easily accessible, and affordable form.

The best example of this is the legal repository of the 'Catalogue des Relevés de Mise en Scène'. In Paris, since 1911, directors are expected to have their director's book included in the catalogue of the 'Association de la Régie Théâtrale', part of the 'Bibliothèque des Régisseurs de Théâtre'. Pavis compares it with registering a patent[73] and, indeed, it was a significant evolution in the development of the director that this institution was created to guard the design of the mise-en-scène. The purpose of this organisation is overview and preservation of all 'written mises-en-scènes' (or director's books) by preservation in their archives.[74] In this way, the organisation hopes to protect staging from plagiarism, and to provide re-enactments, publishers, and researchers with sufficient adequate material.[75]

72. Martin Puchner, 'Drama and Performance: Toward a Theory of Adaptation', *Common Knowledge*, 17 (2011), 292-305 (p. 293).

73. Pavis, 'Reflections on the Notation', p. 116.

74. Daniel Gabriel Vierge, *Utilité de la conservation des mises en scène écrites* (AA.VV., 1956), p. 116.

75. Vierge, pp. 118-119.

Nevertheless, such initiatives have consequences for the form and appearance of the director's book. For example, the director's books submitted must meet many criteria, both with regard to specific information, and with regard to communication. All 'mises-en-scènes' of A.R.T. rely, for example, on the dramatic text as a basis; other information is given in the form of annotations. The form is reminiscent of Reinhardt's *Regiebücher*: the dramatic text on one page, an open page on the other page for sketches and stage directions. Symbols and numbers in the text correspond to the relevant instructions. Every aspect of the theatre performance must be as clear as possible.[76]

76. Source image: Catalogue des Relevés de Mise en Scène, Association de la Régie Théâtrale, Bibliothèque des Régisseurs de Théâtre, Paris.

FIGURE 4
A 'mise en scène' for *L'Engrenage* (1932) by Denys Amiel, including practical diagrams as well as watercolour paintings.

The result is that these director's books lose their unique character. All these director's books look the same, and lose their authenticity, idiosyncrasy and (most importantly) role as part of the creative process. De Marinis describes it as follows: 'We find ourselves before a standardized, and even somewhat bureaucratic version of the Regiebuch, which becomes, however, more rigorously a posteriori'.[77] The director's book here, in short, has become a prompt book. Just like prompt books, these 'relevés de mise en scène' will be used to publicly legitimise the director's character and function (through publications such as the 'relevé de mise-en-scène' of Copeau's adaptation of *The Brothers Karamazow*).

Another important tool in the legitimisation of the artistic conception by the director is the use of the director's signature. The signature of a director is surprisingly often found in the director's book (in the first place a working document). Artaud signs his *dessins-écrits*, and Fabre and Wilson sign and date their theatre drawings. It is no coincidence that these three directors are also active in the visual arts. Reinhardt developed a monogram based on his name that he places on every *Regiebuch*. A signature usually has two functions: (self)identification, and giving approval or permission. A signature is seen as a manifestation of authorship. In the visual arts, a work is often signed by an artist, while his or her 'studio' or 'school' has done most of the work.[78] In this collaborative practice, the artist claims with his or her signature a (singular) authorship for the poetics, style, inspiration, and influence s/he has brought.

The archive decides which document is saved and which remain purely 'memorabilia'[79] or even 'detritus'.[80] It may not be a question *whether* director's books are saved, but *which* director's books are saved. While we witness an increase in (theatre) genetic research and thus archived documents, what Rebecca Schneider called the 'logic of the archive' has been extensively criticised in recent years,[81] as the archive is not a neutral body.[82] In the book *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance* (2011), editor Glen McGillivray extensively discusses the relationship between archives, performance, and power. 'Human agency' decides what is archived, and what is ignored, or even hidden. Although 'made with the worthiest aims in mind', these decisions are 'explicitly or implicitly ideological'.[83] Every archive has a pattern of inclusion and exclusion. In authoritarian archives, women, LGBTQ +, people of colour, working class people or former colonial subjects are often absent.[84] Shepherd mentions 'cultural competence' as an undeniable feature of the director — perhaps even more than a specific form of skill. The director is the theatre woman but most often man who is 'culturally out front' and 'reproduce(s) the value system of a ruling group'.[85] In this way, a director is also an ideological construction, formed by the class values that s/he promotes.

77. De Marinis, p. 32.

78. Blaise Cronin, 'Collaboration in Art and in Science: Approaches to Attribution, Authorship, and Acknowledgment', *Information & Culture: A Journal of History*, 47.1 (2012): 18-37.

← 79. Benjamin Hutchens, 'Techniques of Forgetting? Hypo-amnesic History and the An-archive', *SubStance 113*, 36.2 (2007): 37-54.

← 80. Matthew Reason, 'Archive or Memory? The Detritus of Live Performance', *New Theatre Quarterly*, 19 (2003), 82-89.

81. See Rebecca Schneider, 'Archives. Performance Remains', *Performance Research*, 6.2 (2001): 100-108; Myriam Van Imschoot, 'Rests in Pieces. Scores, Notation Systems and the Trace in Dance', *Multitudes*, 21(2005), *http://multitudes.samizdat.net/Rests-in-pieces* [accessed 10 December 2015]; Diana Taylor, 'The Archive and the Repertoire', *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2007), pp. 16-33; Glen McGillivray, *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance* (Bern: Peter Lang Publishing, Incorporated, 2011); Gabriella Giannachi, Nick Kaye, and Michael Shanks, *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being* (London & New York: Routledge, 2012).

82. Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995).

83. McGillivray, p. 13.

84. Ibidem.

85. Shepherd, p. 30.

The archival document of the director's book determines how we remember (or imagine) the theatre performance (or in this case the creative process). The document surpasses the event. Director's books that were selected for preservation instruct research, education, and artistic practices. These director's books follow and (at the same time) form theatre history. The canon of theatre directors, the most important theatre-historical subjects, instructs (archaeological) research, and archive material dictates the canon — in a vicious circle. A clear example of this movement is the ignored figure of successful director, actor, costume designer, and suffragist activist Edith Craig in theatre history, while her brother Edward Gordon Craig was elevated to the canon.

The death of the director's book? A conclusion

After revisiting the definition and history of the director's book, as well as unravelling its intertwined relationship with theatre genetic research, we can conclude that theatre genetic research of *Regiebücher* plays a fundamental role in constructing the idea of the director. As preferred working instrument of the emerging director, these rehearsal documents have had a tremendous impact on the emancipation of this newly found theatrical 'author' in, amongst others, what is known as the struggle between text and mise-en-scène. The director's book played an important role in documentation and conservation, as well as obtaining protection or copyright for theatre directors.

It is not a coincidence that mostly early, modern theatre directors at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century would plead the importance of studying the genetic documents of their predecessors. What Akakia-Viala has meant for the study of the 'metteur-en-scène' of nineteenth century French romantic theatre, Firmin Gémier has done for 'le metteur-du-jeu' of the passion plays of medieval theatre.[86] As a direct consequence, these director's books have sometimes a highly constructed and fictionalised form — as these directors are well aware of the possible impact of (genetic research of) these director's books.

Theatre genetic research has a powerful influence on the development of theatre in general, and direction in particular. Canonisation promises director's book research, and vice versa. Canonical Western theatre makers such as Meiningen, Garrick, Stanislavski, Appia, Craig, Reinhardt, Brook, Wilson, and many others, are more accessible for research, because they have available director's books in archives — unlike those of Madame Vestris, Sarah Bernhardt, and especially the many theatre makers who did not make theatre history, such as Edith Craig.

As direction as well as the figures that can perform this function are being renegotiated, theatre genetic research can play an important role in this discussion. For example, by performing a more critical investigation of genetic documents as well as articulating the different interactions that contribute to the creation of theatre, genetic studies can make an important correction to the historicising of theatre that is often constructed around the names of directors — without taking into account the formative contributions of actors, dancers, dramaturges, designers, and others. By doing what they do best — looking for lost traces, unveiling the creative process, and demystifying the makers — theatre genetic researchers can not only redefine the director's book, but direction and theatre history as well.

86. The French director recognized his 'predecessor' as he takes shape in the pages of the production plan of the Mons Passion Play (1501), which he labelled as 'livre de conduite du régisseur'.

Bibliography

ALLEVY, MARIE-ANTOINETTE (AKAKIA-VIALA), *La mise en scène dans la première moitié du dix-neuvième siècle* (a) and *Édition critique d'une mise en scène romantique. Indications générales pour la mise en scène de* Henri III et sa cour, *drame historique en cinq actes, en prose, de M.A. Dumas, par Albertin, directeur de la scène près le Théâtre-Français (1829)* (b), part of Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre, vols. 10-11 (Genève: Slatkine, 1976; repr. 1938, Paris: E. Droz)

BECKETT, SAMUEL, *Endgame*, ed. by S. E. Gontarski. *Vol. 2. The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* (London: Faber and Faber, 1992)

—— *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*, ed. by James Knowlson (London: Faber and Faber, 1985)

—— *The Shorter Plays*, ed. by S. E. Gontarski. *Vol. 4. The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* (London: Faber and Faber, 1999)

—— *Waiting for Godot*, ed. by James Knowlson and Dougald McMillan. *Vol. 1. The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* (London: Faber and Faber, 1993)

—— *Krapp's Last Tape*, ed. by James Knowlson and Dougald McMillan. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* (London: Faber and Faber, 1992)

BOENISCH, PETER M., *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie* (Manchester: Manchester University Press, 2015)

BRADBY, DAVID, and DAVID WILLIAMS, *Directors' Theatre* (New York: St. Martin's Press, 1988)

BRAUN, EDWARD, *The Director & The Stage: From Naturalism to Grotowski* (London: A&C Black, 1982)

BRECHT, BERTOLT, 'Das Modellbuch. Anmerkungen Zur Aufführung 1949', in *Materialien zu Brechts 'Mutter Courage und ihre Kinder'*, ed. by Werner Hecht (Frankfurt am Main, 1964), pp. 9–80

BUCKLEY, JENNIFER, '"Symbols in Silence": Edward Gordon Craig and the Engraving of Wordless Drama', *Theatre Survey*, 54.2 (2013), 207–30

CATRON, LOUIS E., *The Director's Vision: Play Direction from Analysis to Production* (Mountain View, California, Mayfield: Waveland, Pr. Inc., 1989)

CHINOY, HELEN KRICH, and TOBY COLE, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1976)

CONSTANTINIDIS, STRATOS E., *Theatre Under Deconstruction? A Question of Approach* (New York: Garland Science, 1993)

CONTAT, MICHEL, 'La genèse sociale des Séquestrés d'Altona de Jean-Paul Sartre', ed. by Almuth Grésillon and Nathalie Léger, *Théâtre. Genesis: Manuscrits, Recherche, Invention*, 26 (2005), 91–100

CRONIN, BLAISE, 'Collaboration in Art and in Science: Approaches to Attribution, Authorship, and Acknowledgment', *Information & Culture: A Journal of History*, 47.1 (2012), 18–37

CVEJIĆ, BOJANA, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016)

DE KEERSMAEKER, ANNE TERESA, and BOJANA CVEJIĆ, *A Choreographer's Score* (Brussels: Mercatorfonds, 2012 and 2014)

DE LAET, TIMMY, and EDITH CASSIERS, 'The Regenerative Ruination of Romeo Castellucci', *Performance Research: a Journal of Performing Arts*, 20.3 (2015), 18–28

DE MARINIS, MARCO, 'From Script to Hypertext: Mise en Scène and the Notation of Theatrical Production in the Twentieth Century', trans. by James T. Chiampi, *Gestos*, 23 (1997), 9–37

DE TORO, FERNANDO, and CAROLE HUBBARD, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre* (Toronto: University of Toronto Press, 1995)

DELGADO, MARIA M., and DAN REBELLATO, *Contemporary European Theatre Directors* (London & New York: Routledge, 2010)

DERRIDA, JACQUES, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995)

DIETRICH, MARGRET, *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre* (Salzburg: Müller, 1974)

DORT, BERNARD, 'Le texte et la scène. Pour une nouvelle alliance', in *Le spectateur en dialogue* (Paris: P.O.L, 1987)

ETCHELLS, TIM, '(Two Minutes) Very Peaceful: A Note on Drawings for Performance', *PAJ A Journal of Performance and Art*, 36.2 (2014), 78-81

FABRE, JAN, *Interview with Jan Fabre and Miet Martens by Edith Cassiers, Frederik Le Roy and Luk Van den Dries* (Antwerp: unpublished, 2013)

FÉRAL, JOSETTE, 'Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2', *Theatre Research International*, 33.3 (2008), 223–233

FISCHER-LICHTE, ERIKA, *History of European Drama and Theatre* (London & New York: Routledge, 2002)

—— *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (London & New York: Routledge, 2008)

—— *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* (London & New York: Routledge, 2007)

GIANNACHI, GABRIELLA, KAYE, NICK, and MICHAEL SHANKS, *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being* (London & New York: Routledge, 2012)

GIANNACHI, GABRIELLA and MARY LUCKHURST (eds.), *On Directing: Interviews with Directors* (New York: St. Martin's Griffin, 1999)

GJERVAN, ELLEN KAROLINE, 'Ibsen Staging Ibsen: Henrik Ibsen's Culturally Embedded Staging Practice in Bergen', *Ibsen Studies*, 11 (2011), 117–44 http://dx.doi.org/10.1080/15021866.2011.617210

GRÉSILLON, ALMUTH and JEAN-MARIE THOMASSEAU, 'Scènes de genèses théâtrales', *Genesis*, 26 (2005), 19–34

GRÉSILLON, ALMUTH, 'La double contrainte: Texte et scène dans la genèse théâtrale', in *La loi musicale: Ce que la lecture de l'histoire nous (dés)apprend*, ed. by Danielle Cohen-Levinas (Paris: Editions L'Harmattan, 1999), pp. 339–58

GROSSMANN, MANFRED, and MAX REINHARDT, *Max Reinhardts Regiebuch Zu Macbeth* (1916) (Basle: Theatrekultur-Verlag, 1965)

HARVIE, JEN, and ANDY LAVENDER (eds.), *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes* (Manchester: Manchester University Press, 2010)

HUTCHENS, BENJAMIN, 'Techniques of Forgetting? Hypo-amnesic History and the An-archive', *SubStance 113*, 36.2 (2007), 37–54

IFKOVITS, KURT, '"Schwer aufzuschreiben. Keine Noten fuer Sprechen". Über Regiebücher im Allgemeinen und jene von Max Reinhardt im Besonderen', in *Lesespuren – Spurenlesen oder Wie kommt die Handschrift ins Buch? Von sprechenden und stummen Annotationen*, ed. by Marcel Atz and Volker Kaukoreit (Vienna: Praesens, 2011), pp. 138–150

JANSON, STEFAN, *Hugo von Hofmannsthals 'Jedermann' in Der Regiebearbeitung Durch Max Reinhardt* (Frankfurt: Lang, 1978)

JONES, DAVID RICHARD, *Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook* (Berkeley: University of California Press, 1986)

KELLEHER, JOE, and NICOLAS RIDOUT, *The Theatre of Socìetas Raffaello Sanzio* (London & New York: Routledge, 2007)

KENNEDY, DENNIS, 'The Director, the Spectator and the Eiffel Tower,' *Theatre Research International*, 30.01 (2005), 36–48

KOLLER, ANN MARIE, *The Theatre Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German stage* (Stanford: Stanford University Press, 1984)

KRAUT, ANTHEA, 'Whose Choreography? Josephine Baker and the Question of (Dance) Authorship', *Scholar and Feminist*, 6.1–2 (2007), http://sfonline.barnard.edu/baker/kraut_01.htm [accessed 10 April 2016]

LANGHANS, EDWARD A., 'Research Opportunities in Early Promptbooks', *Educational Theatre Journal*, 18.1 (1966), 74–76

LEHMANN, HANS-THIES. *Postdramatic Theatre*, trans. by Karen Jübs-Munby (London and New York: Routledge, 2006)

MATZKE, ANNEMARIE, 'Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters', in *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, ed. by B. Hochholdinger-Reiterer, M. Bremgartner, C. Kleiser and G. Boesch (Berlin: Alexander, 2015), pp. 15–33

MAZUR, JOHN, 'A Comparative Study of the Use of the Crowd as Presented in the Works of the Duke of Sachsen-Meiningen, Konstantin Stanislavsky and Max Reinhardt' (Saint Ambrose College, University of Montana, 1967) *http://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2867&context=etd* [accessed 13 March 2016]

MCAULEY, GAY, 'Towards an Ethnography of Rehearsal', *New Theatre Quarterly*, 14.53 (1998), 75–85

—— *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999)

MCGILLIVRAY, GLEN, *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance* (Bern: Peter Lang Publishing, Incorporated, 2011)

MITCHELL, KATIE, *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre* (London & New York: Routledge, 2008, reprint 2010)

MITTER, SHOMIT, and MARIA SHEVTSOVA, *Fifty Key Directors* (London & New York: Routledge, 2005)

MORANDO, CAMILLE, *Autoportraits et glossolalies : la douloureuse musique d'Antonin Artaud* (Paris: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010), pp. 145–156

PAPALEXIOU, ELENI, 'The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and Socìetas Raffaello Sanzio', in *Theatre as Voyeurism* (Berlin: Springer, 2015), pp. 50–68

PARKS, JOHN A., 'A World in Motion: From Sketchbook to Sculpture', *Drawing*, Winter (2014), 88–93

PASSOW, WILFRIED, 'Probleme der Regiebuchforschung', in *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre*, ed. by Margret Dietrich (Salzburg: Müller, 1974), pp. 149-155

PAVIS, PATRICE, 'Reflections on the Notation of the Theatrical Performance', in *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, trans. by Susan Melrose (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), pp. 109–130

—— *Contemporary Mise En Scène: Staging Theatre Today* (London & New York: Routledge, 2013)

—— *Theatre at the Crossroads of Culture* (London & New York: Routledge, 2003)

PHELAN, PEGGY, *Unmarked: The Politics of Performance* (London & New York: Routledge, 1993)

PROUDFIT, SCOTT, and KATHRYN MEDEROS SYSSOYEVA, *Collective Creation in Contemporary Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2013)

PUCHNER, MARTIN, 'Drama and Performance toward a Theory of Adaptation', *Common Knowledge*, 17 (2011), 292–305

QUADRI, FRANCO, FRANCO BERTONI, and ROBERT STEARNS, *Robert Wilson* (Stuttgart: DACO Verlag Günter Bläse, 1997)

QUICK, ANDREW, PAULA COURT, and MARY GEARHART, *The Wooster Group Work Book* (London & New York: Routledge, 2007)

RABKIN, GERALD, 'Is There a Text on this Stage? Theatre/Authorship/Interpretation', *Performing Arts Journal*, 9 (1985), 142–159

REASON, MATTHEW, 'Archive or Memory? The Detritus of Live Performance', *New Theatre Quarterly*, 19 (2003), 82–89

REINHARDT, MAX, and GEORGE E. WELLWARTH, *Max Reinhardt, 1873-1973* (Binghamton, New York: State University of New York Press, 1973)

REINHARDT, MAX, *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, ed. by Franz Hadamowsky (Vienna: Hollinek, 1963)

—— *Max Reinhardts Regiebuch Zu Faust I: Untersuchungen Zum Inszenierungsstil Auf Der Grundlage Einer Kritischen Edition*, ed. by Wilfried Passow (Munich: Kitzinger, 1971)

SCHNEIDER, REBECCA, and GABRIELLE H. CODY, *Re:direction: A Theoretical and Practical Guide* (London & New York: Routledge, 2001)

SCHNEIDER, REBECCA, 'Archives: Performance Remains', *Performance Research*, 6.2 (2001), 100–108

SHATTUCK, CHARLES H., *The Shakespeare Promptbooks: A Descriptive Catalogue* (Urbana: University of Illinois Press, 1965)

SHEPHERD, SIMON, *Direction: Readings in Theatre Practice* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012)

SIDIROPOULOU, AVRA, *Authoring Performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011)

TAYLOR, DIANA, 'The Archive and the Repertoire', *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2007), pp. 16–33

THOMASSEAU, JEAN-MARIE, 'Les manuscrits de la mise en scène', *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 29 (2001), 101–122

—— 'Les manuscrits préparatoires à la mise en scène du *Ruy Blas* de Brigitte Jaques-Wajeman (Comédie-Française, 2001)', in *Le Théâtre Au plus Près* (Saint Dennis: Presses Universitaires de Vincennes, 2005), pp. 197–220

VALERO, JULIE, *Le théâtre au jour le jour: journaux personnels et carnets de création de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret* (Paris: l'Harmattan, 2013)

VAN DEN DRIES, LUK, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces* (Gent: Imschoot Uitgevers, 2006)

VAN HULLE, DIRK, *De Kladbewaarders* (Nijmegen: Vantilt, 2007)

VAN IMSCHOOT, MYRIAM, 'Rests in Pieces: Scores, Notation Systems and the Trace in Dance', *Multitudes*, 21 (2005), *http://multitudes.samizdat.net/Rests-in-pieces* [accessed 1 May 2012]

VAN KERKHOVEN, MARIANNE and ANOUK NUYENS, *Listen to the Bloody Machine: Creating Kris Verdonck's End* (Utrecht: Utrecht School of the Arts, 2012)

VIERGE, DANIEL GABRIEL, *Utilité de la conservation des mises en scène écrites* (AA.VV., 1956)

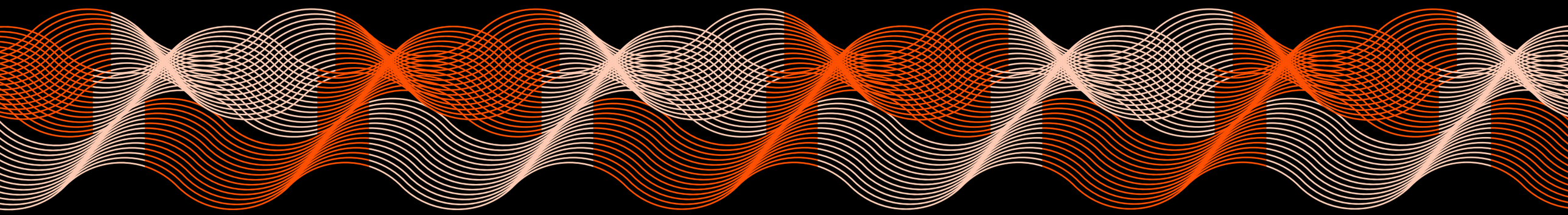
WAHL, HANS, and ANTON KIPPENBERG, *Goethe und seine Welt* (Leipzig: Insel-Verlag, 1932)

WILLIAMS, SIMON, *Shakespeare on the German Stage* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004)

WILSON, ROBERT, *Visual Book 'Les Nègres' by Jean Genet*, Paris: Théâtre de l'Odéon (Unpublished, 2013)

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Process and Product in Italian Conceptual Theatre



MIMMA VALENTINO

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.208–245 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Summary

Between the mid-seventies and early eighties the Italian experimental scene was crossed by a profound artistic ferment and by the proliferation of “trends”, events (festivals, shows) and theatrical formations.
In 1976, in particular, the New Italian Theatre experienced its most “utopian” phase: the artists of the third generation of the avant-garde undertake, in fact, a radical refoundation of the scenic code. What emerges in many theoretical statements as well as through the proposed stage shows is the idea of a “zero degree” of the scenic language, which is disrupted in its pre-semantic signs. Following on from the lesson of Conceptual Art, theatre undergoes therefore a self-reflexive research and is broken down, in an analytical way, in its phonemic units.
The present essay aims to analyse the creative processes and the deconstruction that characterise the Conceptual Theatre, also through the narration of some of the most important experiences that emerged in those years.

Author

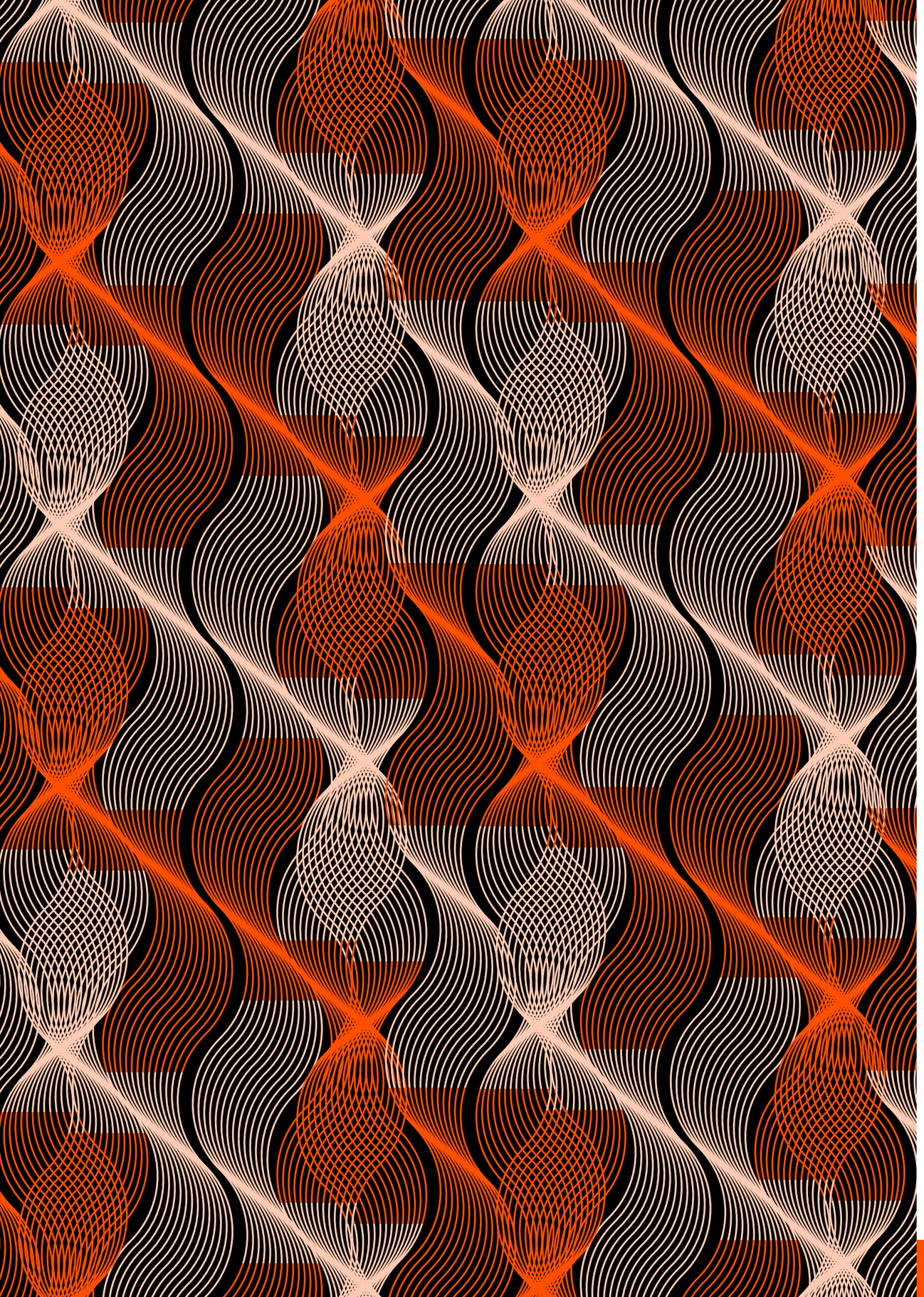
MIMMA VALENTINO
Has a PhD in “History of Modern and Contemporary Theatre” at the University of Naples “L’Orientale”, where she has also worked as a postdoctoral researcher. She participates in different research projects coordinated by Lorenzo Mango and she is Editor of *Acting Archives Review*. Her research interests focus on modern and contemporary theatre, acting theory, Performance Studies. She has authored several articles (“Toni Servillo rilegge *Les Fausses confidences*”, Annali de “L’Orientale”, 2008; “Un’inchiesta di Sipario”, *Acting Archives Review*, maggio 2012; “Le ‘isole galleggianti’ del Terzo Teatro, Culture teatrali, 2018) and has published *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985* (2015).

Riepilogo

Tra la metà degli anni Settanta e i primi anni Ottanta la scena sperimentale italiana è attraversata da un profondo fermento artistico e dalla proliferazione di “tendenze”, manifestazioni (festival, rassegne) e formazioni teatrali.
Nel 1976, in particolare, il Nuovo Teatro italiano si trova a vivere la sua fase più “utopistica”: gli artisti della terza generazione dell’avanguardia intraprendono, infatti, una radicale rifondazione del codice scenico. Ciò che emerge in tanti enunciati teorici così come attraverso i lavori proposti è l’idea di un “grado zero” del linguaggio scenico, che viene disarticolato nei suoi segni pre-semantici.
Sulla scia della lezione dell’Arte Concettuale, lo specifico teatrale viene sottoposto, dunque, ad un’indagine metariflessiva e scomposto, in maniera analitica, nelle sue unità fonematiche.
Il presente saggio si propone di analizzare i processi creativi e la destrutturazione che caratterizzano il Teatro Concettuale, anche attraverso il racconto di alcune delle esperienze più significative emerse in quegli anni.

KEYWORDS
Refoundation, conceptual theatre, deconstruction, metalinguistic investigation, process and product

PAROLE CHIAVE
Rifondazione, teatro concettuale, decostruzione, analisi metalinguistica, processo e prodotto



Introduction

Between the mid-seventies and early eighties, the Italian experimental scene was crossed by a profound artistic and cultural ferment and by the proliferation of a series of 'trends' (Image Theatre, Analytical-Existential Theatre, *Spettacolarità metropolitana*), events (festivals, shows), and theatrical formations. The seventies, in particular, were dominated by the rapid succession of theatrical experiences marked by a spasmodic search for the 'new', by a constant and incessant moving on from the past. With this mind, the dialectic between creative process and product/show that has characterised theatrical research since the sixties finds, in the experimental scene of these years, a particular declination. In fact, between the end of the fifties and the sixties a redefinition of the relationship between life and art, between physical performativity and work, was underway; we can think, for example, of the lesson of Jerzy Grotowski who, placing himself along the line of the twentieth-century masters' reforms, emphasized above all the centrality of the stage event. His research on the expressive modalities of the theatrical code always focuses on an accurate investigation of the art of the actor and his techniques; in fact, he conceives of the theatre as an instrument of knowledge that passes primarily through the performer's body, as well as through the contact, proximity, and uniqueness of the exchange between actor and spectator.

The experimenters active in the second half of the seventies, on the other hand, focused fundamentally on the relationship between language deconstruction and work, to the extent that the product is questioned as a finished object, and objective, of artistic creation; while the process is conceived as a mental act of reflecting on, and dismantling, linguistic codes. The relationship between product and process is reversed: the product is entrusted with the task of witnessing, in the *hic et nunc* of performance, a mental process that has an autonomous existence.

Post-avant-garde *vs* Conceptual Theatre

It is a clear and absolute break, based on criticism not only of traditional theatre, but also of the results of the most recent stage research (not least the so-called Image Theatre). In 1976 in particular, not only the official scene, but also the avant-garde itself, was questioned. In reference to the most radical experiences of theatrical experimentation that emerged in the theatrical season 1975-1976, Giuseppe Bartolucci — militant critic, supporter, and critical mirror in which the main events of the New Theatre are reflected — began to speak of a 'post avant-garde', 'as offers of "betrayals", of "self-defamation", of "sentimental journeys", of "revolts of objects" [...] as use of the negative, and yet in terms of *extreme* re-establishment of theatre production'.[1]

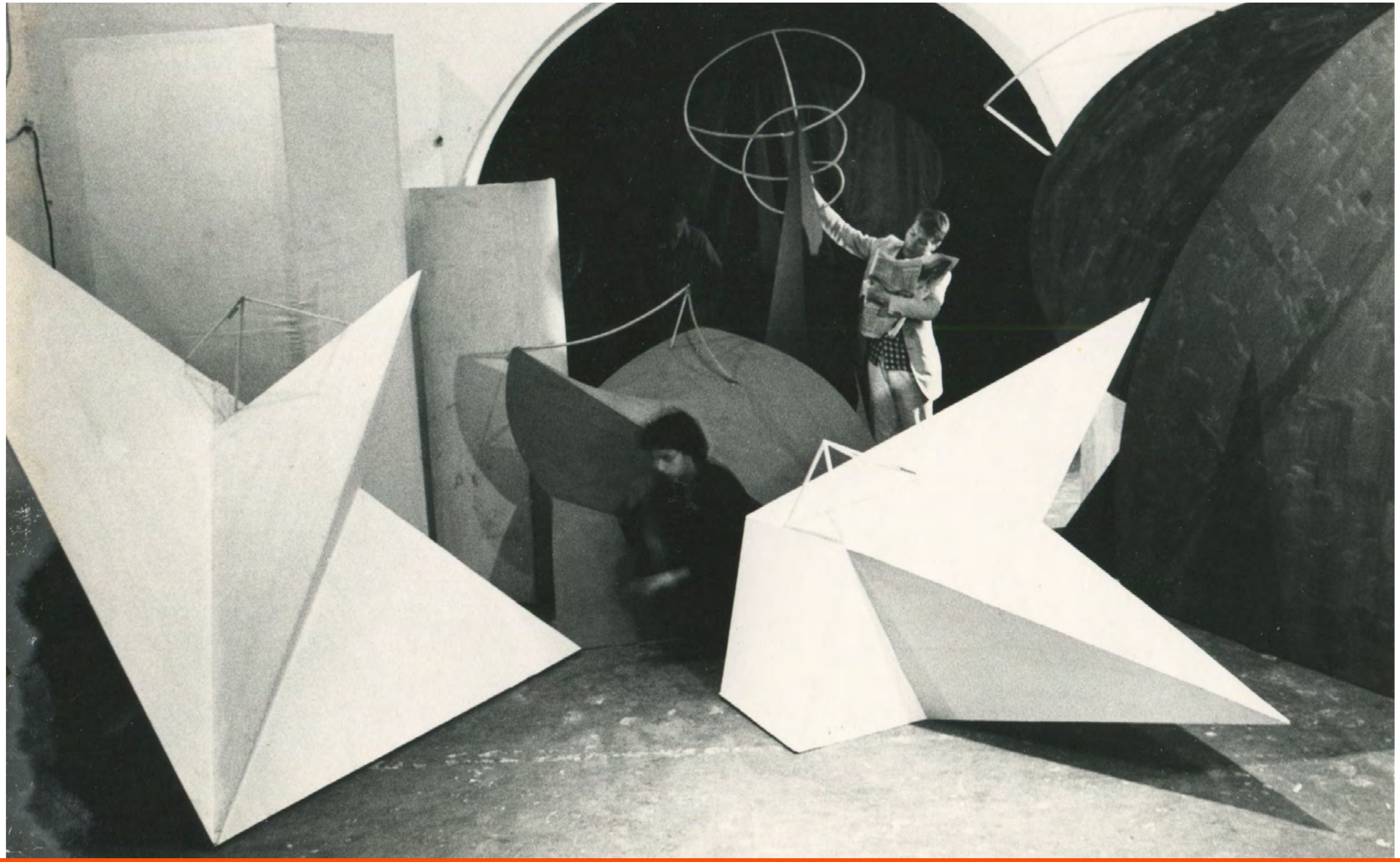
'From the ashes of an avant-garde that has become bourgeois, another negative flow is revived':[2] the new trend was officially consecrated in Salerno, in 1976, during the 'Theatre/New Trends' Exhibition, organised by Bartolucci himself, together with Filiberto Menna. Compared to the theoretical framework of these new artistic proposals, however, the definition of post avant-garde is also accompanied by that of 'Conceptual theatre' and 'Analytical-existential theatre'. Franco Quadri, for example, writes:

> In Italy, conceptual theatre is baptised post avant-garde by Giuseppe Bartolucci and holds its first exhibitions in Salerno, where it is compared to Leo and Perla's latest work, and in Cosenza in November. The trend brings together the Stranamore Group of Simone Carella who, divorced from his former actors, investigates the space and time of the historical avant-gardes (*Viaggio sentimentale e oltre*), the Gaia Scienza that debuted (always at the headquarters of Beat 72 in Rome) with a meditation on Mayakovsky mediated through the wanderings of the Grand Union (*La rivolta degli oggetti*), and the Carrozzone of Florence that, after a last tormented visual show, breaks with the fathers in the *Giardino dei sentieri biforcati* and heads for an analytic-pathological-existential theatre.[3]

1. Giuseppe Bartolucci, 'Dove va l'avanguardia', *La scrittura scenica*, 14 (1976), 87-92 (p. 89, my translation). In fact, the term *Postavanguardia*, in a broader meaning than the technically relevant one, can refer to the research that emerged between the mid-seventies and the early eighties and to its internal evolution. Thus we can speak of the 'cold' phase and of the 'hot' phase of the *Postavanguardia*, referring respectively to the season of conceptual theatre and to the so-called *Spettacolarità metropolitana*, a trend that takes shape at the beginning of the 1980s. How the 'Post-avant-garde' concept is historically ductile is testified by the book of Gabriella Giannachi and Nick Kaye, *Staging the Post-Avant-Garde: Italian Experimental Performance after 1970* (Bern: Peter Lang, 2002). The two scholars observe that, in the 1970s and early 1980s, the emergence of the Italian theatrical post-avant-garde marked a watershed in the development of experimental performance. Further more, they underline the influence and the proximity of North American art, performance, and popular culture and the post-avant-garde's engagement with concepts of *the real*, contemporary urban experience, the nature of mass media, and visual and performance art.

2. Franco Quadri, 'Avanguardia e materialismo', *La scrittura scenica*, 16 (1977), 108-11 (p. 108, my translation). As Quadri observes, the three groups that somehow inaugurate the *Postavanguardia* season are the Carrozzone, the Stranamore and the Gaia Scienza. The story of the Carrozzone dates back to 1972, the year in which Federico Tiezzi, Sandro Lombardi and Marion D'Amburgo debuted with the show *Morte di Francesco*. Three years later, in 1975, *La morte di Danton* by Simone Carella, leader of the Stranamore and animator of the Beat 72, a fundamental space for the experimental research of these years, comes to light. Precisely at the Beat 72 debuts, with *La rivolta degli oggetti* (March 20, 1976), the Gaia Scienza, a formation founded by Giorgio Barberio Corsetti, Marso Solari and Alessandra Vanzi in 1975.

3. F. Quadri, 'Il teatro nel 1976', in *La Biennale – Annuario 1978. Eventi del 1976-78*, (Venezia: Archivio storico delle arti contemporanee, 1979), pp. 1287-1297 (p. 1294, my translation).



Simone Carella, *Feux d'artifice* (da *Viaggio sentimentale e oltre*), 1976.
Archivio Simone Carella.
© Giorgio Piredda

Simone Carella, *Iperurania*, 1980.
Archivio Simone Carella.
© Giorgio Piredda

The three definitions, used by Quadri in rapid succession, precisely reflect some fundamental aspects of the emerging phenomenon: on the one hand, the declared will to start from scratch, to make a *tabula rasa* of avant-garde experiences; on the other, the intention to adopt linguistic procedures based on 'scientific' analysis and investigation, taking into account the essential lesson of the figurative arts and, above all, of conceptual art. The choices of poetics and language made by artists such as Federico Tiezzi, Giorgio Barberio Corsetti, and Simone Carella are deeply influenced by the world of visual arts and its criticism; in particular, *La linea analitica dell'arte moderna*, by Filiberto Menna,

> has always been declared as fundamental reading by Tiezzi, who was among the founders of *Postavanguardia*, but unquestionably the zeroing choices of Simone Carella, and also those of Gaia Scienza, apparently more lyric than the latter, are at least on the same wavelength with the organisation of the critical view of Menna who, besides, had with the New Italian Theatre a remarkable familiarity, nearness and contamination[.][4]

4. Lorenzo Mango, 'La decostruzione del nuovo', in Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia: 1976–1985* (Corazzano: Titivillus, 2015), pp. 11-19 (p. 16, my translation).

Metalinguistic investigation

In the wake of conceptual art, the experimenters who were active in these years proposed, therefore, a minimalist, anti-representative, mental theatre, but above all a theatre that analyses itself as a language. In the artistic field, as in the theatre, the mechanism that affects conceptuality translates first of all into a metalinguistic investigation, into a conscious reflection and self-reflection on the formal and grammatical procedures which are implemented.[5] If conceptual art, in Kosuth's words, 'is such because it is based on an investigation into the nature of art', the same point of view also affects the conceptual scene.[6]

Thus, the theatre presents itself as a real argument on its making, on its being, on its becoming, through the dissection of basic linguistic units. The conceptual investigation translates into a process of deconstruction of the scenic code, through a process of reduction to atomic components, and in a sort of logical analysis on the theatrical signs, on the relationship between them — and not between the sign and the thing. The setting in which the conceptual matrix takes shape finds its position precisely in the investigation of the minimal elements of the theatrical fact, which are displaced, caused to lose their original

5. The theatre as well as the conceptual art accompanies the specific practice with self-reflection: 'The artist—wrote Filiberto Menna, referring to the conceptual experience—takes on an analytical attitude, moves the procedures from the immediately expressive or representative level to a reflective level, of metalinguistic order, engaging in an argument on art in the very moment when it concretely creates art'. *La linea analitica dell'arte moderna* (Torino: Einaudi, 2001), p. 4 (my translation).

6. Joseph Kosuth, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trans. and intro. by G. Guercio (Genova: Edizioni Costa & Nolan, 1989), p. 43 (my translation).

meaning, and thus reduced to the degree of pure sign, of 'phonemes'.[7] The linguistic mechanisms of the analysis are based on the fragmentation, addition-subtraction, and iteration of the verbal element — where it is still present — of the gesture, of the object. The *body* (in the sense of physics) of the word is investigated, reduced to pure sound devoid of meaning, of the actor, understood as a person and no longer as a character, of space, conceived as a Schechnerian 'found *environment*' and not as simple décor.[8]

The investigation starts from the planes and volumes of the physical place, from the height, width and length of the space that is questioned through the beams of light. It is measured through the gesture, vivisected through the physical presence (of the performer or of the object). The same 'disassembly' also affects the other scenic elements: the gesture, the movement, the action of the actor, as well as the duration of time are broken down and reassembled according to a mathematical procedure.

7. The procedure adopted by the artists of the conceptual scene tends to the definition of those indivisible units which, in the linguistic field, are called 'phonemes', and which, in the semiological study of painting, Filiberto Menna has defined 'figures'.

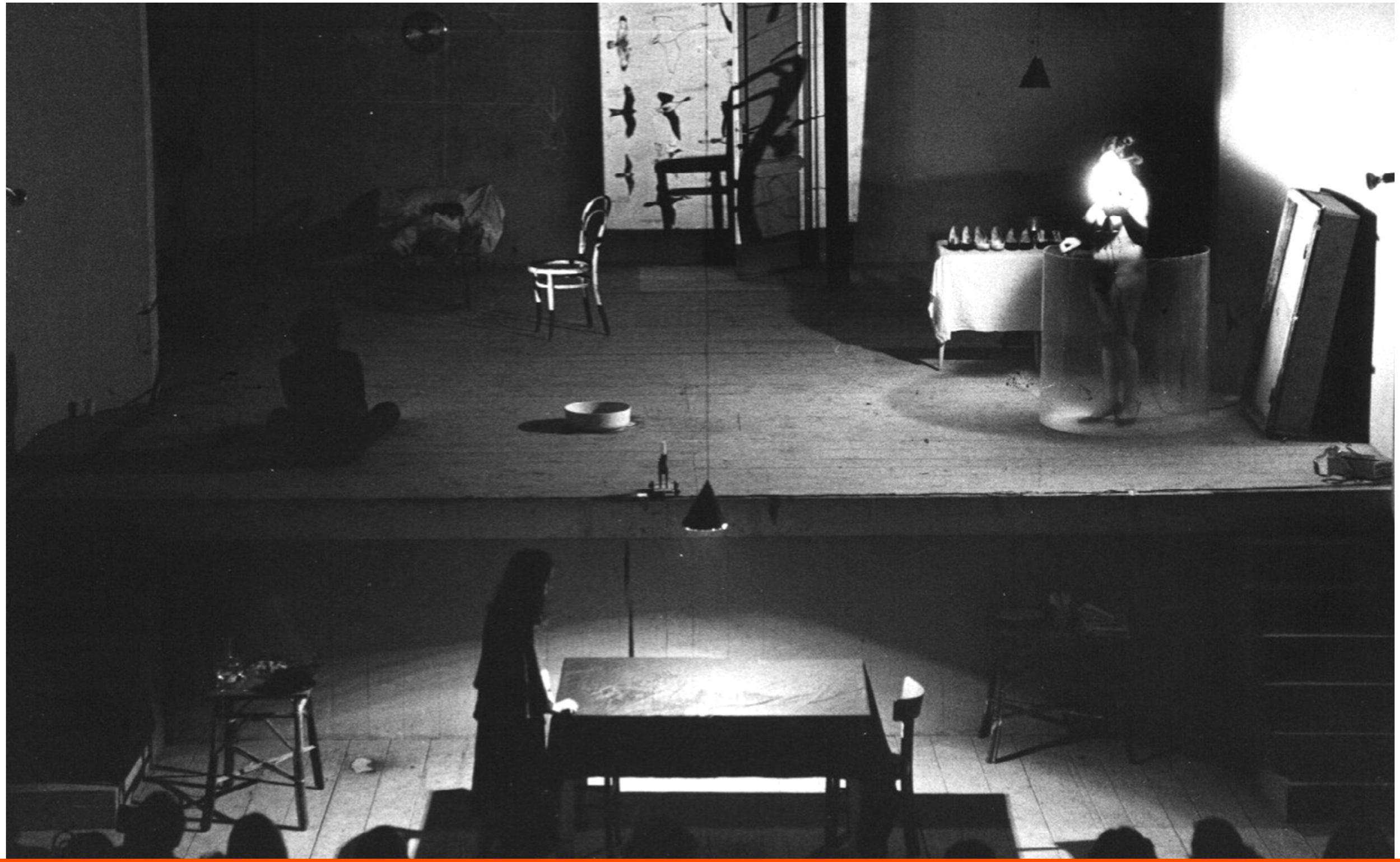
8. Richard Schechner, *Environmental Theatre* (New York: Hawthorn Books, 1973). The artists of Conceptual Theatre, when they proceed to a zeroing of the theatrical code traditionally interpreted, go so far as to divest—sometimes almost entirely—the literary work, divest the actor of the conventional role of interpreter of a text, conceive the space not as a sort of background or set design, but as a real place with which to start a scenic dialogue.

Three examples of analytical deconstruction: Carrozzone, Stranamore and Gaia Scienza

Particularly meaningful, in this sense, are some works of the Carrozzone in which Tiezzi pursues the declared will of 'dealing with theatre as if dealing with a keyboard: to explore the possibilities, to venture to know its means'.[9] For example, in a sequence of *Presagi del vampiro* (1976)[10] a performer sets and clears the table with white crockery, adding an object from time to time, and then removing it; they then replicate the same operation, but using black crockery. Dramaturgical writing — setting and clearing the table — is the result of the conceptual process of breaking down and recomposing an action: the product 'tells' the process, where the process is the mental project. In particular, the modular and serial repetition of the same action, the fragmentation of the gesture, adding and subtracting a segment of action from time to time,

9. Federico Tiezzi, 'L'avventura analitica', in Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale: materiali del teatro di ricerca*, (Torino: Studio Forma, 1980), pp. 78-83 (p. 83, my translation).

10. *Presagi del vampiro (Studi per ambiente)* is presented in Cosenza (Palestra dello Spirito Santo) on November 13th 1976, within the 'Postavanguardia/Didactic Intervention' Exhibition. For this performance, the Carrozzone strays from the intention to create a show on the theme of the vampire, inspired by Murnau and Dryer; of the original idea, however, only the title remains as any symbolic-narrative intentionality fails. The work is, in fact, structured as a series of autonomous and interchangeable sequences, focused on the physical and temporal succession of actions without any expressive connotation.



Carrozzone, *Presagi del vampiro*, 1976.
Archivio Compagnia Lombardi–Tiezzi.
© Gianni Melotti

makes the flow of time and the millimetric measurement of space noticeable. Through the addition-subtraction of single elements and subsequent iteration of the same process, the functioning of the language is examined from within; the investigation of the lexical components of the stage writing is precisely what allows the reasoning on the nature of the theatrical code, so interesting to the stage experimentation in these years, Carrozzone *in primis,* to continue. For Federico Tiezzi in particular, the microscopic analysis of theatrical grammar takes the form of a series of 'studies by environment', in the disarticulation of the show in independent sections, detached from each other and then reassembled according to combinatorial effects that may vary each evening. As Tiezzi clarifies, these 'studies by environment' are conceived as autonomous units — and not as fragments of a unitary doing — as 'detached pieces, but not in the sense of "sketches" for a hypothetical final "canvas", not means to an end, but ends in themselves, that is, analytical tools' (Giuseppe Bartolucci, Lorenzo and Achille Mango: 1980, p. 79).[11]

Each of these sequences is, in turn, based on further sectioning of the individual actions proposed; for example, in *Vedute di Porto Said* (1977),[12] a series of autonomous studies follow each other, essentially focusing on the analysis of the relationship of a body within a spatial dimension: a performer gradually rises from a chair, splitting the movement into many small segments; two women, one naked and the other dressed, sitting facing each other, slowly pull a rubber band until it splashes away. In the two 'studies' actors become performers of the creative process, of a construction idea in itself resolved prior to, and regardless of, the product: the physicality of the actor — the body movement tied to a rubber band — has the precise function of dissecting and modifying the space, going beyond its own geometries. In this sense, Federico Tiezzi states: 'my elements are the bodies of the actors, the distance between the bodies of the actors, the looks that cross the actors, the concrete relationship with the props, with the walls, with the measure of space'.[13]

A similar argument can be found in the early works of Gaia Scienza, from *La rivolta degli oggetti* (1976)[14] to *Luci della città* (1976)[15] to *Cronache marziane* (1977),[16] where the intensity of physical fatigue performed by the Corsetti-Solari-Vanzi trio, rising from the ground, running wildly or abandoning themselves to acrobatic vaults, seems to determine a lengthening or shrinking of the scenic place.

La rivolta degli oggetti in particular constitutes, as mentioned above, the debut work of Gaia Scienza that, for this first show, decides to begin

11. Tiezzi also underlines how the succession of studies, from evening to evening, is determined by precise factors: the physical space in which one acts, the socio-cultural situation of reference and the existential relationship that is established with the 'place' in which the work is proposed.

12. *Vedute di Porto Said* is presented in Florence, at the Teatro Rondò di Bacco, on 3 February 1977.

13. Mimma Valentino, *Interview with Federico Tiezzi*, Napoli. 29 January 2008 (unpublished, my translation).

14. In October 2019 this performance was the subject of a re-enactment with other actors: an experiment of remote reworking a performative event, in tune with what Abramović did.

15. *Luci della città* is presented in Cosenza (Palestra dello Spirito Santo) on 11 November 1976, in the context of the 'Postavanguardia/Educational intervention' exhibition. The performance is the result of the joint work of the Corsetti-Solari-Vanzi trio and Simone Carella's Stranamore that work respectively on the body and on space, giving life to 'a sort of successful attempt at occupation. Object, the gym with the floor and the peeling walls, the weak fixtures like milk teeth, the graffiti that are more erotic than politicians of unknown hands', in Italo Moscati, *La miseria creativa. Cronache del teatro 'non garantito'* (Bologna: Cappelletti, 1978), p. 24 (my translation).

16. *Cronache marziane* debuts in Rome, at Beat 72, on 22 March 1977. The title of the work is taken from the homonymous sci-fi novel by Ray Bradbury; integral to the text, centred on the theme of the exploration and colonization of the planet Mars, remains the idea of travel. The performance, in fact, is entrusted to the physical work of five actors who, running, jumping, staging an alleged guerrilla, materially take possession of the scenic space, divided into three portions.

Carrozzone, *Vedute di Porto Said*, 1977.
Archivio Compagnia Lombardi–Tiezzi.
© Giuseppe Pino

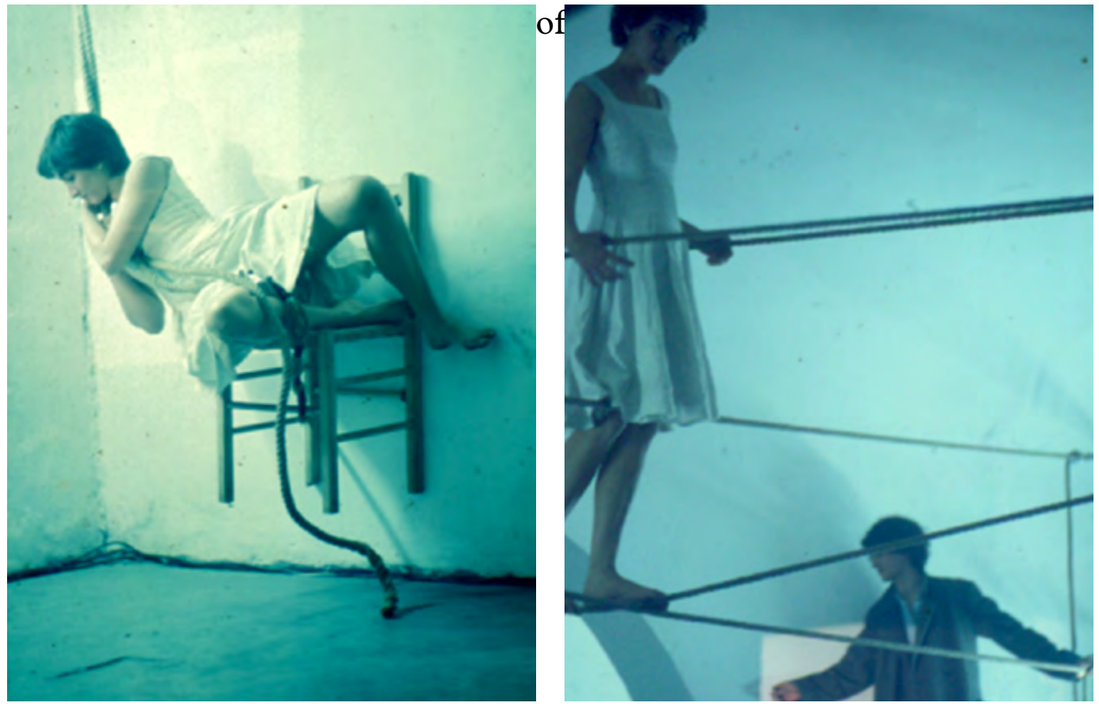
from the homonymous work by Mayakovsky; 'this text was realised in a very free interpretation where performers were invited to improvise in such a way that each performance might be different from any other'.[17] In fact, the text is used as fragments while the stage writing is substantially determined by the broken gestures of the actors, the discontinuous movements, marked by sharp falls and loss of balance that seem to recover the experiences of post-modern dance and contact improvisation. In this sense, the interrogation of theatrical language first emerges through the presence of the performer that traces signs in space, through the materiality of the body itself that writes movement based on its precariousness.[18] These physical actions, which sometimes push the body to its extreme possibilities, go deliberately beyond the existing connotation, becoming moments of reconnaissance and occupation of a portion of space and time; the choreographic score, in particular, based on the dislocation of simple actions in space and on the relationship between each actor, as well as with the objects, distance the performance from any representational intention.

In this performance — as in the subsequent productions — the process of analysis and dramaturgical writing takes place in a more lyrical way than in Carrozzone's work: they are 'sentimental' actors to the extent that they transfer the discourse of execution on a more exquisitely emotional level.

In both cases, these are actions devoid of any referentiality or narrative glue, addressed only to the investigation of the phonemic dimension of theatrical syntax and to the exhibition of the same language. Eradicated

17. Gabriella Giannachi and Nick Kaye, *Staging the Post-Avant-Garde: Italian Experimental Performance after 1970* (Bern: Peter Lang, 2002), pp. 108-109.

18. Giorgio Barberio Corsetti isn't interested in the dancer's technical ability or in the mechanical choreography; 'I'm interested – he stressed – in a theatrical, broken body, a body permeates by all the elements of the stage', in Giorgio Baberio Corsetti, *L'attore mentale* (Milano: Ubulibri, 1999), p. 100 (my translation).



Gaia Scienza, *La rivolta degli oggetti*, 1976. Archivio Marco Solari.
© Andrea Fiorentino

of any denotative depth, it is possible to proceed in a surgical way to the materialistic and dialectical exploration of language: given a time, *x*, and a real space, there is nothing but that space and that time, studied by a body that does not refer to anything other than itself. As Lorenzo Mango puts it, referring to this phase of research of the Carrozzone (the argument could also be extended to other experiences established in these years), 'the narrative element [...] completely disappears to be replaced by the exasperated attention towards the concrete reality of the scenic action, removed from its destiny of fiction, while the theatrical language is faced head on as a real event, as scenic "happening"'.[19]

19. Lorenzo Mango, *Teatro di poesia: saggio su Federico Tiezzi* (Roma, Bulzoni, 1994), p. 62 (my translation). In this sense the lesson of the *Happening*, for which many artists linked to the *Postavanguardia* show some interest, is quite strong.

Simone Carella-Gaia Scienza, *Luci della città*, 1976.
Archivio Simone Carella.
© Giorgio Piredda

A similar course can also be found in Simone Carella's shows, which further radicalise the argument, reaching, in some performances, a total rejection of the performer, focusing his investigation instead on light and sound. In *Autodiffamazione* (1976),[20] for instance, 'the actor is lost, non-existent [...]. What lives inside the scene is a design illuminated with scans of lights and objects, of measured and exact segments; leading to a transparency, a breath for elusive and concrete variations of luminous movements'.[21] The Stranamore's leader, after having definitively abolished the literary text and the physical presence of the performer, uses the luminous flux and the sound intervention as tools to make the scenic place a 'pure scan';[22] as Silvana Sinisi observes:

> The action, devoid of content values and narrative support, does not refer to anything other than itself, to the immanence of its presentification, imposing itself as an ephemeral, self-meaningful presence. With the elimination of any concrete physical presence, with the exception of an empty chair placed on a platform, the real protagonist of the stage happening becomes the light, analysed in all its possible ways of use as a measure of time and an active element that modifies and decomposes the space.[23]

Focusing his attention on the *hic et nunc* of the stage reality, Carella uses, therefore, the luminous projections, of slides and films in an analytical way, to 'deconstruct' the representative machine, to sift through a space on the threshold of the void. At the same time the light of a reflector

20. *Autodiffamazione* is presented in Rome, at Beat 72, on January 31, 1976.

21. Giuseppe Bartolucci, 'Tra Carella e Leo', *La scrittura scenica*, 16 (1977), 112-116 (p. 112, my translation).

22. Mimma Valentino, *Interview with Simone Carella*, Roma, 25 May 2007 (unpublished, my translation).

23. Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-1982* (Roma: Kappa, 1983), p. 42 (my translation).

Gaia Scienza, *Cronache marziane*, 1977. Archivio Marco Solari.
© Andrea Fiorentino

frames and defines, with the range of its variations in tone and intensity, the only true physical presence of the show, the chair placed at the centre of the scene and then reproduced — almost like a Kosuth quote — in its photographic image projected onto the wall. Another fundamental element in the script of the action is the sound that actively intervenes in the construction of the scenic happening, providing 'a continuous flow, autonomous and parallel to the flow of the images, that fixes and freezes time in an atmosphere of absorbed concentration'.[24]

24. Sinisi, p. 158.

Light, sound, and space are also the protagonists of Carella's subsequent works; we think, in particular, of *Esempi di lucidità*, a performance based essentially on a single action: the growth of a long cellophane tube which, by gradually inflating, eventually occupies the entire stage. The huge snake is crossed and segmented by beams of light while the recorded sounds of telescopic radio signals are heard. It is an apparently simple stage writing, determined by the study of the real place of action through the luminous movement and the flow of sound; these three elements (light, sound, space) 'speak' an alogical language, resulting in a life of their own, self-referential and independent of the other components.

Similarly, *Morte funesta* (1979) appears as a work of extreme deconstruction, as a structural landslide of the stage code: Carella empties the theatre of the theatre itself, disassembles it through a game of spotlights — the only stage presence.[25] In the performance there is no apparent action, at least not in the terms in which we usually find it; a story is missing, actors are missing, a relational dimension or contact is missing. The formal act is merely a demonstration of a mental hypothesis, but, above all, it is the testimony of an absence. It is a programmatic denunciation of the impossibility to represent itself through the reduction of the show itself to the mental dimension of a project of analytic disarticulation of language.

25. The performance is inspired by a text by Dario Bellezza of which only ephemeral traces remain; in fact, the poetic word is reduced to the letters of the alphabet placed on twenty-one light projectors.

Project, process and product

The choices Carella made in these works, as well as in the other performances, seem to move in the direction of an abstract theatre, where what matters is not the performance or the realisation of a show, traditionally conceived, but rather the idea that is behind the operation. Moreover, the leader of Stranamore, like the other protagonists of this theatrical season, aims to remove the scene from the representative dimension, eliminating any metaphorical or symbolic halo, denying any reference to fiction or possibility of commodification. The concept of entertainment itself is challenged to the extent that it is rethought according to a modular structure, a series of 'studies' aimed at disintegrating the unity of the work in favour of an assembly of possible constructive solutions. At the same time, the traditional relations of production and use are being eroded; the genetic process of conceptual theatre, in fact, cancels the productive dimension to the extent that it coincides with the show itself, or rather with the performance.[26] Putting aside any interest in the aesthetic nature of the scene, the construction of the show is not conceived as an *a priori*, as a process inside or behind the show, but as a real process/show.[27] Metaphorically, we could perhaps speak of a 'loud' process because, instead of being brought back to a before or an elsewhere, it is directly exposed for what it is. The process is what the viewer listens to.

26. The works of conceptual theatre do not take into account any mimetic postulate, placing emphasis on the performative dimension and on the materiality of the scenic action with compared to the representative fiction; thus it seems more correct to speak of performance (and not of entertainment or staging).

27. The process/product relationship, understood as a factor in the dismantling of the concept of work that arises within a given cultural context and in a precise historical phase, has its own specificity that does not concern so much the human dynamics of creation but rather an idea of language.

Carrozzone, *Punto di rottura*, 1979.
Archivio Compagnia Lombardi-Tiezzi.
© Antonio Sferlazzo

Having lost its practical purpose and its status as a finished product, the artistic object becomes first and foremost the epiphenomenon of a mental process, the manifestation of an idea already completed and resolved. From this point of view the show is conceived as a trace of the mental processes that preside over the creation of art, revealing itself as a way to transcribe an artistic intuition.

Once again, the reference to the artistic side is quite evident; the conceptual artist, in fact, 'does not produce objects but uses the object as a testimony of his work, the object [...] is the written manifesto of an internal idea, it is the means of communication where instead the design is what concerns him on his own personal level'.[28] The focus therefore shifts from objectivity to the mental process, through a process of dematerialisation and abstraction that passes through the systematic analysis of language. In this sense a Duchampian suspension of the functional moment takes place, with an overcoming of the content-meaning pair in favour of a conceptual operation; the show, having lost its mythical aura,[29] proposes itself as a 'non-object', as a 'non-show', as the 'witness' who somehow rereads the design data.

On the artistic and theatrical fronts, the artistic value is all contained in the *project*, in the mental dimension, and takes material form through the *process*, that is, the act of doing. Compared to this second moment which, in theatrical terms, coincides with the construction of the show, the language is central, an object-language,[30] that talks about itself. This meta-reflection process uses a fundamental mechanism: tautology. A similar procedure is not new to conceptual art; think, for example, of the famous work by Kosuth, *One and Three Chairs*, in which the chair, the photograph and the definition of the chair constitute a tautological statement about the same object. The same mechanism also re curs in the works of conceptual theatre; in the Carrozzone's *Ombra diurna* (1977),[31] during the first evening, spectators are greeted by a tautological game: a light beam that is reflected in a mirror, a voice on tape that repeats 'six Italian words engraved on tape'. In this case, tautology is expressed, first, through the game of bounce between the light beam and the mirror, then through the recording of a real datum (the six words claim to be what they are). In some shows, the tautological procedure is already in the title: in *Notte sui tetti* (1977),[32] by Gaia Scienza, the title perfectly reflects the action performed by the performers. In both cases, the tautology has a precise function with respect to the conceptual operation put in place, representing an exegetical element in the analytical reading of the object-work.

The monosemy guaranteed by the tautological mechanism is, at least, subjected to verification when the user comes into play. The viewer gives the object new values compared to the primary idea of the artist; the show thus acquires an autonomous role to the extent that it is subject to a process of alienation from its 'producer'. To limit the ambiguous and independent nature of the object, however, the artist underlines the irreproducibility of the here and now, the ephemeral nature of the process. The scenic construction, therefore, cannot be destined for

28. Lorenzo Mango, 'Il teatro senza teatro', in Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango (1980), pp. 8-25 (p. 16, my translation).

29. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trans. by E. Filippini (Torino: Einaudi, 1966).

30. Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, ed. by L. Heilmann (Milano: Feltrinelli, 1976).

31. *Ombra diurna* is presented on 21 and 22 December 1977 in Rome, at the former Pastificio Cerere, as part of the 'Initiatives of ii' exhibition. 'Also in this case, as in other performances presented during the Roman event, work is subordinated by the occupation of a specific place; the found *environment* thus determines the characteristics and timing of the action in a decisive way'. Valentino 2015, p. 53 (my translation).

32. *Notte sui tetti* is presented on 17 December 1977 in Rome, in a building in Via Flaminia, again during the 'Initiatives of ii' exhibition. The action is based, once again, on the dialogue between the bodies of the performers who move between a closed place (two rooms of a flat) and an open one (the terrace of the building).

a prolonged and varied existence each evening, not least because of the presence of the single user who becomes an active component in this game — premeditated by the artist — of revealing fiction and language.

Moreover, the viewer is entrusted with a fundamental task: to integrate the linguistic process, retracing the constructive logic backwards, almost as if reading its DNA. In this sense, the show is open — as an explanation, 'pronounced aloud', of the artistic object as it is formed — but also closed, to the extent that it calls on the spectator to play a 'mental' role, functioning as a tool in decoding the metatheatrical dimension.

Bibliography

ALBERRO, ALEXANDER AND BLAKE, STIMSON (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999)

ARGAN, GIULIO CARLO, *L'arte moderna* (Firenze: Sansoni Editore, 1998)

BENJAMIN, WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trans. by E. Filippini (Torino: Einaudi, 1966)

BARSOTTI, ANNA, *Il teatro di Toni Servillo* (Corazzano: Titivillus, 2016)

BARTOLUCCI, GIUSEPPE, *La scrittura scenica* (Roma: Lerici editore, 1968)

—— 'Dove va l'avanguardia', *La scrittura scenica*, 14 (1976), 87–92

—— **1977.** 'Tra Carella e Leo', *La scrittura scenica*, 16 (1977), 112–116

—— Lorenzo Mango and Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale: materiali del teatro di ricerca*, (Torino: Studio Forma, 1980)

—— **1983.** *Teatro Italiano/Italian Theatre* (Salerno: Editrice 10/17, 1983)

BARBERIO CORSETTI, GIORGIO, *L'attore mentale* (Milano: Ubulibri, 1999)

CAPPELLETTI, DANTE, *La sperimentazione teatrali in Italia tra norma e devianza* (Torino: Eri, 1981)

DE MARINIS, MARCO, *Il nuovo teatro 1947–1970* (Milano: Bompiani, 1987)

—— *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale* (Roma: Bulzoni, 1993)

FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Asthetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004)

GIANNACHI, GABRIELLA AND NICK KAYE, *Staging the Post-Avant-Garde: Italian Experimental Performance after 1970* (Bern: Peter Lang, 2002)

GRANDE, MAURIZIO, *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)* (Roma: Bulzoni, 1985)

JAKOBSON, ROMAN, *Saggi di linguistica generale*, ed. by L. Heilmann (Milano: Feltrinelli, 1976)

KOSTELANETZ, RICHARD, *The Theatre of Mixed-Means* (New York: RK Editions, 1968)

KOSUTH, JOSEPH, *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969)

KOSUTH, JOSEPH, *L'arte dopo la filosofia: Il significato dell'arte concettuale*, trans. and intro. by G. Guercio (Genova: Edizioni Costa & Nolan, 1989)

LEHMANN, HANS-THIES, *Postdramatisches theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999)

LEWITT, SOL, 'Paragraphs on Conceptual Art', *Artforum*, 5.10 (June 1967), 79–83

—— **1969.** 'Sentences on Conceptual Art', *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, 1 (May 1969), 11–13. Reprinted in Osborne (2002)

MANGO, LORENZO, *La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e postavanguardia* (Roma: Kappa, 1987)

—— **1994.** *Teatro di poesia: saggio su Federico Tiezzi* (Roma, Bulzoni, 1994)

—— **2003.** *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento* (Roma: Bulzoni, 2003)

—— **2019.** *Il Novecento del teatro. Una storia* (Carocci: Roma, 2019)

MARGIOTTA, SALVATORE, *Il nuovo teatro in Italia 1968–1976* (Corazzano: Titivillus, 2013)

MOSCATI, ITALO, *La miseria creativa: Cronache del teatro 'non garantito'* (Bologna: Cappelletti, 1978)

MELE, RINO, *Modelli di sperimentazione nel teatro italiano degli anni Settanta* (Roma: Ripostes, 1984)

—— **1985.** *Falso Movimento 77–82* (Salerno, Edizioni Taide, 1985)

MENNA, FILIBERTO, *La linea analitica dell'arte moderna* (Torino: Einaudi, 1975)

PONTE DI PINO, OLIVIERO, *Il nuovo teatro italiano 1975–1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti* (Firenze: La Casa Usher, 1988)

QUADRI, FRANCO, *L'avanguardia teatrale in Italia* (materiali 1960–1976) (Torino: Einaudi, 1977a)

—— **1977B.** 'Avanguardia e materialismo', *La scrittura scenica*, 16 (1977b), 108–11

—— **1979.** 'Il teatro nel 1976', *La Biennale—Annuario 1978. Eventi del 1976–78*, (Venezia: Archivio storico delle arti contemporanee, 1979), 1287–1297

—— **1982.** *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca* (Torino: Einaudi, 1982)

—— **1984.** *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso* (Torino: Einaudi, 1984)

RICCIARDI, LAURA, *Mario Martone regista teatrale* (Napoli: Artstudiopaparo, 2014)

SCHECHNER, RICHARD, *Environmental Theatre* (New York: Hawthorn Books, 1973)

SINISI, SILVANA, *Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972–1982* (Roma: Kappa, 1983)

VALENTINI, VALENTINA, *Eventi performativi e nuovi media* (Roma: Bulzoni, 1987a)

—— **1987B** *Teatro in immagine: Audiovisivi per il teatro* (Roma: Bulzoni, 1987b)

—— **2015** *Nuovo teatro made in Italy, 1963–2013* (Roma: Bulzoni, 2015)

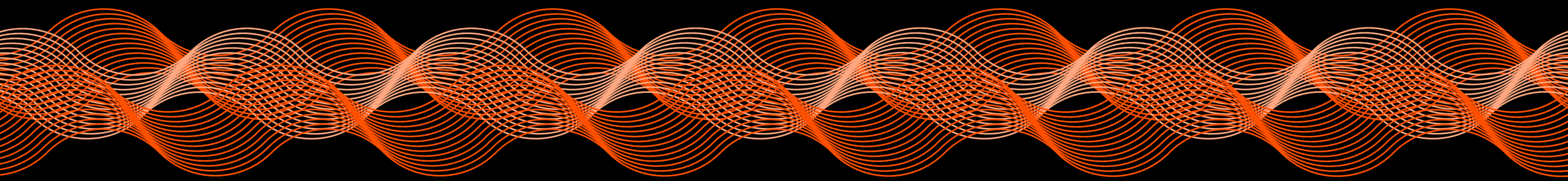
VALENTINO, MIMMA, *Il nuovo teatro in Italia 1976–1985* (Corazzano: Titivillus, 2015)

VISONE, DANIELA, *La nascita del nuovo teatro in Italia: 1959–1967* (Corazzano: Titivillus, 2010)

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

La génétique de la performance artistique

entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin



THE TWO GULLIVERS

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE №2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.246—293 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Summary

Performance art is considered as a living art, an art of the present, an art with an ephemeral character. Yet the process of creating performance goes beyond the mere presence of a here and now. In the process of the performance art, there are material traces that remain and become documents that ensure a good part of its performativity. The preparatory drawings of performance occupies a very important place in this process. It is in these drawn traces that we can retrace and discover the genesis of the performative work. The genetic perspective then becomes a privileged path in the study of the creative process of the performance art. Our position on the genetics of performance art lies precisely between the genetics of the performance (or staging) and the genetics of drawing. What differentiates the genetics of the show (Féral, 2011) from the genetics of the performance art is the implication of the genetics of the drawing (Boubli, 2012), the preparatory drawing, in relation to the image of the performance.

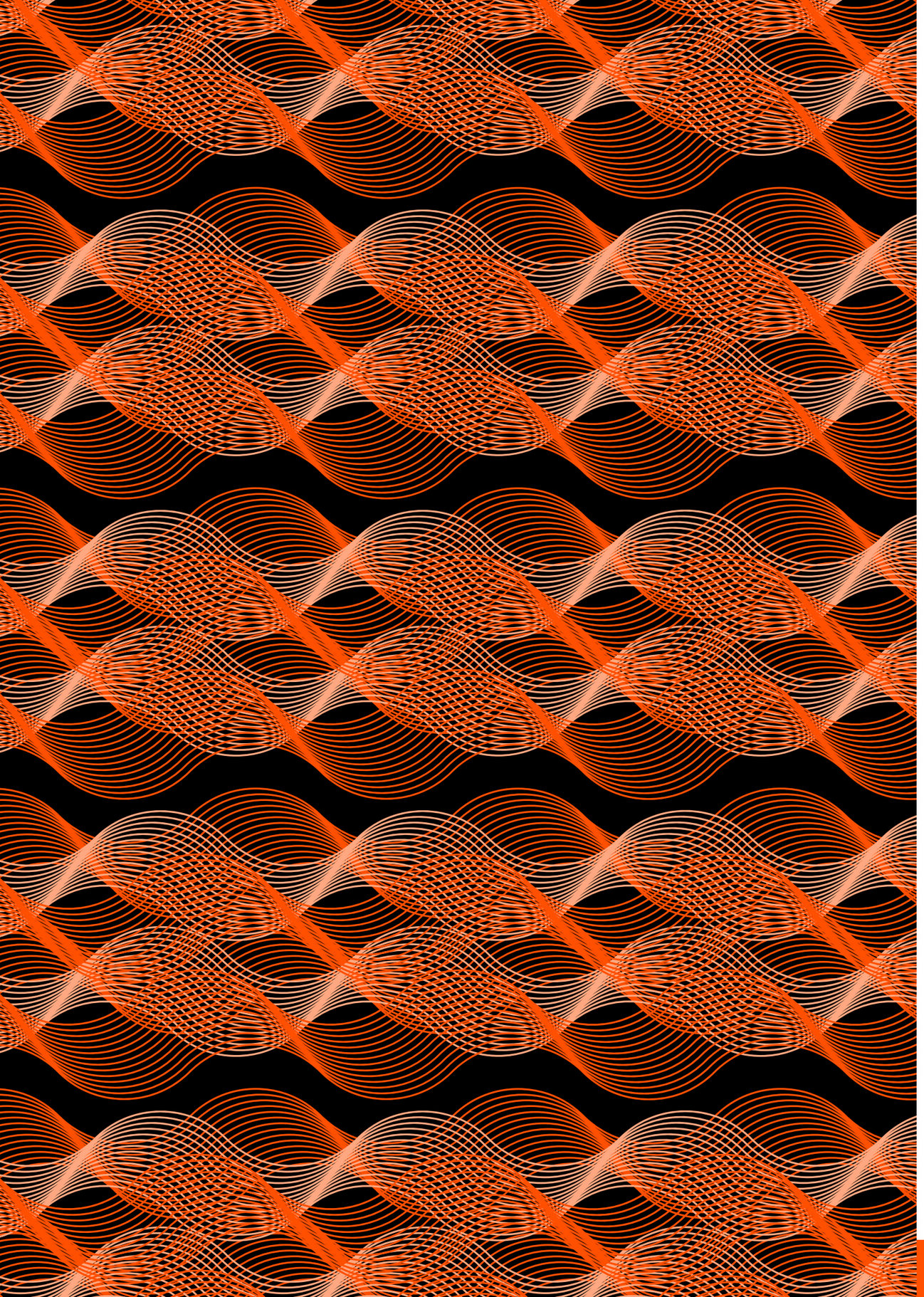
Authors

THE TWO GULLIVERS (Flutura Preka & Besnik Haxhillari)
Live and work between Montréal (Canada) and Tirana (Albania).
Born in Albania, Flutura Preka and Besnik Haxhillari (The Two Gullivers), studied visual arts in Tirana, Lausanne, Berlin and Montreal. Since 1998 they have been working as performance artists duo under the name The Two Gullivers. They presented their performative works at internationally important venues in Europe, Canada and beyond. Besnik Haxhillari PhD, is professor in the Department of Philosophy and Arts at Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). He is interested in the process of creation and the genetics of the performance art through preparatory drawings. Flutura Preka PhD, is an artist-researcher member of the URAV research group at UQTR. Her research focuses on re-enactment issues in performance and contemporary art. She is now working on the implementation of the PhD program at the University of Arts in Tirana (Albania).

Résumé

L'art de la performance est considéré comme un art vivant, un art du présent, un art à caractère éphémère. Pourtant, le processus de création de la performance va au-delà de la simple présence d'un ici et maintenant. Dans le processus de l'art de la performance, il y a des traces matérielles qui restent et deviennent des documents qui assurent une bonne partie de sa performativité. Les dessins préparatoires de la performance occupent une place très importante dans ce processus. C'est dans ces traces dessinées que nous pouvons retracer et découvrir la genèse de l'œuvre performative.
La perspective génétique devient alors une voie privilégiée dans l'étude du processus créatif de l'art de la performance. Notre position sur la génétique de l'art de la performance se situe précisément entre la génétique de la performance (ou de la mise en scène) et la génétique du dessin. Ce qui différencie la génétique du spectacle (Féral, 2011) de la génétique de la performance est l'implication de la génétique du dessin (Boubli, 2012), le dessin préparatoire, par rapport à l'image de la performance.

KEYWORDS
Genetics of art, performance art, show, preparatory drawings, *disegno*
MOTS-CLÉS
Génétique de l'art, performance, spectacle, dessin préparatoire, *disegno*



La performance est considérée comme un art vivant, un art du présent, un art éphémère. Pourtant, le processus de création de la performance dépasse le cadre d'un simple *ici et maintenant*. Le processus de la performance laisse des traces qui deviennent des documents et assurent une bonne partie de sa performativité. Dans le processus précédant la performance, le dessin préparatoire — la trace graphique — occupe une place très importante chez de nombreux artistes. Pour notre part, c'est grâce à lui que nous pouvons retracer et analyser la *genèse* de l'œuvre performative.

Depuis le début des années 2000, nous (The Two Gullivers) menons en parallèle une pratique de recherche et de création en performance concernant à la fois le *re-enactment* et le dessin préparatoire.[1]

1. Nous avons approfondi ces préoccupations lors d'études doctorales en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal, durant lesquelles nous avons écrit deux thèses de doctorat : Besnik Haxhillari (2016), « *deep* : Le processus de création de la performance à travers le dessin préparatoire. L'exemple de The Two Gullivers », et Flutura Preka (2018), « *Re-enactment* : Les enjeux de la reprise et de la répétition en performance dans la pratique de The Two Gullivers et de Marina Abramović ».

La perspective génétique est alors une voie privilégiée dans l'étude du processus de création issu des arts performatifs. L'approche qui consiste à retracer la performance à travers le dessin préparatoire nous ferait d'un côté appel à la génétique du spectacle et, de l'autre, à la génétique du dessin. Les enjeux de répétition et de reprise de la performance (*re-enactment*) nous renvoient au spectacle (le théâtral), quand les enjeux concernant la préparation de la performance par le dessin nous amènent à des considérations sur les aspects visuels et conceptuels du dessin en tant que pratique fondamentale de l'art visuel.

Cette étude est menée du point de vue d'artistes-chercheurs pour lesquels la création constitue non seulement un résultat, mais aussi un outil de recherche. À travers l'exploration du chemin parcouru grâce à l'idée de la performance, du dessin jusqu'à l'action, nous essayons de faire comprendre le processus de création en cherchant la genèse de la performance et de la performativité dans le dessin préparatoire. Ainsi, le champ d'investigation, ici, n'est ici ni le dessin ni la performance en eux-mêmes, mais la trajectoire, le mouvement, le passage de l'un à l'autre. Le mode opératoire de cette démarche recoupe celui de la génétique, où l'objet d'étude n'est pas l'œuvre, mais son processus.

La critique génétique

La critique génétique est une approche récente, héritière paradoxale du structuralisme instituée comme une discipline dans le champ littéraire. L'étude des « avant-textes »[2] et de toutes les traces du processus a ouvert des perspectives nouvelles sur l'écriture et la littérature. Cette approche inspire de plus en plus de chercheurs provenant d'autres domaines, qui l'appliquent à d'autres objets d'étude, avec le but commun d'étudier les trajectoires et les itinéraires de la création dans sa genèse. Des chercheurs des deux champs touchés par notre recherche, le dessin[3] et la performance — au sens large de spectacle[4] ou de théâtre,[5] — ont commencé à s'intéresser à cette méthode transversale :

> À côté d'une génétique des textes littéraires, on voit se définir, dans plusieurs secteurs des arts et des sciences, une approche dynamique des documents de travail visant à élucider les logiques de la création. À la différence des méthodologies critiques, le but commun de ces approches n'est pas d'interpréter des œuvres ou des résultats, mais de comprendre des processus, en exploitant un énorme gisement de savoir : soit des siècles d'archives encore largement inédites.

2. Almuth Grésillon donne le nom d'« avant-texte » à tous les documents de cette phase de la gestion d'un spectacle. Cf. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* (Paris : PUF, 1994) p. 241. Repris dans Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis, Revue internationale de critique génétique*, numéro spécial consacré au théâtre, 26 (2005), 19-34 (p. 21).

3. Lizzie Boubli, « Fondements et enjeux d'une génétique du dessin à l'époque moderne », dans Actes du colloque *Le temps de la création dans les arts visuels fixes : périodes moderne et contemporaine*, *http://calenda.org/223452*, [2012, consulté le 11 octobre, 2014].

4. Josette Féral, « Pour une génétique de la mise en scène. Prise 2 », dans *Théorie et Pratique du théâtre : Au-delà des limites* (Montpellier : Entretemps, 2011).

5. Grésillon (1994).

> Dans chaque domaine, il s'agit d'élucider les indices d'un itinéraire créatif et de reconstituer les processus qui l'ont animé, en combinant un outillage théorique adapté aux phénomènes temporels de la genèse et les ressources de l'informatique.[6]

L'étude génétique est contemporaine du processus de création[7] fait par d'autres ou par les artistes eux-mêmes (genèse et autogenèse).[8] Dans un texte consacré au projet de *Monument à Apollinaire,* Lichtenstern[9] évoque des conversations de Picasso touchant le processus créateur, l'archivage par l'artiste ainsi que les traces du processus de création : « Je suis arrivé au moment, voyez-vous, où le mouvement de ma pensée m'intéresse plus que ma pensée elle-même ». À une autre occasion, Picasso déclare à Françoise Gilot : « On ne peut vraiment suivre l'acte créateur qu'à travers la série de toutes les variations ».[10] Le 6 décembre 1943, il dit également à Brassai : « Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaitre les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelles circonstances. Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être "la science de l'homme" ». Lichtenstern commente ainsi ces propos: « Cette clairvoyance parle d'elle-même. Picasso souhaitait ouvrir la voie à une future recherche sur la créativité. Cette recherche aurait pu permettre, en s'appuyant sur toute la genèse d'une œuvre, d'en reconnaitre les "variations", ce qui signifie aussi de contrôler "l'esprit de suite" qui présidait aux diverses transformations du thème abordé ».[11]

Ces conversations mettent en évidence la clairvoyance de Picasso qui souhaitait ouvrir la voie à une future recherche sur la créativité.[12] Il y a des artistes pour lesquels le processus de création est à la fois résultat et intention, alors que l'œuvre n'est qu'une étape ou une phase du processus. La reconsidération de l'archive du spectacle vivant et la remise en scène de performances du passé[13] ont fait en sorte que des chercheurs adoptent la génétique dans l'étude du *re-enactment*, comme dans le cas de la remise en scène après trente ans d'une pièce de Jan Fabre que Boato[14] a suivie et étudiée dans une perspective génétique (à l'aide des répétitions et des cahiers de notes et de dessins).[15] La performance actuelle est entrée dans l'ère de son *re-enactment*.[16] Les traces matérielles du processus, et particulièrement les dessins, nous donnent une connaissance plus complète de la performance en vue de sa remise en scène. Les traces documentaires sont réactivées et l'archive ne cesse d'être reconsidérée.

6. Pierre-Marc De Biasi et Anne Herschberg Pierrot, (éd.). *La génétique des textes et des formes: l'œuvre comme processus*. Actes du colloque, *Calenda, 2010*, *http://calenda.org/200387* [consulté le 20 juin, 2014].

7. Nicolas Donin, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes » *Genesis* 31 (2010), 16-36, *http://genesis.revues.org/327* [consulté le 22 juin, 2014].

8. Nous considèrons notre approche comme une ontogenèse.

9. Christa Lichtenstern, *Picasso, Monument à Apollinaire. Projet pour une humanisation de l'espace*, (Paris : Adam Biro, 1990) 54-55.

10. Idem.

11. Idem

12. Arnold Glimcher et Marc Glimcher, *Je suis le cahier : Les carnets de dessins de Picasso*. (Paris : Grasset, 1986).

13. En 2006, *18 Happenings in 6 Parts*, la performance d'Allan Kaprow à la Reuben Gallery de New York, en octobre 1959, a fait l'objet d'un re-enactment à la Haus der Kunst, Munich, dans lequel les notes, scripts et dessins préparatoires ont été utilisés, beaucoup plus que les enregistrements, pour la reconstitution de l'œuvre. *www.perfomap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/redoing-201c18-happenings-in-6-parts201d*, (consulté le 22 juin 2014).

14. Giulio Boato, *Génétique d'un re-enactment chez Jan Fabre*. *https://www.researchgate.net/publication/307623309_Genetica_de_um_Reenactment_em_Jan_Fabre* (2013) [consulté le 22 juin 2014].

15. Jan Fabre, *Le pouvour des folies théâtrales* (1984/2012).

16. Christophe Kihm, « La performance à l'ère de son re-enactment », *Art Press* 2, 7 (2008), 20-29.

La génétique de la performance entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin

Paul Klee est un des artistes qui a contribué à la conceptualisation et à la théorisation du processus de la création. Dans un article récent, Pierrot mène une étude génétique des manuscrits et dessins de Klee, et met en lumière sa compréhension du processus de création :

> La genèse de l'Écriture nous offre une bonne illustration du thème du mouvement. L'œuvre d'art également est en première ligne genèse ; elle n'est jamais vécue comme simple produit. Un certain feu s'allume ; pour se perpétuer, il atteint la main, débouche sur la toile et, de la toile surgit de nouveau sous la forme d'une étincelle et ferme le cercle en revenant plus profondément à son point d'origine : l'œil (il revient au centre du mouvement, de la volonté, de l'idée). [...] L'œuvre plastique est née du mouvement, elle est elle-même un mouvement arrêté dans le temps et doit être perçue dans le mouvement (muscles de l'œil).[17]

17. Pierrot, Anne Herschberg, « Chemins de l'œuvre », *Genesis* 30 (2010), *http://genesis.revues.org/125* [consulté le 24 juin, 2014].

L'intérêt de la génétique comme méthode de recherche résulte du fait que l'origine et l'évolution du projet artistique, sa genèse et son processus, constituent à la fois une méthode et un sujet de recherche.

Dès le début, la génétique s'intéressait au texte et au tableau (génétique du dessin). Dans le cas de l'écriture, ou du texte, les chercheurs s'occupent des traces, des idées et des « gribouillages », ces *germes* qui, avec le temps, deviennent œuvre écrite. Notre intérêt est tourné vers la génétique en performance, mais les recherches de Josette Féral, qui concernent la génétique théâtrale, sont des repères importants. Féral (1995, 1998)[18] a fait deux contributions déterminantes pour les études génétiques non seulement en théâtre, mais aussi en performance, au sens large de « spectacle ». Passant de la génétique du texte littéraire à celle du texte dramatique et du spectacle théâtral, Féral jette des ponts entre génétique du théâtre et génétique de la performance. Elle passe d'une génétique théâtrale à une génétique du spectacle, l'objet de l'étude n'étant pas seulement la métamorphose du texte dramatique, mais le

18. Josette Féral, «Pour une génétique de la mise en scène. Prise 2», dans *Théorie et Pratique du théâtre : Au-delà des limites* (Montpellier : Entretemps, 2011). Josette Féral, «Pour une étude génétique de la mise en scène», *Théâtre/Public*, Gennevilliers, 144, (nov./dez. 1998) 54-59.

spectacle, avec tous les éléments qui font de son processus une œuvre simultanément visuelle. Depuis, les études génétiques se sont inscrites dans la tradition des recherches scientifiques sur l'art en général, car la genèse concerne toutes les disciplines.

La génétique du spectacle proposée par Josette Féral[19] est une contribution significative aux études génétiques actuelles. Pour définir l'objet d'étude du spectacle théâtral ainsi que les instruments nécessaires à une telle étude, Féral esquisse une critique de la génétique du spectacle et propose une méthode qui s'occupe de toutes les étapes de la construction du spectacle. Sans abandonner le texte dramatique, Féral propose d'étudier toutes les traces matérielles du processus, les brouillons scéniques et visuels, toutes les empreintes qui témoignent de l'évolution du spectacle :

> L'étude génétique appliquée au théâtre n'étudierait donc pas la totalité d'une mise en scène, mais choisirait certains moments privilégiés qu'elle analyserait pour mettre en lumière les étapes qui y ont mené. Elle tenterait ainsi d'éclairer les modalités de création d'une scène donnée, d'un geste, d'un déplacement afin de tracer en pointillé les ombres sur lesquelles le travail de gestation se construit, la façon dont opèrent les renoncements, les rectifications, les changements de trajectoire ; autrement dit toutes les étapes préliminaires ayant mené aux choix définitifs.[20]

Notre position sur la génétique de la performance artistique se trouve justement entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin. Ce qui différencie la génétique du spectacle de la génétique de la performance artistique en arts visuels est l'implication de la génétique du dessin dans l'étude du dessin préparatoire de la performance en

19. Féral, « Pour une génétique ».

20. Idem p.72.

lien avec son image. L'image de la performance qui en tant que document-témoin de l'évènement donne accès à la performance et participe à sa rétroaction.[21]

C'est en effet la force de l'image qui fait de la performance artistique un objet d'étude susceptible d'être vu sous l'angle de l'image-tableau. L'appréhension du dessin préparatoire de la performance à travers le concept du *disegno* diffère de l'analyse des traces du spectacle comme ensemble de documents hétérogènes.

L'observation du processus de la performance sous l'angle du *disegno* renforce la compréhension de la performance en tant qu'action qui fait image. Une approche s'inspirant (au moins en partie) de la génétique du dessin permet une connaissance autre de la performance artistique. L'étude de l'évolution de l'image, de sa forme et de son contenu dans les études génétiques de tableaux est un modèle susceptible d'être pris en compte dans l'étude de la performance en arts visuels.

Lizzie Boubli, spécialiste de l'art de la Renaissance, décrit ainsi le champ d'étude de la génétique du dessin :

> La question du processus de création dans le dessin à l'époque moderne est le plus souvent axée autour d'un phénomène majeur, celui de la tradition téléologique, car la création est pensée seulement dans la perspective d'une clôture, celle de l'achèvement de l'œuvre. Cette position est en contradiction avec le questionnement posé par l'idée même de « processus » qui implique, au contraire d'une

21. Sur l'image de la performance en tant que temoin et document retroactif voir par exemple : Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », dans Barbara Clausen, *After the Act: The Representation of Performance Art*, MUMOK Theory 03 (Nüremberg: Verlag Moderner Kunst, 2006) p.27. ; Amelia Jones, « "Presence" in Absentia : Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal*, vol.56, 4 (1997), pp. 11-18.

> linéarité d'ordre téléologique, des retournements, des hésitations, des corrections constantes qui peuvent tout aussi bien expliquer que justifier l'œuvre achevée. Dans cette orientation, la temporalité occupe un rôle de premier plan dans la mesure où les mutations les plus complexes déjouent justement cette linéarité. Les reconstitutions partielles de la genèse d'une œuvre exigent sans cesse d'aller à rebours, non pas pour recréer cette œuvre, mais pour comprendre la « logique » du processus et l'intégrer dans une pensée dynamique et mouvante au moment de l'interprétation.[22]

La génétique du dessin, inspirée de la génétique des textes littéraires, paradigme dominant dans la recherche sur les manuscrits et autres documents, adopte des procédés d'analyse provenant du domaine de la peinture et des arts visuels. En 2013, au musée Fabre de Montpellier, a été présentée l'exposition *L'atelier de l'*œuvre*, dessins italiens du musée Fabre*, dans le cadre de laquelle, selon Éric Pagliano, a été expérimentée une méthode particulière d'analyse, la génétique des dess|e|ins :

> Si le dess|e|in n'est plus considéré comme œuvre d'art c'est qu'il se trouve appréhendé comme document. Et comme tout document, il renvoie à d'autres documents de genèse.[23]

Pour cette exposition, les commissaires ont adopté et adapté au monde des dess|e|ins une méthode d'analyse utilisée depuis plus de 30 ans par la génétique littéraire pour l'étude des manuscrits :

> Le principal apport méthodologique a consisté à considérer le dess|e|in non plus dans sa singularité et son unicité, mais dans la pluralité et la multiplicité des liens qu'il engage avec d'autres dessins. Il a donc fallu constituer des « dossiers génétiques » contenant la totalité des pièces préparant une œuvre d'art donnée, la plupart du temps une peinture… »[24]

À partir de ces dossiers génétiques sont créés des « dispositifs génétiques » où tous les dessins qui sont à l'origine d'une œuvre sont présentés autour d'elle sur une même cimaise.

Notre approche se situe entre genèse et autogenèse. Nos recherches sont une contribution à la performance en arts visuels, mais pourraient également servir de références pour des études génétiques dans d'autres disciplines quand le chercheur est lui-même le créateur : il est témoin de la création de l'œuvre et de son archive tout en observant le processus.

La production de l'œuvre s'accompagne de la systématisation de son archive, à travers toutes ses traces, conservées et utilisées pendant le processus préparatoire dans le *cahier de scénographie* ou le *cahier de régie*, etc. La position du chercheur externe, comme Féral, est l'observation sur le terrain du spectacle durant le processus de mise en scène, tandis que notre position témoigne d'un double posture : nous construisons l'œuvre et observons en même temps tout ce qui se produit autour d'elle. Les traces de l'œuvre s'accumulent par notre volonté, en tant que créateurs et observateurs, et non seulement du point de vue d'un observateur extérieur qui se trouve sur le terrain d'autrui. Sur le terrain qui est le nôtre, pendant le processus de création et de réalisation de la performance, nous sommes les participants, les créateurs et les interprètes. Nous avons la liberté de faire des changements pendant la réalisation de l'œuvre. La prise de telles décisions est saisie par le dessin dans nos cahiers et devient une source importante pour comprendre et décrire l'œuvre performative.

22. Boubli, 2012.

23. Eric Pagliano, « De la connaissance à la génétique des dess|e|ins », Dans *L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du Musée Fabre* (Gand : Snoeck Publishers, 2013), p. 24.

24. Idem.

Dessin préparatoire

Le dessin a toujours joué un rôle essentiel dans notre pratique performative pour penser, imaginer, concevoir et structurer nos performances en collaboration. Nous (The Two Gullivers) réalisons toujours, à deux, sur un même support, des dessins-projets de performances qui constituent des dialogues où chacun complète et enrichit l'idée et la trace de l'autre. Pour imaginer une action, un objet à utiliser dans la performance ou une situation, pour construire une image ou un contexte de mise en espace, nous avons recours au dessin. Il nous sert d'histoire écrite et racontée, d'archive du processus créatif et de documentation de la performance. Le dessin agit à la manière d'une pensée incarnée, affirmative et en mouvement qui apparait sous forme d'« écriture »[25] et qui s'apparente à une action performative, incessante et toujours à refaire. La performance, avec sa complexité, apparait tout d'abord dans nos dessins et prend forme par anticipation dans la trace dessinée. De ce fait, notre méthode se veut une contribution à la compréhension de la performance dans sa genèse et dans son parcours préparatoire. Le dessin préparatoire est la méthode de structuration de la performance dans un contexte de collaboration.

Les multiples fonctions du dessin préparatoire dans notre pratique sont organisées en trois temps :

a) Selon les projets : pour une performance, les dessins peuvent s'échelonner sur plusieurs années.

b) Selon la forme : même s'il n'y a pas de recherche poussée d'une signature graphique particulière, donc d'un style, on peut quand même constater que sur une période de plus de 20 ans, une forme d'écriture reconnaissable se cristallise.

c) Selon l'intention :

— Dessins pour une action (plan, schéma de mouvement, dessin d'expression).

— Dessins pour un objet (design, dessin technique ou maquette).

— Dessins pour exprimer une idée, un concept ou une théorie (diagramme).

Disegno

L'observation du processus de la performance à travers son dessin préparatoire constituerait une autre forme de réactualisation du discours sur le dessin comme une pratique complexe dont les fondements théoriques ont été établis dès la Renaissance avec le *disegno*, dessin-projet, concept d'esquisse du *non finito*, du dessin comme espace ouvert. Le dessin préparatoire de la performance comme méthode de conceptualisation de l'œuvre, n'est donc pas une invention récente, puisqu'il est rattaché à l'un des concepts fondateurs de la théorie de l'art de la Renaissance.[26] Le *disegno* serait la clé de toute l'histoire de l'art. Dans la racine du mot, selon la langue, l'époque et le contexte historique et culturel, il y a « dessin », « dessein », « signe », « ligne », « contour », « image », « idée (forme) », ce qui illustre la complexité de l'évolution des idées. Giorgio Vasari[27] situait le *disegno* dans deux grands

← **25.** Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Le bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984), pp. 63-66.

26. Lichtenstein, J. (2003), « Disegno », dans *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Barbara Cassin (éd.), *vep.lerobert.com/Pages_HTML/DISEGNO.HTM* [consulté le 19 novembre 2014].

27. Giorgio Vasari (1511-1574) est un architecte et peintre maniériste toscan. Son œuvre majeure, *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori et architettori* (« Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes »), a été publiée pour la première fois en 1550 et rééditée en 1568 dans une version augmentée. Considéré comme l'auteur de la première véritable histoire de l'art, il raconte la vie des artistes les plus connus, en commençant avec Cimabue pour culminer avec Michel-Ange, son artiste « favori » Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie* (Paris : Gérard Monfort, 1988).

registres, celui de la théorie (Léonard de Vinci) et celui de la technique (Michel-Ange)[28] Dans la deuxième édition de *Le vite*, Vasari définit le *disegno* comme « une expression visible et une manifestation tangible de l'idée ».[29] Selon lui, le *disegno* est l'*idea*, mais aussi l'expression sensible de l'*idea*. Il est à la fois l'acte pur de la pensée et le résultat visible de cette pensée :

> Le *disegno* correspond à l'acte de l'invention ainsi qu'à l'acte de la main, et c'est là où réside la difficulté de saisir la complexité de sa problématique. Celui-ci est comme la forme (*forma*) ou idée (*idea*) de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. [...] Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée. »[30]

Nous voyons le dessin préparatoire de la performance comme rattaché à une fonctionnalité (un processus en fonction de…), mais nous voyons les attributs de *l'invention*, de *l'idée*, de *la forme* comme étant essentiels (dans la préparation de la performance). Si le dessin n'est plus aujourd'hui une pratique au service de l'imitation de l'antique, de l'étude de la perspective et de l'anatomie, il est, dans le cas de la performance, un processus ayant les attributs de *l'invention*, de *l'idée*, de *la forme* au service de l'*istoria*.

Alors que, pour Vasari, le *disegno* servait à constituer l'art comme objet unitaire, ce sont aujourd'hui, la performance et la performativité qui pourraient être le dénominateur commun à tout ce que nous appelons « art ».

28. Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal. La notion de DISEGNO en Italie, XVème-XVIème siècle*. (Paris : L'Harmattan, 2004), p. 280.

29. Blunt, p.140.

30. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccelenti, pittori, scultori et architettori*, (Florence, 1568) ; *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. fr. A. Chastel (dir.), Berger-Levrault, 1981-1989, 12 vol., t. 1, p. 149, cité dans Lichtenstein, J. (2003), « Disegno », dans *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Barbara Cassin (édit.), *https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/DISEGNO.HTM* [consulté le 19 novembre 2014].

Le dessin *deep* disegno recontextualisé

Le terme *deep*[31] est un concept que nous avons proposé (en français) pour désigner un aspect fondamental de l'art contemporain, plus précisément de l'art de la performance (et de la pratique de The Two Gullivers). Le « dessin de performance », ou « dessin pour performance », est un dessin réalisé pour préparer, imaginer, construire, projeter mentalement et visuellement une performance, une action de nature éphémère.

Dans le cas de *deep*, notre dessin est en partie une extension du *disegno interno* (« dessin intérieur »).[32] Il est plus qu'une forme de la « chose » pensée, il est la pensée elle-même. Par sa nature temporaire et par notre processus permanent d'élaboration mentale à deux, le *deep* n'est pas encore « extérieur », mais il n'est pas tout à fait « intérieur » non plus. Il est

31. *deep* est polysémique : *deep* est né de ce désir de trouver un seul mot qui serait la quintessence de la complexité dessin-performance. *deep* est un logo, une image. *deep* est réversible : le double ee symbolise deux artistes à l'intérieur de *dp* qui est en fait, un certain recto-verso de notre pratique. Le *d* renversé devient *p* et vice-versa, tout comme *dessin* qui devient performance et vice-versa. *deep* est profond : à part cette fonction de logo, nous avons retenu *deep* aussi pour le sens « profond » du mot anglais désignant ainsi une dimension et une perspective de notre entreprise, à la recherche d'une certaine origine, genèse de notre « performance », afin d'évoquer ainsi une conscience de la dimension profonde et complexe de la (notre) création. *deep* est un terme androgyne et indécidable. Il n'est ni dessin ni performance ainsi que les deux à la fois. Le dessin (de la performance) ne suffit pas à lui tout seul, la performance non plus (sans son dessin). *deep* est plus profond que la trace. Je dessine, donc je performe. Je performe, donc je dessine.
Par cette interchangeabilité, nous accordons au dessin toutes les qualités de notre pratique, les qualités de la performance, de l'action, donc de la vie : « je *deep*, donc je suis », pour reprendre la formule de Descartes; « Je pense, donc je suis. »

32. Erwin Panofsky, *Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. (Paris : Gallimard, 1989).

la pensée en train de se produire. La multitude des formes du dessin *deep*, comme le *disegno* dans le processus préparatoire de l'œuvre, devient centrale pour la conceptualisation de la performance, fixée dans la dimension d'ébauche du *non-finito* et du non-achevé. La performance est encore un événement inconnu dans le dessin préparatoire. Elle y prend forme, mais n'est complète que dans le présent de l'action.

Dans le processus de recherche par le dessin, des éléments sont dessinés plusieurs fois, repris ou modifiés : il y a des *variantes*. La *variante* est une pratique du dessin apparue et théorisée à la Renaissance, qui consiste en la reprise d'un élément ou d'un fragment du dessin pour le changer, le modifier, l'améliorer ou le développer :

> La variante n'est-elle alors qu'un déchet, qu'un rebut des états transitoires d'un processus immatériel, uniquement visible et accessible dans l'œuvre ou le travail mené à terme, comme dans l'œuvre littéraire ? Ne représente-t-elle plus aujourd'hui qu'un héritage ancien, qu'un académisme toujours actuel dans le dessin contemporain ?[33]

Il y a toujours dans le dessin préparatoire de la performance (*deep*) des espaces, des zones ou des éléments non expliqués, non détaillés. Ils restent en réserve, comme des possibilités d'utilisation multiples. La réserve[34] comme concept et comme procédé est un élément important dans la comparaison du *deep* avec le *disegno*. Le suspens mis en réserve dans les dessins *deep* est justement renforcé par l'élément de suspens dans la création de la performance. C'est l'ontologie de la performance. L'œuvre est finie, créée, achevée, quand elle a lieu et dans la rencontre avec le public. De plus, le dessin lui-même constitue une réserve dans l'archive. Le dessin d'un projet amène plus tard (même des années plus tard) à des performances et des actions, souvent différentes de celles pour lesquelles le dessin était prévu.

À travers le *deep* de The Two Gullivers, nous examinons le processus de création en performance avec comme but de saisir la dynamique du passage d'un point *d* (dessin) au point *p* (performance). Ces dessins et ces notes ne sont plus seulement un moyen au service de la performance, dans une posture presque désintéressée vis-à-vis du dessin considéré comme autonome, ils deviennent objets d'étude, ce qui contribue à modifier la dynamique et le rapport entre ces dessins et le processus.

Nous possédons un grand nombre de cahiers de dessins et, sur la couverture de chacun, nous écrivons : *NULLA DIES SINE LINEA*.[35] Cette devise (« pas un jour sans une ligne »), que les écrivains se sont appropriés, vient de Pline l'Ancien,[36] qui l'a utilisée pour mettre l'accent sur la discipline que s'imposait le peintre Apelle en dessinant tous les jours.

33. Lizzie Boubli, *Savoir faire: La variante dans le dessin italien au XVI^e siècle*. (Paris : Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, 2003), p.11.

34. La réserve comme procédé du dessin à été le sujet d'une importante étude et d'une exposition (Boubli, 1995) avec 78 dessins de différentes périodes depuis la Renaissance jusqu'au XX siècle. Il s'agit de zones blanches ou non travaillées qui évoquent ou représentent des formes ou des objets dans leur absence ou dans leur devenir.

35. *Nul jour sans action* est aussi le titre de notre conférence au colloque international « Performances : la transversalité en actions », qui a eu lieu à Marseille du 25 au 27 septembre 2014, au musée d'art contemporain et à la Maison de la recherche d'Aix-Marseille Université.

36. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle. Livre XXXV. La peinture*. (Texte établi et traduit par Jean-Michel Croisille, introduction et notes de Pierre-Emmanuel Dauzat), (Paris : Les Belles Lettres, 2002), p. 197.

Re-enactment et dessin préparatoire

Depuis notre première performance, *Gulliver's Sleep* en 1998, nous avons remplacé la répétition par le dessin comme méthode de préparation, de dialogue entre nous, et comme forme de notation pour la réalisation et la reconstitution (*re-enactment*) de la performance. Depuis le début du XXIe siècle le phénomène du *re-enactment*[37] a renforcé l'intérêt pour l'archive des traces matérielles de la performance. La performance réalisée comme une réactivation à partir de ses dessins préparatoires, de ses traces (enregistrements vidéo et tout autre document) est une matérialisation d'archives qui sont revitalisées dans le contexte de la reprise. La possibilité de la reprise de la performance renforce son statut de processus. Le dessin préparatoire devient représentation de l'œuvre sur le lieu de la réalisation en dehors de l'atelier, dans une perspective d'exposition. Sa présentation est un élément important du processus de la performance, l'information circulant dans des directions multiples, mais l'idée dessinée a un rôle central dans ce qui est en devenir. Le dessin de la performance est un script qui devient pertinent à chaque reprise, par l'artiste d'origine ou par un autre, au moment de la présentation et représentation de la performance. Dans le dessin préparatoire de performance *deep* on peut voir l'intention de l'artiste, le dessein de performance. Tel quel, *deep* constitue assurément un potentiel de performance qui, comme toute potentiel, donne lieu à des réactivations multiples. L'intérêt pour les archives des performances, pour ce qui reste de la performance, pour ce qui advient de la documentation après l'acte, contribue aujourd'hui à une prise de conscience du besoin d'une réévaluation de tout le processus préparatoire de la performance avant l'acte.[38]

← **37.** On peut mentionner certains évènements de cette décennie : *A little bit of History Repeated*, Kunst-Werke Berlin, 16-18 novembre 2001; *A short History of Performance I-III*, Whitechapel, Art Gallery, Londres, 15-21 avril, 2002, 18-23 novembre 2003, 4-9 octobre 2005; *Re-enact*, évènement de performance organisé par Casco et Mediamatic, Amsterdam, 12 décembre 2004; *Life, Once More – Forms of Reenactment in contemporary Art*, Witte de Witte, Centre for Contemporary Art, Rotterdam, 27 janvier-25 mars 2005; *After the Act : Die Re(präsentation) der Performancekunst*, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienna, November 2005, et symposium sous le même titre 4-11 November 2005; *How to Perform? Wiederaufführung und Dokumentation in der Performance Kunst* (symposium), Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 6 mai 2006 ; *Marina Abramović : The Artist is Present*, Museum of Modern Art, New York, 14 Mars-31 May 2010.

← **38.** Actuellement, l'analyse du processus de création suscite un nombre croissant de réflexions et de travaux. L'exposition *Notations : Contemporary Drawing as Idea and Process* (2013) est un évènement important qui illustre bien les efforts scientifiques consacrés au processus de la création. Les dessins préparatoires et les dessins de présentation sont les seuls témoins des évènements et du matériel utilisé par les artistes. L'exposition témoigne de l'importance du dessin comme moyen indispensable de médiation entre la pensée, le concept et la forme. (Malone, 2012). Voir dans : *http://notations.aboutdrawing.org/wp-content/uploads/Malone_Notations_Essay_2012.pdf*
Autre manifestation de cet intérêt, en 2014, la revue *Inter Art Actuels* a publié un important dossier sur les processus préparatoires en performance « Avant l'œuvre : préparatifs & partitions », dans *Inter Art Actuels*, no 118 (2014).

Golden shadows : deep des « meilleurs artistes de la performance »

Les recherches génétiques sur la performance nous ont amenés à nous intéresser au processus préparatoire d'autres artistes qui ont marqué l'histoire de la performance, tout en voulant en savoir plus sur la place du dessin dans le processus de création en général et dans le contexte de l'histoire relativement courte de la performance du point de vue de son dessin (préparatoire) et de sa dimension performative. Nous avons bien sûr abordé nos recherches en tant qu'artistes et à travers le dessin comme outil de découverte dans une démarche relative au corpus d'œuvres appelées *Golden Shadows*. Il s'agit d'une méthode particulière d'exploration : dessins à main levée et avec de l'encre dorée d'après des dessins préparatoires des artistes de la performance de 1950 à nos jours (*deep* des « meilleurs artistes de la performance »). Dans l'exploration de ces dessins, notre analyse s'intègre à un regard que nous portons sur nos dessins *deep* réalisés dans le contexte du processus de la performance. *Golden Shadows* est une méthode de construction d'archive en images utilisées pendant la recherche dans le but d'examiner l'inscription graphique de la performance dans son devenir : trouver et suivre et la trace de l'idée de la performance, comprendre sa genèse. Chaque dessin de la série *Golden Shadows* correspond à un dessin préparatoire d'un artiste amené comme référence pour le sujet de notre exploration.

Nous avons examiné notre pratique et notre méthode de travail en les comparant avec celle des artistes de la performance, avec des dessins-projets d'autres arts, comme la danse (Trisha Brown) et le théâtre (Jan Fabre), avec des dessins préparatoires de performances, des esquisses-projets, des scripts, des schémas ou des cartes d'Allan Kaprow, Joseph Beuys, Jan Fabre, Marina Abramović, Günter Brus, Trisha Brown, Dick Higgins, Carolee Schneemann, Wolf Vostel, Yves Klein, Orlan et Gilbert & George.

Nous avons attaché une attention particulière à *18 Happenings in 6 Parts*, l'œuvre emblématique d'Allan Kaprow (à l'origine du mot *happening*), présentée à la Galerie Reuben à New York en 1959. Cette œuvre est devenue plus pertinente encore dans le contexte du *re-enactment* quand, en novembre 2006, André Lepecki en a dirigé le « *re-doing* » à la Haus der Kunst de Munich, sous le titre *Art as Life*, un an après *Seven Easy Pieces*[39] de Marina Abramović. Pourtant l'approche de Kaprow est different du *re-enactment* ou de la re-performance de Marina Abramović (Rosenthal, 2008). Kaprow préférait le terme de *réinvention*, ce qui explique aussi sa position sur l'utilisation des scores ou des documents de la performance dans une perspective d'ouverture et de réinterprétation.

À l'occasion de l'exposition *Art as Life* au MOCA de Los Angeles en 2008, le défi pour le commissaire, André Lepecki, résidait dans la présentation de documents et dans la représentation de réinventions (re-performance) des *happenings* d'Allan Kaprow. Après avoir beaucoup lu sur cette exposition et sur Allan Kaprow nous avons décidé, en février 2016, de consulter les centaines de feuilles du script pour *18 Happenings in 6 Parts* au Getty Center de Los Angeles.

39. *Seven Easy Pieces*, consulté à : *https://archive.org/details/ubu-abramovic_seven*
L'évènement devenu légendaire du musée Guggenheim à New York où Marina Abramović a (re)présenté pendant une semaine du 9 au 15 novembre, sept performances historiques de Joseph Beuys, Vito Acconci, Bruce Nauman, Gina Pane, Valie Export et Marina Abramović. On peut dire que la première décennie du XXIe siècle a été celle du *re-enactment* (Khim, 2008).

Il n'y a pas beaucoup de dessins préparatoires pour *18 Happenings in 6 Parts* dans les archives d'Allan Kaprow au Getty Center. Il y a en revanche des textes, des textes et des textes. L'archive ressemble à celle d'un écrivain qui, de temps en temps, gribouille des figures dans les marges. Mais, avec le temps, les textes deviennent des images. Durant la période des *Happenings*, les textes et les notes contiennent des ensembles de poésies, de réflexions théoriques, de schémas, de listes, etc. Dans cette période, *18 Happenings in 6 Parts* est l'œuvre pour laquelle Kaprow a écrit le plus de notes. Ces notes, de par leur complexité et leur diversité, constitueraient de vrais rébus pour les chercheurs et pour les artistes qui voudraient la « réinventer » (et réaliser un re-*happening*). Même si l'écriture et le texte occupent la plus grande place dans le dossier de *18 Happenings in 6 Parts*, un regard attentif permet de découvrir des variations. Vues avec un regard englobant, ces notes très diverses ressemblent à un grand collage. On peut voir qu'avant même de commencer la réalisation physique de *18 Happenings in 6 Parts,* Kaprow a créé une sorte d'environnement conceptuel (mais aussi physique) sur le papier. Il joue avec les idées, les mots et les textes à la manière dont il amalgamait des objets et des images pour créer ses « assemblages ». Les notes de *18 Happenings in 6 Parts* sont un collage sur papier de différentes matières textuelles et graphiques.

Un des dossiers[40] de *18 Happenings in 6 Parts* contient cinq feuilles lignées qui, apparemment, proviennent du même cahier. Sur l'une d'elles, Kaprow a écrit avec un stylo noir fin :

1. Slides
2. Voice (taped and spoken)
3. Sounds A) tape B) manually produced
4. Actions
5. Construction (lights etc.)
6. Audience

40. Allan Kaprow Papers (boîte 5, dossier 9).

SIX SMALL THEATER PIECES

1. Movements piece slides from 4 projectors
   People moving back and forth across slides
2. Voice piece
3. Sound piece
4. Actions
5. Simultaneous (construction, paintings going on)
6. ~~Audience moves~~ Slides 3 or 4 screens simultaneously
   Figs. watching in front stoping. Moving face forward continuing back and forth

D'après ces quelques lignes, on peut comprendre la démarche avant tout formelle de l'assemblage des différents éléments. Le contenu des *Six Small Theater Pieces* est avant tout un collage, un assemblage des éléments les plus divers à l'intérieur de six pièces de théâtre. Au final, le résultat est la création d'un *event* multimédia avec public, son, lumière, peinture, images projetées, gestes, etc., le tout rassemblé dans une liste sans hiérarchie apparente.

Après avoir passé en revue les documents de l'archive d'Allan Kaprow au Getty Institute, nous avons compris qu'il y avait peu de dessins préparatoires. Il semble s'être progressivement éloigné du dessin comme pratique préparatoire au point qu'on a l'impression qu'il n'a jamais appris à dessiner, mais qu'il a recours au dessin comme un écrivain, et non comme un artiste en arts visuels. Les dessins préparatoires, les images ou les figures dessinées apparaissent dans les notes et quelques fois dans les marges des lettres qu'il envoie. Cela découle évidemment du but et des fonctions des « scores », comme la traduction en mots d'un événement et la transformation de l'idée principale en une commande exécutable. Kaprow ne se demande pas s'il est en train de « scripter » ou de dessiner en vue d'une œuvre, mais si cela est clairement communicable et exécutable.

En observant le processus créatif de Kaprow, on peut comprendre sa fameuse phrase : « Je ne crée pas, j'arrange », qu'il explique comme suit :

> Drawing, sketching, marking and painting continue to represent a way of thinking, controlling and navigating the elusiveness of ongoing multitudes of actions that are simultaneously representing and constructing the realities of this world.[41]

Sandwich-man[42] est un dessin particulier. Le personnage dessiné comme une esquisse préparatoire est Sandwich-man (ainsi que l'appelait Kaprow), la figure robot-bricolage de taille humaine utilisée dans *18 Happenings in 6 Parts*. Dans l'archive de Kaprow, nous n'avons trouvé qu'une seule feuille recouverte des deux côtés par les esquisses de *Sandwich-man*.

Une feuille jaune lignée au début des notes de *18 Happenings in 6 Parts* a attiré notre attention. Elle comporte deux figures au bas des notes qui sont une sorte de résumé du *happening* à venir. Le dessin de ces « *two puppets, toys, life size* » fait penser aux dessins cubistes de Picasso, ou même aux costumes qu'il a réalisés en 1917 pour le ballet *Parade*.[43] Ces deux poupées sont une sorte de croisement entre le Sandwich-man (fig. 3.2) de *18 Happenings in 6 Parts* et la sculpture *Banjo Player* (1955-56). La ressemblance avec les personnages du ballet *Parade* n'est pas qu'un hasard. Cette pièce est d'abord devenue légendaire de par son échec retentissant, puis par sa réputation à être une des premières œuvres multidisciplinaires.

41. Dessiner, esquisser, marquer et peindre continuent de représenter une façon de penser, de contrôler et de naviguer dans l'insaisissabilité d'une multitude d'actions qui représentent et construisent simultanément les réalités de ce monde. (Eda Cufer, *Don't*. Dans *A Bigger Splash* Catherine Wood (éd.), (Londres : Tate Modern, 2012) p. 29 (notre traduction).

42. Allan Kaprow Papers (Box 5, Folder 6).

43. Ballet présenté au théâtre du Chatelet à Paris, le 18 mai 1917, réalisé par les Ballets Russes avec un scénario de Jean Cocteau, une chorégraphie de Léonide Massine, une musique d'Erik Satie, une scénographie et des costumes de Pablo Picasso.

Drawingmovingtable

Pour notre performance *Drawingmovingtable* (2009-2014), nous avons constitué un dossier génétique autour d'une seule photo de la performance avec 23 dessins qui y sont reliés.

En 2015, lors de notre exposition *Genèse,*[44] la performance *Drawingmovingtable*, telle que réalisée en 2014 (quatrième version), a été présentée sous forme de vidéoprojection[45] (75'' x 110'') d'un extrait de 15 minutes. Pour le processus préparatoire de cette performance, nous avons privilégié la projection d'un diaporama de petit format (22'' x 15'') de dessins préparatoires *deep*.

Nous avons réalisé *Drawingmovingtable* (2009-2010) à un moment crucial de notre parcours d'artistes et de chercheurs. Il s'agit d'une œuvre manifeste, qui représente en grande partie nos positions artistiques. Invités par Marina Abramović à reperformer *Nightsea Crossing* pour *The Artist is Present* (2010), en mai 2009, nous mettions l'accent dans une lettre de motivation sur le dessin de performance en tant qu'élément d'authenticité face à une autorité artistique comme elle :

> Depuis 1999, nous n'avons pas d'atelier pour préparer nos performances. Nous ne les répétons pas. Où que nous allions, nous avons seulement CETTE TABLE sur laquelle nous dessinons nos projets à quatre mains. Cette table, nous la transformons en un

44. The Two Gullivers, *Genèse*, exposition à la Galerie Joyce Yahouda, Montréal.

45. *Drawingmovingtable* a été également présentée en vidéo projection en avril 2015 au festival Tirana Open, dans paMUR, la section d'art contemporain, à Tirana. Présenté par le Marina Abramović Institute (New York).

The Two Gullivers, *Drawinmovingtable*, 2014, performance, Baie-Saint-Paul (Québec).
Dans le cadre du 32e de Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.

> petit morceau de papier où nous nous rencontrons, échangeons, faisons l'amour, performons et dessinons. Nous dessinons notre performance sans fin.[46]

Cette performance symbolise pour nous le déplacement permanent de The Two Gullivers.

Drawingmovingtable est une performance présentée à quatre reprises dans des lieux différents.[47] Entre ces quatre reprises, l'objet (la *drawing-movingtable*) a été modifié. D'après la définition de la reprise, les modifications sont nécessaires pour améliorer la version originale. Ces changements sont toujours planifiés par le dessin. Par exemple, dans la première version, les sièges fixés à la roue et la « table » étaient en bois. Dans la dernière version, avec l'aide de techniciens, nous les avons remplacés par des sièges et une « table » en plexiglas transparent.

C'est un processus qui aboutit à une performance, semblable au processus créatif des arts de la scène, au cours duquel le dessin préparatoire de la performance peut être appelé *dessin avant-scène*, puisque la performance, ces dernières années, est plus proche que jamais des arts de la scène par la pratique du *re-enactment*. Pour nous, la conservation de la performance à travers son idée dessinée est l'ultime manière de l'archiver.

46. Cette lettre envoyée le 26 mai 2009 a été traduite de l'anglais au français par Anne Benichou et publiée dans : Preka, F., Haxhillari, B., (2015). Les Deux Gullivers et Marina Abramović : récit d'une transmission vivante en performance. Propos recueillis par Anne Bénichou, dans Bénichou, A. (éd.), *Récréer / scripter - Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaine* (Dijon : Les presses du réel), p. 109.

47. à la Galerie de l'UQAM (2010), dans le cadre de l'exposition Expansion, *https://galerie.uqam.ca/expositions/expansion/* ; à FAT, Fashion Art Toronto (2014) ; *http://fashionartto-ronto.ca/* ; à la Galerie R3 de l'UQTR(2014) et Biennale de la sculpture contemporaine de Trois-Rivières, *http://www.bnsc.ca/5721-perdrepied*; à Baie St-Paul (2014) dans le *Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul : le temps à l'œuvre* (2014).

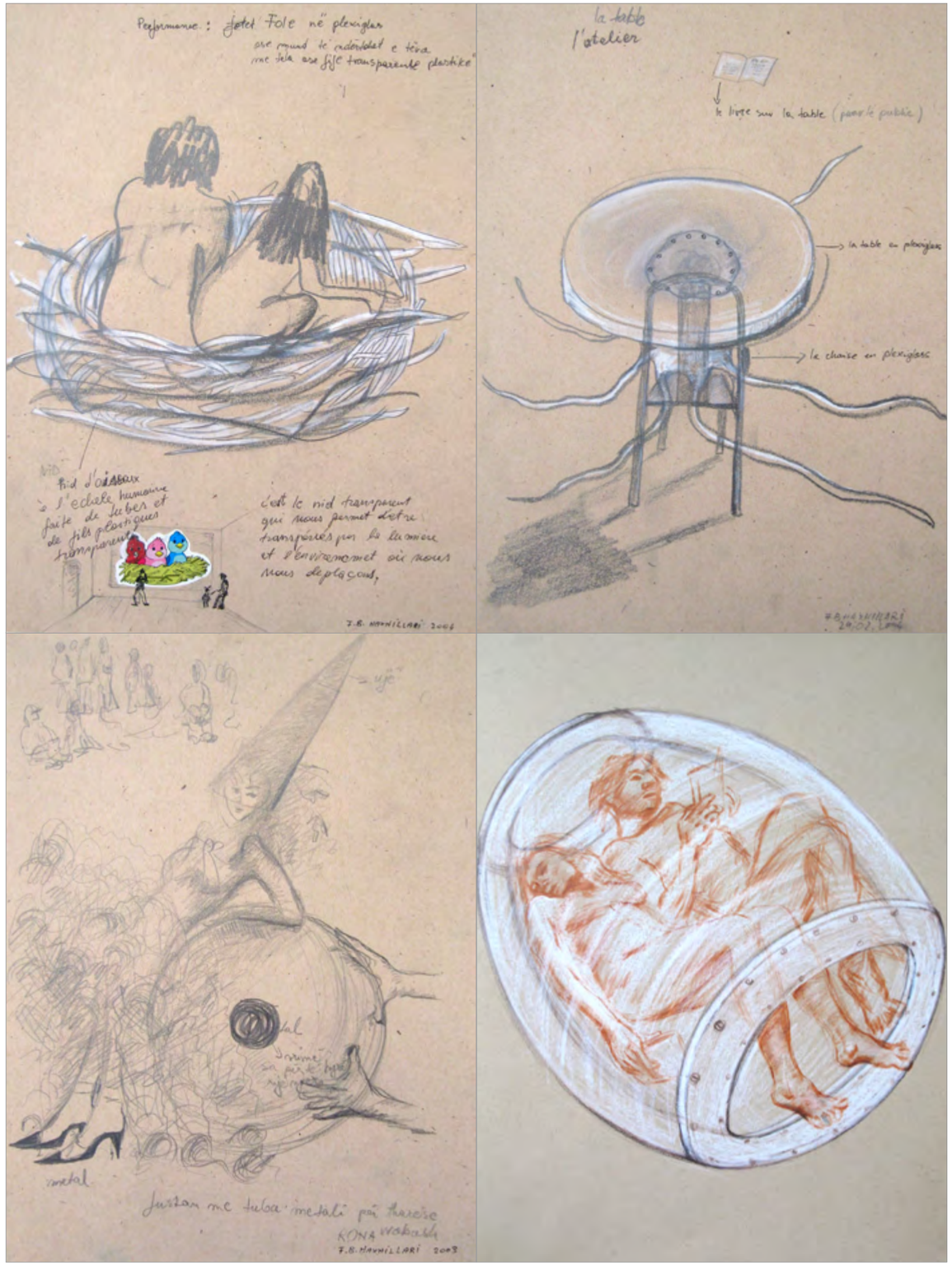
Dans l'exposition *Genèse*, les dessins pour *Drawingmovingtable* traitent, d'une façon ou d'une autre, la table comme une synthèse visuelle de l'origine et du processus créatif de cette œuvre. Les dessins projetés proviennent du dossier génétique de cette performance et sont divisés en quatre groupes :

Le ***Groupe 1*** est composé de dessins faits à partir de 2002-2004 qui représentent des projets liés à notre jeu de duo (6 dessins, 18-23). Ils intègrent un objet significatif de la performance : une table, une roue, un tonneau et un nid. Ainsi, ces dessins reflètent un effort pour représenter une *pratique de création en duo*, symbolisée par la table (à dessin), *le mouvement permanent*, symbolisé par la roue, *la dimension familiale*, par le nid et *le pensoir*, par le tonneau. La performance *Drawingmovingtable* est la synthèse et la métamorphose de ces quatre éléments en un seul objet-performance.

Le ***Groupe 2*** est composé de dessins de contexte (dessins 1-4), réalisés durant notre collaboration avec Marina Abramović, en 2009-2010, pour *The Artist is Present*. Les dessins représentent la façon dont nous imaginions notre engagement futur dans l'entraînement en vue du workshop *Cleaning the House* à Malden Bridge (dans sa résidence privée).

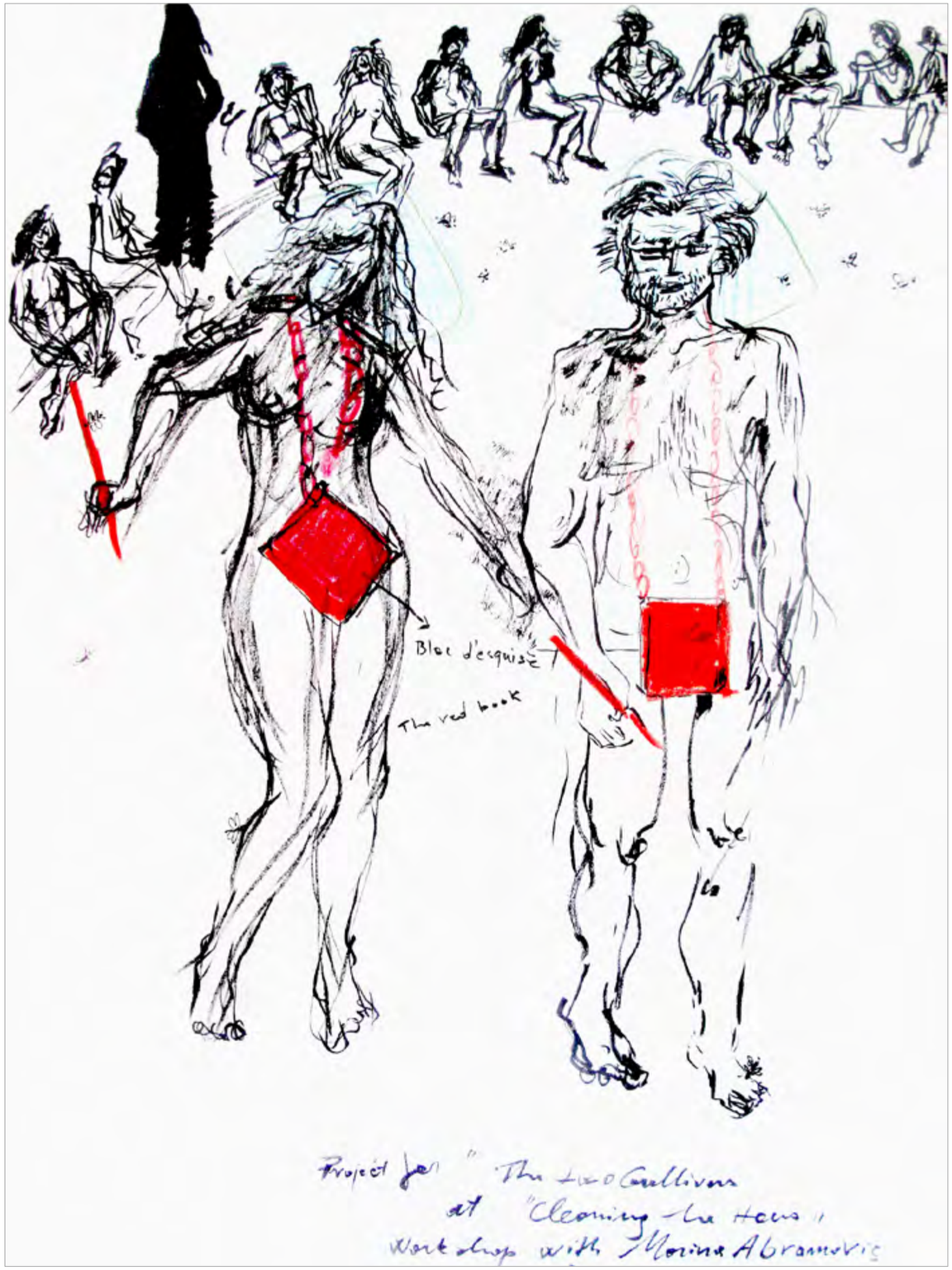
Le ***Groupe 3*** est composé de dessins réalisés pour conceptualiser et trouver le design de l'objet (5-10). Il s'agit de dessins de travail concrets pour l'objet et les éléments nécessaires à sa construction. Dans ce groupe figure également un dessin que nous avons réalisé pour concevoir l'image-vidéo qui était projetée sur grand écran dans l'agora du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM (2010).

Le ***Groupe 4*** est composé de dessins de variation (voir le concept de *Variante*). Ces dessins sont faits après la réalisation de la performance. Ils servent à en imaginer et à en concevoir des variantes pour des réalisations ultérieures. Dans ce groupe figure également un dessin réalisé par le technicien qui nous a aidés à transformer la structure intérieure en plexiglas.



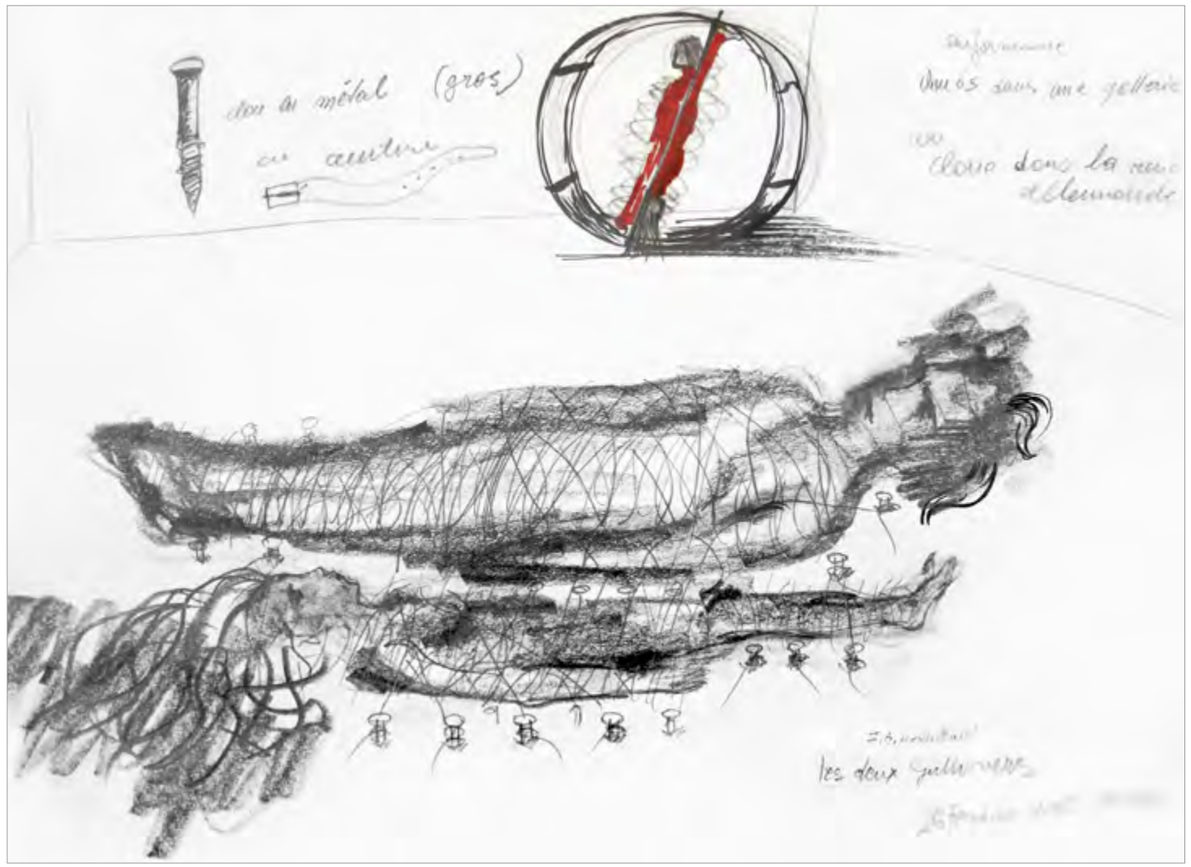
GROUPE 1

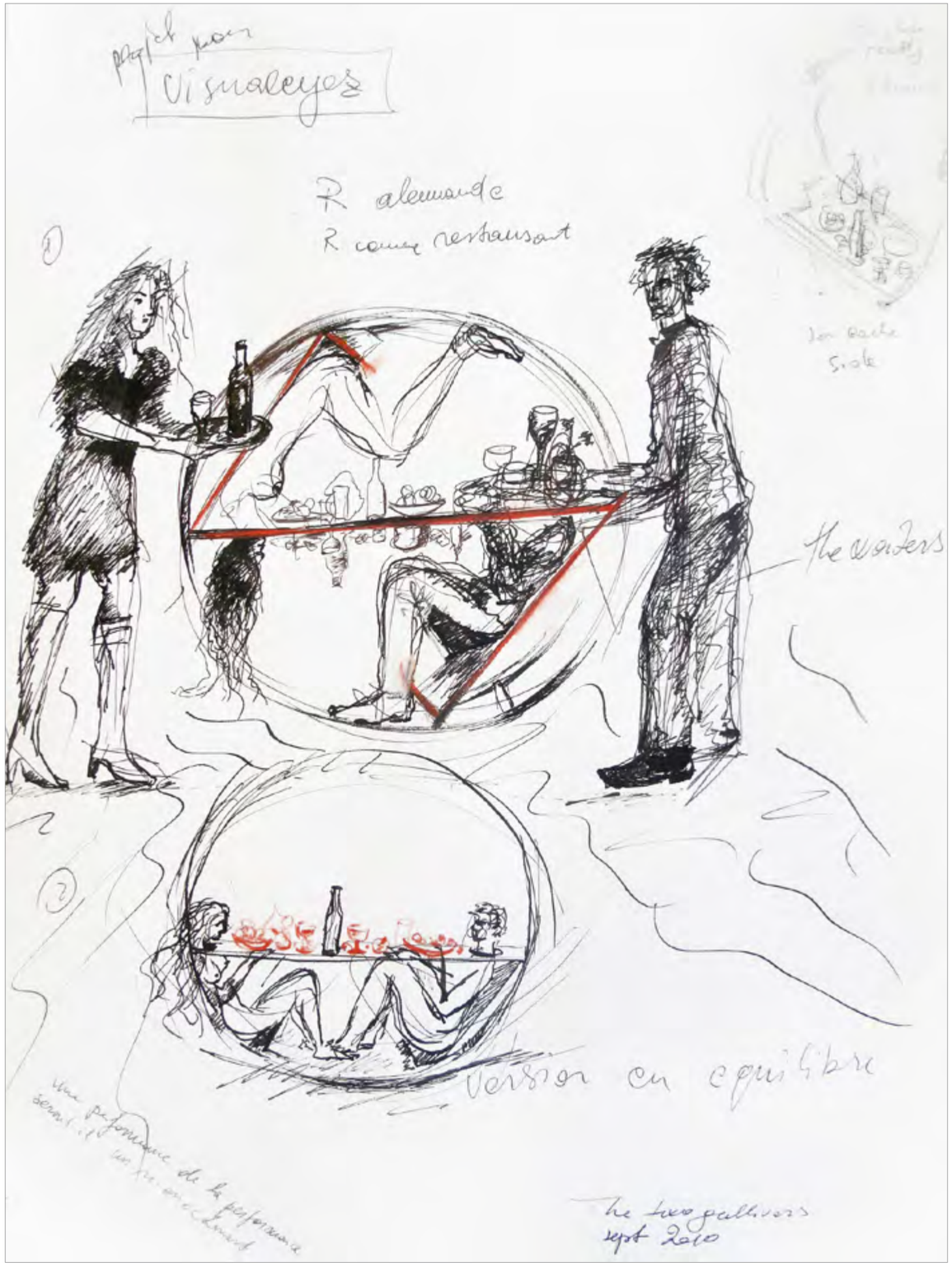
Dispositif génétique, dessins (idées) préparatoires *deep, 2002–2004*, pour la performance *Drawingmovingtable 2010–2014*.



GROUPE 2
Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep, 2009*,
pour la performance *Drawingmovingtable 2010–2014*.

GROUPE 3
Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep, 2009–2010*, pour la performance *Drawingmovingtable 2010–2014*.





GROUPE 4
Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep, 2010–2011*, pour la performance *Drawingmovingtable 2010–2014*.

Conclusion

Le processus de l'œuvre, en l'occurrence le processus de la performance, nous a donné la possibilité de problématiser et de questionner ce qu'il y a autour de la performance jusqu'à sa réalisation en public et, en définitive, l'exposition de la performance dans son état préparatoire sous forme de dessin comme méthode alternative de sa reconstitution future. Le fait de dessiner toutes les idées liées aux performances à venir s'apparente au travail quotidien du peintre dans son atelier qui consacre de nombreuses heures à la conception et à la préparation d'un tableau. La performance est l'œuvre d'un *ici et maintenant*, mais le dessin de la performance, nommé *deep*, est une pratique de tous les jours. C'est le dessin *deep* qui nous permet de voir la performance comme le moment culminant d'un processus étendu. L'action de dessiner quotidiennement manifeste la force que le dessin a en soi, la force de la conception au cours d'un processus de création. Sans ces traces, la transmission des méthodes de travail devient compliquée et reste partielle. Par notre posture, nous mettons en perspective un paradigme génétique de la performance pour comprendre non seulement ses conditions de création par le dessin, mais aussi les conditions qui permettent de penser son archive comme une entité vivante riche d'un potentiel de réactivations futures.

La performance est considérée par beaucoup comme une action dans un « ici et maintenant ». Pour nous, en tant qu'artistes et chercheurs, l'action performative n'est qu'une étape dans un processus. L'« avant » et l'« après » de la performance sont deux phases aussi cruciales que la performance elle-même. Nous croyons que la génétique du dessin peut être adoptée et adaptée à l'étude de la performance artistique. Notre posture relative à la génétique de la performance artistique se situe justement entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin. •

Bibliographie

AUSLANDER, PHILIP, « The Performativity of Performance Documentation » dans Barbara Clausen, *After the Act: The Representation of Performance Art,* MUMOK Theory 03 (Nürnberg: Verlag Moderner Kunst, 2006), pp. 21-33.

BARTHES, ROLAND, « La mort de l'auteur ». Dans *Le bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984), pp. 63-66.

BÉNICHOU, ANNE (éd.), *Récréer / scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (Dijon: Les presses du réel, 2015)

BLUNT, ANTHONY, *La théorie des arts en Italie* (Paris : Gérard Monfort, 1988)

BOATO, GIULIO, *Génétique d'un re-enactment chez Jan Fabre*. *https://www.researchgate.net/publication/307623309_Genetica_de_um_Reenactment_em_Jan_Fabre* (2013) [consulté le 22 juin 2014]

BOUBLI, LIZZIE et FRANÇOISE VIATTE, *Réserves : Les suspens du dessin* (Paris : Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, 1995)

BOUBLI, LIZZIE, *Savoir faire: La variante dans le dessin italien au XVI^e siècle*. (Paris : Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, 2003)

BOUBLI, LIZZIE, « Pratiques communes, diversité des caractères : pour un comparatisme dans le dessin de la Renaissance », dans Actes du colloque *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons d'un détour*, éd. Par Marc Bayard (Rome : Académie de France à Rome, Paris : Somogy, 2007), pp. 137-154

BOUBLI, LIZZIE, « Fondements et enjeux d'une génétique du dessin à l'époque moderne », dans Actes du colloque *Le temps de la création dans les arts visuels fixes : périodes moderne et contemporaine*, *http://calenda.org/223452* [2012, consulté le 11 octobre, 2014]

CASSIN, BARBARA (éd.), *Vocabulaire Européen des Philosophies*, *https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/DISEGNO.HTM* [consulté le 19 novembre 2014]

CIARAVINO, JOSELITA, *Un art paradoxal. La notion de DISEGNO en Italie, XVème-XVIème siècle*. (Paris : L'Harmattan, 2004)

CUFER, EDA , *Don't*. Dans *A Bigger Splash*. (dir.) Wood, Catherine (Londres : Tate Modern, 2012)

DANTO, ARTHUR C., Chrissie Iles, Nancy Spector, Jovanna Stokic, et Klaus Biesenbach, *Marina Abramović : The Artist is Present*, (New York : The Museum of Modern Art, 2010)

DE BIASI, PIERRE-MARC et ANNE HERSCHBERG PIERROT, (éd.). *La génétique des textes et des formes: l'œuvre comme processus*. Actes du colloque, *Calenda, 2010*, *http://calenda.org/200387* [consulté le 20 juin, 2014]

DONGUY, JACQUES, « Allan Kaprow 1927-2006 : créateur du happening », *Inter : art actuel,* 95 (2007), pp. 84-85

DONIN, NICOLAS, *Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes Genesis* 31 (2010), 16-36, *http://genesis.revues.org/327* [consulté le 22 juin, 2014]

FABRE, JAN et HANS-ULRICH OBRIST, « La mémoire d'un spectacle / Le dessin de la mémoire », dans *Jan Fabre. Le temps emprunté*, éd. par Barbara De Coninck (Paris : Actes Sud, 2007), pp. 361-379

FÉRAL, JOSETTE, « Pour une étude génétique de la mise en scène », *Théâtre/Public*, Gennevilliers, 144, (nov./dez. 1998), pp. 54-59

FÉRAL, JOSETTE, « Pour une génétique de la mise en scène. Prise 2 », dans *Théorie et Pratique du théâtre : Au-delà des limites* (Montpellier : Entretemps, 2011)

FRIED, MICHEL (1967). « Art and Objecthood ». Dans Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Massachusetts et Londres : MIT, 1981), p. 203

BAUDINO, I. et M. GAUTHERON (dir.), *Gilbert & George* (E.N.S.-Musée d'Art moderne de Saint-Étienne métropole: Lyon – Saint-Étienne, 2005)

GLIMCHER, ARNOLD et MARC GLIMCHER, *Je suis le cahier : Les carnets de dessins de Picasso* (Paris : Grasset, 1986)

GREEN, CHARLES, *The Third Hand : Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism,* (Minneapolis : University of Minnesota, 2001)

GOLDBERG, ROSELEE, *La performance : du futurisme à nous jours*, (Paris : Thames & Hudson, 2001)

GOLDBERG, ROSELEE (éd), *Everywhere and All at Once : An Anthology of Writings on Performa 07*, (Zurich et New York: JRP/Ringier, et Performa, 2009)

GRÉSILLON, ALMUTH, *Éléments d'une critique génétique : Lire les manuscripts modernes*, (Paris : Presses universitaires de France, 1994)

GRÉSILLON, ALMUTH et JEAN-MARIE THOMASSEAU, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis, Revue internationale de critique génétique*, numéro spécial consacré au théâtre, 26 (2005), pp. 19-34

HALL, EDWARD T., *La dimension cachée*, (Paris : Seuil, 1971)

JONES, AMELIA, « "Presence" in Absentia : Experiencing Performance as Documentation», *Art Journal*, vol.56, 4 (1997), pp. 11-18

JONES, AMELIA, *Les traces matérielles : La temporalité et le geste en art contemporain* (Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2013)

KAPROW, ALLAN, « L'héritage de Jackson Pollock », dans Kaprow, Allen, *L'art et la vie confondus*. (p. 32), Textes réunis par Jeff Kelley, (Paris : Centre George Pompidou, 1996)

KAPROW, ALLAN, *Assemblage, Environnements & Happenings,* (New York : H. N. Abrams, 1966)

KIHM, CHRISTOPHE, « La performance à l'ère de son re-enactment », *Art Press 2*, 7 (2008), 20-29

KIRBY, MICHAEL, *Happenings, an Illustrated Anthology*, (New York : Dutton, 1965)

LACROIS, LAURIER, (2001). « L'invention de la danse », dans *Jean-Pierre Perreault : Regard Pluriel* éd. par Michèle Febvre, (Montréal : Les heures bleues, 2001), pp. 43-74

LEPECKI, ANDRÉ, « Not as Before, But Simply : Again », dans *Perform, Repeat, Record : Live Art in History* éd. par Amelia Jones et Heathfield, A., (Chicago : University of Chicago, 2012), 151-169

Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, (p. 165) (Paris : Dictionnaires Le Robert, éd. 2009)

LICHTENSTERN, CHRISTA, *Picasso, Monument à Apollinaire. Projet pour une humanisation de l'espace,* (Paris : Adam Biro, 1990)

MALONE, MEREDITH, *The Porous Practice of Drawing : System, Seriality, and Handmade Mark in Minimal and Conceptual Art. http://strabic.fr/Marie-Haude-Caraës-Nicole-Marchand-Zanartu-Images-de-pensee* (2012)

MALONE, MEREDITH, *Notations : Contemporary Drawing as Idea and Process. http://notations.aboutdrawing.org/wpcontent/uploads/Malone_Notations_Essay_2012.pdf* (2012)

MAYER-HERMANN, EVA, ANDREW PERCHUK, et STEPHANIE ROSENTHAL, *Allan Kaprow : Art as Life,* (Los Angeles : Getty Research Institute, 2008)

PAGLIANO, ERIC, « De la connaissance à la génétique des dess|e|ins », Dans *L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du Musée Fabre*, (Gand :Snoeck Publishers, 2013)

PANOFSKY, ERWIN, *Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art.* (Paris : Gallimard, 1989)

PHELAN, PEGGY, « The Ontology of Performance : The Representation without Reproduction », dans *Unmarked: The Politics of Performance,* (Londres et New York : Routledge, 1993), pp. 146-166

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle XXXV : La peinture*, (Paris : Les belles lettres, 1997)

PIERROT, ANNE HERSCHBERG, (2010), *Chemins de l'œuvre, http://genesis.revues.org/125* [consulté le 24 juin, 2014]

TEMKIN, ANN, BERNICE ROSE et DIETER KOEPPLIN, *Thinking is Form : The Drawings of Joseph Beuys,* (New York : Thames and Hudson, 1993)

SCHIMMEL, PAUL, *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979,* (Los Angeles : MOCA, Museum of Contemporary Art, 1998)

SCHNEEMANN, CAROLEE, «Performance Drawings», *A journal of Performance and Art (PAJ)* 107 (mai, 2014) p. 30

SERRES, MICHEL, *Genèse,* (Paris : Grasset, 1982)

SUH, H. ANNA, *Léonard de Vinci : Les carnets*, (Paris : Parragon, 2006)

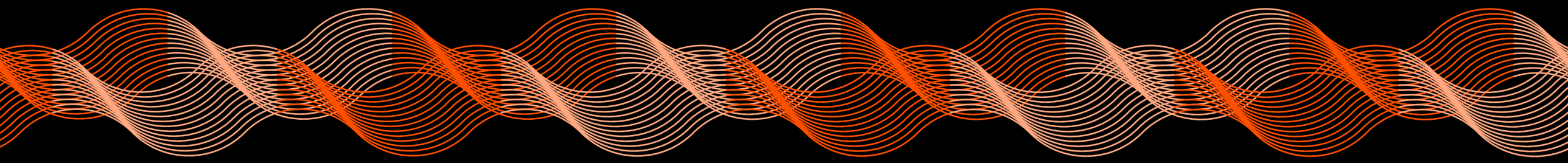
VALÉRY, PAUL, *Degas, Danse, Dessin,* (Paris : Gallimard, 1938, 1965)

VIATTE, FRANÇOISE. « Les deux voies du repentir », *Connaissance des Arts*, 471 (mai, 1991)

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

ARGOS
un projet innovant
d'observations de processus de création en Europe

MARIA JOÃO BRILHANTE
BRIGITTE PROST
SOPHIE PROUST
ANA CLARA SANTOS



EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.294—333 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Autrices

MARIA JOÃO BRILHANTE

Est docteure en Littérature française de l'Université de Lisbonne où elle est professeure associée à la Faculté des Lettres depuis 1979. Depuis les années 90, elle enseigne en licence d'Arts du spectacle et en master et doctorat en études théâtrales. Depuis 2017, elle dirige le Centre d'études théâtrales (CET-FLUL), centre qu'elle dirigea également en 1996-2000 et 2004-2008. Elle a été présidente de l'Administration du Théâtre National D. Maria II et membre du Prix Europe pour le Théâtre. Elle est coordinatrice, entre autres, de projets de recherche financés par la FCT en partenariat avec des universités brésiliennes (UNIRIO, USP) en 2008-2010. Elle a publié des essais, dirigé des ouvrages sur la littérature et le théâtre.
Université de Lisbonne — brilhantemj@gmail.com

BRIGITTE PROST

Est maîtresse de conférences HDR en arts de la scène (études théâtrales) à l'Université Rennes 2, expert D.R.A.C. pour la Région Bretagne et critique dramatique pour *Scènes Magazine* et *l'Avant-Scène théâtre*, collaboratrice associée au T.K.M.–Théâtre Kléber-Méleau (Lausanne). Depuis quinze ans, une partie de ses activités et de ses projets de recherche a pour fil directeur la mise en scène des auteurs classiques du répertoire français, dans le prolongement de sa thèse, mais elle a également participé à la réalisation d'entretiens filmés pour la *Fabrique du spectacle* *www.fabrique-du-spectacle.fr*, un portail numérique (sous la direction scientifique de Sophie Lucet). Son H.D.R. porte sur *Satoshi Miyagi, un artiste transnational et humaniste.*
Université de Rennes 2 — prostbrigitte35@gmail.com

SOPHIE PROUST

Est maîtresse de conférences en études théâtrales et chercheuse au CEAC (Centre d'étude des arts contemporains) à l'Université de Lille où elle est responsable du Master Théories et pratiques du théâtre contemporain. Elle a été assistante à la mise en scène (Yves Beaunesne, Matthias Langhoff, Denis Marleau). Ses domaines de recherche portent sur les processus de création (chercheuse invitée à New York, récipiendaire d'une bourse Fulbright, responsable scientifique d'APC/ Analyse des processus de création). Elle fait partie de la revue *Théâtre(s)* et participe en 2018 à la nouvelle École Charles-Dullin en écrivant le MOOC sur la direction d'acteurs. Elle est également co-responsable du groupe de travail sur les processus de création au sein de l'IFTR.
Université de Lille — contact@sophie-proust.com

ANA CLARA SANTOS

Membre fondatrice, ex-présidente et actuelle vice-présidente de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF, prix Hervé Deluen 2014 de l'Académie Française), a fait sa formation académique à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III (doctorat en littérature française en 1996). Elle est actuellement *professora auxiliar* à l'Université d'Algarve et membre du Centre d'études théâtrales de l'Université de Lisbonne, où elle se consacre à des projets de recherche sur la réception de la dramaturgie française au Portugal ainsi qu'à l'histoire du spectacle portugais. Elle a publié plus d'une soixantaine d'articles et de chapitres de livres, au Portugal et à l'étranger, et a (co)dirigé plus d'une dizaine d'ouvrages dans ces domaines.
Université d'Algarve — anaclaravsantos@gmail.com

Summary

The ARGOS research programme (Belgium, France, Greece, Italy, Portugal, Lebanon) is developing new experiments in the observation of creative processes, particularly through the original use of new technologies in the field of performing arts in Europe. Communities of viewers are formed: they bring together performing artists, teacher-researchers, students, cultural mediators and spectators. Immersive 360° observation, live streaming and a web-documentary open up new perspectives on creation. Transmedia narratives (articulating texts, videos, photographs, drawings, collages, sound recordings) offer new narrations. Thus, thanks in particular to five experiments followed by two research laboratories (workshops), the creativity of these new communities of viewers makes it possible to facilitate access to the discourse on creation and potentially renew training in the performing arts through nomadic universities. Moreover, these new modes of collaboration between artists and researchers open up new perspectives for society at large by allowing a look at the making of performances.

MOTS-CLÉS
ARGOS, processus de création, répétitions, observations, expérimentations, communautés

KEYWORDS
ARGOS, creative processes, rehearsals, observations, experimentations, communities

Résumé

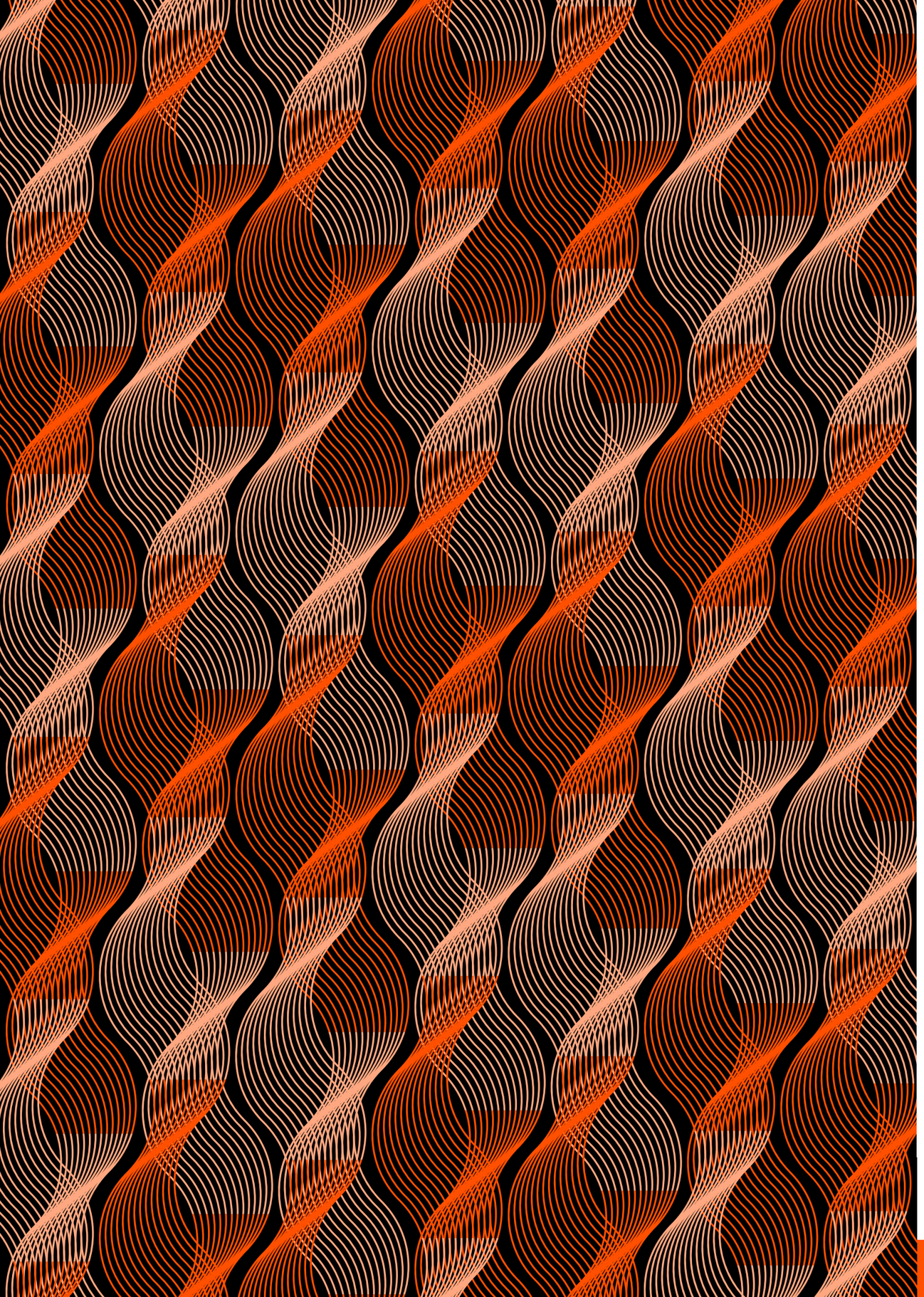
Le programme de recherche ARGOS (Belgique, France, Grèce, Italie, Portugal, Liban) développe des expérimentations inédites d'observations et de restitutions des processus de création, notamment grâce à l'utilisation originale de nouvelles technologies dans le domaine des arts de la scène en Europe. Des communautés de regardeurs sont constituées : elles rassemblent artistes du spectacle vivant, enseignants-chercheurs, étudiants, médiateurs culturels et spectateurs. L'observation immersive à 360°, le *live en streaming* et un web-documentaire ouvrent ainsi de nouvelles perspectives aux regards sur la création. Des récits transmédia (articulant textes, vidéos, photographies, dessins, collages, enregistrements sonores), proposent de nouvelles narrations. Ainsi, grâce notamment à cinq expérimentations suivies de deux laboratoires de recherche (workshops), la créativité de ces nouvelles communautés de regardeurs permet de transformer l'accès au discours sur la création et de potentiellement renouveler les formations en arts de la scène par le biais d'universités nomades. De plus, ces nouveaux modes de collaboration entre artistes et chercheurs ouvrent de nouvelles perspectives pour la société civile en permettant un regard sur la fabrique des spectacles.

« C'est sa grande vertu [au théâtre], qui lui confère une grande vitalité qui, comme processus, peut perdurer plus longtemps que tout ce qui, rigidement, s'immobilise et semble se rigidifier pour toujours.

Au théâtre, comme dans la vie, nous sommes toujours dans l'attente qu'un geste quelconque, interrompu, induise un quelconque type de mouvement qui le prolonge ».[1]

João Brites, Teatro O Bando

1. João Brites, « Illuminer le mot pour le révéler sur scène », dans *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène* éd. par Ana Clara Santos, Sophie Proust, Ana Isabel Vasconcelos (Paris : Le Manuscrit, coll. « Entr'acte, études de théâtre et performance », 2018), p. 382.



Un projet européen original pour les arts de la scène

Le programme européen ARGOS, cofinancé par le programme Europe Créative de la Communauté européenne,[2] a été initié par des chercheuses et un chercheur européens pionniers dans la génétique du théâtre (Maria João Brilhante, Sophie Lucet, Eleni Papalexiou, Sophie Proust, Ana Clara Santos, Luk Van den Dries, Avra Xepapadacou).[3] Au lieu de travailler séparément, ils ont décidé de mutualiser la diversité de leurs approches méthodologiques et de les mettre au service d'une équipe de recherche commune en répondant à un appel à projet

2. Le projet a bénéficié d'un soutien de la Région Bretagne, de Rennes Métropole et du Théâtre National de Bretagne pour sa phase de préfiguration ; ainsi, il a été incubé dans la pépinière de projets culturels innovants du Relais Culture Europe. Ces premiers financements ont par ailleurs permis l'embauche d'une ingénieure de recherche à mi-temps.

3. La conception et le développement du programme de recherche ARGOS a été réalisé par les chercheurs cités ainsi que par les suivants : Bénédicte Boisson, Edith Cassiers, Marion Denizot, Séverine Leroy, Laura Naudeix et Brigitte Prost. Sophie Lucet est chef de file du projet européen.

européen pour créer ARGOS.[4] Fondé sur un consortium regroupant cinq universités européennes (l'université de Rennes 2, coordinatrice du projet, l'université du Péloponnèse, l'université de Lisbonne-FLUL, l'université d'Anvers, l'université de Lille), ARGOS se focalise sur l'observation de processus de création dans des institutions européennes dédiées aux arts de la scène : Théâtre National de Bretagne (France), Au bout du plongeoir (France), Teatro O Bando (Portugal), Socìetas (Italie) et Moussem (Belgique et Liban).

Le programme de recherche ARGOS rassemble donc à l'international cinq équipes de recherche et cinq collaborateurs artistiques. Il ne limite pas l'observation des processus de création aux chercheurs et aux étudiants en formation. ARGOS crée des communautés de regardeurs composée de cinq catégories : des chercheurs, des artistes, des médiateurs, des spectateurs et des étudiants. Chacun des membres raconte alors sa participation à une expérience commune, ce qui permet un *regard augmenté*. En effet, l'une des nombreuses finalités d'ARGOS s'exprime dans la volonté de construire ensemble un récit polyphonique sur l'acte de création. Il s'agit alors d'augmenter le regard et la perception en permettant à des observateurs d'origines différentes d'être au cœur de la création de spectacles pour analyser la dynamique des œuvres dans leur geste créateur.

Renoncer à ses modes de connaissance habituels

Avec ARGOS, de nouveaux modes de collaboration entre artistes, chercheurs, médiateurs culturels et spectateurs sont créés afin de développer une dynamique créative en résonance avec les enjeux culturels de l'Europe. La pratique représente effectivement un lieu de connaissance particulier, un lieu de possibles développements théoriques avec des démarches méthodologiques qui peuvent transformer le regard et les modes de pensée, le processus cognitif étant désormais connecté au sensible et pas seulement au concept. Cela correspond à une double nécessité : du côté des chercheurs, amenuiser la dichotomie entre théorie et pratique ; du côté des artistes, participer au discours qui témoigne de leur discipline, longtemps préempté par les théoriciens de l'esthétique ou les historiens de l'art. Il ne s'agit pas seulement de reconstruire des systèmes de pensée et de création à partir de méthodologies déjà avérées mais de se mettre fondamentalement en état d'apprentissage, en renonçant pour le chercheur à ses repères habituels et à ses modes de connaissance, en essayant de comprendre et de fonctionner autrement, et notamment en faisant l'expérience sensorielle de la pensée.

4. L'une des forces méthodologiques d'ARGOS réside dans le fait que ses partenaires fondateurs européens ont déjà fait l'expérience de modes de relation renouvelés entre artistes, chercheurs et étudiants dans le cadre de projets antérieurs. En effet, l'université Rennes 2 a ouvert en 2014 « La fabrique du spectacle », portail numérique *open source* dédié à la documentation des processus de création du spectacle vivant en Bretagne (*www.fabrique-du-spectacle.fr*). L'université de Lille a obtenu en 2012 une subvention de la Région Nord-Pas de Calais pour le Projet émergent « Génétique du théâtre : les processus de création. APC/Analyse des processus de création » (2012-2015) (*https://live3.univ-lille3.fr/video-recherche/1-ouverture-du-colloque-internation-al-les-processus-de-creation-au-theatre-didier-thibaut-laurent-brassart-sophie-proust.html*). L'université d'Anvers a développé le projet européen « The didascalic imagination » (2013-2017) pour analyser l'utilisation des documents, des partitions et des carnets de notes réalisés lors des temps de création d'une sélection de metteurs en scène contemporains : Luk Perceval, Jan Lauwers, Guy Cassiers, Romeo Castellucci, Jan Fabre, Heiner Goebbels et Ivo Van Hove (*http://dighum.uantwerpen.be/didascimagination/*). L'université du Péloponnèse a conduit le projet européen ARCH (Archival Research and Cultural Heritage) en 2013-2015 pour l'archivage et la numérisation des documents de création de la Socìetas Raffaello Sanzio aujourd'hui renommée Socìetas (*https://www.arch-srs.com/*). Le Centre d'études théâtrales de l'université de Lisbonne, responsable ces dernières années de deux colloques internationaux sur la génétique théâtrale (2009, 2015), a pour finalité d'enregistrer, annoter, archiver et questionner le processus créateur de l'une des troupes théâtrales les plus anciennes au Portugal, le Teatro O Bando, avec laquelle il développe une étroite collaboration.

S'inscrire dans une recherche-création

Ces nouveaux modes de collaborations entre artistes, chercheurs, médiateurs et spectateurs participent d'une recherche-création au sens où la définit le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada :

> Approche de recherche combinant des pratiques de création et de recherche universitaires et favorisant la production de connaissances et l'innovation grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation. Le processus de création, qui fait partie intégrante de l'activité de recherche, permet de réaliser des œuvres bien étoffées sous diverses formes d'art. La recherche-création ne peut pas se limiter à l'interprétation ou à l'analyse du travail d'un créateur, de travaux traditionnels de développement technologique ou de travaux qui portent sur la conception d'un *curriculum*.[5]

Dès lors, ARGOS se trouve confronté à des questionnements propres à sa méthodologie innovante : qu'est-ce que les communautés observant des processus de création ont à raconter de l'acte de création pour créer des récits originaux ? Comment les observateurs sont-ils transformés par l'acte créateur ? Et comment cette transformation témoigne-t-elle de la diversité culturelle sur le territoire européen ?

5. Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, définition en ligne, *https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programs-programmes/definitions-fra.aspx#a25*, consulté le 26 octobre 2019.

Développer des méthodologies d'observations innovantes

Pour mener à bien son projet et mettre en exergue à la fois des méthodes différentes de création et des méthodologies distinctes d'observation, les membres d'ARGOS se prêteront à cinq expérimentations pendant trente mois (de septembre 2018 à février 2021). Des protocoles de collaborations spécifiques entre artistes et regardeurs sont à chaque fois établis en créant des dispositifs d'observation innovants sur les processus de création européens. En effet, les chercheurs, artistes, médiateurs culturels et spectateurs membres d'ARGOS, en tout ou en partie, participent à une observation intégrée, une observation participative, une observation immersive, une observation interculturelle et une observation créatrice. Notons que sur l'espace numérique d'ARGOS, la communauté élargie des regardeurs pourra aussi avoir accès en *live streaming* à certaines répétitions. Durant cette série d'expérimentations pratiques, cinq postures de regardeurs seront donc successivement testées. Les expérimentations ont lieu sur des processus de création en France, en Belgique, en Italie, au Portugal et au Liban avec les différents partenaires artistiques : une institution majeure (Théâtre National de Bretagne), des compagnies reconnues au niveau international (Socìetas) mais aussi des tiers lieux artistiques et culturels (Au bout du plongeoir, Teatro O Bando, Moussem/Hammana Artist House). Chaque expérimentation dure en moyenne une semaine. Deux workshops de quelques jours organisés comme des laboratoires accompagneront ces observations afin de réaliser retours et analyses sur ces expériences. Un symposium ouvert à tous et réunissant l'intégralité des artistes et participants d'ARGOS clôturera le programme de recherche en février 2021.

Vivre cinq expérimentations dans cinq pays différents

L'observation intégrée, où les regardeurs et les artistes sont engagés dans le partage d'un lieu et d'un temps communautaires, a eu lieu en avril 2019 au Portugal, à Palmela, au Teatro O Bando, pour la création du spectacle *Purgatório/A Divina Comédia*, adapté du texte de Dante et mis en scène par João Brites. Un compte rendu de cette expérimentation est accessible un peu plus bas. L'observation participative où les regardeurs agissent directement sur le processus de création a eu lieu en décembre 2019 en Italie, à Cesena, à la Socìetas, pour la création du spectacle *La terra dei lombrichi*, une tragédie pour enfants adaptée d'*Alceste*, d'Euripide, mis en scène par Chiara Guidi. L'observation immersive où les regardeurs sont équipés de casques de réalité virtuelle et vivent les répétitions en immersion, aura lieu en février 2020 en France, à Rennes, au Théâtre National de Bretagne pour la création du spectacle *Rothko # Untitled 2* mis en scène par Claire Ingrid Cottanceau et Olivier Mellano « pour faire advenir, comme au cœur d'une toile de Rothko, la vibration de l'ici et maintenant ».[6] L'observation interculturelle où les regardeurs seront incités à expérimenter la diversité de leurs ancrages culturels aura lieu au Liban au printemps 2020, à Beyrouth, au Hammana Artist House. L'observation créatrice où les regardeurs s'emparent des matériaux et documents utilisés par l'équipe artistique pour imaginer un récit transmédia de leur expérience aura lieu en France à l'automne 2020, à Thorigné-Fouillard, au Bout du plongeoir, autour d'un Laboratoire Sauvage de Frédérique Mingant.

6. *https://www.claireingridcottanceau.com/rothko*, consulté le 23 déc. 2019.

Annotations théâtrales, captations et outils numériques

Chaque observateur est invité à réaliser des récits mêlant textes, vidéos, photographies, dessins, collages, enregistrements sonores. Il peut réaliser ses notes, dessins et croquis sur des cahiers spécifiques (Rocketbook) dont la numérisation sur une plateforme collaborative permet un usage commun. Des entretiens avec les artistes sont également réalisés. Les photographies et vidéos sont toutes soumises à des protocoles entre chercheurs et artistes, personne n'oubliant que l'espace de création demeure un espace fragile. Les outils numériques avec les cahiers Rocketbook mais également les visionnements *via* streaming, la technologie audiovisuelle 360° auxquels se joignent les casques numériques, ainsi que la création d'un web-documentaire, participent de récits multimédia et proposent un déplacement de la position de chaque regardeur.

Une communauté innovante de regardeurs

ARGOS est une référence à la mythologie grecque. C'est le nom du navire de Jason parti à la conquête de la Toison d'or et conduit par le chant d'Orphée. Mais c'est aussi le nom d'un monstre grec doté de cent yeux qui disposait d'un regard panoramique sur son environnement et ne s'endormait jamais tout à fait. Alors que ce pouvoir était utilisé

Notes de répétitions d'une chercheuse d'ARGOS sur le Rocketbook. Teatro O Bando, Palmela (Portugal), le 22 avril 2019.
© Eleni Papalexiou/ARGOS

à des fins guerrières dans la légende et qu'il peut aujourd'hui nous faire penser à la surveillance généralisée à laquelle les individus sont de plus en plus exposés, il s'agit ici de mettre en exergue la combinaison des regards de chaque participant. Ainsi, ARGOS aspire à fonctionner comme un observatoire multiple dans lequel les yeux des chercheurs, des artistes, des médiateurs culturels et des spectateurs englobent et augmentent leurs regards singuliers au lieu de les disperser.

En définitive, le projet ARGOS entend créer les conditions d'un nouveau partage des savoirs dans le champ des arts de la scène. La mobilité de ces communautés ainsi formées permettra de faire l'expérience du dialogue interculturel et interprofessionnel et de renforcer les compétences et les capacités de chaque participant, l'hypothèse étant que l'expérience de l'altérité et du déplacement physique et symbolique est un levier de transformation des perceptions et des savoirs de ces communautés.

Vers une observation intégrée

La première expérimentation du projet ARGOS se trouva insérée, comme prévu, dans le processus de création de *Purgatório* du Teatro O Bando (Portugal), du 22 au 27 avril 2019 ; ce processus étant lui-même intégré dans un projet artistique de la compagnie portugaise dirigée par João Brites, initié en 2016 avec *O Inferno* et ayant pour but la création d'une dramaturgie à trois volets à partir de la *Divine Comédie* de Dante.

Nourris par les analyses déjà proposées par les anthropologues et certains pionniers de la génétique théâtrale, telle Gay McAuley,[7] autour de la notion d'observation participante, les membres d'ARGOS ont ici multiplié leur regard grâce à la rencontre d'une communauté et d'une autre, artistique cette fois, autour du processus de création de *Purgatório* du Teatro O Bando. *De facto*, la démarche adoptée trouve son ancrage dans la méthodologie de l'observation participante telle que les anthropologues l'ont définie, ce qui rend possible l'accès direct, et en présentiel, à la création en train de se faire et la production d'une annotation ou d'un enregistrement vidéo ou photographique de ce qui a pu être observé. Pour ce faire, la méthodologie adoptée a contourné tout écueil d'ordre éthique grâce à l'établissement, dans une première phase, d'un protocole de collaboration entre le Centre d'études théâtrales de l'université de Lisbonne et la compagnie O Bando et à la signature, dans

7. Gay McAuley, pionnière dans le domaine de la génétique théâtrale, a transposé la méthodologie de l'« observation participante » en vigueur dans les études ethnologiques aux expérimentations qu'elle a menées dans l'université de Sydney. Voir, à ce propos, son ouvrage *Not Magic but Work. An Ethnographic Account of a Rehearsal Process* (Manchester: Manchester University Press, 2012).

une deuxième phase, de protocoles d'observation avec la communauté d'observateurs ARGOS, comme il en sera question plus loin.

Il y a longtemps que les ethnographes ont attiré l'attention sur le caractère non objectif de toute observation, sur le degré d'implication de l'observateur et le paradoxe de son rôle. Il n'est donc pas étonnant d'assister de la part de certains spécialistes à un nouveau questionnement, né à partir des années 90, et d'y voir installée la controverse entre l'*observation participante* et la *participation observante*. Tel fut le cas d'auteurs comme Barbara Tedlock et Jennifer Platt,[8] pour n'en citer que quelques-uns.

Ce qu'il faut désormais contempler, c'est la démarche interactionnelle et ses effets de contamination réciproque car, comme affirme Robert Emerson :

> La solution est davantage du côté de la prise de conscience des effets de l'enquête que de la tentative de les minimiser [...]. Le travail de terrain est donc nécessairement de nature interactionnelle et la présence de l'enquêteur a des conséquences dans la vie des enquêtés. Les solutions à la réactivité ne sont pas dans la régularisation, la restriction ou la suppression des interactions sur le terrain. Elles réclament que l'on devienne sensible et réceptif à la façon dont les protagonistes se perçoivent et se traitent les uns les autres. Le chercheur est une source de résultats, non pas de contamination de ceux-ci.[9]

8. Barbara Tedlock y fait allusion dans son étude « From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography », *Journal of Anthropological Research* 47 (1991), 59-94. Rappelons au passage que cette méthodologie faisait déjà partie des approches sociologiques des années 1930. Consulter à ce sujet l'étude de Jennifer Platt, « The Development of the "Participant Observation" Method in Sociology: Origin Myth and History », *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 19 (1983), 379-393.

9. Robert Emerson, « Le travail de terrain comme activité d'observation. Perspectives ethnométhodologistes et interactionnistes », dans *L'enquête de terrain* éd. par Daniel Céfaï (Paris : La Découverte/MAUSS, 2003), p. 410.

En matière d'observation théâtrale, cette expérimentation a bien démontré que l'observation devient un outil de fabrication de connaissances et de savoirs et que la multiplication des regards débouche sur la construction d'une diversité de perspectives et d'approches du geste créateur en fonction du support choisi (cahier numérique, cahier papier, dessin, photographie, vidéo) et de la mise en relief d'un élément du processus de création (direction d'acteurs, jeu de l'acteur, travail de dramaturgie, de corporalité, de composition musicale, etc.). L'accent n'est alors plus mis sur le fait d'observer l'Autre mais relève plutôt de la construction d'une fiction ancrée sur la relation entre soi et l'Autre, nappée de regards pluriels par lesquels sont convoquées des démarches descriptives et sensitives, de nature inductive et/ou interprétative.

Le caractère novateur de cette expérimentation construite autour d'une observation intégrée se trouve justement dans le passage du statut de simple observateur à celui d'observateur devenu partie intégrante du processus de création. Grâce à ce déplacement de statut, l'observateur est amené à produire un discours sur son observation, à le partager avec les deux communautés (celle des artistes et celle des regardeurs à laquelle il appartient) et, plus important encore, à dépasser la frontière entre l'espace de l'observation et l'espace de la fabrique de théâtre en construction.

Mais l'observation intégrée va encore plus loin car elle permet de saisir les effets d'une communauté sur une autre, d'interroger le caractère spontané de l'observation et du faire artistique *versus* le caractère construit ou reçu comme tel par le biais des réactions à chaud sur le terrain et des réactions en différé, produites quelques jours ou quelques semaines après la fin de l'observation dans des questionnaires ou/et des entretiens audio et vidéo. Elle permet de mesurer la part du sensible à travers les méta-réactions, les méta-analyses tant du côté de l'observateur, que du côté de l'artiste. Donner une place à la réflexivité sur le

Répétition d'*O Purgatório*, d'après Dante, mis en scène par João Brites, Teatro O Bando, Palmela (Portugal), 22 avril 2019. Avec Rita Brito, Fernando Luis et Nelson Monforte.
© Eleni Papalexiou/ARGOS

geste créateur — avec le fait d'observer et d'être observé — mais également à la subjectivité et à la part de perception individuelle, intuitive et sensorielle de chaque individu/« acteur » dans le processus d'observation, circonscrit l'observation intégrée dans un geste de renforcement du caractère culturel et social de la pratique théâtrale.

Le but était de saisir, de l'intérieur, les ressorts de ce processus de création théâtrale observé au cours d'une semaine d'immersion dans trois lieux de travail différents — les installations du siège de la compagnie théâtrale à Vale de Barris (Palmela), l'espace des répétitions avec le chœur amateur de Setúbal dans cette ville (à plus d'une dizaine de kilomètres) et, enfin, l'Avenida da Liberdade, à Lisbonne (à plus d'une quarantaine de kilomètres) lors de la manifestation des commémorations de la Révolution des œillets du 25 avril 1974 — par le biais de la mise en place d'une méthodologie à trois temps : observation intégrée, production d'annotations/récits et réalisation de questionnaires/entretiens.

Le défi était de taille. Il s'agissait d'une communauté plurielle et élargie constituée de 25 membres aux savoirs et aux fonctions socioculturelles multiples, inhérentes aux cinq catégories définies au préalable : des chercheurs, des artistes, des médiateurs, des spectateurs et des étudiants. Il s'agissait dans une première étape de fonder l'idée d'appartenance à une communauté : la communauté ARGOS, rassemblée autour d'un même statut, celui d'observateur d'un processus de création d'une pièce de théâtre au Portugal, munie des mêmes outils d'observation (un cahier numérique Rocketbook) et des mêmes prérogatives (un protocole d'observation précis).

Mais il a fallu du temps pour que ce groupe de 25 personnes venues d'horizons géographiques et socioculturels diversifiés apprennent à créer un sentiment d'appartenance à cette communauté. Ce processus fut aussi celui d'une construction en mouvement. Dans ce processus

de construction progressive partagée, deux facteurs ont été essentiels : les conditions de sociabilité occasionnées par le lieu d'accueil au Teatro O Bando et la découverte conjointe d'une spécificité de l'approche dramaturgique et scénique jusque dans le vocable particulier alors employé. L'idée d'appartenance à une communauté qui devait, par l'observation et le contact avec la communauté d'artistes, apprendre à s'approprier un langage autre que le sien pour construire un langage commun gagna en force dès le début. Une communauté n'est soudée que lorsqu'elle parvient à communiquer avec le même langage. En affirmant cela, nous ne nous référons pas tant aux problèmes de communication linguistique qui se posaient dès le début et qui découlaient de l'hétérogénéité des nationalités et des formations en contact — ce qui, rappelons-le au passage, a contribué à l'usage de la traduction simultanée et à privilégier la communication en français plutôt que l'usage de l'anglais ou du portugais. Aussi la volonté était-elle surtout de mettre en relief l'appropriation d'un langage commun par la communauté des observateurs. Cette appropriation a été d'autant plus marquante qu'elle a été explicitement instituée, et ce dès le début, par certains membres de la communauté d'artistes, et surtout par le directeur de la compagnie. João Brites a en effet multiplié les modalités de cette transmission qui lui paraissait essentielle pour la mise en contact ou le décodage même du travail développé lors du processus théâtral soumis à l'observation. La question épistémologique sous-jacente à cette pratique consiste à savoir si une communauté d'observateurs mise en situation d'observation intégrée d'un processus de création théâtrale est à même d'apporter des résultats convergents lorsqu'elle n'est pas sensibilisée, par quelques moyens que ce soit, au système et à la terminologie spécifique mis en place par les artistes. En quoi la découverte de ce nouveau système ou de ce nouveau langage a-t-il alors interféré au niveau de la perception individuelle de la fabrique théâtrale ?

Observer et unir

L'expérimentation à Palmela, chez O Bando, a montré que chaque situation d'observation au cours du projet ARGOS met en place des conditions et des pré-dispositions qui la rendent singulière. Du choix des observateurs — alors pensé pour permettre l'expansion du regard et pour disséminer dans la communauté la diversité des approches du processus de création à travers des récits personnels ou collectifs — jusqu'à la préparation de l'accueil et des modalités d'intervention du groupe d'observateurs, toute observation constitue l'invention de circonstances inédites qui transforment l'individu et l'expérience même. En effet, dès la première journée, une adaptation collective a lieu, ce qui fait déjà partie de la mise en place de la dynamique de l'observation avec des conséquences évidentes dans les résultats matériels (production de discours oral, récolte d'images, récits, performances partagées ou pas au sein de la communauté créée), mais aussi immatériels (relation entre les membres de la communauté, avec les artistes et autres membres de la compagnie, avec l'espace ou les méthodes de travail, ou encore maigres temps de loisir).

Il faut donc comprendre que l'expérimentation intégrée chez O Bando, dont témoignent les récits, dessins, interviews, réponses aux questionnaires, photos et enregistrements sonores et vidéo, ne pouvait se passer autrement, car des choix préalables — soit logistiques comme on vient de les décrire, soit concernant les profils des observateurs — ainsi que des actions pratiquées au cours de l'observation, déterminèrent son évolution, ses parcours et détours ainsi que le résultat des expériences individuelles, avec des conséquences importantes pour la réalisation des objectifs du programme ARGOS.

Voyons de plus près la question du profil des observateurs qui ont suivi pendant une semaine les répétitions de quelques moments du spectacle en construction *O Purgatório*. Ayant tous reçu des informations concernant le projet ARGOS et les caractéristiques de l'expérimentation intégrée, chacun sait que son observation est orientée par le rôle qui lui est attribué étant donné ses compétences ou son expérience : médiateur culturel associé à une institution, chercheur universitaire, étudiant, spectateur, artiste. Pourtant, une fois mis en situation il devra adapter sa prédisposition aux événements, c'est-à-dire au mode particulier de l'observation, en faisant des choix et en établissant des découpages dans la totalité qui lui est offerte. À Palmela, la complexité des observateurs, qui étaient à la fois des médiateurs-acteurs-chercheurs, ou des artistes-chercheurs-étudiants, ou des étudiants-acteurs-spectateurs entre autres combinaisons, est révélée par la richesse de la production d'images et de textes sur l'expérience d'observation *hic et nunc* de *Purgatório*.

Mais malgré la diversité des compétences alors réunies — profils psychologiques individuels, idées diversifiées sur le théâtre, références générationnelles différentes, ainsi que motivations et expectatives particulières — tous se trouvent contraints par le dispositif d'observation avec les règles du jeu introduites par la compagnie. Il faut en effet considérer que, pour ARGOS, les artistes sont supposés faire partie de la communauté d'observateurs en étant eux-mêmes des observateurs sensibles à l'observation dont ils sont l'objet ; ce dispositif communautaire augmente donc la portée des regards et, bien sûr, les positions définies par les rôles que chaque observateur occupe. À Palmela, il était donc possible pour chacun d'interroger ses fonctions et places préétablies et de se découvrir affecté par la communauté.

À ces éléments fonctionnant comme une contrainte, ou du moins comme un cadre commun et générant une dynamique collective — et en conséquence également de l'action de la compagnie dans son habitat comme on verra plus loin — il faut ajouter la liberté souhaitée et recherchée par chaque observateur, extrêmement importante pour assurer la différenciation des récits et la réelle production du champ d'un « regard augmenté » visé par ARGOS. Il arrivait ainsi qu'un observateur change de lieu d'observation, qu'un autre s'absente de l'espace-temps de l'observation, ou encore que les réactions sur l'objet observé (un moment de la répétition, un film, une séance de débat) divergent à cause de difficultés linguistiques, de *stimuli* venus de la situation de répétition plus tendue ou plus distendue, ou parfois même de raisons plus émotionnelles. De même, les temps d'attention aux événements, de concentration dans le travail, de production des annotations ou de méditation connaissaient des variations sensibles.

L'entrée des observateurs dans l'espace de la création dominée par les artistes ne se fait pas sans protocoles (écrits, dans le cas de O Bando après plusieurs phases de négociations sur le sujet). Mais si les règles d'intégration dans l'espace de création sont claires et vite admises (comme pour la captation d'images fixes ou animées pendant les répétitions), l'intégration des observateurs se fait sous le contrôle non déclaré mais manifeste de João Brites et de l'équipe artistique. Cette intégration est rendue visible par le choix des fragments de travail à observer, de la scène du texte à répéter, des moments de préparation du chœur (dans deux lieux distants entrainant un déplacement de la communauté), ou bien par l'insertion d'une sélection d'images de la préparation des acteurs pour un autre spectacle (*Ensaio sobre a cegueira*), ou plus précisément encore à travers les « vivências », qui constituent une des pratiques singulières du processus de création de João Brites et du Teatro O Bando.[10] Les déplacements constants entre des espaces (dans les lieux même de la compagnie à Vale de Barris, mais aussi à Setúbal, pour diriger le chœur des amateurs, ou à Lisbonne pour l'immersion dans le cortège des célébrations du 25 avril) ainsi que les temps informels entre les répétitions (pauses, repas, réunions pour discuter, avec toute l'équipe ou en plus petit comité)

reconfiguraient le travail initialement tracé selon le rythme et les besoins du processus créatif et l'observation attentive que João Brites, son complice João Neca et l'équipe pratiquaient sur le groupe venu les observer.

C'est là que le projet recèle ses plus grands défis. Accompagner des processus de création est devenu une pratique à la mode, en conséquence notamment d'un phénomène de complicité que les artistes ont développé en visant une approche des publics et des non-publics, souvent juvéniles, dans le cadre de leur formation. ARGOS prétend stimuler une position active de tous les partenaires de l'acte d'observation. La communauté constituée par une diversité de regards amplifiés et dont les membres ne voient pas leur différence subsumée par l'appartenance à une catégorie unique de spectateur, va cependant éprouver des tensions quant à son mode d'approche à la création qui tend à se figer et à devenir un instrument utilisé unilatéralement, c'est-à-dire par les artistes qui entendent alors former des spectateurs. On risque alors de ne pas échapper à la démarcation des (deux) champs et des (deux) camps, là où l'on désirait voir émerger une réelle abolition des frontières.

← **10.** La pratique des « vivências » fait partie de quelques processus de création du Teatro O Bando. Elle dérive de la formation instaurée par la compagnie depuis quelques années sur la conscience de l'acteur. Le metteur en scène João Brites fait allusion à cette pratique inédite à plusieurs endroits, notamment dans un entretien, intitulé « Cenas de leitura e desleitura no teatro d'O Bando », réalisé par Maria Helena Werneck (publié en 2008 dans l'ouvrage *Espécies de Espaço: Territorialidades, literatura, mídia* aux éditions UFMG à Belo Horizonte) et dans son texte « Processos Criativos », *in* Sara de Castro, *Teatro Bando: Afectos e reflexos de um Trajecto* (Palmela : Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação e Bando, 2009), pp. 229-234. Dans ce dernier, il parle des stages réalisés à Vale de Barris dans ses processus créatifs et la façon dont certaines « vivências », comme celle des acteurs mis en situation d'aveugles, affectent leur perception du monde :
« Les acteurs restaient seuls, les yeux fermés, immobiles, la nuit durant, toujours au même endroit jusqu'à ce que la cloche sonne et qu'ils puissent descendre la montagne pour dîner. Ils pouvaient s'endormir, imaginer ce qui bon leur semblait, écouter les bruits, mais lorsqu'ils ouvraient les yeux, quelques heures après, ils devraient profiter de cette sensation pour voir le monde comme si c'était la première fois » (p. 234).
Traduit du portugais par nous-mêmes.

Il semble avoir résulté de cette expérience (du moins pour certains) l'évidence que l'observation intégrée mise en place dans ces termes a fortement contribué à un décentrement du point de vue personnel pour accéder à un autre niveau de perception de la pratique artistique dérivant lui-même de cette expérience communautaire partagée : celui de la révélation des logiques et des langages construits, activés, expérimentés dans l'espace de la création artistique.

Par cette sorte d'immersion dans le quotidien de la communauté artistique, nous nous sommes approchés de la démarche ethno-méthodologique.[11] Par ce rapprochement avec l'objet dans son espace intime de création, l'observateur est amené autant à se voir expérimenter qu'à observer et produire des récits innovants (mêlant textes, vidéos, photographies, dessins, collages, enregistrements sonores). ARGOS invente donc de nouvelles restitutions des processus de création et favorise des partenariats inédits entre la communauté scientifique, la communauté artistique et la communauté civile.

Nous sommes convaincues que, par cette nouvelle modalité d'observation de la scène contemporaine, ARGOS a déjà contribué, dès cette première phase, à l'implantation de nouvelles modalités de transmission des traces du geste créateur, ce qui permet la régénération des rapports entre l'art théâtral, la communauté locale et la société civile.

Parmi d'autres aspects à déployer ailleurs, cette expérimentation intégrée a permis de percevoir en action la mobilité et la transformation des regards de tous les intervenants, tous les observateurs se trouvant en quête de reconnaissance de l'altérité à travers le partage d'un espace-temps commun mais occupé différemment par chaque observateur, artistes y compris. Sous l'hospitalité généreuse du Teatro O Bando,

11. Voir à ce propos l'ouvrage d'Alain Coulon, *L'ethnométhodologie* (Paris : PUF, 2007).

l'exploit a sûrement été de faire partie de l'histoire de la création de *Purgatório*. Et de devenir des spectateurs différents de ceux qui n'ont pas assisté à la naissance de l'émotion chez un acteur. Les résultats de la recherche de cette première phase seront prochainement diffusés par des publications et plusieurs récits transmédia placés dans un site Web et un web-documentaire (réalisé par Lagencevoid en étroite collaboration avec l'équipe de chercheurs et le Théâtre National de Bretagne).

En dernière instance, en considérant à la fois la nature particulière de cette première observation de la communauté ARGOS et la particularité du processus de création corporelle et dramaturgique du fondateur de cette compagnie, l'une des plus anciennes au Portugal, nous pouvons interroger la fonction et la place des observateurs ainsi que le statut de l'observation et ses effets sur le processus.

Focus sur l'approche corporelle du Teatro O Bando

comme processus de création de l'interprète : le training pour faire de l'acteur un athlète de l'imaginaire

Lorsque O Bando fait une création, la journée se découpe en plusieurs temps. Le premier consiste en un training pour un contrôle de l'équilibre qui va contribuer à appréhender un état particulier, celui de la « présence », mais aussi la gestion du corps et la mise en place d'une dynamique particulière qui permettront d'harmoniser l'ensemble du travail au plateau et de construire un alphabet gestuel dans l'espace. C'est le corps qui devient pinceau et qui sculpte l'espace et, ce faisant, laisse sur la page blanche qui est la scène l'idéogramme pour un travail précis. Une deuxième phase consiste à improviser et à explorer les personnages à partir de thèmes ou de scènes choisies. Ces improvisations sont ensuite analysées dans la pratique tout en servant à organiser un langage qui sera l'abécédaire de la création en cours : chaque acteur apportera des éléments qui lui sont propres. Dans la phase consistant à construire le personnage, ces différents éléments seront réinvestis et organisés. La troisième phase constitue l'application de la première et de la deuxième phase (training et improvisation) pour un travail des scènes de la partition textuelle concernée. Cette dernière phase correspond au montage et à l'adaptation, le texte donné devenant une

matière qui se modifie possiblement, mais qui en même temps garde sa structure et ses caractéristiques d'origine. L'on pénètre ainsi dans le texte en le suivant. Avec João Brites et sa troupe, en prolégomènes au travail commun, il y a donc l'apprentissage d'une discipline avec des règles pour acquérir équilibre, présence et dynamique, avant de saisir le sens de l'improvisation dans le processus de création — que dirige aujourd'hui Juliana Pinho.[12] Mais la colonne vertébrale dans ce travail à plusieurs entrées, où le déplacement du corps de l'acteur dans l'espace est essentiel,[13] c'est une « posture de travail » à donner au corps : l'acteur doit donc constamment travailler sur la présence, la dynamique et l'énergie car, pour reprendre les mots du metteur en scène, au plateau, « l'ordinaire est derrière la porte » ;[14] autrement dit, ce qui compte, c'est d'amener le plateau du côté de l'extraordinaire ou de l'extra-quotidien : fondamentalement, il s'agit de constituer un corps ou une structure avec une logique spectaculaire et un sens de la représentation. Et pour ce faire, l'aléatoire vient remplacer la formule.

12. Durant nos observations *in situ* à Palmela au cœur de la troupe d'O Bando, autour du *Purgatoire* de Dante, nous avons pu rencontrer quasi toute l'équipe artistique : João Brites (metteur en scène), Miguel Jesus (dramaturge), Juliana Pinho (chorégraphe et maître du training), Jorge Salgueiro (compositeur), Fernando Luis, Nelson Monforte, Rita Brito (acteurs) — seule Sara Belo, également actrice et chanteuse lyrique était absente —, échanger avec eux, les observer, partager repas et temps de réflexion.

13. Le training fonctionne comme un *mantra* indien qui crée une énergie et une respiration commune avant que le repas ne soit pris collectivement.

14. Toutes les citations données ici sont issues des temps de paroles de João Brites durant notre semaine d'observation à Palmela.

Pour garder le vivant, le palpitant, l'organicité dans le jeu de l'acteur

D'emblée, João Brites nous a mis en garde, nous les invités d'ARGOS : le temps de notre séjour d'observation sera trop court pour que nous puissions penser que ce que nous avons observé est le processus de création d'O Bando. Et de nous expliquer : « On essaie toujours d'avoir des processus différents. Celui-ci est très spécial. On pense que l'on obtient le même résultat en suivant un processus proche… Non. Le théâtre est représentation, non vraisemblance. » Dans cette compagnie, le processus de création et le training qu'il implique sont donc modulables, vivants, organiques. Pour *L'Enfer*, créé deux ans plus tôt, il y a eu une construction de personnages qui s'est faite avec l'imitation d'animaux (des dindes et des chèvres qui se trouvaient dans les prairies avoisinantes) avec des acteurs dont le texte n'était pas constitué.

Dans le processus de travail, un des aspects principaux est la notion de personnage. Pour João Brites,

> quand on est en scène, on est toujours une personne. Mais dans la convention scénique, il y a un personnage. De même, je peux dire que je suis dans un arbre, et que l'arbre, c'est la scène. La parole est performative et implique que non seulement l'acteur, mais aussi le spectateur entrent dans le même jeu avec l'imaginaire des «conventions conscientes», dirait Antoine Vitez dans la lignée d'Evreinov.

Si la partition textuelle avec l'indication de déplacements, de modulations vocales, est suivie, tout peut être toujours remis à plat : « O Bando n'aime pas se répéter ». Aussi, pour déplacer le projecteur dans une lecture du texte, son interprétation et son incarnation, João Brites peut demander à ses acteurs de suivre une contrainte physique.

Vivência, une eau de jouvence pour le jeu de l'acteur

En répétition, il arrive souvent à l'acteur au plateau de perdre l'étincelle qu'il avait trouvée sur le vif. Son avancée s'arrête, il se trouve en état de congestion — peut-être du fait de l'habitude, pour être rassuré, ou parce que pris dans une impasse… Là, João Brites n'hésite pas à proposer à son équipe de sortir de la salle de répétition pour se rendre dans un quartier ouvrier, pour aller camper ou aller nager… Il observe et intervient, car il croit de manière absolue aux pulsations de la vie qui commencent à battre quand l'acteur est décentré de son espace de travail premier et peut prendre de l'expérience du vivant. Aussi a-t-il demandé à l'acteur qui joue Dante dans le processus de création observé par ARGOS, Nelson Monforte, de traverser la manifestation du 25 avril, le rassemblement des œillets rouges, dans un fauteuil roulant, en immersion, afin d'éprouver physiquement cette situation d'être immobilisé, alors même que son désir est grand de bouger. La situation est filmée, puis revécue autrement, avec la possibilité, en improvisation, au plateau, de se libérer de l'immobilité. Il s'agit d'une « vivência », soit de mettre l'acteur dans une situation « vivantielle », non pour être dans une mémoire affective, mais pour représenter le vécu.

L'acteur valide Nelson Monforte avec João Brites (Teatro O Bando) à Lisbonne pour une « vivência » le 25 avril 2019 lors de la manifestation de commémoration de la Révolution des œillets du 25 avril 1974.
© Eleni Papalexiou/ARGOS

Être dans un lieu non conventionnel (dans l'eau, sur un édifice, en situation d'escalade, au milieu de manifestants, dans un arbre...), où l'on peut sentir l'odeur du monde, le vent ou le froid, est un décentrement productif pour le plateau : « la réalité concrète peut créer une synchronie avec ce qui se passe en scène », nous explique João Brites.

Pour *Purgatório*, le travail s'est fait avec un chœur de soixante personnes dont une quarantaine fut ensuite intégrée dans le spectacle avec les quatre acteurs d'O Bando. Dans la dramaturgie, a été construit un conflit entre la solitude et la masse des gens de la narration, un choix induit par l'existence concrète du chœur. La physicalité du groupe agit sur la dramaturgie. Le processus de création ne cesse de tenir compte des conditions extérieures.

Performance de Nelson Monforte dans le cadre des répétitions d'*O Purgatório*, d'après Dante, mis en scène par João Brites, pour rendre compte de sa « vivência ». Teatro O Bando, Palmela (Portugal), le 26 avril 2019.
© Eleni Papalexiou/ARGOS

De la matérialité concrète de l'idée au théâtre

Les acteurs écoutent et regardent. Les déplacements dans la construction du spectacle sont essentiels. Ils dessinent des parcours, en lignes brisées ou en diagonales, jamais dans le centre de la structure métallique en place avec ses trois couloirs aux déclivités différentes, striés de barres métalliques : chaque déplacement fait résonner le métal. João Brites donne à ses comédiens des consignes pour leurs mouvements et la direction de leurs regards qui deviennent des filtres sensoriels de la réalité, ou impulsent des « prétextes dramaturgiques », comme faire des « yeux ouverts », des « yeux-poissons », des « yeux sensibles », « des yeux blancs », « des yeux cousus »…, autant de variantes qui impulsent des états de corps différents. Au théâtre, l'idée dramaturgique doit avoir une matérialité. João Brites cherche constamment à mettre les acteurs dans des états particuliers, en travaillant sur des matérialités concrètes qu'ils redécouvrent par un principe existentiel.

L'acteur a besoin d'être dans le concret. Il va à la fenêtre, porte sa main au visage, sent l'air. La matérialité s'appréhende constamment et aide à la qualité du geste et de l'incarnation. Elle permet d'éviter le piège de l'archétype ou de l'abstraction qui n'a pas sa place sur un plateau de théâtre.

Changer d'espace au cours des répétitions amène de nouveaux états de corps : le soleil entre dans l'espace, l'hirondelle se fait entendre. La répétition est sensorielle. De même en est-il du travail dans le décor ou sans le décor, avec costumes et accessoires ou sans costumes et accessoires, avec la musique et le chant du chœur et leur puissance de vibration sonore ou sans eux, leur force épique, ou non. La réception des modulations sonores oriente le jeu kinesthésique des acteurs, le rythme même de leur corps.

La difficulté est de fixer sans figer ce qui est créé. Pour cela, l'acteur met en place une carte mentale. Il va d'un point A à un point B, tourne d'abord les yeux, le nez, la tête, le corps, ou l'inverse, mémorise la place de l'accent tonique. L'acteur a des capacités d'observation détaillée des sonorités et de la corporéité. Se mettent en place des graduations pour cette dernière, avec une échelle de 0 à 10, pour aller vers le grotesque, l'expressionnisme, ou un réalisme fantastique. Le travail se divise à O Bando entre dramaturgie, corporéité et mise en scène, avec des va-et-vient constants d'un pôle à l'autre.

Chercher la vie

Quitter Lisbonne pour Palmela, comme Tadashi Suzuki quitta Tôkiô pour Toga,[15] comme Jacques Copeau, Paris pour Pernand-Vergelesses, avec une mystique et une exigence très proche, dit quelque chose de cette utopie à partager entre comédiens, mais aussi avec les spectateurs : c'est chercher la vie.

Créer la synchronie avec le monde, la saisir, constituer une communauté humaine, tel est ce qui constitue le socle de l'utopie vivante qu'a su développer, faire croître et transmettre João Brites, lorsqu'il délocalise son activité théâtrale au milieu de la nature, dans la petite ville de Palmela, en 1999, vingt-cinq ans après la fondation de la compagnie, et crée toute une structure théâtrale dont le fondement principal est la communion, le partage, la discussion — après le spectacle avec l'équipe artistique, ou d'autres spectateurs, pour s'interroger sur des questions esthétiques, mais aussi plus politiques ou sociales, dans un mouvement réflexif sur ses propres pratiques ou modes de fonctionnement. Les spectacles de João Brites et d'O Bando créés ainsi montrent invariablement une aspiration à la vie et les palpitations de l'âme.

15. Le lieu-dit est *Toga*. Mais l'on parle volontiers de *Togamura*, soit du « village » (*mura*) « de Toga ».

Perspectives d'ARGOS en guise de conclusion

Comme le compte rendu de la première expérimentation d'ARGOS et le focus sur l'approche corporelle du Teatro O Bando l'auront démontré, ces expérimentations et workshops devraient être en mesure de développer de nouvelles capacités pour les membres d'ARGOS. Ainsi, il sera alors question de renforcer la recherche réalisée en postulant à d'autres programmes scientifiques et artistiques afin de créer des FACE, c'est-à-dire des Fabriques Créatives Européennes. Ces dernières auront pour vocation de transformer en profondeur les relations humaines et interprofessionnelles dans le domaine des arts de la scène. Celles-ci seront des tiers lieux des savoirs artistiques. Il s'agira alors de préfigurer la labellisation de structures artistiques et culturelles ou de tiers-lieux, en Europe mais aussi dans le monde. Ces structures répondront à trois critères fondamentaux : l'expérimentation de nouveaux protocoles de collaborations entre équipes artistiques et communautés de regardeurs ; l'ouverture aux temps préparatoires du spectacle selon des modalités diversifiées et innovantes ; la restitution de ces expériences esthétiques et relationnelles dans le cadre d'une plate-forme collaborative européenne. Toutes les forces acquises durant les trente mois d'ARGOS aideront à cela : être dans une mobilité et une circulation européenne ; s'intégrer dans une dynamique dialogique et interculturelle ; s'emparer des outils numériques et des réseaux sociaux pour créer des communautés de dialogues sur l'acte de création ; exercer sa créativité en dialogue avec l'acte de création.

Cofinancé par le
programme Europe créative
de l'Union européenne

Bibliographie

BANU, GEORGES, « Perspective à vol d'oiseau », in *Les répétitions : un siècle de mise en scène, de Stanislavski à Bob Wilson* (cahier réalisé sous la dir. de G. Banu), *Alternatives théâtrales*, décembre 1996/janvier 1997, n° 52-53-54, p. 209 [Cette publication a fait l'objet d'une réédition revue et augmentée chez Actes Sud en 2005.]

BEAUVICHE, MARIANNE, VAN DEN DRIES, LUK (sous la dir. de), *Jan Fabre. Esthétique du paradoxe*, Paris, L'Harmattan, 2013

BRILHANTE, MARIA JOÃO, « Para continuar a discussão sobre os clássicos na cena actual: duas desafiadoras criações cénicas da *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* pela Comédie-Française e pelo Teatro O Bando », *Sinais de Cena*, II, n° 1 (2016), 138-150

BRITES, JOÃO, « Cenas de leitura e desleitura no teatro d'O Bando », in Werneck Maria Helena, *Espécies de Espaço: Territorialidades, literatura, mídia*, (Belo Horizonte, UFMG, 2008)

BRITES, JOÃO, « Processos Criativos », in *Teatro Bando: Afectos e reflexos de um Trajecto* éd. par Sara de Castro (Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação e Bando, 2009), pp. 229-234

COULON, ALAIN, *L'ethnométhodologie* (Paris, PUF, 2007)

EMERSON, ROBERT, « Le travail de terrain comme activité d'observation. Perspectives ethnométhodologistes et interactionnistes », in *L'enquête de terrain* éd. par Daniel Céfaï (Paris : La Découverte/MAUSS, 2003)

LUCET, SOPHIE, PROUST, SOPHIE (sous la dir. de), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, préface de Georges Banu (Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017)

MCAULEY, GAY, *Not Magic but Work. An Ethnographic Account of a Rehearsal Process* (Manchester: Manchester University Press, 2012)

PROUST, SOPHIE, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, préface de Patrice Pavis (Vic-la-Gardiole : L'Entretemps, 2006)

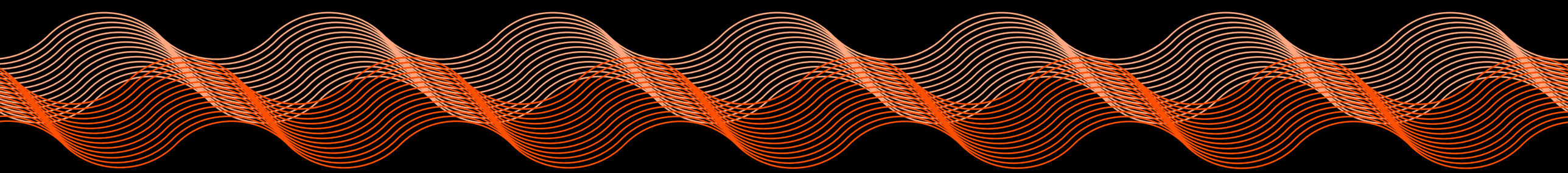
SANTOS ANA CLARA, PROUST, SOPHIE, VASCONCELOS, ANA ISABEL (sous la dir. de), *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène* (Paris : Le Manuscrit, coll. « Entr'acte, études de théâtre et performance », 2018)

VAN DEN DRIES, LUK, *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création* (traduit pas Monique Nagielkopf et Michèle Tys, préface de Hans-Thies Lehmann, photos de Wonge Bergmann, Paris : L'Arche, 2005)

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

KinoAI et le carnet audiovisuel : une solution plurielle pour l'étude des répétitions

RÉMI RONFARD
JULIE VALERO



EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.334—375 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Authors

RÉMI RONFARD

Is a senior researcher in computer graphics at Inria and the scientific leader of the IMAGINE research team. He holds a PhD in computer science from Mines Paris Tech. Before joining Inria in 2002, he has worked at IBM T.J. Watson Research Center and Institut National de l'Audiovisuel. He is also an associate researcher in the SPATIAL MEDIA team at ENSADLAB.

His research focuses on developing computer tools for directing story worlds using virtual sets, actors, cameras and lights ("Continuity Editing for 3D Animation", in *AAAI Conference on Artificial Intelligence*, 2015; "A Generative Audio-Visual Prosodic Model for Virtual Actors", in *IEEE Computer Graphics and Applications*, 37(6), 2017; "Spatial Motion Doodles: Sketching Animation in VR Using Hand Gestures and Laban Motion Analysis", in *Motion, Interaction and Games*, 2019).

JULIE VALERO

Is a junior lecturer in theatre studies at Université Grenoble Alpes and works as an artistic collaborator with several artists. Her fields of interest are intermedial stages, rehearsal studies, and relations between science, technique and theatre (« *Newyorkland* : la scène, espace de recyclage médiatique du genre policier », in *Coup de théâtre*, RADAC, n°32, 2018 ; « 1968 : année cinétique ? La Maison de la culture de Grenoble et son théâtre mobile 1968-1976 », *Revue d'Histoire du théâtre*, n°279, 2018). Recently, she published, with Julia Gros de Gasquet, a collective book intitled *L'Objet technique en scène, Analyses et expériences* (Entretemps, Max Milo, 2019).

Summary

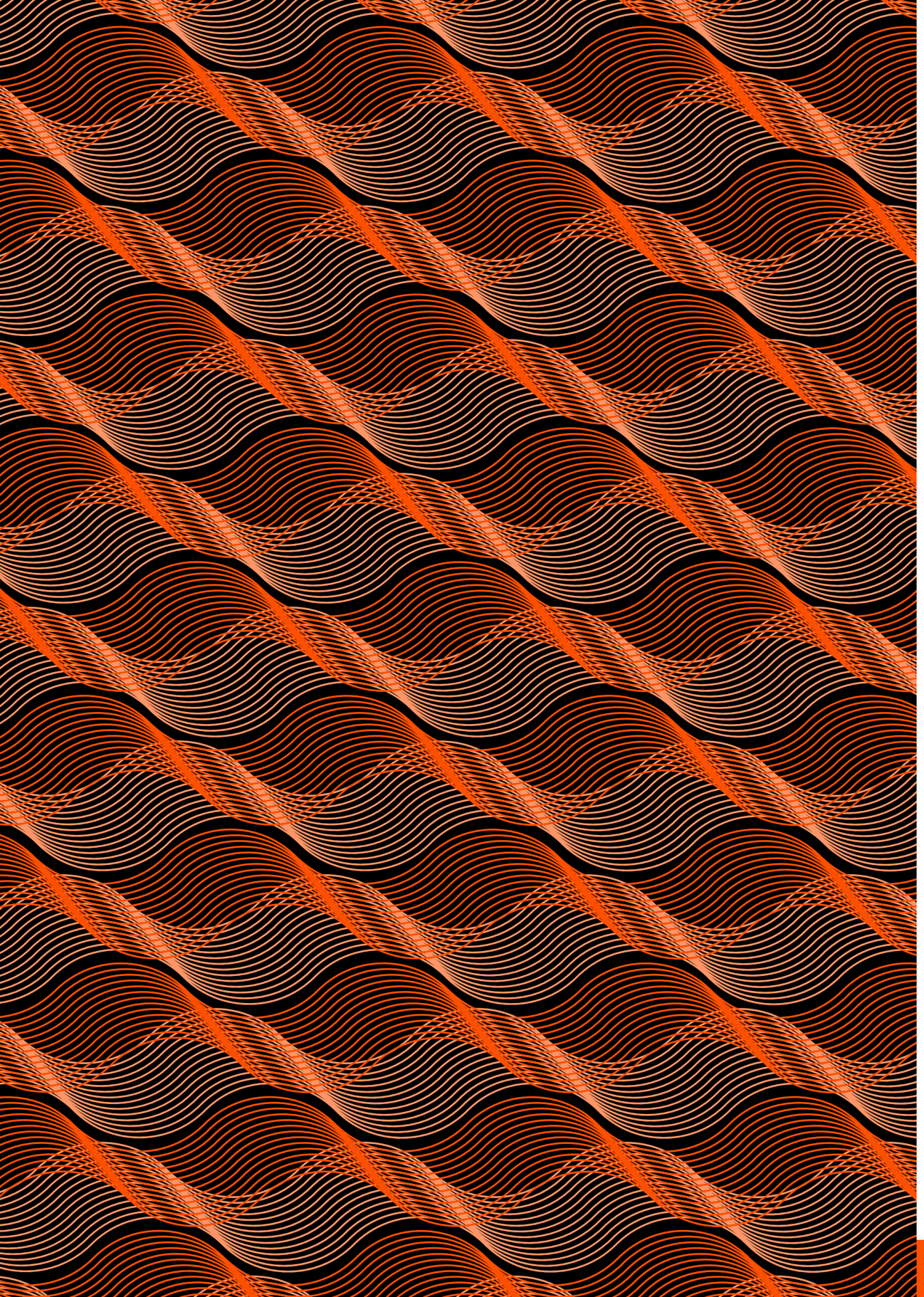
The ever-growing production of video traces of theatrical work, is both an opportunity and a challenge for researchers in performing art studies. In this communication, we report on the work of an interdisciplinary team of computer scientists, performing art researchers and stage and video artists, towards the common goal of transforming raw video recordings of theatre rehearsals into meaningful movie narratives. Our prototype system, KinoAI, combines sophisticated artificial intelligence techniques with a careful dramaturgic analysis of the rehearsals. We present extensive field experiments and propose new research directions.

Résumé

La production sans cesse croissante de traces vidéo d'œuvres théâtrales est à la fois une opportunité et un défi pour les chercheurs en études des arts de la scène. Dans la présente communication, nous rendons compte des travaux d'une équipe interdisciplinaire composée d'informaticiens, de chercheurs en arts du spectacle et d'artistes de la scène et de la vidéo, dans le but commun de transformer des enregistrements vidéo bruts de répétitions théâtrales en récits cinématographiques significatifs. Notre prototype de système, KinoAI, combine des techniques d'intelligence artificielle sophistiquées avec une analyse dramaturgique minutieuse des répétitions. Nous présentons de vastes expériences sur le terrain et proposons de nouvelles orientations de recherche.

KEYWORDS
Rehearsal studies, video documentation, notation, narrative, artificial intelligence

MOTS-CLÉS
Etude des répétitions, documentation vidéo, notation, récit, intelligence artificielle



Depuis le début des années 2000, la production des traces du travail théâtral puis leur conservation et traitement ont entraîné un profond bouleversement des approches méthodologiques jusque-là dominantes dans le champ des arts de la scène, que la chercheuse Marion Denizot qualifie de « tournant épistémologique dans l'écriture de l'histoire du théâtre ».[1] La décennie suivante a ainsi été marquée par la multiplication de recherches tentant de répondre aux questions formulées, en 2011, par Josette Féral : « Comment une création se fait-elle ? Que se passe-t-il pendant les répétitions ? Qu'est-ce qui détermine les choix du metteur en scène ? Ceux de l'acteur ? ».[2] On distingue alors deux approches : la première s'inscrit dans une tradition francophone déjà bien ancrée, il s'agit des études génétiques,[3] qui proposent de remonter le fil de la création. L'autre, venue du monde anglo-saxon, initie de nouvelles méthodologies, inspirées de l'ethnologie, pour étudier les répétitions en train de se faire, les *rehearsal studies*.[4]

1. « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire* [En ligne], 13-14 | 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 12 octobre 2017. *http://elh.revues.org/475* ; DOI : 10.4000/elh.475

2. *Théorie et pratique du théâtre* (Montpellier : L'Entretemps, 2011 p. 27).

3. On peut citer le numéro 26 de la revue *Genesis*, consacré au théâtre : Nathalie Léger et Almuth Grésillon (éd.), « Théâtre », *Genesis*, n°26 (Paris : Jean-Michel Place, 2006).

4. C'est évidemment aux travaux pionniers de Gay McAuley, à Sydney en Australie que nous faisons allusion, notamment : *Not magic but work, An ethnographic account of a rehearsal process*, (Manchester : Manchester University Press, 2012).

Cette dernière approche qui implique la présence du chercheur en répétitions n'est pas toujours aisée à mener tant de nombreux metteurs en scène se refusent à cette concession, jugeant cette présence tout à la fois invasive, inopportune ou tout simplement vaine. En effet, au-delà de la présence de cet observateur avisé, c'est à la nécessité même de la tâche que l'artiste renvoie le chercheur : pourquoi vouloir conserver ce qui nécessairement se perd, la répétition ? Pourquoi vouloir dire, analyser les errances, les erreurs, les impasses d'un travail parfois effroyable et pénible ? Et, lorsque les répétitions s'apparentent à des moments de grâce, comment les mots à eux seuls seraient-ils en mesure de dire l'euphorie, l'énergie, le sentiment de partage qui irriguent la salle et ses habitants éphémères ? C'est aussi le constat de Monique Martinez Thomas et Sophie Proust, en 2016, lorsqu'elles s'intéressent à la notation du travail théâtral : « le théâtre reste un genre encore rétif à conserver une mémoire ».[5] De fait, tous les comédiens, tous les créateurs scéniques, quel que soit le poste qu'ils occupent, en témoignent : les répétitions sont des moments à part, espaces séparés au sein desquels se nouent des relations qui pourront se défaire dès la création terminée, puis se reformer, avec autant d'intensité, plusieurs années après. Gay McAuley décrit avec précision cette sociabilité éphémère qui s'instaure au cours des répétitions : « L'expérience des acteurs et des autres artistes de théâtre en Australie est celle de la formation rapide de groupes qui travaillent ensemble à des niveaux d'intimité physique et émotionnelle partagé par peu d'autres professions pour des périodes plutôt courtes, puis se dispersent, peut-être pour ne plus jamais travailler les uns avec les autres, peut-être pour se retrouver dans une autre combinaison un an plus tard ou plus. »[6]

5. Monique Martinez Thomas et Sophie Proust (Ed.), *La notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique* (Carnières-Morlanwelz : Lansmann Editeurs, 2016, p. 5).

6. "The experience of performers and other theatre artists in Australia is one of the rapid formation of groups that work together at a level of physical and emotional intimacy shared by few other professions for relatively short periods and then disperse, perhaps never to work with each other again, perhaps to meet in another combination a year or so later." McAuley, *op. cit.*, p.214 (traduit par nous-mêmes).

L'expérience que nous nous apprêtons à décrire ici procède ainsi d'une voie médiane pour l'étude des répétitions, qui tente tout à la fois de s'accommoder de certaines contraintes, que nous prendrons le temps de décrire, et de répondre à une double exigence : rendre accessible *quelque chose* du processus de création à un public extérieur à celui-ci,[7] tout en se mettant au service des membres de l'équipe pour leur proposer des solutions de traitement et de conservation des données accumulées durant ce processus. Si les modalités de l'expérience de terrain s'apparentent, en partie seulement, aux méthodologies des *rehearsals studies*, l'expérience elle-même vise aussi à être exploratoire et à prendre en considération les besoins que font naître aujourd'hui la numérisation des pratiques professionnelles et l'intérêt de plus en plus grand pour les processus de création. Il nous a ainsi semblé qu'ajuster un traitement automatique d'images vidéos à des besoins de différentes natures (professionnels, scientifiques, voire pédagogiques) pouvait offrir des solutions simples et accessibles tant à la question de la « notation » en répétitions, qu'à celle du récit et de l'analyse *a posteriori* de ces mêmes répétitions, c'est-à-dire à la question de l'« annotation ». La contribution ici présente s'attachera à décrire les circonstances de cette expérience menée à plusieurs dans une logique de travail interdisciplinaire, les difficultés auxquelles nous nous sommes confrontés, mais aussi et surtout les possibilités qu'elle nous semble aujourd'hui ouvrir. Nous démontrerons ainsi que le logiciel KinoAI et son interface d'annotations, nommée « carnet audiovisuel », constituent des solutions prometteuses pour l'étude du théâtre en train de se faire.

7. Cette expérience a bénéficié du soutien de l'IDEX (Comue UGA) pour le Rayonnement social et culturel, en 2018 ; elle avait ainsi vocation à accompagner les publics vers la création contemporaine, en les initiant aux processus de création (en partenariat avec la Scène nationale Arts-Sciences l'Hexagone, Meylan).

1. L'expérience KinoAI : un terrain pas comme les autres

L'hypothèse initiale qui a conduit au montage de ce projet était la suivante : à la question « peut-on faire le récit d'une répétition ? », la réponse appelle nécessairement quelques nuances ; ce que l'on peut dire d'une répétition ne sera jamais que partiel, fragmentaire et subjectif. Ainsi, pourquoi ne pas envisager le récit de répétitions comme une forme de *reenactment* de celle-ci ? Pourquoi ne pas considérer que seul un regard artistique peut dire quelque chose de pertinent de ce processus créatif ? La production d'une œuvre indépendante à partir de l'archive que constitue l'enregistrement vidéo d'une répétition nous semblait donc constituer une voie possible pour raconter ces répétitions, ou du moins en restituer quelque chose. Ce geste s'inscrivait aussi dans les méthodologies de travail de l'artiste avec lequel nous avions choisi de collaborer : Jean-François Peyret, metteur en scène pluridisciplinaire, aimant faire intervenir autour de lui l'équipe la plus large et la plus hétérogène possible (vidéaste, musicien, danseur ont régulièrement participé à ses créations). Deux autres paramètres entraient en ligne de compte dans ce choix d'une méthodologie relevant à certains égards d'une forme de recherche-création : Jean-François Peyret pratique les répétitions ouvertes et il aime savoir que, de son spectacle, naissent d'autres formes, indépendantes et autonomes.

Mais au-delà de l'approche épistémologique — qui voulait répondre à la question du récit de répétitions et de ses possibilités — il s'agissait de mettre à l'épreuve un logiciel de traitement automatique des images vidéos, conçu et déjà testé par l'équipe IMAGINE, conduite par Rémi Ronfard. Nous avions, en effet, choisi de nous intéresser à ce média déjà ancien et bien intégré à la pratique théâtrale qu'est la vidéo, avec l'idée que l'informatique est aujourd'hui en mesure d'apporter des solutions de traitement efficaces et accessibles de la quantité vertigineuse de données produites. En effet, si depuis la fin des années 90, de plus en plus d'artistes et de compagnies ont intégré la vidéo comme outil de captation des répétitions, peu d'entre eux déploient les moyens suffisants pour traiter ce matériel. Le constat de Sophie Proust est à cet égard catégorique :

> L'efficacité du système vidéo fonctionne quand il est en interaction avec la prise de notes de l'assistant (pouvant par exemple indiquer dans ses notes une première version d'une scène tel jour à telle heure à garder comme référence et pouvant donc être rapidement consultée ensuite). Une synchronisation des informations est nécessaire pour qu'elles soient efficaces. De même, c'est évident mais il faut le mentionner, le simple fait de filmer les répétitions ne peut fonctionner comme outil de travail pour revisionner des séquences durant les répétitions si cela n'est pas organisé. En effet, l'équipe ne peut pas perdre du temps à chercher les éléments vidéos qu'elle voudrait consulter, d'autant plus qu'il ne faut pas oublier que ces documents ne sont généralement pas consultables directement par les acteurs.[8]

Si l'enregistrement vidéo dans le temps des répétitions à des fins de mémoire repose sur un dispositif de prise de vue fixe et peu invasif, qui embrasse la totalité de la salle, dans une configuration la plus neutre possible — « The recording apparatus is made as transparent as possible, interference with the performance is minimal, *the camera records what it*

8. Sophie Proust, « La notation du travail théâtral aujourd'hui », in Monique Martinez Thomas et Sophie Proust, *op. cit.*, p. 30-31.

sees »,[9] remarque Gay McAuley — le matériel vidéographique accumulé est tel qu'il constitue bien souvent le premier obstacle à son propre traitement, tant l'entreprise est longue et fastidieuse : manque de dynamisme du cadrage, impossibilité de saisir les détails tant visuels que sonores sont autant de difficultés qui apparaissent bien souvent insurmontables, qu'il s'agisse d'une perspective de recherche génétique ou de mise en valeur du fonds dans un but de documentation et de communication. Ce matériel ne sert là en effet que rarement à la production de supports vidéos de communication ou à la réalisation d'un documentaire, en raison de la mauvaise qualité de ces images et dans la mesure où, pour ce faire, les compagnies et/ou institutions qui les accueillent font systématiquement appel à des professionnels, ce qui permet ainsi d'éviter les écueils mentionnés ci-dessus tout en en produisant d'autres : la présence de ce professionnel peut être jugée invasive par l'équipe et constitue un coût supplémentaire qui vient peser sur le budget de production du spectacle. Mais surtout, il.elle effectue des choix de prises de vue au moment même où se passent les choses : « The problem here is that the number of interpretive decisions made by the camera operator is very great ».[10]

C'est à partir de ce constat que nous avons proposé à Jean-François Peyret de tester en direct, dans le temps même de ses répétitions, un procédé de traitement informatique des images enregistrées, Kino AI, qui permet de profiter d'un dispositif de prises de vues en caméra fixe, peu invasif et peu coûteux, souvent déjà présent dans les salles de répétitions, comme base à la réalisation de trois courts documentaires décrivant les différentes étapes des répétitions. Celles-ci devaient se dérouler entre septembre 2017 et janvier 2018, date à laquelle aurait lieu la première représentation (23 janvier) ; les répétitions avaient lieu à Paris (MC93, Bobigny), à Grenoble (Espace Scénique Transdisciplinaire, Campus UGA) et Lausanne (Théâtre de Vidy). Intitulé *La Fabrique des monstres, Démesure pour mesure*, le spectacle constituait une relecture du mythe de Frankenstein, à partir du roman éponyme de Mary Shelley. Quatre acteurs constituaient la distribution : Jeanne Balibar, Jacques Bonnaffé, Victor Lenoble et Joël Maillard. Les documentaires, que nous ambitionnions de réaliser, seraient signés par trois réalisateur. trices : Joseph David, Aude Fourel et Maëlla-Mégane Maréchal. Ces trois artistes ne seraient pas présents en répétitions et les prises de vue seraient assurées par une équipe pluridisciplinaire de trois personnes : Julie Valero (Arts de la scène, UGA), Rémi Ronfard (Sciences informatiques, INRIA) et Jimmy Patouillard (Etudiant stagiaire Master Création artistique, UGA).

Julie Valero assurerait l'interface avec l'équipe artistique : dramaturge du metteur en scène depuis 2008, elle avait déjà eu l'occasion de travailler avec une grande partie de l'équipe et avait donc une très bonne connaissance à la fois des personnes et des processus en jeu. Cette position ne lui permettait toutefois pas d'assurer une stricte observation directe et elle fut sollicitée à plusieurs reprises, par des membres de l'équipe artistique et technique, pour prendre part à des décisions concrètes concernant le processus de création. Elle rendait possible, en revanche, une certaine expertise sur les formes qu'allaient prendre les répétitions, ses temporalités, ses moments forts et sur la configuration de certaines relations au sein de l'équipe, en permettant ainsi de guider les prises de vue et les notations réalisées par Jimmy Patouillard. Celui-ci, étudiant en Master création artistique, avait pour tâche de prendre en note les répétitions de la manière la plus factuelle possible, comme on le verra plus loin. Sa connaissance de l'équipe artistique était nulle mais pas celle d'un processus de création théâtrale et il pouvait donc repérer certains éléments récurrents tout en s'intégrant sans difficultés à l'ensemble de l'équipe. Enfin pour Rémi Ronfard, dont le théâtre ne constitue pas le cœur de métier, il s'agissait de sa

9. « Le dispositif de captation se fait aussi transparent que possible, l'interférence avec le spectacle est minimale, *la caméra enregistre ce qu'elle voit* », Gay McAuley, 'The Video Documentation of Theatrical Performance', New Theatre Quarterly, 10, 38, (1994), 183-194, doi:10.1017/S0266464X00000348 ; (traduction et soulignement par nous-mêmes).

10. « Le problème ici est que le nombre de choix interprétatifs que fait le cameraman est très grand », *Ibid*.

deuxième collaboration avec une équipe théâtrale ; sa position spatiale dans la salle (fond de salle) le mettait de fait en marge de l'équipe et il témoigna souvent de son étonnement face à certains comportements ou façons de travailler ; l'intégration dans l'équipe artistique se fit également sans difficulté. L'équipe d'observation n'était pas présente sur l'ensemble des répétitions.[11] En concertation, nous avions choisi trois moments importants du processus : la seconde semaine de répétitions (qui correspond à la fin du travail à la table et au passage à l'espace scénique), la quatrième (qui devait correspondre à l'entrée dans le décor),[12] enfin la huitième semaine (qui correspondait à la semaine précédant la première du spectacle). Au sein de ces trois semaines, nous filmions trois à quatre journées de répétitions, nous concentrant sur les improvisations en scène. A l'issue de ces journées, nous échangions tous les trois afin de déterminer quelle serait l'improvisation que nous conserverions, c'est-à-dire quelle serait l'improvisation qui serait traitée prioritairement et transmise à chacun des réalisateurs : le choix reposait tant sur des critères dramaturgiques que sur des critères filmogéniques, plus volontiers pris en compte par Rémi Ronfard. L'ensemble de ces restrictions — durée d'observation, limitation de la captation au travail scénique, choix de telle improvisation plutôt que de telles autres — constituent évidemment des faiblesses pour l'observation ethnographique du processus de création, mais nous permettaient d'éviter les écueils d'une impossible exhaustivité. D'un point de vue expérimental, chaque séquence ainsi choisie représentait un « échantillon » du travail théâtral qu'il s'agissait d'étudier sous toutes ses facettes, sans passer par l'interprétation subjective et interprétative du cadrage.

Dans la lignée d'un précédent projet de Rémi Ronfard nommé « Scénoptique »,[13] KinoAI[14] est un logiciel de cinématographie virtuelle pour la captation audiovisuelle des répétitions de créations artistiques en cours et de leurs représentations, sans être intrusif et onéreux pour l'équipe qui l'utilise. Il est capable, à partir d'un plan vidéo large et fixe, idéalement filmé en ultra haute définition (4K), d'identifier les différents corps humains à l'image et de générer différentes échelles de plan ainsi que des mouvements d'images. Il crée donc, avec un seul *rush* initial, un montage dynamique. En cela, c'est un outil qui offre à la personne en charge du montage un plus vaste choix de plans et une liberté de regard qui serait impossible avec l'intervention traditionnelle d'un cadreur ou d'une cadreuse.

11. Ce choix, qui déroge aux règles d'une observation ethnographique rigoureuse, fut guidé par plusieurs raisons très concrètes : d'abord l'impossibilité, pour les deux chercheurs, de cumuler cette activité d'observation avec leurs activités professionnelles habituelles, ensuite le manque de financement (les répétitions n'ayant pas toutes lieu à Grenoble il fallait assurer les frais de transport, d'hébergement et de repas de l'ensemble de l'équipe d'observation), enfin une raison plus rationnelle et pragmatique ; il serait impossible (trop long, trop laborieux, nécessitant trop d'espace de stockage) – même grâce à la solution logicielle envisagée – de traiter l'ensemble des heures de répétitions.

12. Malheureusement ce ne fut pas le cas ; mais cette semaine correspondit à l'arrivée dans un nouveau lieu, en l'occurence le théâtre où serait créé le spectacle, Vidy à Laussane.

13. Qui a fait l'objet de la thèse de doctorat de Vineet Gandhi, *Automatic Rush Generation with Application to Theatre Performances*, Université de Grenoble, 2014.

14. Pour « Kino », du grec, signifiant « mouvement », et « AI » pour « *artificial intelligence* » : intelligence artificielle.

FIGURE 1
Le système de prise de vues KinoAI est constitué d'un simple appareil photo placé au fond de la salle.

FIGURE 2
Détection des acteurs et de leurs poses.

Le dispositif de prise de vues est constitué d'un simple appareil photo LUMIX GH5 équipé d'une focale fixe et utilisé en mode vidéo UHD 4K. Les images sont enregistrées en format « raw » à l'aide d'un disque externe Atomos Ninja Inferno puis traitées en post-production sur une station de travail équipée d'une puissante carte graphique.

La principale fonction de KinoAI consiste à analyser les captations, y reconnaitre tous les acteurs présents sur scène, et calculer des cadrages pertinents pour l'analyse des répétitions. En d'autres termes, il s'agit de procéder à un découpage multiple d'une unique captation. Ce processus est illustré dans la Figure 3. La partie supérieure de l'écran

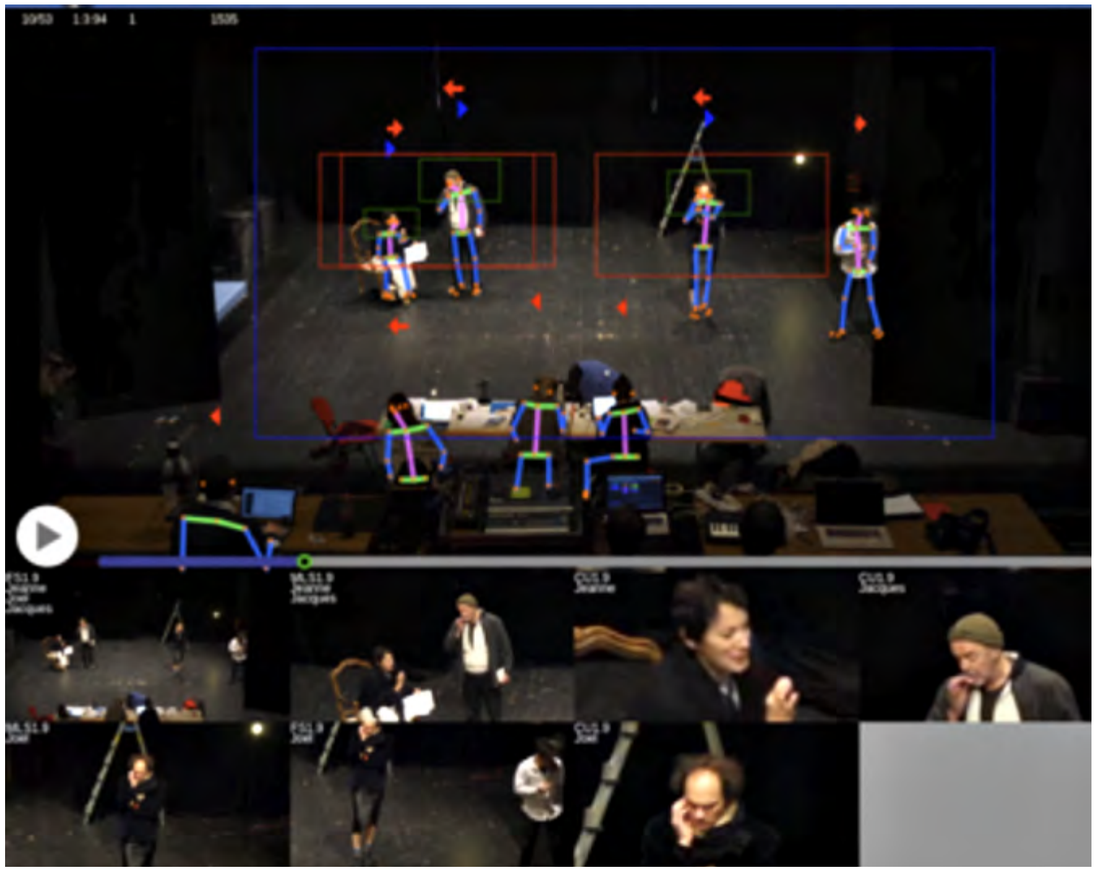


FIGURE 3
Recadrage des répétitions dans KinoAI.

reproduit une image de la captation en plan large. Nous détectons les personnes présentes à l'écran et affichons leurs squelettes, qui révèlent leurs poses et mouvements. Dans l'exemple ci-dessous, huit personnes sont détectées : les quatre acteurs de la pièce (sur scène), le metteur en scène, la dramaturge, l'assistante à la mise en scène et l'annotateur. La partie inférieure de l'écran montre le découpage obtenu. Dans ce cas, nous avons sélectionné sept recadrages des quatre acteurs sur scène calculés automatiquement par KinoAI — un plan large (« full shot ») des quatre acteurs, un plan moyen (« medium long shot »), de Jeanne Balibar et Jacques Bonnaffé deux gros plans (« close up ») de Jeanne Balibar et Jacques Bonnaffé, un plan moyen et un plan large de Victor Lenoble

et Joël Maillard et un gros plan de Joël Maillard. Cette liste n'est pas exhaustive et nos algorithmes envisagent un grand nombre d'autres cadrages possibles, qui sont finalement écartés afin d'éviter d'encombrer l'écran et de surcharger l'attention de l'analyste.

La qualité du découpage obtenu dépend en premier lieu de la précision des détections de personnes. Après de nombreuses expérimentations, nous avons choisi d'utiliser la librairie « OpenPose » développée et distribuée par l'Université Carnegie Mellon[15] qui donne d'excellents résultats. La qualité du découpage dépend en second lieu des algorithmes d'optimisation temporelle originaux développés par notre équipe[16] qui prennent en compte quelques règles classiques du cadrage cinématographique pour préserver la composition, le mouvement et le rythme des plans.[17] Contrairement à un cadreur humain, qui doit prendre des décisions en temps réel, KinoAI a l'avantage de disposer de l'intégralité de la séquence. Ceci nous permet d'anticiper les mouvements des acteurs lors de la sélection des cadrages, et d'obtenir un petit nombre de cadrages cohérents et variés, qui respectent le sens de la scène.

15. *Zhe Cao, Tomas Simon, Shih-En Wei, Yaser Sheikh*, 'Realtime Multi-Person 2D Pose Estimation Using Part Affinity Fields', IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR), 2017, pp. 7291-7299.

16. Vineet Gandhi, Remi Ronfard, and Michael Gleicher, 'Multi-clip video editing from a single viewpoint', *Proceedings of the 11th European Conference on Visual Media Production*, (2014).

17. Dominique Villain, *Le Cadrage au cinéma : L'Oeil à la caméra* (Cahiers du Cinéma, 2001).

La qualité des images produites dépend en troisième lieu de la qualité de la captation initiale. Lorsqu'on passe d'un plan large à un plan moyen puis à un plan rapproché, on perd de la résolution à chaque étape. Dans notre cas, nous avons filmé en UHD 4K (3840 x 2160 pixels) et monté en HD ready (1280 x 720 pixels), avec pour effet une dégradation visible des images en gros plan, qui disparait en mode DVD (720 x 480). À titre d'illustration, les figures 4, 5 et 6 présentent les cadrages choisis par les réalisateurs des trois épisodes des « Répétitions en cours ». On note la diversité des cadres choisis, qui utilisent toutes les compositions (nombre de personnes par plan) et les valeurs de plans (du plan large au gros plan) proposés par KinoAI.

Une limitation de la version de KinoAI utilisée pendant les répétitions de *La fabrique des monstres* est que les *rushes* produits étaient très volumineux et devaient être échangés physiquement avec les réalisateurs de chaque épisode. Pour chaque heure de captation, nous produisions 10 heures de découpage. Pour cette raison, nous avons été contraints d'opérer une sélection drastique des temps de répétitions proposés à chaque réalisateur. A la lumière de cette expérience, nous avons entièrement réécrit KinoAI dans une version client-serveur qui permet maintenant de consulter les découpages en ligne via une interface web. Ainsi à l'avenir, les réalisateurs pourront consulter et choisir les rushes à distance, sans limites de durée ou de nombre de cadres, et transférer uniquement les rushes nécessaires au montage final. Cette nouvelle version de KinoAI nous a également permis de mettre en œuvre de nouveaux modes de consultation des images produites, sous la forme de cahiers audiovisuels.

FIGURE 4
Exemple de cadrages calculés par KinoAI et sélectionnés pour l'épisode 1.

FIGURE 5
Exemple de cadrages calculés par KinoAI et sélectionnés pour l'épisode 2.

FIGURE 6
Exemple de cadrages calculés par KinoAI et sélectionnés pour l'épisode 3.

2. Mettre en récit les données : *Répétitions en cours*

La réalisation de ces trois courts-métrages nous permettait donc d'affirmer le parti-pris de l'observation participante, en revendiquant la production d'une « nouvelle œuvre », pour reprendre les mots de Gay McAuley, allant ainsi à l'encontre des principes qu'elle énonce à la fin de l'article déjà cité : "One needs to resist the temptation to make another work of art out of the theatrical performance — to be careful that one is not reducing the theatrical reality to the status of raw material from which a new video work is emerging."[18]

C'est ainsi ce à quoi se sont attachés les trois cinéastes qui ont accepté le jeu que nous leur proposions. Si deux d'entre eux — Joseph David et Maëlla-Mégane Maréchal — ont accepté par sympathie pour Jean-François Peyret, dont ils connaissaient déjà le travail et avec lequel ils avaient déjà eu l'occasion de collaborer, Aude Fourel, elle, n'avait jamais rencontré le metteur en scène et a accepté le défi comme un exercice mettant à l'épreuve sa propre pratique de cinéaste. En effet, tous trois ont dû consentir à ne pas être les réalisateurs des images sur lesquelles ils travailleraient et leur tâche s'est apparentée essentiellement à celle du monteur, avec toute la difficulté que cette restriction de leur liberté de création entraînait ; des images souvent jugées trop pauvres, de qualité inégale

18. « Il faut résister à la tentation de produire une autre œuvre d'art à partir de la représentation théâtrale – être attentif à ne pas réduire la réalité théâtrale au statut de matière première à partir de laquelle un nouveau travail vidéo émergerait. » Gay McAuley, *op. cit.* (traduction par nous-mêmes).

FIGURE 7
Episode 1 (réal : J. David) : les quatre comédiens effectuent un étranglement.

et sans personnalité. L'enjeu était ainsi de trouver comment rythmer le tout, comment construire une narration originale et équilibrée qui pourrait prendre sens pour un spectateur non initié.[19] Si la lecture suivie de ces trois courts documentaires traduit la progressivité de la création et de ses étapes successives, elle dit aussi les choix très différents qu'ont effectué les trois artistes et les solutions qu'ils ont mises en œuvre pour créer, à partir d'un matériau à la fois riche, en termes dramaturgiques, mais assez ingrat, en termes techniques, une œuvre originale.

Pour le premier épisode,[20] Joseph David a fait le choix, radical, de condenser les trois minutes d'épisode autour d'une même unité thématique : les meurtres par étranglement perpétrés par la créature dans la deuxième partie du roman. Il construit ainsi une véritable linéarité narrative à partir d'un motif ayant traversé la semaine de répétitions dont il prenait en charge les images. Centré autour de la personnalité inventive de Jacques Bonnaffé, l'épisode permet de suivre, grâce au texte dit par celui-ci, l'action même de cet étranglement jusqu'à son dénouement : « En moins de temps qu'il ne faut pour le dire, la personne est passée du coma à l'état cataleptique profond ». Il est intéressant de noter que le choix de Joseph David de faire apparaître du texte s'est focalisé sur une citation du roman prenant en compte les débuts de l'existence de la créature : « J'ai beaucoup de peine à me rappeler les premiers moments de mon existence. Les événements de cette période m'apparaissent confus et indistincts. » Le film s'articule ainsi autour de la naissance et de la mort et la suite de l'épisode le confirme : scène durant laquelle Jacques Bonnaffé commente les débuts de « vermisseau » de Victor Lenoble rampant et nageant au sol ; citation de Jeanne Balibar, « quand on a commencé c'est difficile de s'arrêter »… Mais au-delà de la reconstruction d'une unité thématique, justifiée aussi par le fait que

19. Les épisodes avaient également pour but de permettre aux spectateurs associés au dispositif d'accompagnement déjà cité de suivre les répétitions ayant lieu à Lausanne.

20. Episode 1 : *https://youtu.be/ZZNW75ly1TU*

Joseph David inaugurait le cycle des trois épisodes, le cinéaste intègre à l'ensemble l'atmosphère de travail de la salle de répétitions, à travers les cris poussés au plateau, les rires qui fusent hors de celui-ci, et le commentaire sportif de Jacques Bonnaffé qui vient clore l'épisode. A aucun moment, Joseph David n'essaie de masquer les « défauts » des images, acceptant tout à la fois la maladresse des cadrages initiaux (qui laissent souvent apparaître dans l'image des bouts d'objets, type table, micro) et la déperdition de qualité des plans serrés proposés par la machine.

Aude Fourel, dans le second épisode,[21] affirme d'emblée un rapport très différent aux aléas de la machine, choisissant de conserver des bugs auxquels elle a été confrontée au début de son travail : les images n'apparaissaient pas et seul un écran noir, légèrement clignotant, se donnait à voir. Associé à un texte d'improvisation — toujours prononcé par Jacques Bonnaffé — qui rappelle les conditions dans lesquelles la créature acquit sa culture et ses connaissances de la nature humaine,[22] ces bugs involontaires prennent un sens inattendu et sont une façon originale et humoristique d'ouvrir ce second épisode. Du côté de la construction générale, Aude Fourel, là aussi, effectue un choix radicalement différent de celui fait par Joseph David ; elle opte en effet pour une construction plus éclatée, donnant à entendre différents fragments d'improvisation sans forcément de lien les uns avec les autres et joue sur la dissociation de l'image et du son. Elle privilégie ainsi véritablement l'aspect documentaire, dévoilant les acteurs au travail, tant sur le plateau qu'à la table, s'attardant longuement sur les retours de Jean-François Peyret après une improvisation. L'écran noir, qui a ouvert l'épisode, qui est venu le rythmer à mi-parcours, le clôture également, sur fond de porte qui se ferme.

21. Episode 2 : *https://youtu.be/CJrZSJT-wiE*

22. Réfugiée auprès de l'appentis d'une maison isolée, la créature découvrira la vie de la famille que cette maison abrite : les De Lacey, donc, un père vieillissant avec sa fille et son fils, exilés de Paris. Un trou dans le mur permettra à la créature de les observer et d'écouter leurs conversations.

FIGURE 8
Episode 2 (réal : Aude Fourel) : retours du metteur en scène après une improvisation.

FIGURE 9
Episode 2 (réal : Aude Fourel) : les acteurs au travail en dehors du plateau, dans des postures plus réflexives.

Enfin, pour le troisième épisode,[23] Maëlla-Mickaëlle Maréchal, qui a bénéficié d'images visuellement et acoustiquement plus riches, tente de retrouver quelque chose du déroulé du spectacle, en mettant l'accent sur la reconstitution dramaturgique à travers les nombreux panneaux de texte qui rythment son épisode.

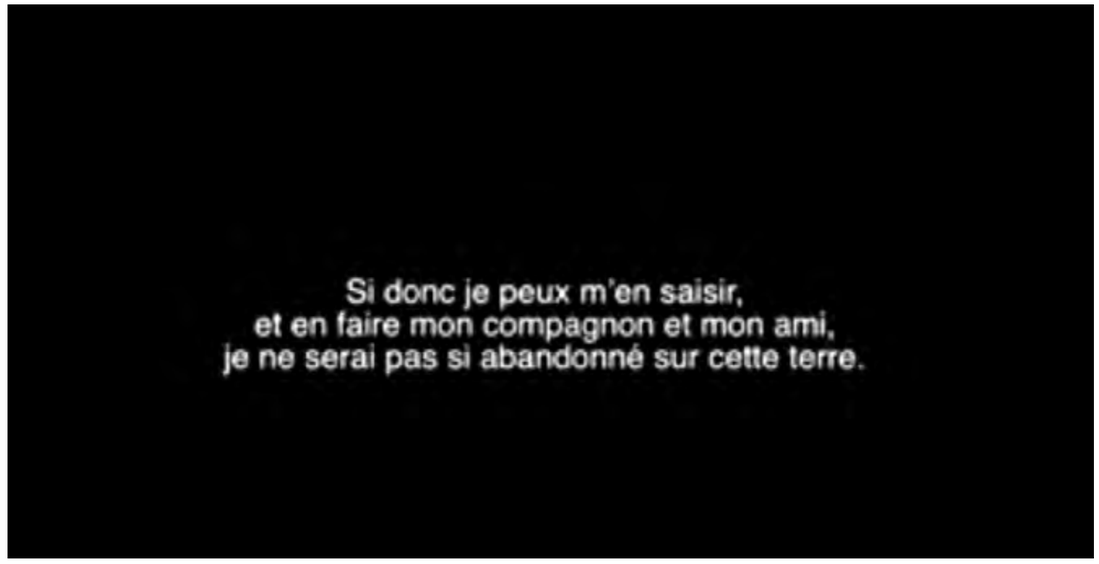


FIGURE 10
Episode 3 (réal : M.-M. Maréchal) : panneau de texte qui vient rythmer l'épisode.

Dès les premières images, la musique et le ton de Jeanne Balibar placent la création ailleurs, bien loin de l'atmosphère détendue et rieuse des deux premiers épisodes. Les acteurs apparaissent tour à tour, encadrés par des panneaux de texte, en costumes au sein du décor achevé. Les scènes jouées alternent avec des discussions au plateau qui font apparaitre le metteur en scène bord plateau ou sur le plateau même : la teneur des échanges est précise, s'attachant à des détails gestuels, à des répliques, aux rapports à la musique. Le travail théâtral dévoilé est tout à fait différent de l'entrain et de l'énergie qui émanent des premières improvisations ; on observe la façon dont les comédiens tentent de retrouver les répliques d'une improvisation, aidés en cela par le metteur en scène et la dramaturge, au plus proche du plateau. Le travail est lent, minutieux, les comédiens concentrés sur leur tâche. Enfin, Maëlla-Mickaëlle Maréchal a également à cœur de dévoiler l'ensemble de la scénographie et ne se prive ainsi pas de plans larges qui révèlent toute l'ampleur du décor.

FIGURE 11
Episode 3 (réal : Maëlla-Mégane Maréchal) : le travail lent et minutieux de remémoration et de mise en place des scènes se fait à proximité du metteur en scène (de dos sur les deux images).

23. Episode 3 : *https://youtu.be/6fscmWhz9TQ*

Ce faisant, les trois épisodes qui donnent à voir l'élaboration progressive de la création, traduisent aussi l'accélération temporelle du processus théâtral : on pressent sans peine que la tension monte et l'approche de la première chasse l'allégresse et la légèreté qui caractérisaient les deux premiers épisodes. Si les épisodes offrent donc une entrée ludique et aisée dans les processus de création, leur lecture critique permet également de dégager certaines des lignes de force caractérisant ce travail théâtral. Le regard extérieur que constitue celui porté par les trois cinéastes est aussi une façon d'étrangéiser le processus en essayant de voir ce que comprennent de ce travail caché trois personnes en partie étrangères à celui-ci : il est frappant de constater que, sans avoir assisté aux répétitions, sans savoir parfois comment se construit un spectacle de théâtre, chacun des trois artistes a su en rapporter des éléments essentiels (inventivité des improvisations, importance de la lecture et du travail réflexif, place de la remémoration dans le travail de l'acteur…) et que tous trois ont fait une place considérable au texte introduisant systématiquement des panneaux de textes.[24]

24. On pourrait sans doute objecter que la sélection en amont des images transmises aux réalisateur.trices compte beaucoup dans ce résultat : il faut ici préciser que les improvisations en répétitions se font selon des règles et codes qui varient assez peu tout au long du processus de répétitions. Plus que pour leur contenu, le choix des improvisations conservées se faisait d'une part sur la qualité des images qui avaient été filmées (et du son ; certains exercices étant moins audibles que d'autres) et d'autre part sur la mobilité des comédiens (les improvisations très mobiles étant privilégiées).

3. Prendre en compte la « polyphonie »[25] des processus de création : le Carnet audiovisuel

Les cahiers audiovisuels répondent à une logique d'archive vivante des répétitions, permettant de multiplier les « points de vue » d'analyse en combinant le texte et l'image de toutes les façons possibles. A ce titre, ils prolongent une réflexion qui avait été entreprise lors de la captation intégrale de deux cent heures de répétitions de « Chatte sur un toit brûlant »[26] au cours d'un projet précédent de Rémi Ronfard, « Spectacleenligne(s) ».[27] Ce projet avait mis en avant la nécessité de prendre des notes en direct et de les synchroniser avec les captations, afin de permettre une indexation primaire, au moment même de la mise en ligne des images. Spectaclenligne(s) avait proposé aussi une classification sommaire des captations en « performances » et « discussions » et une grille d'analyse propre à chaque catégorie, qui reliait très précisément le texte de la pièce avec chaque étape des répétitions. Pour accompagner le travail de Jean-François Peyret, qui réécrit constamment la « partition » de son spectacle au cours des répétitions, cette approche n'était pas

25. Je renvoie ici au travail de Florence Siaud, *Les processus de la mise en scène. Polyphonie et complexité dans la création scénique* (Thèse de doctorat, Ecole Normale Supérieure de Lyon, Université de Montréal, 2014).

26. Texte de T. Williams, Mise en scène de C. Stavisky, 2013.

27. Rémi Ronfard et al. *Capturing and Indexing Rehearsals: The Design and Usage of a Digital Archive of Performing Arts*, International Conference on Digital Heritage, Grenade, (2015).

opérante. Nous avons donc opté pour une prise de notes beaucoup plus libre, destinée à décrire (autant que faire se peut) en toutes lettres tout ce qui se passait sur le plateau et dans la salle pendant les répétitions. Ces notes étaient time-codées ce qui nous a permis de les importer dans la *timeline* de KinoAI. Elles forment la trame narrative des cahiers audiovisuels, à laquelle nous associons un support visuel emprunté au découpage dont il a été question précédemment.

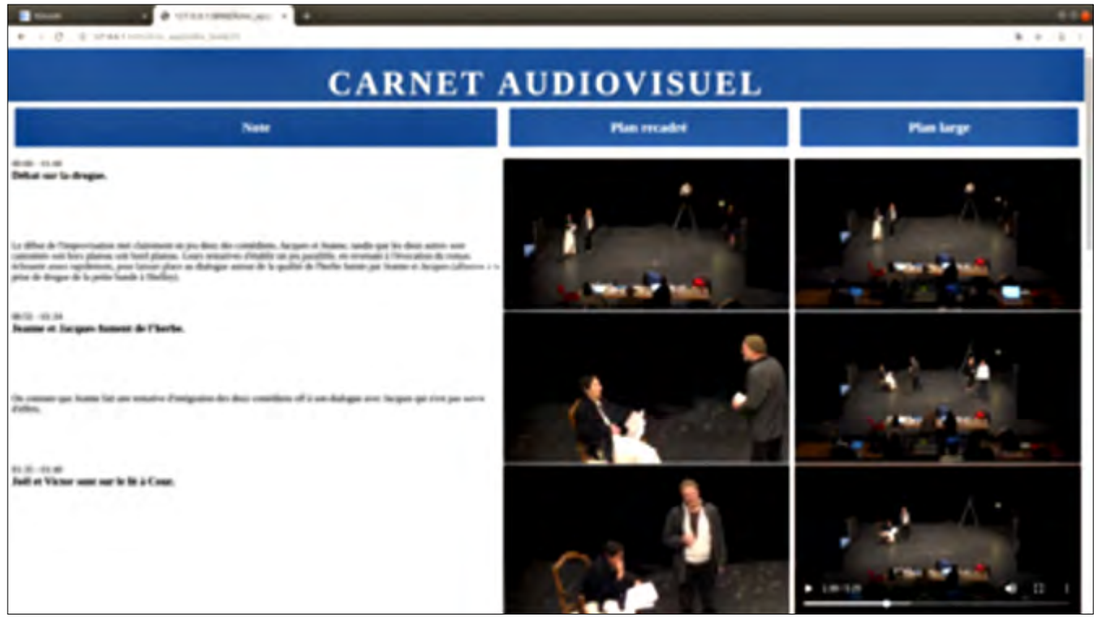


FIGURE 12
Mode « planche » du carnet audiovisuel.

Nous avons pour cela envisagé deux modes possibles d'interaction entre le texte et l'image : la présentation par « planches » et la présentation par « table ».[28] Dans la présentation par planches, les notations motivent le choix des cadres (Figure 12). Nous analysons le texte de chaque notation pour en extraire les noms des acteurs et les verbes d'action, afin de déterminer un cadrage qui les inclut tous. Ce calcul est facilement mis en défaut

28. La « table » prend en effet des allures de table de montage vidéo avec ses multiples écrans et ses fonctionnalités diverses, tandis que la « planche » s'apparente plus à une planche de bande-dessinée avec ses cases alignées et le texte adjacent.

puisque les annotations sont écrites en langue naturelle, mais le choix du cadre associé à chaque notation (« focus ») est néanmoins pertinent dans la plupart des cas. Par précaution, nous le complétons systématiquement par un plan large (« contexte ») représentant l'ensemble de la scène et de la salle. Cette représentation « focus + contexte » permet à l'utilisateur de vérifier et compléter ses notations, et de produire une version filmée et sous-titrée, pouvant servir de documentaire vidéo ou de cours illustré.

FIGURE 13
Mode « table » du carnet audiovisuel: l'action « Victor paraît en robe de mariée » apparaît en rouge, au moment où l'action se déroule à l'écran.

En mode table, le choix des cadres motive les notations (Figure 13). Les notations importées sont alors simplement intégrées à la timeline KinoAI, et associées temporellement à l'ensemble des cadrages possibles. Ceci pose des problèmes de performance, puisqu'il faut afficher pour chaque notation un grand nombre de cadrages possibles. Nous utilisons pour cela les fonctions du standard MPEG DASH qui permet d'ajuster la résolution des vidéos à la bande passante disponible. Cette approche permet de compléter les notations en les confrontant à un grand nombre de cadrages possibles.

A terme, elle permet d'envisager une lecture non linéaire de nos captations, où chaque notation illustrée renverrait à une multiplicité de contenus qui leur seraient liés temporellement, spatialement, thématiquement et narrativement, pour créer autant de films interactifs que de lecteurs et spectateurs.

Que produisent ces deux interfaces ? Les notes assument des fonctionnalités différentes dans chacune des interfaces :

EN MODE TABLE, elles permettent de suivre l'évolution de l'improvisation ; à chaque fois qu'une action correspond à une notation, celle-ci apparait en rouge, comme ci-dessus pour l'action « Victor paraît en robe de mariée » ; d'autre part, les notes sont cliquables permettant ainsi une navigation à partir de celles-ci et non plus seulement à partir de la *timeline* vidéo (visible sous l'image principale), elles peuvent ainsi permettre de retrouver très rapidement un moment particulier, si celui-ci a été caractérisé par une action prise en note ;

EN MODE « PLANCHE », l'interface propose de découper la séquence en fonction des notations ; le découpage proposé correspond ainsi à la temporalité des notes prises sur le vif, ce qui entraine évidemment des déséquilibres très grands, entre des séquences extrêmement courtes de quelques secondes, et des séquences plus importantes de plusieurs minutes ; les deux plans proposés sont un plan large tout à droite de l'écran et un plan plus resserré au centre, plan choisi par l'ingénieur en charge du développement, en fonction du contenu de la note.

A ce stade, l'interface du carnet audiovisuel peut déjà présenter plusieurs avantages fonctionnels ; en associant images et notation, elle facilite sans aucun doute le retour sur certaines scènes des répétitions. Elle permet également des recherches texte sur les images : une recherche intitulée « Jeanne chapeau » génèrera toutes les images de répétition disponibles dans lesquelles la comédienne Jeanne Balibar porte un chapeau. En réduisant encore la durée de traitement des images dans KinoAI, au moment de leur *derushage*, on peut espérer que le carnet audiovisuel constitue un outil de travail malléable et souple pour une équipe en répétitions ; en complément des notations prises par un.e assitant.e et/ou un.e dramaturge, l'interface faciliterait la reconstitution *a posteriori* de certaines séquences de répétitions, fondées sur des improvisations et pas toujours aisément récupérables dans les différents systèmes de notation en vigueur dans les équipes artistiques, où chacun.e élabore souvent le sien propre, comme le constate également Sophie Proust : « dans le système français, chaque corps de métier du point de vue de la conception lumière, son, etc., est responsable de la production de ses propres notes. »[29] Appliquée à la captation de la représentation, le carnet audiovisuel pourrait constituer une conduite multimédiatique intéressante car il serait assez aisé d'y ajouter les tops lumières, sons, vidéos, décors, etc.

Chaque interface — table et planche — présente des avantages et des inconvénients. La table permet une vision très complète de l'ensemble des actions, dans la mesure où elle propose l'ensemble des plans disponibles ; à l'usage il semble toutefois que le plan large soit le plus sollicité et que les mouvements perpétuels dans les écrans du bas ne soient pas toujours confortables pour la lecture de la scène. D'autre part les notations, situées à droite de l'écran, sont vite délaissées par l'œil. L'interface planche assure un confort de lecture plus grand, en jouant sur une linéarité plus usuelle : on lit de gauche à droite, le texte d'abord puis les différents plans.

Mais il apparait que les fonctionnalités les plus intéressantes concernent l'analyse *a posteriori* des répétitions, dans une perspective génétique et/ou pédagogique. En effet, l'ajout d'une fonction d'annotation[30] — sur

29. Sophie Proust, *op. cit.*, p. 29.

30. Rappelons rapidement la différence entre « notation » et « annotation » : la « notation » désigne les notes prises pendant le travail théâtral (avant, pendant et après les répétitions) par un.e membre de l'équipe, quel qu'il.elle soit. L'« annotation » constitue tout type de notes ajoutées *a posteriori* par quelqu'un de l'équipe ou un tiers (critique, enseignant, historien, archiviste, etc.).

la table : notes tout à droite, sur la planche : notes qui n'apparaissent pas en gras — permet de décrire la scène *a posteriori* en effectuant des arrêts sur image et en prenant le temps d'observer les différents plans. On peut toutefois penser que cette fonction d'annotation *a posteriori* n'est pas non plus inintéressante dans le cadre de créations théâtrales qui se font, de plus en plus fréquemment, en plusieurs périodes de travail distinctes, souvent à plusieurs semaines d'intervalle ; le carnet audiovisuel pourrait alors permettre une reprise de certaines séquences plus efficaces, du moins plus intermédiales qu'une seule notation textuelle.

Afin de démontrer l'efficacité et les profits d'une telle analyse, je me livrerai à présent à la lecture critique de deux séquences éloignées dans le temps : la première est une improvisation mettant en jeu les quatre comédiens le 13 décembre, la seconde est une scène mettant en jeu principalement deux des comédiens ainsi que le metteur en scène et la dramaturge, à quelques jours de la première, le 16 janvier.

La première séquence correspond à une improvisation dont la consigne était la suivante : faire émerger l'histoire des De Lacey, cette famille exilée auprès de laquelle la créature de Frankenstein essaiera de trouver refuge. La visualisation générale de la séquence permet de distinguer quatre mouvements dans la construction spontanée de l'improvisation ; on constate que ces quatre mouvements ne correspondent évidemment pas à la notation effectuée sur le vif. Le premier mouvement met principalement en jeu Jeanne Balibar et Jacques Bonnaffé autour de la consommation de drogues, ici de l'herbe, censée être cultivée par Jacques. Cette consommation fait écho à la consommation de laudanum qui fut celle des Shelley durant leur séjour en Suisse, moment d'écriture du roman par Mary. Au bout d'une minute trente environ, Jeanne Balibar évoque un problème avec des « faux-papiers » qu'elle aurait rencontré, introduisant par là une des péripéties des De Lacey ; cette histoire s'installe jusqu'à la troisième minute environ, moment auquel les deux autres comédiens, jusque-là restés en retrait côté coulisses cour, prennent la parole en évoquant des envies de meurtres d'enfants — en écho au roman — et suscitant, avec Jeanne Balibar, un échange autour de la question du matricide. Enfin, la dernière séquence — qui est aussi la plus longue — s'articule autour de l'évocation de l'année sans été, c'est-à-dire à nouveau des conditions d'écriture du roman par Mary Shelley.

La visualisation de la scène dans la table permet d'abord d'observer les jeux de relations entre les comédiens. On note l'évidente complicité entre Jeanne Balibar et Jacques Bonnaffé qui ont déjà eu l'occasion de jouer ensemble à plusieurs reprises. Cette complicité se traduit par une très grande fluidité de leurs échanges, l'un terminant souvent les phrases de l'autre. Face à eux, l'improvisation entre Victor Lenoble et Joël Maillard peine à s'installer (tentative à 0 :46) et c'est Jeanne qui, à 1 :33, tente de les intégrer à son jeu avec Jacques. C'est aussi elle, seule à avoir un texte à la main, qui va ramener l'improvisation vers l'évocation du roman, avec l'histoire des faux papiers (1 :38). L'improvisation des deux comédiens s'appuie à plusieurs reprises sur la mise en jeu d'accessoires, costumes ou décor et si l'ensemble des échanges peut paraitre tout à fait fantaisiste, il s'invente comme des divagations à partir d'éléments narratifs du roman ou d'éléments biographiques de son autrice. Le ton de l'improvisation, sa vivacité laissent apparaître plusieurs éléments : l'aisance et l'inventivité de Jeanne Balibar et Jacques Bonnaffé sont très grandes, quand les deux autres comédiens, plus jeunes, peinent un peu plus à s'imposer sur le plateau, à intervenir dans l'échange établi.[31] L'ambiance générale reste toutefois très détendue, l'improvisation déclenchant de nombreux rires hors plateau et les comédiens jouant de cette complicité avec le reste de l'équipe, à l'image de Jacques Bonnaffé, posté à l'avant-scène déclarant : « J'ai l'impression d'être observé, pas vous ? ».

31. Ici nous atteignons une des limites de l'exercice : il est en effet difficile de généraliser ce type de remarques qui peut s'avérer tout à fait fausse le lendemain, dans une autre improvisation.

La seconde séquence que j'analyserai a une structure très différente et appelle une observation autre, peut-être plus laborieuse, parce que le travail théâtral y est plus minutieux et concentré ; en effet, il s'agit d'une séquence qui intervient quelques jours avant la première et qui vise à « fixer » une scène entre Joël Maillard et Jeanne Balibar.[32] La scène est la suivante : à partir de l'épisode du meurtre de l'un des petits frères de Frankenstein par la créature, Jeanne et Joël rejouent cette séquence, la première incarnant une représentation de l'enfant — le « spectre de l'enfant mort », tel qu'elle le nomme — le second jouant la créature. Jeanne est, au début de la scène, allongée la tête dans une poubelle, le corps recouvert de cendres noires et joue avec un bonhomme Michelin. Joël s'agenouille près d'elle et l'aide à s'extraire de la poubelle ; ils jouent ensuite l'ensemble de la scène face à face, elle agenouillée, lui penché vers elle, puis debout. A l'issue de la scène, Joël l'étrangle, elle s'effondre et Victor Lenoble entre en robe de mariée.

Si cette scène est beaucoup plus statique que la précédente, elle permet toutefois d'observer comment le texte se fixe à quelques jours des premières représentations. Le travail est laborieux car les deux comédiens souhaitent retrouver les gestes et les répliques d'une improvisation réalisée quelques jours avant. La séquence s'articule ainsi autour de cette remémoration. Elle s'ouvre sur une discussion à trois, faisant intervenir le metteur en scène aux côtés des deux comédiens, et témoigne du souci de chacun de retrouver « une image » précise, créée par une fluidité des gestes.

La situation, assez tendue au début, s'apaise au fur et à mesure. Les deux comédiens adoptent des attitudes très différentes vis-à-vis du travail ; alors que Joël a l'air de s'énerver de sa propre impuissance, s'excuse à plusieurs reprises, Jeanne semble parfaitement contrôler la situation et c'est elle qui propose la solution à trois, avec la dramaturge souffleuse.

32. Cette scène est également visible dans l'épisode 3 réalisé par M.-M. Maréchal.

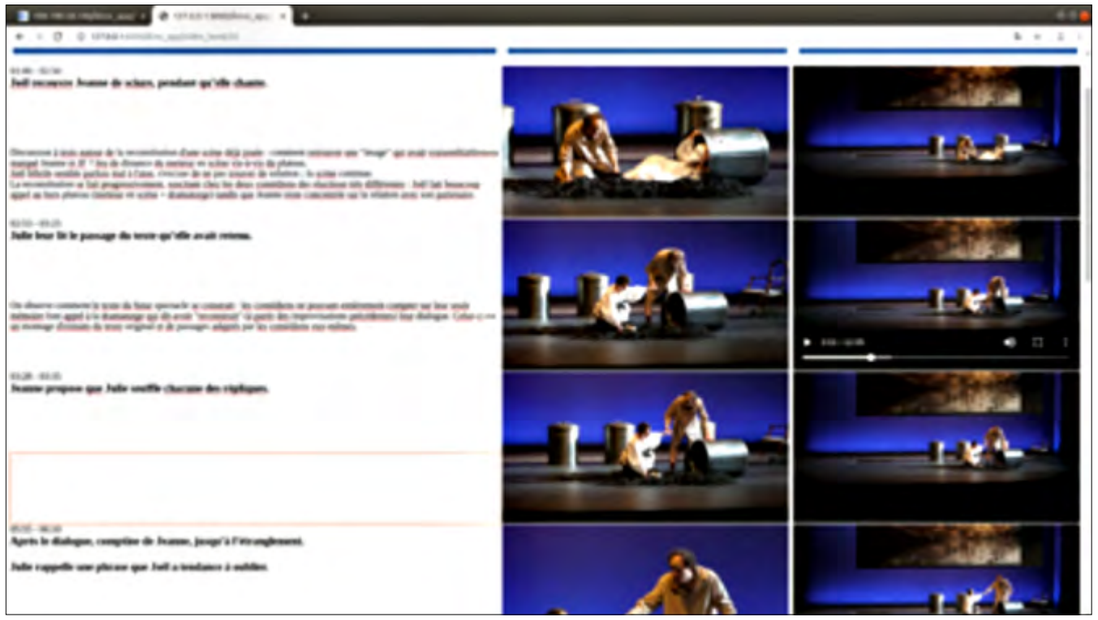


FIGURE 14
Début de la seconde séquence : Joël Maillard aide Jeanne Balibar à s'extraire de la poubelle.

En effet, après une intervention spontanée de celle-ci, visant à aider les comédiens à retrouver leur texte à partir de ses propres notes, Jeanne lui demande expressément de leur souffler le texte, réplique après réplique.

On observe ainsi comment le texte se fixe : la dramaturge, qui a noté dans l'improvisation initiale le jeu des répliques, est en mesure de les transmettre aux comédiens sur le vif. Le texte mêle des extraits du roman original et des passages adaptés par les comédiens eux-mêmes, à partir de leur seule mémoire. La béquille de texte permet aux deux acteurs d'avancer dans la mise en place physique de la scène (il est intéressant de constater que la remémoration en passe pour eux plus spontanément par le fait de retrouver les gestes, les postures, les mouvements, que le texte) et on constate un saut qualitatif dans la reprise : la sortie de la poubelle semble plus naturelle, les mouvements de Joël Maillard sont plus nombreux et précis lorsqu'il s'adresse à Jeanne. La fin de la scène semble faire revenir une forme de tension — Joël souffle sans que l'on puisse déterminer

s'il s'agit d'un énervement personnel ou d'un mouvement attribué à son personnage — le comédien semble exécuter son texte sans trop y croire, jusqu'à ce qu'il se désunisse pour solliciter le metteur en scène.

L'annotation détaillée permet sans aucun doute d'observer des mouvements, de déterminer certaines lignes de force du travail théâtral observé, comme certaines complicités du jeu d'acteur. La possibilité de changer de plan facilite la prise en compte de l'ensemble des comédiens ; au cours de la première séquence, on peut ainsi observer à quel moment Victor Lenoble, en fond de plateau, « sort » de l'improvisation. Pour la seconde séquence, les plans rapprochés permettent de mieux prendre en compte les jeux de distance du metteur en scène et de la dramaturge avec le plateau. De manière générale, cette annotation rend possible la reprise critique d'un processus auquel on a participé en proposant un regard différent sur les actions réalisées ; c'est particulièrement vrai dans le cas de la seconde séquence étudiée puisque j'y interviens de manière importante, en partie pour permettre au travail d'avancer et à une situation très tendue de s'apaiser. Le regard *a posteriori* m'ouvre une possibilité non négligeable : prendre un recul évidemment intenable le jour même, mais aussi tout simplement dire enfin quelque chose d'un travail que ma seule mémoire peine parfois à reconstruire et auquel mes notations ne me permettent pas toujours d'accéder.

Toutefois et même si l'annotation *a posteriori* est rendue plus aisée par la possibilité de faire des arrêts sur image et de revenir en arrière autant de fois que nécessaire, on reste attentif à certaines actions plutôt qu'à d'autres (entrées et sorties des acteurs par exemple, mouvements d'éléments de décor ou d'accessoire) et aux dynamiques d'ensemble (qui joue avec qui ? à quel moment passe-t-on d'un sujet/thématique à l'autre ?) plus qu'à des éléments de détails. Il faudrait sans doute pouvoir changer de regard : un ou une spécialiste de l'improvisation, ou simplement du jeu d'acteur, relèverait sans doute d'autres éléments que ceux que nous avons mis en avant.

Par ailleurs les modalités de l'annotation n'appellent pas tout à fait le même type de remarques dans les deux interfaces :

EN MODE TABLE, le chronométrage des annotations encourage une écriture très factuelle, calquée sur l'action en train de se dérouler (comme on peut le lire sur la Figure 13) ;
EN MODE PLANCHE, la case plus large et sans chronométrage appelle une notation plus critique et décollée des micro-actions (Figure 12).

A ce stade deux types de remarques s'imposent. D'abord, pour être rendue efficace, l'interface doit être dotée de notations précises, factuelles et équilibrées. On constate en effet que le manque de directives données au stagiaire ne lui a pas permis de prendre en considération ces critères de travail. Ses notations sont souvent trop déséquilibrées en termes de temps et mélangent trop remarques factuelles et remarques critiques, notations d'actions et notations de textes. Le bon usage de l'outil dépend donc, encore et toujours, d'une notation en répétition précise et rigoureuse, elle ne peut en aucun cas s'en dispenser. L'outil informatique ne vient ainsi qu'assister, il ne peut en aucun cas se substituer au travail effectué par l'équipe de mise en scène (assistant.e, dramaturge, collaborateur.trice artistique).

La seconde remarque concerne l'ergonomie du carnet audiovisuel : pouvoir effectuer de véritables analyses de séquences au sein d'un outil simple d'utilisation permettant plusieurs types d'annotations, tout en conservant une vision panoramique sur les images et les notations et annotations constitue un grand confort pour le chercheur en arts de la scène qui ne dispose que de très peu d'outils — pour ne pas dire d'aucun outil — pour faire son travail. L'interface ouvre également de nombreuses possibilités en termes de lecture critique : on aurait ainsi pu imaginer donner à lire les deux analyses effectuées ci-dessus au sein même de l'interface. Le lecteur non initié n'aurait en effet aucun effort à faire pour lire aisément l'analyse, surtout en mode « planche » qui reste

la moins chargée visuellement et donc la plus accessible. La vocation analytique et pédagogique d'une telle interface paraît donc évidente : fournir aux étudiants un tel outil leur permettrait de s'initier à l'analyse de séquences théâtrales autrement qu'à partir de leur seule mémoire, en exerçant ainsi leur regard de manière plus rigoureuse, et en prenant en compte plus en détails la matérialité de la scène (mouvements de décors, changements dans la scénographie, entrées/sorties des comédiens, etc.), autant de détails que notre mémoire a souvent tendance à gommer ou à fausser. La lecture multimédiatique — texte et images — ainsi que la construction en multi-écrans rendent l'ensemble du visionnage bien moins pénible et rébarbatif que les captations habituelles, souvent fastidieuses à regarder. Le carnet audiovisuel permet en effet une lecture active — pour ne pas dire interactive — plus ludique et stimulante.

Quant à la vocation professionnelle de l'interface, plusieurs obstacles doivent encore être levés :

— La durée de traitement des images qui ne permet pas encore de bénéficier de l'interface du carnet audiovisuel dans un temps raisonnable
— La prise en mains du logiciel et la réalisation du carnet audiovisuel doivent encore être facilitées.[33]

A ces obstacles internes à notre travail, s'en ajoute un autre : la résistance des pratiques professionnelles en vigueur. Si l'usage de l'outil informatique a maintenant bien pénétré l'ensemble des corps de métiers théâtraux — jusqu'aux assistant.es dont beaucoup se sont converti.es à la notation informatique — il reste encore un gros travail d'harmonisation entre ces corps de métiers à envisager. Contrairement à d'autres pays où l'assistant.e est responsable de l'ensemble des tops,[34] en France chaque pôle technique établit sa propre conduite, éventuellement harmonisée en fin de processus par l'assistant.e et/ou le régisseur.se général.e quand il y en a un.e. Sans ambitionner de refonder du tout au tout des pratiques professionnelles qui, par ailleurs, fonctionnent avec une certaine efficacité, on peut prétendre qu'une interface comme le carnet audiovisuel pourrait faire gagner du temps lors de reprises de répétitions ou de représentations.

Pour Dziga Vertov, le film *Kino Eye* (1924) était « the world's first attempt to create a film object without the participation of actors, directors and artists; without using a studio, sets, costumes. All members of the cast continue to do what they usually do in life. »[35] C'est également une motivation pour KinoAI que de réaliser un film de répétitions où tous les intervenants continuent à faire exactement ce qu'ils font dans la vraie vie — du théâtre.

33. Le logiciel KinoAI a été ré-écrit trois fois au cours de notre collaboration. Les développements se poursuivent afin de proposer une véritable interface de montage en ligne, guidé par les annotations et par une formalisation algorithmique des « idiomes filmiques » propres au montage des films de théâtre. Nous travaillons également à automatiser la reconnaissance des acteurs, par exemple en les équipant de capteurs magnétiques, et à améliorer la prise de sons. Nous préparons enfin une version multi-caméras et multi-pistes de KinoAI, qui permettra à terme de combiner plusieurs angles de prises de vues, pour retranscrire la partition du spectacle et ses plans de scène en 3D. De nouvelles expérimentations sont prévues en 2020 avec cette nouvelle version du logiciel.

34. Les « tops » sont des déclencheurs d'actions scéniques, qui doivent se faire à un moment précis ; il peut s'agir d'un changement d'éclairage, d'un effet sonore, d'un mouvement de décor. On peut aussi parler de « cue ».

35. « La première tentative mondiale pour créer un film sans acteurs, sans réalisateurs et sans artistes ; sans utiliser de studio, de décors, de costumes. Tous les membres du casting continuent à faire ce qu'ils font habituellement dans la vie » (*Dziga Vertov, Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1985). (Traduit par nous-mêmes).

Bibliographie

CAO, ZHE, TOMAS SIMON, SHIH-EN WEI et YASER SHEIKH, « Realtime Multi-Person 2D Pose Estimation Using Part Affinity Fields », IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR), (2017), pp. 7291-7299

DENIZOT, MARION, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire* [En ligne], 13-14 | 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 12 octobre 2017. *http://elh.revues.org/475* ; DOI : 10.4000/elh.475

FÉRAL, JOSETTE, *Théorie et pratique du théâtre* (Montpellier : L'Entretemps, 2011 p. 27)

LÉGER, NATHALIE ET ALMUTH GRÉSILLON (éd.), « Théâtre », *Genesis*, n°26 (Paris : Jean-Michel Place, 2006)

MARTINEZ, MONIQUE THOMAS ET SOPHIE PROUST (éd.), *La notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique* (Carnières-Morlanwelz : Lansmann Editeurs, 2016

MCAULEY, GAY, « The Video Documentation of Theatrical Performance » *New Theatre Quarterly*, 10, 38, (1994), 183-194

MCAULEY, GAY, *Not magic but work, An ethnographic account of a rehearsal process*, (Manchester : Manchester University Press, 2012)

RONFARD, RÉMI ET AL. *Capturing and Indexing Rehearsals: The Design and Usage of a Digital Archive of Performing Arts*, International Conference on Digital Heritage, Grenade (2015)

SIAUD, FLORENT, *Les processus de la mise en scène. Polyphonie et complexité dans la création scénique* (Thèse de doctorat, Ecole Normale Supérieure de Lyon, Université de Montréal, 2014)

VERTOV, DZIGA, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, (Berkeley : University of California Press, 1985)

VILLAIN, DOMINIQUE, *Le Cadrage au cinéma : L'Oeil* à la caméra (Cahiers du Cinéma, 2001)

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Towards a Model of Digital Narration of the Creative Process of Performance

ELENI PAPALEXIOU

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.376—423 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Résumé

Les réalisations dans le domaine en développement des humanités digitales facilitent grandement la documentation et le traitement du matériel d'archive, à travers l'élaboration de modèles pour des bases de données et d'outils de recherche. Grace à la grande variété des processus de création à l'œuvre dans les arts du spectacle, la recherche génétique se doit de posséder les moyens nécessaires pour la documentation, le recueil et la gestion d'un immense volume d'information(s) produites au long de tous les stades de création, depuis la conception initiale jusqu'à l'achèvement sur la scène.
L'article présente les principales hypothèses du projet récemment lancé et intitulé "Genesis : recherche génétique et visualisation numérique dans les arts du spectacle". Ce dernier se donne pour but de mener une recherche dans les études génétiques des arts du spectacle et en particulier de développer et d'implémenter un modèle de narration numérique du processus de création.
Le projet est fondé sur le travail riche et complexe de deux metteurs en scène de renommée internationale, Romeo Castellucci et Dimitris Papaioannou.

Summary

The achievements in the growing domain of the digital humanities greatly facilitate the documentation and processing of archival material, through the elaboration of models for databases and search tools.
Due to the great variety of creative processes involved in the performing arts, genetic research must possess the necessary means for the documentation, collection and management of an enormous amount of information, produced during all the stages of creation, from initial conception up to completion on stage.
This article presents the main hypotheses of the newly launched research project 'Genesis: Genetic Research and Digital Visualisation in the Performing Arts', which aims to conduct research in the genetic studies of the performing arts, and more specifically to develop and apply a model of digital narration of the creative process.
The project is based on the rich and complex work of two internationally acclaimed stage directors, Romeo Castellucci and Dimitris Papaioannou.

Author

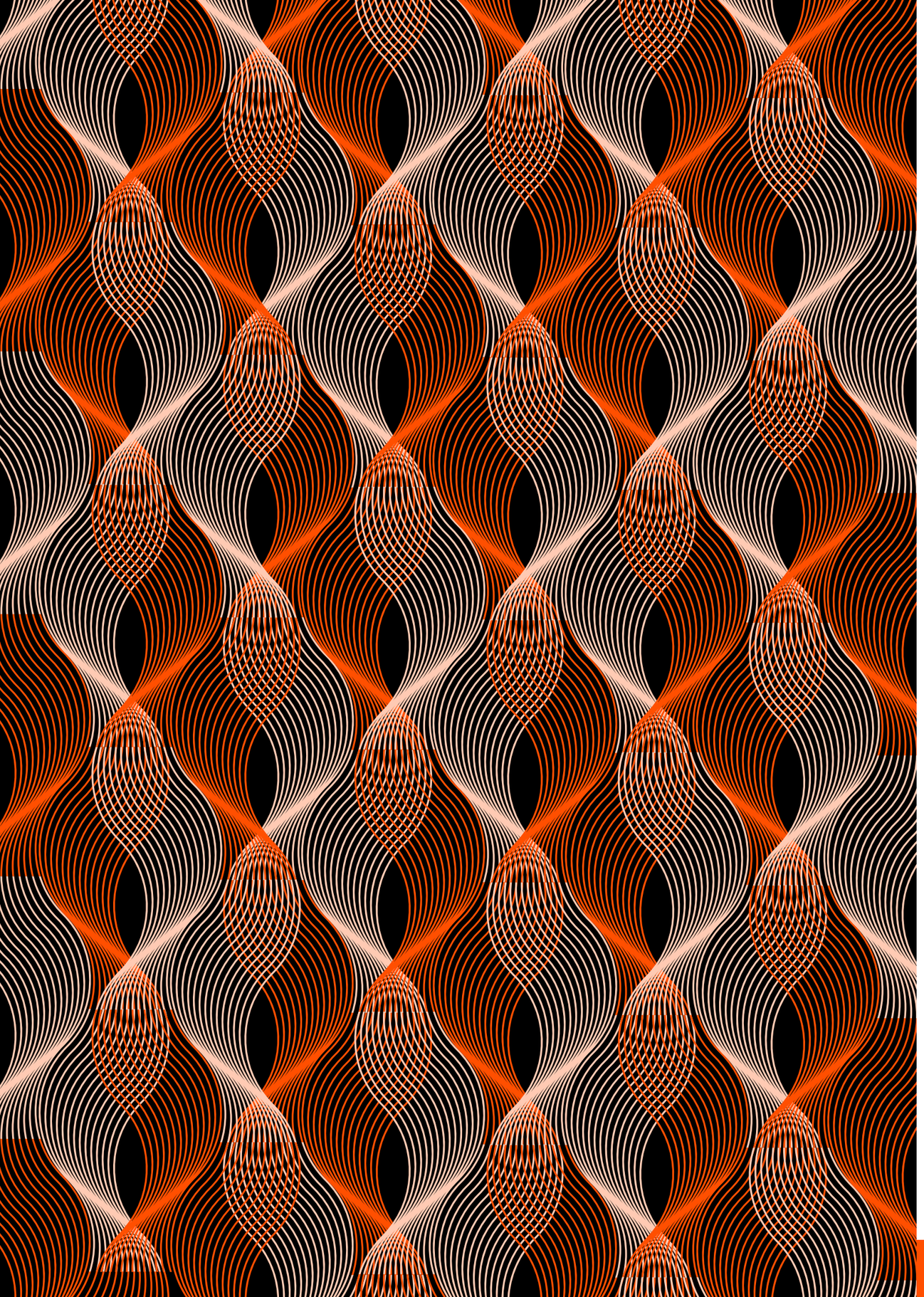
ELENI PAPALEXIOU

Is an assistant professor at the Department of Theatre Studies, University of the Peloponnese. She is principal investigator for the research project Genesis. *Genetic Research and Digital Visualization in the Performing Arts* (2020-2023). She is also project manager (on behalf of the University of the Peloponnese) for the European Projects *CREARCH* and *ARGOS*. She is a Greek national ambassador for the European flagship project *Time Machine*. She was the main researcher for the research project *ARCH*, concerning the archive of the theatre director Romeo Castellucci and his group Socìetas Raffaello Sanzio. From 2016 she is academic consultant and curator of the above mentioned archive.

University of the Peloponnese, Greece
eleni.papalexiou@gmail.com — epapalex@uop.gr

KEYWORDS
Theatre genetics, performing arts, performance, digital visualization, documentation

MOTS-CLÉS
Génétique théâtrale, arts du spectacle, performance, visualisation numérique, documentation



1. Introduction

This article presents the main hypotheses of the newly launched research project Genesis: Genetic Research and Digital Visualisation in the Performing Arts,[1] which aims to conduct research in the genetic studies of the performing arts, and more specifically to develop and apply a model of digital narration of the creative process. The Genesis project concerns the genetic analysis of all the stages of artistic creation, from initial conception up to completion on stage. Therefore, it focuses on the gradual realisation of dramatic and scenic composition; on the creators' elaboration of dramatic material; on the identification, and comprehension of, artistic thought's theoretical background and artists' sources and references; the study of the process of casting, rehearsals, and the training of actors; and the management of space, stage, costumes, lighting, production, etc. Our investigation is based on the rich and complex work of two internationally acclaimed stage directors, Romeo Castellucci and Dimitris Papaioannou.

1. The project Genesis is funded by the Hellenic Foundation for Research and Innovation, within the framework of the call 'Support of University Professors and Researchers', and will last for three years, 2020-2023. We would like to emphasize that the purpose of this article is to present the basic working hypotheses of a research programme which is in its infancy and has not yet entered the stage of producing research results.

Dimitris Papaioannou, *The Great Tamer*, Plovdiv One Dance Week, 28 September 2018.
© Julian Mommert

Within this framework, our research includes the following stages, which are analysed in detail later in this essay: **a)** documentation of creative material: this stage includes exhaustive archival research and study of the primary creative material (such as drafts and successive editions of the dramatic work, directors' notebooks on staging and choreography, and audiovisual material) in conjunction with other parameters (reception, critical-aesthetic evaluation, and revision or re-enactment of artistic work); **b)** casting, training, and rehearsals: this stage focuses on the close observation, recording, and study of the selection, didascalic and directorial methods, rehearsals, and the various versions of the final stage outcome; and **c)** digital visualisation of the above stages, aiming at wide dissemination of the acquired knowledge through the use of digital tools.

2. Project background

2.1. Theoretical framework

The gradual shift of interest from the study of the final stage result (the performance) to the systematic study of the process of its creation has lead theatre studies to the development of genetic analysis, since the early 1990s, on the basis of the previous, and already established, genetic criticism, applied mainly to literature.[2] Numerous scholars have already contributed with important theoretical works to performing arts genetics by focusing on the study of manuscripts, as well as on the study of stage rehearsals.[3] Through the thorough reading of their work, we constructed a theoretical framework in which the Genesis project evolved, and which is expected to have a great impact on its implementation.

However, today, one can observe an additional need for the application of new methods and models of analysis specialised for the genesis of a performance; in particular, a modern post-dramatic performance. There is a major need for systematic research which will determine, in full detail and with full exactitude, the theoretical framework of genetic research, its vocabulary and notional tools. This will contribute to the discovery and understanding of creative processes which frequently escape the notice of researchers, spectators, and sometimes even artists themselves.

With the Genesis project, we wish to address this need in the study of the performing arts, and more specifically in the domain of performance analysis, by introducing a methodological approach that connects archival research with genetic study and the digital humanities. Therefore, we propose a compound model of genetic analysis of

2. Cf. indicative works: A. Grésillon, *Eléments de critique génétique: Lire les manuscrits modernes* (Paris: Presses Universitaires de France, 1994); M. Contat and D. Ferrer eds., *Pourquoi la critique génétique?* (Paris: CNRS Éditions, 1998); J. Laurent and R. Watts, 'Genetic Criticism and its Myths', *Yale French Studies*, 88 (1996), 9-25; Dirk Van Hulle, *Textual Awareness: A Genetic Approach to the Late Works of James Joyce, Marcel Proust and Thomas Mann* (unpublished doctoral thesis, University of Antwerp, 1999); J. Deppman, D. Ferrer and M. Groden eds., *Genetic Criticism: Texts and Avant-texts* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004); Dirk Van Hulle, *Manuscript Genetics, Joyce's Know-How, Beckett's Nohow* (Gainesville: University Press of Florida, 2008).

3. Cf. indicative works: *Genesis, Revue internationale de critique génétique*, 26 (2006); Josette Féral ed., 'Genetics of Performance', *Theatre Research International*, 33.3 (2008); Josette Féral, 'Pour une analyse génétique de la mise en scène', *Théâtre/Public*, 144 (1998), 54–59 ; Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant–Roux and Dominique Budor, *Genèses théâtrales* (Paris: CNRS, 2010); Sophie Lucet, Bénédicte Boisson and Marion Denizot eds., *Processus de création et archives du spectacle vivant: du manque de traces au risque d'inflation mémorielle* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018); Sophie Lucet and Sophie Proust eds., *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017); Gay McAuley, *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process* (Manchester: Manchester University Press, 2012); Sophie Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine* (Vic la Gardiole: L'Entretemps, 2006); Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre: Observations of a Creative Process* (Gent: Uitgeverij Imschoot, 2004).

Romeo Castellucci | Socìetas Raffaello Sanzio, *Genesi (From the Museum of Sleep)*, 1999.
Courtesy: SRS

performance, starting from the documentation of creative material, the systematic observation and recording of casting, training, and rehearsals, and finishing in the digital visualisation of the creative process. This methodology records the creative process gradually, and stage-by-stage, taking into consideration any factors that may alter or affect it, as well as the special properties of artists and their works.

2.2. Research Experience

Before we present in detail the stages mentioned above, we would like to refer to some additional background reasons for developing the idea of this project. The Genesis project relies on extensive previous experience, acquired through many years' research in the compilation, documentation, and study of the archive of the internationally acclaimed Italian theatre company Socìetas Raffaello Sanzio and its director, Romeo Castellucci. This research began in 2012, under the leadership of scholars Eleni Papalexiou and Avra Xepapadakou. It was implemented originally thanks to the two-year, large-scale research project Archivio, funded by the University of Crete (2012-2014),[4] and was continued at a later stage within the frame of the research project ARCH: Archival Research & Cultural Heritage (European Action 'Aristeia II'), hosted by the University of Athens (2014-2015).[5]

4. See more on the *Archivio* Project: *http://www.arch-srs.com/news-1-c1m0i/i9xcxcku20/The-Archivio-Project*

5. The ARCH-Archival Research and Cultural Heritage Project (Programme Aristeia II, 2014-2015) was co-funded by the European Social Fund and national resources through the Operational Programme 'Education and Lifelong Learning' (NSRF 2007-2013). See more: *www.arch-srs.com*. Presentation of both projects in: Eleni Papalexiou and Avra Xepapadakou, 'Raise the curtain! Digital theatre archives', *Insights. Archives and people in the digital age*, 2 (2016), p. 14; Eleni Papalexiou and Avra Xepapadakou and Valia Vraka, 'L'archive théâtrale de la Socìetas Raffaello Sanzio: un pèlerinage à la matière', in *Proceedings of the International Conference Processus de création et archives du spectacle vivant: manque de traces ou risque d'inflation mémorielle?* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, forthcoming).

Within the framework of both research projects, which were supported by Greek and European funds, we worked with different categories of materials, such as dramaturgy, theoretical texts, photographs, notes, audiovisual material, and interviews. This experience provided us with a complete picture of the artistic oeuvre of the Socìetas Raffaello Sanzio and the directorial methods of Romeo Castellucci. More specifically, during the long phase of documentation and digitisation, we were given the opportunity to observe the progressive implementation of the dramatic composition, the elaboration of the dramatic text or script (dramaturgy), the investigation, revelation, and comprehension of the artistic thought and vision. Furthermore, we were permitted to follow the rehearsals of numerous theatrical productions.[6]

The above-mentioned initial stages of archival research, and the total experience acquired *in situ* — through numerous research expeditions for fieldwork in the premises of the archive at Comandini Theatre in the Italian city of Cesena, as well as through the dissemination of the research outcomes by a considerable number of publications of original articles and papers — constitute a true starting point for the Genesis project.[7] The process of tracing the evolutionary development of the

6. Namely the productions directed by Romeo Castellucci: *Julius Caesar. Spared Parts* (2014); *Oresteia (an organic comedy?)* (2015); *Democracy in America* (2017). For further details, see the chapter 'Observation and Recording'.

7. The research outcomes include thirteen presentations at international conferences and meetings, twelve published scholarly articles in international journals and collective volumes, as well as the publication of the large-scale volume entitled: Eleni Papalexiou and Avra Xepapadakou, *Origins. The Archive of Romeo Castellucci and the Socìetas Raffaello Sanzio. A Contribution to Theatre Genetics* (forthcoming). Preview: *https://www.arch-srs.com/single-post/2018/01/13/Origins-The-Archive-of-Soc%C3%ACetas-Raffaello-Sanzio-A-contribution-to-Theatre-Genetics*
A further achievement was the honorary selection and recognition of the archive of the Socìetas Raffaello Sanzio as a 'national cultural collection of major historical interest and importance' by the Italian Ministry of Culture. The relevant research enjoyed considerable publicity in the Greek and international press (*https://www.arch-srs.com/press*).

Romeo Castellucci and Marika Pugliatti during the rehearsals of the *Oresteia (an organic comedy?)*, July 2015.
© Maria-Vittoria Bellingeri

Socìetas Raffaello Sanzio's artistic work, from the end of the 1970s until today, branched out in the domain of genetic analysis, a relatively new, path-breaking research field in performing arts studies.

Our proximity to, and collaboration with, large research projects has also significantly contributed to the acquisition of our knowledge and experience in this domain. Of importance is the software *La fabrique du spectacle* which has been developed by Sophie Lucet, Université Rennes II, in collaboration with her research team.[8] This remarkably useful research tool records the stages of the creative process, such as the observation of rehearsals, the collection of documents, video recording/photographing of performances and their preparation, and interviews with artistic contributors and production collaborators. We should also add here the work of Luk Van den Dries, principal investigator of the research project, The Didascalic Imagination: Refigurations of the Regiebuch in Contemporary Postdramatic Theatre, hosted by the University of Antwerp, which attempts the decoding and analysis of directors' notebooks during the creative process of the performance.[9] The comparative study of the research outcomes of both projects contributed immensely to the conception and formation of the Genesis research project. Consequently, their principal investigators have joined the Genesis research team as main members and experienced consultants.

8. *http://www.fabrique-du-spectacle.fr/*

9. *http://dighum.uantwerpen.be/didascimagination/*

3. Scientific methodology

The Genesis research project will be carried out by means of the three stages mentioned above, each of which contribute to an encompassing understanding of creative processes in performing arts, in terms of resources and methodology. While these stages break the entirety of creative processes down into different constituent parts to enhance the feasibility of this project, it is crucial to emphasise that we do not consider them as separate entities but as parts of a relational integrated model in which the interaction between each part is as important as their respective content.

3.1. Documentation of primary creative material

The documentation of primary creative material is the necessary first step in the implementation of genetic research. Each document constitutes an invaluable fragment of a complex creative process. Those tangible traces of creation, the rough work, drafts, outlines, manuscripts, pre-studies, drawings, and sketches resemble the objects that, as Stefan Zweig suggests in his essay 'The Mystery of Artistic Creation' (1938), a murderer forgets and leaves behind in the scene of a crime.[10] He argues, further linking the study of artistic creation to criminology, that these 'fingerprints' are the only reliable evidence, and witnesses upon which, the mystery of the artistic creation can be reconstructed.[11]

10. Stefan Zweig, 'The Mystery of Artistic Creation', Lecture manuscripts, U.S.A., 1938, in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981), p. 223.

11. Ibid., p. 235.

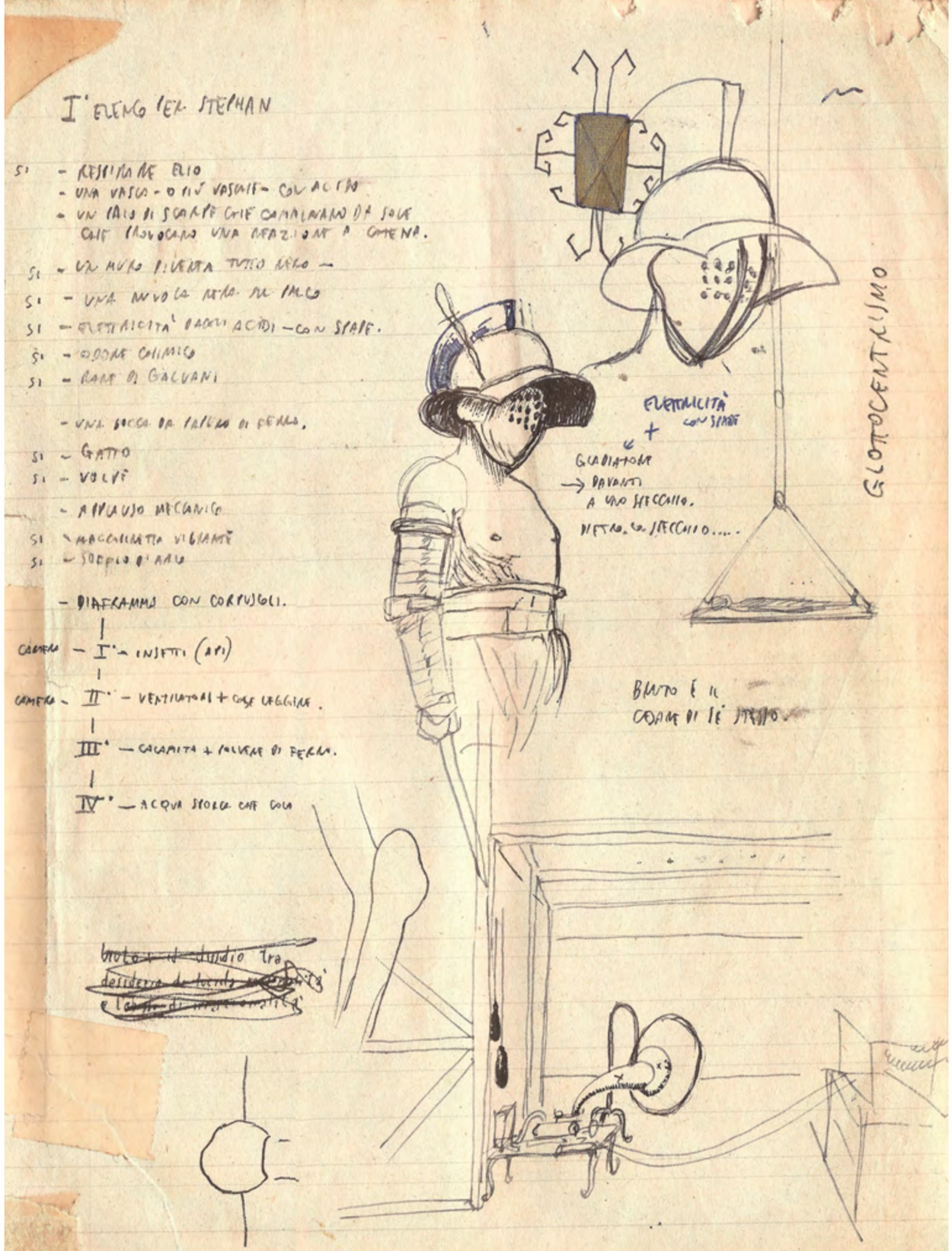
Genetic analysis reveals the hidden aspects of the artist's creative thought and action, not only those which have led to a specific result on stage, but also those which never materialised, remaining unformed ideas and disjointed, incomplete work plans. This variable material constitutes a major and fascinating part of the creative process, which brings to light the artists' aborted thoughts, hesitations, self-criticism and painful but productive labour of creation, preserving them as a treasure trove of information for contemporary and future researchers.

The directorial notes and *Regiebücher* refer to the stage aspects of creation that were impossible to observe, or to recognise in the finished stage result, and therefore follow how an idea evolves, changes, is rejected, abandoned, adapted, and realised. Romeo Castellucci's notebooks are full of notes, diagrams and sketches. As the years pass, the size of the pages grows smaller, and his handwriting shrinks along with them. Often, we come upon notes for more than one performance, while at other times we detect the first germs of creative conception, which will eventually evolve into a future artistic work after a sometimes considerable length of time.[12]

One example, the phrase 'You are my shepherd', which is written in a piece of paper from the late 1970s, evocates not only the production of 1983's *I fuoriclasse della bontà* [*The champions of goodness*], but also the celebrated performance of 2011, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* [*On the concept of the face regarding the Son of God*]. In both performances, the same phrase is used: in the first case (*I fuoriclasse*) it is integrated in the dramatic dialogue; in the second (*Sul concetto*) it is projected on the stage wall, in the very last scene.[13] Another example, discussed here, demonstrates

12. See also the approach of Edith Cassiers, Timmy De Laet and Luk Van den Dries, 'Text: The Director's Notebook', in *Postdramatic Teatre and Form*, ed. by Michael Shane Boyle, Matt Cornish and Brandon Woolf, (London: Methuen Drama, 2019), esp. pp. 35–40.

13. Romeo Castellucci, 'Tu sei il mio pastore', unpublished manuscript containing sketches, The Archive of Socìetas Raffaello Sanzio-The ARCH project, item: 09_01_18_001.



A page from the notebook of Romeo Castellucci from the production of *Julius Caesar*, 1997. The Archive of the Socìetas Raffaello Sanzio, item 53_01_21_017, digitized by ARCH.

how ideas, creative stimuli, and old motifs mature in the director's mind. It is in Romeo Castellucci's early drawings and exercises from the time of his student years that we come across, for the first time, staging suggestions for Schoenberg's opera, *Moses und Aron*. He will eventually come to grips with this work more than thirty five years later, in 2015.[14]

The phase of documentation takes place in consecutive steps. The first step, that of identification and tabulation, involves an *in situ* examination of the archive or collection, with the aim to evaluate the size and quantity of the contents, as well as the classification, cataloguing, organising, and sorting of the records. The second step is the selection of the items which should undergo digitisation. At this point, it is necessary to formulate a policy for the selection of material to digitize and to develop a set of selection criteria with special concern for copyright matters. The first items to be digitised are those who stand out because of their unique character (single copies, manuscripts, etc.) and are consequently deemed rare and valuable. The next step of the documentation process involves the high-resolution digitisation of physical objects. The aim of the overall planning is to provide a digital rendering of the creative materials in a form as close as possible to the original. The digitised material is then stored in digital files and encoded with the appropriate metadata. At the same time, a digital database is developed providing several alternatives for data sorting, comparison, and filtering.

3.2. Observation and recording

As a second phase, after the documentation of the primary material, a critical stage of genetic process consists in observation from up close and in the recording and study of rehearsals. During the process

14. Romeo Castellucci, 'Moses und Aron', unpublished drawings on set design, The Archive of Socìetas Raffaello Sanzio-The ARCH project, items: 1000_01_07_001 and 1000_01_07_002.

Dimitris Papaioannou, *Primal Matter. A piece for two male performers*, 2012.
© Nikos Nikolopoulos

of preparation, artists try out their ideas, reveal their intentions, and enter into a creative osmosis with the other artistic contributors, performers, and production assistants. At this point we are confronted with several questions. For instance, under which criteria do the artists chose their performers? Which are the training methods the directors apply? To what extent is the self-acting of the performer permissible? The implementation of this research stage widens the notion of 'documentation' beyond archival research of tangible performance material.

The procedure described above is characterised by a fragile relationship between the artists and the researchers. In the framework of the Genesis project, we will employ an ethnographic approach based on participant-empirical observation.[15] For the cases of Romeo Castellucci and Dimitris Papaioannou, a relationship of cooperation between the two groups (artists – researchers) has already been established through a considerable number of working meetings. Furthermore, both artists had been thoroughly informed, and have given their consent on, the goals of the project and their involvement in it (such as access to archival material, permission to observe rehearsals, and active participation in meetings) from the very beginning, by signing a common protocol of collaboration.

In particular, through participant-empirical observation we are given the opportunity to comprehend the creator's methods, which would have been impossible to know and study without experiencing the rehearsals. Regarding this issue, we should refer here to the project ARGOS: Actes de Création et Dynamiques de Collaborations Croisées dans les Arts de la Scène. The ARGOS project focuses on the practice of creation and the cross-cutting dynamics developed during the creative process, applying five types of observation in five different European locations of creation. The research outcomes of the project ARGOS are expected to contribute immensely to this phase of observation and recording.[16]

In addition to the observation of the rehearsals and the standard methods of theatre genetics that will be applied, we will be intensively occupied with the filming of the preparatory stages of the performance. At this phase, the assistance of technical collaborators and professional camera operators is essential, in order to thoroughly capture the training of the actors, the rehearsals, and the meetings. As a research team, we have documented and applied the following five different types of filming: **a)** presence of the camera operator at a predetermined time and place (the operator occupies a firm place in the location of recording and follows the director's wishes and restrictions);[17] **b)** a discreet, nearly unnoticed, presence of the camera in the space; **c)** the camera has the permission from the director to circulate freely between the actors and focus on details (the cameraman in this case is a professional filmmaker who possesses the ability to lend a personal artistic look to the film work — we are dealing here with an intensively subjective style of recording);[18]

15. Gay McAuley, 'Towards an Ethnography of Rehearsal', *New Theatre Quarterly*, 53, (1988), 75–85; Gay McAuley (2012); Sophie Proust, 'Les écrits de l'assistant à la mise en scène', in *Genèses théâtrales*, ed. by Almuth Grésillon, Marie–Madeleine Mervant–Roux and Dominique Budor (Paris: CNRS Editions, 2010), 73–86; Luk Van den Dries (2004); Dio Kangelari, 'Que le chemin soit long… Les répétitions de Lefteris Voyatzis', *Les Répétitions: Un Siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, ed. by Georges Banu (Bruxelles: Alternatives théâtrales, 1997), 178–184.

16. Cf. the presentation of the ARGOS project by Maria-João Brillhante, Brigitte Prost, Sophie Proust, Ana-Clara Santos in the current issue of the European Journal of Theatre and Performance, pp. 294-333.

17. In the framework of the first experimentation of the project ARGOS which took place at Teatro O Bando, in Palmela, Portugal, the director João Brites requested that his rehearsals would be filmed through a filter, placed in front of a camera. The final footage available to the researchers was totally controlled by the artist.

18. Collaborator on the ARCH project, film director Stathis Athanasiou has proposed a model of filming the creative process when recording the rehearsals of Theo Abazis at the Greek National Theatre. Cf. Stathis Athanasiou, 'Great Work In The Making (or how I learned to stop thinking about it and embarked upon emitting information to the Internets)', *https://www.linkedin.com/pulse/great-work-making-how-i-learned-stop-thinking-embark-upon-athanasiou/*

d) the director takes over the task of filming the rehearsals and meetings him/herself;[19] **e)** the researcher operates the camera. To share my experience, when recording the rehearsals of Romeo Castellucci for the production *Democracy in America*, I always bore in mind how to associate the images from the preparation with the creative material of the artist (director's notebook, scattered notes, inspiration material, etc.). Therefore, my gaze was focused on the elements directly connected to the *desiderata* of my personal research.[20]

Our team has the remarkable experience of the filming of rehearsals, and has thus contributed to research concerning the recording of the creative process. For example, we filmed sections of the rehearsals of the *Oresteia (an organic comedy?)* in Cesena, in summer 2015, and in Paris in November and December of the same year.[21] Furthermore, we recorded the rehearsals for the performance *Julius Caesar. Spared Parts* hosted by the Athens Festival at the National Theatre of Athens, and edited a short film on its creation.[22]

To sum up, our intention is to apply a model of interpretive recording rather than a simple image capture. The images will go through the selection and editing process, after which either a chronological or thematic video will be prepared to present the creative process. By way of example, the rehearsals from each week could be placed and projected in a chronological order; conversely, a thematic approach will be preferable when focusing on certain elements of the performance: movement, voice, set transitions, mechanisms, etc. The video can be compiled not only from the material of the filming, but also from the material of the earlier creative phases — that is, from authoring or drawing. The rehearsal film footage will be accompanied by a critical apparatus, edited by specialist researchers.

In the Genesis project, we will follow two live creative processes and will also study at least five others that have already been completed.[23] Additionally, we will be occupied with the elaboration and recording of unprocessed videos, and with film editing. This task includes audiovisual footage from rehearsals and performances, as well as material projected as part of a performance. This part of our research requires special handling and care, as a great number of older audiovisual materials are still in isolated forms of film (videotapes, reels, Super 8) and, therefore, need to be transcribed (and perhaps restored) before being stored and edited in digital form.

3.3. Digital visualisation

Digital visualisation refers to the implementation and integration of digital media — for instance combinations of digital documents, drawings, sketches and graphics, and audiovisual materials — into a structured, digital, computerised environment that allows in depth study and comprehension of the creative process.[24] The digital treatment of artistic creations has become necessary, given the extremely rapid progress

19. Dimitris Papaioannou is in the habit of filming his rehearsals under his own supervision.

20. *https://vimeo.com/224105576*

21. *https://vimeo.com/167599290* and *https://vimeo.com/163228708*

22. *https://vimeo.com/196430879*

23. Four creative processes of R. Castellucci: three completed: a) *Oresteia (An organic comedy?)*; b) *Julius Caesar*; c) *Genesis. From the Museum of Sleep*, and one on going, *Eleusis* (provisional title). Four creative processes of D. Papaioannou: three completed: a) *Medea 1 and Medea 2* (re-enactment); b) *Primal Matter*, and one ongoing: *New Work* (provisional title).

24. Indicative bibliography on digital visualization: Sarah Bay-Cheng, 'Digital Historiography and Performance', *Theatre Journal*, 68 (2016), 507–527; Martyn Jessop, 'Digital Visualization as a Scholarly Activity', *Literary and Linguistic Computing*, 23.3 (2008), 281–293; Edward Segel and Jeffrey Heer, 'Narrative Visualization: Telling Stories with Data', *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 16.6 (January 2011), 1139–48.

Romeo Castellucci | Socìetas Raffaello Sanzio, *Julius Caesar*, 1997.
Courtesy: SRS

of the digital humanities and the need for wide dissemination of knowledge, beyond geographical, temporal, and material limitations.[25]

Digital visualisation of the creative process is expected to contribute to the creation of a new manner of narration that surpasses simple recording on paper, either in printed or digital form. Due to the multiformity of creative processes involved in the performing arts, genetic research must possess the necessary means for the documentation, collection, and management of an enormous amount of information produced during all the stages of creation. The achievements in the growing domain of the digital humanities greatly facilitate the documentation and processing of the creative process, by elaborating, *inter alia*, models for databases and search tools, as well as especially designed software that support exhaustive analysis.[26] For example, it would be impossible to analyse the notebooks of Romeo Castellucci without first having them digitised. Most of his manuscripts contain tiny handwriting, smudges, scattered sketches, and many corrections, which make them practically inaccessible to readers. The study of his material, let alone visualising it, would not have been possible if it had not been digitised and could not be magnified.

Furthermore, many of the parameters that make our work difficult involve artists' perspectives on the way their personal documents are presented. For example, Castellucci refuses to publish a separated sketch cut across the page, as he believes that such an act of amputation would damage the unity of the document; as a result, the reader cannot see it properly. Digital imaging gives us the ability to visualise the environment of the sketch and then focus on it. Romeo Castellucci's stage language (and Dimitris Papaioannou's) require a specific digital elaboration that will contribute to the deep analysis of their creative processes.

Before examining the work of the researcher with regards to digital narration, we should present several important technical issues related to the methodology that will be used. Digital visualisation consists of the following basic stages:

— Digitisation of the primary research material (notes, drawings, and inspiration material, as contained in notebooks and drafts). This phase involves the high-resolution digitisation of physical objects, according to international standards. The aim of the overall concept is to provide a digital rendering in a form as close as possible to the original.

— Classification and labelling of the digitised creative material. The uniqueness of each digital document can be ensured using a tripartite code-number, denoting production date, genre, and serial number.

— Digital elaboration of the selected creative material, which includes tasks such as focus, clean up, an enhancement of documents, all without corruption of the original format.

— Cross-checking of the selected digitised material with the performance documentation, consisting of photographs and video recordings.

25. Rémy Rieffel, *Révolutions numérique, révolution culturelle?* (Paris: Folio, 2014).

26. Worth mentioning are the following projects and research papers which have contributed to the digital visualization of the performance and its creative process: Clarisse Bardiot, 'Eclats: un projet de logiciel pour annoter des captations vidéo', in *La notation du travail théâtral: du manuscrit au numérique*, ed. by Monique Martinez Thomas and Sophie Proust (Carnieres: Lansman, 2017), 131–148; Clarisse Bardiot, 'Rekall: An Environment for Notation / Annotation / Denotation', *Performance Research. On An/Notations*, 20.6 (December 2015), 82–86; Thomas Crombez and Edith Cassiers, 'Postdramatic methods of adaptation in the age of digital collaborative writing', *Digital scholarship in the humanities: a journal of the Alliance of Digital Humanities Organizations*, 32.01 (2017), 17–35.

— Storing, manipulation, elaboration and retrieval of moving images from rehearsals, castings, discussions, interviews, etc.

— Combination of digital audiovisual films through a special montage-editing programme.

All stages of the above-mentioned technical process are necessary for the researcher in his/her attempt to compose the material and to author the narration. The researcher must take into consideration each artist's idiosyncratic poetics and select which phase of the creative process to focus on. To be more precise, in the case of Romeo Castellucci, special attention must be given to his creative material (manuscripts, drawings, and sketches in the form of notebooks or loose documents). In the case of Dimitris Papaioannou, of major importance is the process of training and rehearsal, as the corporal qualities of the performers are the basic element on stage. Conversely, in the theatre of Castellucci, the body of the performer is regarded as a form which includes the dramaturgy of the performance.[27]

The process of digital narration is sophisticated and complex for the researcher. Therefore, this challenging task cannot be accomplished without the collaboration of a team specialised in the oeuvre of each artist. At this point, a couple of key questions should be posed: what are the limits of analysis and interpretation of the artistic work during the digital visualisation of the creative process? Should the researcher simply present the evidence avoiding, any critical reading (in an archival manner), or would a critical approach be more appropriate to contribute to the deep understanding of the artistic creation? Our method of digital visualisation does not aim to embellish or enhance the artistic work, nor does it make art upon art through intrusive editing and special effects, as if it was promotional material. On the contrary, the creative material is handled with objectivity and is combined through a thorough verification of the data, always conducted in collaboration with the artists themselves.

To be more precise still, at the beginning of the process of digital visualisation, the digital items are placed in an evolutionary series, starting with the very first notion of a creative concept and leading up to the final, completed ideas and their realisation. These items usually refer to the dramaturgy of the performance, its theoretical-philosophical framework, as well as to the artistic conception of staging. Since both Castellucci and Papaioannou are visual artists, creative material of excellent value and importance is at our disposal. Therefore, we particularly focus on drawings, sketches, and inspiration material such as photographs, press cuttings, and references to visual works.

We would like to give an example which combines all three stages that will be developed in the Genesis project (documentation, observation and recording of the rehearsals, and digital visualisation). When thoroughly studying Romeo Castellucci's 1995 theatrical production of the *Oresteia (an organic comedy?)*, we figured out that the initial point of the narration was the dramatic figure, as it comprised a large number of symbols which the researcher was called upon to decipher and decode. A characteristic example of the possible options that the digital depiction provides is the case of the dramatic figure of Clytemnestra.[28]

27. Eleni Papalexiou, 'The Body as Dramatic Material in the Theatre of Romeo Castellucci', *Utopia and Critical Thinking in the Creative Process* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2012), 75–88.

28. This paradigm was presented in March 2016, at the University of Antwerp, within the framework of the international conference Tracing Creation: *Genetics, Genes, and Genealogies of Performance*, in the session 'Curating the notebook III – Romeo Castellucci and Eleni Papalexiou'. In this session on the notebooks of the artist, his creative methods were revealed and analysed to a specialist audience. For a detailed analysis of the creation of the *Oresteia (an organic comedy?)*, see Eleni Papalexiou and Avra Xepapadakou, 'Sur les traces de l'Orestie (une comédie organique?) de Romeo Castellucci: De sa conception (1995) à sa reprise (2015)', in *Proceedings of the 2nd International Conference on Theatre Genetics Percursos de Genética Teatral* (Lisbon: Centro de Estudos de Teatro Universidade de Lisboa, PUR, forthcoming).

Dimitris Papaioannou, inspiration material: *The Lamentation over the Dead Christ* (c.1480) by Andrea Mantegna and *The Great Tamer*, 2017.
© Julian Mommert

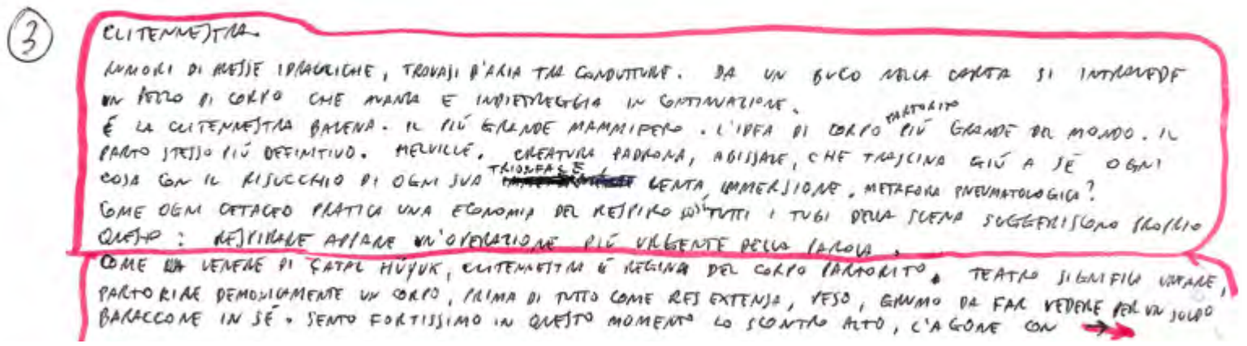
Initially, there was the impression that Clytemnestra symbolised the large cetacean of Melville, as recorded in Romeo Castellucci's published notes.[29] However, in his archive we discovered a large number of unpublished notes, hardly readable as they contained tiny characters, with reference to the dramatic figure of Clytemnestra. We digitised the notes in high resolution, studied them carefully and detected the words, Çatal *Hüyuk* [Çatalhöyük].[30] Çatalhöyük was a Neolithic city in Anatolia (in modern day Turkey). After studying the iconography of the statues discovered at the site, we found out that the shape of Clytemnestra's body was modelled after the depiction of the mother-goddess of Anatolia, the mother of fertility.

Subsequently, through a special montage-editing programme, we combined the shots of Clytemnestra that we had recorded during the rehearsals of *Oresteia* into a digital audiovisual film. The result was revealing, as the shape of the actor's body embodying Clytemnestra was the same as the form of the statue. The research team, though sure of the evidence for this case, confirmed this hypothesis with the artist, who was astonished when realising that he had long forgotten the original source of his inspiration.

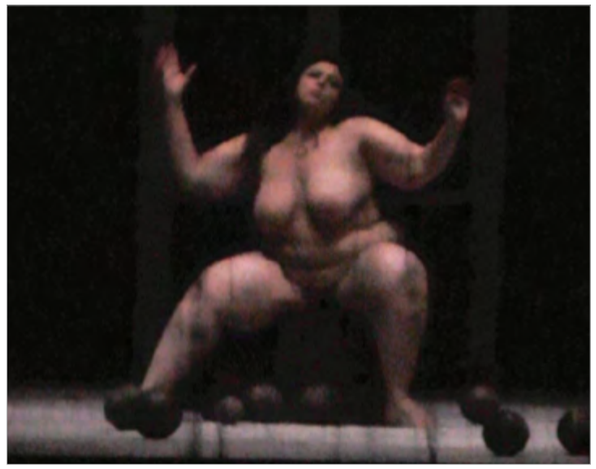
One last issue to point out here is that after the collection, analysis, and editing of digital material, this third stage will lead to the creation and operation of a digital platform. When visiting this digital portal, the user will be given the opportunity to 'observe', through one or multiple ways of narration, the processes of the artistic creation. Digital access to the above material and its metadata will increase the rate, and improve the quality of, research, allowing its composite elaboration (visualisation, deconstruction and reconstruction, contrasting, classification, comparative and complex searches, alternative readings, etc.).

29. Romeo Castellucci, 'Appunti di un clown', in *Socìetas Raffaello Sanzio, Orestea (una commedia organica?) Programme Leaflet* (Cesena: Socìetas Raffaello Sanzio, 1995), 4-14.

30. Romeo Castellucci, *La scolta*, unpublished manuscript, The Archive of Socìetas Raffaello Sanzio-The ARCH project, 1995, item 48_01_25_001.



Romeo Castellucci, *La scolta*, item 48_01_25_001 (detail), digitized by ARCH.



Marika Pugliatti as Clytemnestra. The *Oresteia* rehearsals, Paris, December 2015.

Female figurines from Çatalhöyük.

3.4. Artistic corpus

The two case studies selected are the creative processes and works of Romeo Castellucci[31] and Dimitris Papaioannou.[32] These two major artists of the contemporary international theatre scene are famous for their unique poetics, which cover the whole range of performing arts and introduce new questions concerning the methodology of their analysis and interpretation. Both artists value the creative process of their work, and have published genetic material from their creations many times in programme books and albums. Romeo Castellucci, in particular, has been in the habit of editing programme books containing collages of images and visual arts works with rather cryptic references to the dramaturgy of each performance. In such a case, our research task is not only to collect but also to decrypt and interpret this enigmatic material.

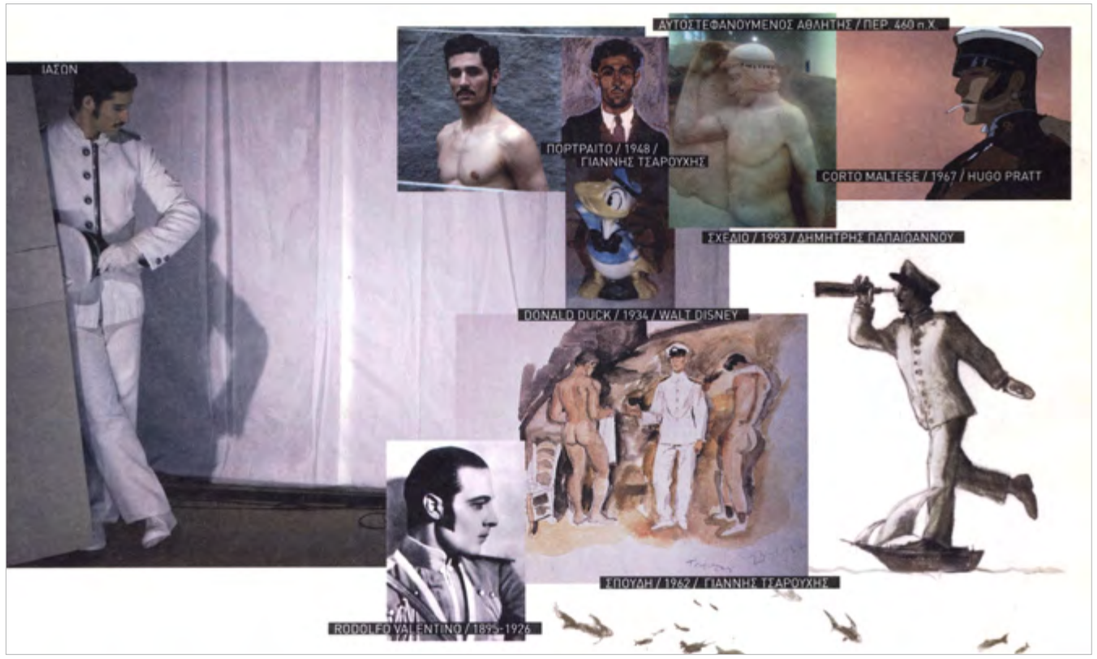
31. *https://www.arch-srs.com/romeo-castellucci*

32. *http://www.dimitrispapaioannou.com/en/profile*

We applied a considerable number of criteria for the selection of the two artists who constitute the main case studies of the *Genesis* project. Among them, I should mention the hybrid and post-dramatic character of their work, which covers the whole range of performing arts: theatre, opera, dance, video art, and installations. Their multi-prismatic creation is accompanied, too, by rich and visually interesting documentation material contained in their archives (drawings, sketches, diagrams, outlines, notes), since both of them are also visual artists, an attribute which relates directly to their creative work. Additionally, the possibility of access to their archival material, and of observing their rehearsals, also played a crucial role when we reached our final decision.

Both Romeo Castellucci and Dimitris Papaioannou have developed a unique creative process, which has led to emblematic works of art, such as Castellucci's *Santa Sofia. Khmer Theatre* (1986), *Hamlet (the vehement exteriority of a mollusc's death)* (1992), *Oresteia (an organic comedy?)*

Romeo Castellucci's collage on page 35 of the programme leaflet of the production *Julius Caesar*, 1997, item 53_03_11_035, digitized by ARCH.



Dimitris Papaioannou's collage on page 94 of the programme leaflet of the production *Medea 2*, 2008.

(1995), *Julius Caesar* (1997), *Genesis. From the museum of sleep* (1999), *The Divine Comedy* (2008), *Orpheus and Eurydice* (2014), and Papaioannou's *Medea 1* (1993), *2* (2006), *Medea 2* (2008), *Primal Matter* (2012), and *The Great Tamer* (2017). Regarding our work on the artistic corpus, the Genesis research team is expected to elaborate, in the course of three years, at least eight different creative processes, six of which are completed performances, while two will be ongoing (works in progress). In the case of completed processes, research is based on their documentary traces (audiovisual material and written documents), while in the case of ongoing processes, their development will be observed and recorded from their gestation onwards. The research results of the project aim to develop new protocols and methods which may be applied to the work of other artists, thus leading to the establishment of interdisciplinary genetic research in the domain of the performing arts.

Last but not least, the Genesis research project highlights the spirit of cooperation between European researchers and institutions. Although it is hosted in a Greek academic institution, the University of the Peloponnese, it exhibits great extroversion as it integrates European artists and European universities, embracing the main objectives of the European Association of Theatre and Performance (EASTAP).[33] The co-operative work, which characterises the performing arts in general, encourages collaborations between artists, researchers, and the audience. Therefore, the proposed corpus forms the basis for a bidirectional research path that will enhance the interests of both Greek theatre studies scholarship towards contemporary international developments in the domain of performing arts, as well as of the international academic community, especially that of the genetics of performing arts scholarship, for modern Greek art, with an ultimate aim to promote synergy and cooperation.

33. The EASTAP constitution, Paris, 07.10.2017:
https://www.eastap.com/wp-content/uploads/2018/02/EASTAP-constitution-.pdf

Dimitris Papaioannou, *The Great Tamer*, 23 May 2017.
© Julian Mommert

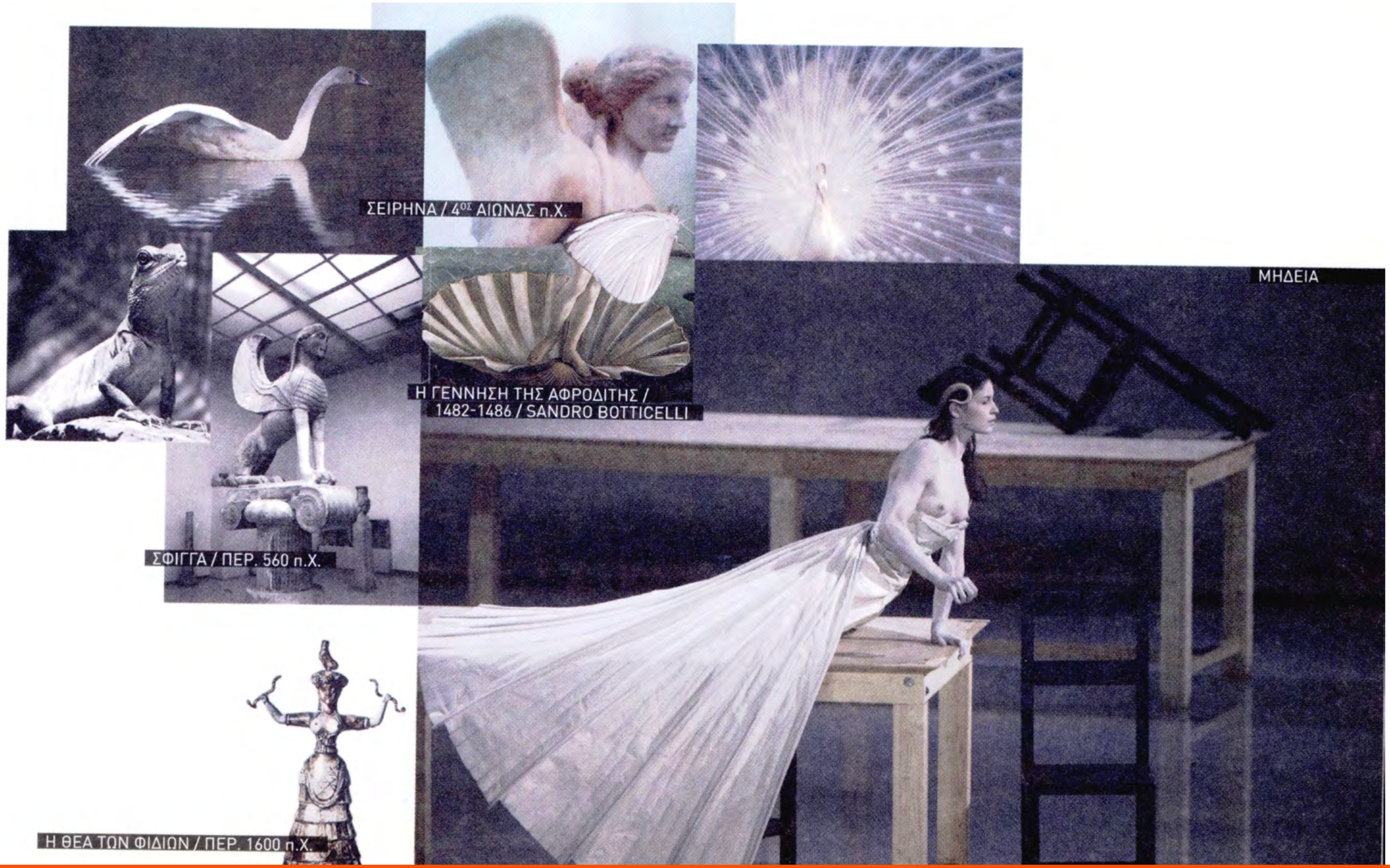
4. Conclusion

The Genesis: Genetic Research and Digital Visualisation in the Performing Arts project combines genetic research with new technologies and is expected to contribute to the proliferation and dissemination of acquired knowledge. Furthermore, through digital recording, enhancement, and visualisation of archival documents and performance material, genetic research imparts a technological dimension to the arts and humanities so that they may better serve research, educational, and cultural aims. Moreover, the Genesis project envisions encouraging artistic research and performance experimentation on new forms in the competitive digital environment of the twenty first century. Finally, this project hopes to contribute to performing arts research, with an emphasis on the elaboration of complex and pertinent research questions, the widening and deepening of knowledge, and the establishment of large-scale collaborations in the artistic and academic field.

Within this framework, the project aims to produce a series of applications with beneficial social and economic results (digital collections, data dissemination platforms, digital exhibitions, internet-streamed screenings, open access cultural depositories, lifelong and long-distance learning, etc.). From this perspective, genetic analysis will allow contemporary art to be studied, interpreted, and understood by a wider audience. Additionally, active public participation is now necessary to disseminate scientific knowledge to non-experts.[34] It is precisely this need that is expressed in this project through open culture. To cite the director Milo Rau, 'Theatre is not a product, it is a production process. Research, castings, rehearsals and related debates must be publicly accessible'.[35]

← **34.** Linda Silka, '"Silos" in the Democratization of Science', *International Journal of Deliberative Mechanisms in Science*, 2.1 (2013), 1–14.

← **35.** Milo Rau, 'Le théâtre à venir/The Theatre to Come', Keynote speech at the First EASTAP conference, *Decentering the vision(s) of Europe: The Emerge of New Forms*, (Paris, 25-27 October 2018).



Dimitris Papaioannou's collage on page 94 of the programme leaflet of the production *Medea 2*, 2008.

Bibliography

ATHANASIOU, STATHIS, 'Great Work in the Making (or how I learned to stop thinking about it and embarked upon emitting information to the Internets)', *https://www.linkedin.com/pulse/great-work-making-how-i-learned-stop-thinking-embark-upon-athanasiou/*

BARDIOT, CLARISSE, 'Eclats: un projet de logiciel pour annoter des captations vidéo', in *La notation du travail théâtral: du manuscrit au numérique*, ed. by Monique Martinez Thomas & Sophie Proust (Carnieres, morlanwelz: Lansman, 2017), pp. 131–48

—— 'Rekall: An Environment for Notation / Annotation / Denotation', *Performance Research. On An/Notations*, 20.6 (December 2015), 82–86

BAY-CHENG, SARAH, 'Digital Historiography and Performance', *Theatre Journal*, 68 (2016), 507–527

CASSIERS, EDITH, TIMMY DE LAET and LUK VAN DEN DRIES, 'Text: The Director's Notebook', in *Postdramatic Teatre and Form*, ed. by Michael Shane Boyle, Matt Cornish and Brandon Woolf (London: Methuen Drama, 2019), pp. 33–47

CASTELLUCCI, ROMEO, 'Moses und Aron', unpublished drawings on set design, The Archive of Socìetas Raffaello Sanzio-The ARCH project, items: 1000_01_07_001 & 1000_01_07_002

—— 'Tu sei il mio pastore', unpublished manuscript containing sketches, The Archive of Socìetas Raffaello Sanzio-The ARCH project, item: 09_01_18_001

—— 'Appunti di un clown', in Socìetas Raffaello Sanzio, *Orestea (una commedia organica?) Programme Leaflet* (Cesena: Socìetas Raffaello Sanzio, 1995), pp. 4–14

—— *La scolta*, unpublished manuscript, The Archive of Socìetas Raffaello Sanzio-The ARCH project, 1995, item 48_01_25_001

CONTAT, M AND D. FERRER Eds., *Pourquoi la critique génétique?* (Paris: CNRS Éditions, 1998)

CROMBEZ, THOMAS and EDITH CASSIERS, 'Postdramatic Methods of Adaptation in the Age of Digital Collaborative Writing', *Digital scholarship in the humanities: a journal of the Alliance of Digital Humanities Organizations*, 32.01 (2017), 17–35

DEPPMAN, J., D. FERRER and M. GRODEN Eds., *Genetic Criticism: Texts and Avant-texts* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004)

FÉRAL, JOSETTE Ed., 'Genetics of Performance', *Theatre Research International*, 33.03 (October 2008)

—— 'Pour une analyse génétique de la mise en scène', *Théâtre/Public*, 144, (1998), 54–59

Genesis, Revue internationale de critique génétique, 26 (2006)

GRÉSILLON, ALMUTH, MARIE–MADELEINE MERVANT–ROUX and DOMINIQUE BUDOR, *Genèses théâtrales* (Paris: CNRS, 2010)

GRÉSILLON, ALMUTH, *Eléments de critique génétique: Lire les manuscrits modernes* (Paris: Presses Universitaires de France, 1994)

JESSOP, MARTYN, 'Digital Visualization as a Scholarly Activity', *Literary and Linguistic Computing* 23.3 (2008), 281-293

KANGELARI, DIO, 'Que le chemin soit long... Les répétitions de Lefteris Voyatzis', *Les Répétitions: Un Siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, ed. Georges Banu, (Bruxelles: Alternatives théâtrales, 1997), pp. 178–184

LAURENT, J. and R. WATTS, 'Genetic Criticism and its Myths', *Yale French Studies*, 88 (1996), 9-25

LUCET, SOPHIE, BÉNÉDICTE BOISSON and MARION DENIZOT Eds., *Processus de création et archives du spectacle vivant: du manque de traces au risque d'inflation mémorielle* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018)

LUCET, SOPHIE and SOPHIE PROUST Eds., *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017)

LUCET, SOPHIE, 'Quand observer, c'est créer', paper presented at the IFTR World Congress, *Theatre and Migration. Theatre, Nation and Identity: Between Migration and Stasis* (Belgrade, 9-13 July 2018)

MCAULEY GAY, *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process* (Manchester: Manchester University Press, 2012)

—— 'Towards an Ethnography of Rehearsal', *New Theatre Quarterly*, 53 (1988), 75–85

PAPALEXIOU, ELENI and AVRA XEPAPADAKOU, 'Raise The Curtain! Digital Theatre Archives', *Insights. Archives and People in the Digital Age*, 2 (2016), 14

PAPALEXIOU, ELENI and AVRA XEPAPADAKOU, 'Sur les traces de *l'Orestie (une comédie organique?)* de Romeo Castellucci: De sa conception (1995) à sa reprise (2015)', in *Proceedings of the 2nd International Conference on Theatre Genetics Percursos de Genetica Teatral* (Lisbon: Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, PUR, forthcoming)

—— *Origins. The Archive of Romeo Castellucci & the Socìetas Raffaello Sanzio. A Contribution to Theatre Genetics* (forthcoming)

PAPALEXIOU, ELENI, 'The Body as Dramatic Material in the Theatre of Romeo Castellucci', *Utopia and Critical Thinking in the Creative Process* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2012), pp. 75–88

PAPALEXIOU, ELENI, AVRA XEPAPADAKOU and VALIA VRAKA, 'L'archive théâtrale de la Socìetas Raffaello Sanzio: un pèlerinage à la matière', **in** *Proceedings of the International Conference Processus de création et archives du spectacle vivant: manque de traces ou risque d'inflation mémorielle?* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, forthcoming)

PROUST, SOPHIE, 'Les écrits de l'assistant à la mise en scène', in *Genèses théâtrales*, ed. by Almuth Grésillon, Marie–Madeleine Mervant–Roux and Dominique Budor (Paris: CNRS Editions, 2010), pp. 73–86

—— *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine* (Vic la Gardiole: L'Entretemps, 2006)

RAU, MILO, 'Le théâtre à venir / The Theatre to Come', Keynote speech at the First EASTAP conference, *Decentering the vision(s) of Europe: The Emerge of New Forms* (Paris, 25-27 October 2018)

RIEFFEL, RÉMY, *Révolutions numérique, révolution culturelle?* (Paris: Folio, 2014)

SEGEL, EDWARD and JEFFREY HEER, 'Narrative Visualisation: Telling Stories with Data', *IEEE Transactions on Visualisation and Computer Graphics*, 16.6 (January 2011), 1139–48

SILKA, LINDA, '"Silos" in the Democratization of Science', *International Journal of Deliberative Mechanisms in Science*, 2.1 (2013), 1–14

VAN DEN DRIES, LUK, *Corpus Jan Fabre. Observations of a Creative Process*, (Gent: Uitgeverij Imschoot, 2004)

VAN HULLE, DIRK, *Textual awareness: A genetic approach to the late works of James Joyce, Marcel Proust and Thomas Mann*, (unpublished doctoral dissertation, University of Antwerp, 1999)

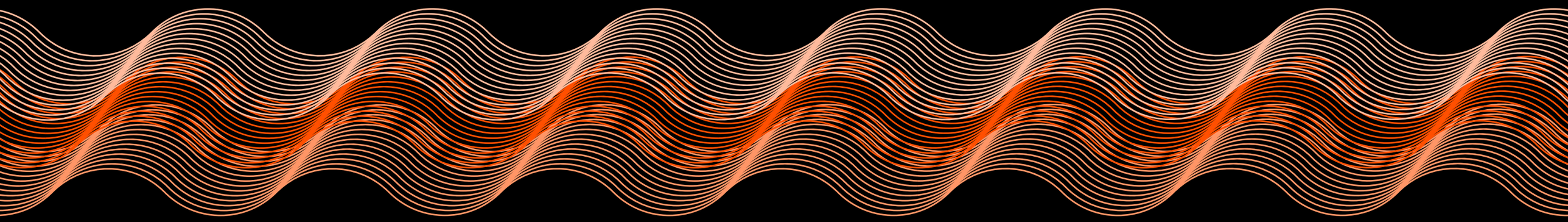
VAN HULLE, DIRK, *Manuscript Genetics, Joyce's Know-How, Beckett's Nohow* (University Press of Florida, 2008)

ZWEIG, STEFAN, 'The Mystery of Artistic Creation', Lecture manuscripts, U.S.A., 1938, in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981)

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Negotiating ‘Home’ Borders:

Creative Processes Hosting Syrian and Palestinian Syrian Artists in Europe



RUBA TOTAH

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE №2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.424–461 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Résumé

Depuis 2015, des centaines d'artistes ont rejoint les masses migrantes de la région arabe avec le soutien d'un individu européen ou d'une affiliation institutionnelle réagissant à la crise des réfugiés.
Les solidarités recherchées au sein des scènes européennes du spectacle vivant offrent des cadres à la participation culturelle des artistes, qui transfusent de nouvelles implications socioculturelles sur leur subjectivité dans les processus créatifs. Cet article examine comment, dans le cas de l'engagement des artistes syriens et palestiniens syriens dans les processus créatifs des institutions européennes du spectacle vivant, ces processus s'entrelacent avec les histoires de vie des artistes pour construire une dynamique relationnelle qui influence leurs opportunités de création en Europe.

Summary

Since 2015, hundreds of artists have joined the migrating masses from the Arab region with support from various international channels. Solidarity within the European performing arts scenes provided frameworks for artists' cultural participation, which transfused new socio-cultural implications on their subjectivities. This paper examines how, in the case of Syrian and Palestinian Syrian artists' engagement in creative processes at the European performing institutions, these processes influenced their home-making experiences. By using a grounded approach, this paper draws insights from an observed creative process within a professional theatre production in Germany, and an artist's personal experience of involvement in a creative process in France. The paper addresses the implications of such processes for citizenship and the integration of artists in the realm of migration.

Author

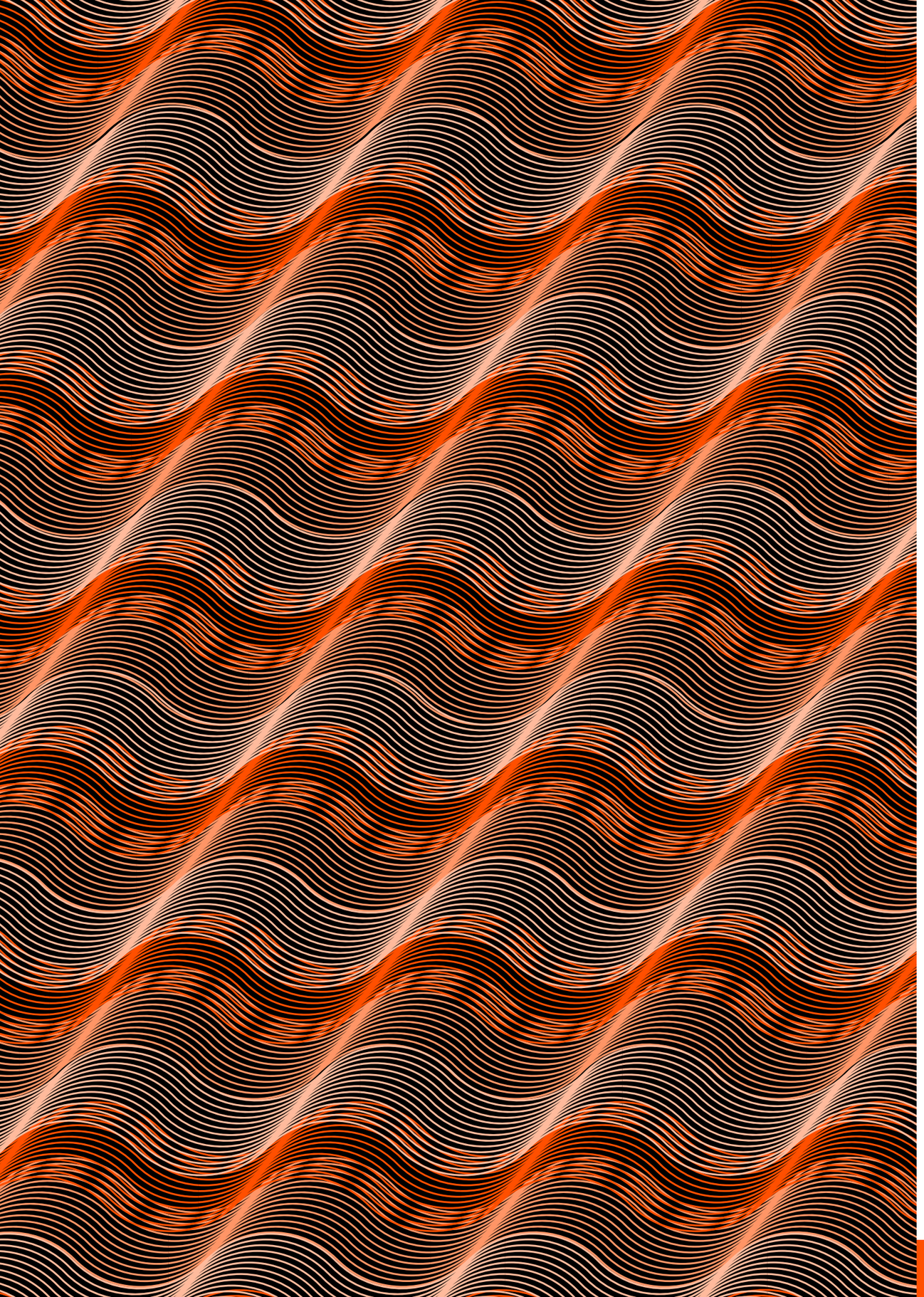
RUBA TOTAH

PhD candidate at Johannes Gutenberg University Mainz, Germany.
Her research is on the transnational cultural experiences of artists in Europe: Artists coming from Syria. Holder of a Master degree in Gender and Development from Birzeit University BZU- Palestine, 2013, focusing on Performing Art and Social Change; view on Religiosity, Class and Sexuality. She has extended experience as a cultural manager of civil society organizations working in the field of Culture.

Institute of Social Education, University of Mainz, Germany
totah@uni-mainz.de

MOTS-CLÉS
Processus de création, mémoire, identification, politiques culturelles, dynamique relationnelle, arts du spectacle arabes en Europe

KEYWORDS
Creative process, memory, identification, cultural policies, relational dynamics, Arab performing arts in Europe



Introduction

In 2016, the Global Migration Compact led citizenship policies[1] toward broader transmission of the EU's approach to migration.[2] Citizenship in the practice of this compact regulates legal and socio-cultural transactions between individuals and governments, considering their various particularities. It also regulates a spectrum of cross-border relationships, including the socio-cultural and economic ties,[3] especially those promoted by nation-states' solidarity initiatives or led by international organisations and open markets. Forced migrant Syrian and Palestinian Syrian artists encountered border policies[4] and tangled with international organisations, implementers of the global compact, seeking forms of citizenship outside the Arab region. From one side, artists aimed to transmit both social and cultural capital accumulated before and during the trip, utilising this in the form of shared experiences,

1. EU governments subcontracted affiliate civil societies organizations and theatre institutions to deal with the refugee crisis socially and culturally.

2. Manifestations of this compact have been disrupting the human rights conventions, especially following what Faist (2018) calls 'externalization' of migration control to countries surrounding the EU, which evoked conflicting discussion on citizenship formations amidst this decade's heightened border tensions and solidarity movements with refugees.

3. Thomas Faist, Başak Bilecen, Karolina Barglowski and Joanna Jadwiga Sienkiewicz, 'Transnational Social Protection: Migrants' Strategies and Patterns of Inequalities', *Population, Space and Place*, 21 (2015), 193–202 (p. 194).

4. Policies practiced during their transit which investigate their legal status.

skills, and networks, while approaching protection and citizenship in certain destinations. From the other side, ideologies and discourses on forms of migrant citizenship turned shared life stories into an immersed thematic of artists legal, social, and artistic representations. Notably, in the past five years, many creative processes have been exploring the inclusion of artists' stories within their performance genesis and methodologies, situating both the processes and artists' trajectories within the framework of cultural citizenship and integration.

The multi-layered governance of migrant artists' citizenship influences their life trajectories. A study on artists at borderlands[5] has shown that legal systems challenged their integration in theatre institutions in Arab countries, whereas non-formal actors, including regional and international art organisations, supported their agency to cope with migration systems temporally. However, international organisations eventually aided artists' disentanglement from artistic and economic ties and peer networks, resulting from deteriorating conditions for freedom of expression in the Arab region. These organisations facilitated the movement of artists toward Europe. Accordingly, if migrant artists' encounter with citizenship in Europe falls in this same global frame of human rights governance, where formal and non-formal bodies permeate their engagement with creative processes, this paper focuses on the structure of these processes in Europe. It examines how creative processes impact the life trajectories of artists seeking asylum or stable social and economic ties. On this issue, another study[6] has demonstrated that solidarity approaches in Europe motivated the establishment of adjacent ensemble models in theatre institutions — which many migrant artists joined — and that this enabled the creation of a third space, harbouring

5. Borderlands refer to countries where artists stayed temporally before moving to Europe, in this case Arab countries and Turkey.

6. Ruba Totah and Krystel Khoury, 'Theater against Borders: "Miunikh–Damaskus" – A Case Study in Solidarity', *Arts*, 7.4 (2018), 1–14 (pp. 10–12).

their agency to negotiate their various representations in the host society. By revisiting these mediums, this paper investigates how they intertwine with artists' life stories to construct relational dynamics around art and influence opportunities of home-making in a transnational space.

This article links three areas of studies to develop an understanding of the relational dynamics within the creative process. It relates to transnational[7] and post-migrant[8] theatre, cultural citizenship[9] studies that examine the relevance of artistic practices to integration policies, and artists strategies for claiming a position in the new creative scenes.[10] It also relates to relational aesthetics,[11] and the genetics of performance

7. Janelle Reinelt, '"What I Came to Say": Raymond Williams, the Sociology of Culture and the Politics of (Performance) Scholarship', *Theatre Research International*, 40.3 (2015), 235–49 (pp. 238–240).

8. Emma Cox, *Theatre & Migration* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), pp. 1–23; Steve Spencer, *Race and Ethnicity: Culture, Identity and Representation* (London: Routledge, 2014); Onur Komurcu, 'Post Migrant Theatre and Cultural Diversity in the Arts: Race, Precarity and Artistic Labor in Berlin' (unpublished doctoral thesis, University of London, 2016), pp. 224–231; Anne Ring Petersen and Moritz Schramm, '(Post-)Migration in the Age of Globalisation: New Challenges to Imagination and Representation', *Journal of Aesthetics & Culture*, 9.2 (2017), 1–12; Stephan E. Wilmer, *Performing Statelessness in Europe* (London: Palgrave Macmillan, 2019).

9. Ricard Zapata-Barrero, 'Diversity and Cultural Policy: Cultural Citizenship as a Tool for Inclusion', *International Journal of Cultural Policy*, 22.4 (2015), 534–52; Emine Fişek, *Aesthetic Citizenship: Immigration and Theater in Twenty-First-Century Paris* (Illinois: Northwestern University Press, 2017), pp. 1–30.

10. Cristina Cusenza. 'Artists from Syria in the International Artworld: Mediators of a Universal Humanism', *Arts*, 8.2 (2019), 1–25; Hélène Sechehaye and Marco Martiniello, 'Refugees for Refugees: Musicians between Confinement and Perspectives', *Arts*, 8.1 (2019), 1–16.

11. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Paris: Les Presses Du Réel, 2002), pp. 160–170; Dominic Thomas, 'The Aesthetics of Migration, Relationality, and the Sentimography of Globality', *L'Esprit Créateur*, 59.2 (2019), 165–79; A. Husak, 'Exercising Radical Democracy: The Crisis of Representation and Interactive Documentary as an Agent of Change', *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 15 (2018), 16–32; Alex Maskens, 'Micro-Utopias: Anthropological Perspectives on Art, Relationality, and Creativity', *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5.1 (2016), 5–20.

studies that examine subjectivities and the seeing-making of theatre through its spectacularity,[12] by intriguing agencies curious to difference and encapsulating relational connections between artists of an ensemble.[13] This study is interested in the theatre experience as a solidarity endeavour immersed within the genesis of its creative processes, where life stories are shaping in the 'living together'. This article also relates to home-making studies that describe a process of constructing the domestic — beyond spaces of protracted uncertainty of the displaced — and situates mechanisms of negotiation within the frame of displaced 'waiting'.[14] Through an analysis bringing together these areas, this paper examines the multi-dimensional relations within the creative theatrical processes from the socio-anthropological perspective of art. It provides a microanalysis of a specific situation that took place during the rehearsing process within an established theatre institution[15] in Germany, as well as a narrative from an artist's biographical experience, on another production in France. In both cases, there is a focus on the relational dynamics appearing in the creative process and how they shape a transcultural reality.

12. Marco De Marinis, 'New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue', *TDR/The Drama Review*, 55.4 (2011), 64–74 (pp. 68–72).

13. Anthony Cordingley and Chiara Montini, 'Genetic translation studies: An Emerging Discipline', *Linguistica Antverpiensia*, 14 (2015); Elvira Crois, 'In Dissensus, We Trust: Prototyping Social Relationships in Participatory Theatre', in *Sharing Society: The Impact of Collaborative Collective Actions in the Transformation of Contemporary Societies*, ed. by Benjamín Tejerina, Cristina Miranda de Almeida and Ignacia Perugorría (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2019), pp. 320–330.

14. Cathrine Brun, 'Active Waiting and Changing Hopes: Toward a Time Perspective on Protracted Displacement', *Social Analysis*, 59.1 (2015), 19–37.

15. This institution opened its doors to widening the borders of its theatre production by including transnational theatre projects, mainly artists from migrant backgrounds. The creative process discussed in this paper yielded in a performance and several other outputs later.

Sample and method

The paper relies on the analysis of transnational biographical interviews[16] as a method to gather and analyse first-hand qualitative research material from a group of sixteen artists forced to leave Syria after 2012. Personal semi-structured interviews were conducted over two years (2017–2019) with artists currently living in several European countries. The group of artists in this study is heterogeneous: some of them left Syria under fake names, others were banned initially fromtravel but were subsequently forced to leave.[17] Thirteen artists smuggled or found a way out via work missions in a neighbouring country. Either they could not return due to personal issues with the regime authorities,[18] or could they return but decided to remain outside the country. Two artists are Palestinian Syrians.[19] Eight of the artists are women. All artists had over five years' professional experience in dance and theatre, completing at least five productions before leaving Syria. Their experience varies between modern theatre, folkloric, modern, and contemporary dance. The selected segments are from a creative process in a pop-up documentary theatre piece premiered in Munich May 2018, and from a contemporary dance experience premiered in August 2018. Upon arriving in Europe, the artists obtained various legal statuses.[20]

16. Catherine Cassel and Gillian Symon, *Essential Guide to Qualitative Methods in Organizational Research* (Los Angeles: Sage, 2014); Kathy Charmaz, *Constructing Grounded Theory* (Los Angeles: Sage, 2014); Ursula Apitzsch and Irini Siouti, 'Transnational Biographies', *Zeitschrift Für Qualitative Forschung*, 15.1–2 (2015), 12–23; Barbara Czarniawska, *Narratives in Social Science Research* (Los Angeles: Sage, 2013).

17. Interviews with (anonymous) artists.

18. Four artists are due for military service if they return, six of them threatened with imprisonment. Three can return to Syria but chose to stay outside.

19. A second-generation Palestinian refugee in Syria after 1948.

20. Some artists are refugees, and others are holders of the Syrian passport subject to conditional renewal.

For its results, this paper relies on microanalysis of a 'narrated life story' by one artist. It also examines themes that emerged from the life stories of the remaining group of sixteen artists. The author of this article was also directly implicated in one creative theatre process as an observer, enriched with ethnographic notes and a highly contextual understanding brought by three months of immersion. By using an empirical approach embedded in grounded theory, this paper describes the processes of events experienced by artists, and how they structured those processes in actions that pushed forward creative transformations.

Immersion within creative processes in a migration context

Upon arrival in Europe, the artists discussed in this study found themselves immersed in various creative structures that were more pertinent to the arrival countries' modes of theatre production; nevertheless, through engagement, they shared commonalities. In principle, these artists were motivated to mediate experiences[21] and stories of old and new citizens of the European cities hosting refugees.[22] In a conversation[23] between a dramaturge and the ensemble,[24] during a creative process in Munich about what the performance is supposed to mean, Fadi, a Syrian artist, explained that it started with open questions about daily routines that developed into interweaving stories of the performance, regardless of the origin of the artists. Motivated by this weaving together of diverse stories, the artists partook in a post-migrant approach towards these creative processes. Fadi added, 'So, the whole is at the same time talking about actual situations, but also beyond'. These artists' motivation can be understood through what Carpenter[25] calls cultural generativity, the active and creative use of energies in promoting new understandings in theatrical productions, in ways responsive to one's identity.

Generative immersion relies on transnational experiences and networks affecting the creative process. Amin, a Syrian artist, explained generating a spontaneous connection: 'I applied as a production assistant to this theatre. In one of the rehearsals, a colleague joined smoking a cigarette and asked about a paper I held with some script ideas. Two days late, the theatre director asked again about the idea, and if it is possible to send it to him. I did, and they let me direct the play'. Another artist, Ayman, described how a network could be informative about procedures of engagement and thematic perspectives: 'my wife is affiliated to the theatre, so she shared about how the processes take place and how to apply a concept'. Other artists engaged with theatres based on invitations. Munir explained an extended connection with art producers from Syria: 'They knew me from before, and already know I work in theatre, and in singing, so they approached'. Nadi, a Palestinian Syrian explained how a network, created initially in Syria around being a refugee there, re-activated later in France when his Palestinian friend introduced him to festivals he could apply to: 'One day, a friend suggested sending the filmed choreography with dance colleagues to a festival he knew that might like it. After sending it,

21. Bronowski (1958) defines creative processes as engaging artists personally or collectively within a group toward finding an unexpected common ground to concepts or experiences.

22. Yalla ensemble in Schauspiele Hannover, Exile ensemble in Gorki Theater, Berlin.

23. Ruba Totah, 'Observation' (2018b).

24. This ensemble included German, Syrian and Palestinian Syrian artists.

25. Inta Gāle Carpenter, 'Memory-Theater as Cultural Generativity: Eslingena: A Musical In Toronto And Riga', *Journal of Baltic Studies*, 38.3 (2007), 317–47.

they invited four of us'. These spontaneously or accumulatively generated networks, crossing national and bureaucratic borders, enabled artists to penetrate and take part in the structures of creative processes.

Artists' generative immersion also affects the medium of relational aesthetics.[26] This medium involves multi-relational interactions. Bourriaud explains this medium as being able to generate an intersubjective relationship between artists and spectators and create an alternative form of human connections. Tinius[27] suggests another kind of relationship emerging within this relational medium between the artists and themselves, while De Marinis[28] locates it within the seeing-making theatre process, comprising the invisible dimension[29] of the production wherein artists are studied, and assessed by describing their making and reflecting on their performance. It also includes relationships with the performative thematic, as described in Satzinger's[30] understanding of the creative process, which includes artists' procedures to bring ideas to life within a structure that contributes to their experience. In a post-migrant context, the creative process that Fadi described evolves within a transnational social space,[31] referring to 'pluri-local' interactions crossing state borders and consisting of a combination of social and symbolic ties. Therefore, the relational medium expands beyond relations of the 'self', of the 'other', or of the 'thematic', to include transnational and intercultural relationships between artists from various backgrounds. It provides trans-subjective and intersubjective interrogations of the self, the other, and the thematic implicated within the structure of the 'constructed situation'[32] of performative practice. Thus, this medium invites multi-relational connection between art and its performers or spectators. These multi-relational interactions within the medium of creative processes distinguish migrant artists' experiences from other migrant groups, in that they encourage dialogue that shakes off the constraints of migrants' representations and elaborates alternative forms of communication in migration.

These multi-relational interactions within the creative processes create a space for discussing the various hegemonic influences on migrants' citizenship discourses, and transnationalism. This space correlates with what Glick Schiller[33] calls a multi-scalar social field, which includes the power of several intersecting individuals and institutions and combines the migration policies system and the art produced under its influence. First, it comprises the power of global discourses over creative processes involving migrants. Both artists and host institutions have been negotiating their spaces within these discourses. From their side, theatre institutions rely on executing governance mechanisms of human rights[34] when hosting migrant artists within their structures. However,

26. A set of artistic practises which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.

27. Jonas Tinius, 'Rehearsing Detachment: Refugee Theatre and Dialectical Fiction', *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5.1 (2016), 21–38.

28. De Marinis, pp. 68–72.

29. Usually seen in theatre notes and observers' and researchers' work.

30. John W. Satzinger, Monica J. Garfield and Murli Nagasundaram, 'The Creative Process: The Effects of Group Memory on Individual Idea Generation', *Journal of Management Information Systems*, 15.4 (1999), 143–60.

31. Thomas Faist, 'Migrants as Transnational Development Agents: An Inquiry into the Newest Round of the Migration–Development Nexus', *Population, Space and Place*, 14.1 (2007), 21–42.

32. Bourriaud, p. 168.

33. Nina Glick Schiller, 'Explanatory Frameworks in Transnational Migration Studies: The Missing Multi-Scalar Global Perspective', *Ethnic and Racial Studies*, 38.13 (2015), 2275–82; Nina Glick Schiller and Maja Povrzanovic Frykman, 'Transnational Regimes and Migrant Responses in an Altered Historical Conjuncture', *Nordic Journal of Migration Research*, 8.4 (2018), 199–200.

34. Maggie O' Neill, 'Transnational Refugees: The Transformative Role of Art?', *Forum: Qualitative Social Research*, 9.2 (2008); Cusenza, pp. 1–25.

some critics[35] problematise the institutions' capital that forms through their relational aesthetics. Bishop suggests that such theatre productions replace service and goods exchange with an 'experience economy' and with experiences documented on stages. Also, they accumulate institutional capital from solidarity theatre with global migration issues.

From another perspective, in the performance illustrated earlier, the director[36] expands the creative process to include the casting phase as a strategy against discourses inherent to migrants like legal status, expositions of appearance, gender, or political perspective. Against the argument that an artist must be framed as a refugee when producing art in exile, the director conducted two casting activities to select artists coming from Syria. One was in Beirut (for artists residing in Syria) and the other in Germany. They reflected upon the influence on the creative process arising from each location: 'By casting in two cities, we felt it was an intense experience there. For two days, we had dinner together, which built some bonding, whereas here we had a meeting every few days with an artist from a refugee background. So, deciding which artists to invite was part of this whole intensity of production by creating bonds with each of them before considering the legal status'. Also, the director conveyed a stance, through casting, against migrant artists' appearances by selecting a tall blond Syrian artist interested in contemporary music and, against gender stereotypes, by choosing an outspoken female Palestinian Syrian refugee artist, and an open-minded female German artist. Additionally, they selected artists with both refugee and non-refugee legal status to join the ensemble. Making these decisions, the director inserted her, and the theatre's, vision into the creative process, taking a stance against violations of migrants' rights to express stories apart from categories.

35. Claire Bishop, 'Antagonism and Relational Aesthetics', *October*, 110 (2004), 51–79.

36. Ruba Totah, 'Interview' (2018a). Actual names anonymised for purposes of privacy.

From their side, artists within the same ensemble demonstrated their perspective on discourses connected to migration. Hani[37] explained during, the same discussion with the dramaturg, that 'it is more the question of living together', stressing that while news is online, artistic strategies to tackle the migration topic are the concern of collective creation. Undergoing the cast selection stances and the performance theme dominion while surrounded by media inflation on the refugee crisis, the artist adhered to the artistic aspect of performance, aiming to ensure a human right for expression. Both the artists and director communicated their stances against the power of global discourses on the creative process.

Second, the power of language as a communication tool in transnational relational aesthetics was likewise significant to the multi-scalar social field. Amin explained that knowing German and English is essential to his work: 'Being good with working in German may have enabled more special offers for me than others who work only in Arabic or English'. Nadim explained hesitance related to language: 'I was hesitant, the language and how it will go, it was difficult. Knowing that there will be a translator was very important'. Moreover, not only did language pose a challenge to some artists and add value to others, it also imposed itself as a critical aesthetic concern on institutional mobilisation in tackling diversity issues. In Germany, one of the dominant discussions in an emerging network[38] of performing arts calling for diversity in performance is the issue of language. The network advocated translation for mediating intercultural codes that emerge in theatre practices, and for turning the creative process into a laboratory of communication. Leen, a half Syrian, half French artist, introduced herself as a mediator in a performance. Rana, too, sharing the same language of the other actresses, was able to

37. Ruba Totah, 'Interview' (2018c).

38. The network is gathering various peers to promote problems of diversity in theatre and performance making.

build a trust, bonding to speak up personal, sometimes critical, stories and put them on stage. Hani commented on the translator at the creative process he joined, who came from a very close region and that he felt shared the same way of thinking, providing familiarity through her mediation of the language issue with the director and the German actor.

The following sections investigate how, given this multi-scalar social field, artists generative immersion in creative processes led them to construct trajectories of home-making in a transnational reality. This immersion in performative practice included improvisations, decision making, and referencing.

Syrian and Palestinian Syrian artists in creative processes

A segment from a participant observation

The following situation[39] took place during a morning rehearsal, two weeks after the beginning of a creative process bringing together German artists with artists coming from Syria. Usually, the rehearsals took place in the morning and then in the evening in a four-hour slot. The theme and the participants were set daily, depending on the content that the director chooses. Most of the rehearsals were collective, and some requested the presence of only two or three performers. Presented below is one distinct moment involving the director (Director), dramaturge, translator, and two performers from the ensemble: M., a German actress, and K., a Syrian actor:

K. arrived before M.; Director and the dramaturge were there already. We waited until M. arrived. Director asked them to change before beginning. Director reminded them of the personal stories improvised the day before and the text they discussed on the space in between reality and fiction, then asked them to improvise a description of their rooms and a dream story they had in the city, using a dialogue. K. began. He described his studio in this city as 'a simple, clean and neat room.' 'It looks more like a dream than like a reality,' he said. 'I try not to mess with its neatness.'

M. suggested, 'Why don't you put pictures of your room in Damascus in it?'

K.: My room in Damascus is full of piles of things, CDs, books, a drawer here, a bed where I sleep deep and have dreams.

M.: Aha.

K.: So I like to sit in it to prepare myself to enter my dream or a third world that is not Sham[40] nor this city, that is why I am telling you about this room. How do you sleep at night? Do you dream M.? Or do you not? Do you find yourself ever in a third world?

M.: I do not mix worlds because I don't live in two places, in reality. I only mix performances I have in the theatre, people who visit me, I mix them. In my sleeping room here you open the door, (movement and acting), and get in.

K.: Maybe I shouldn't because it's your room you enter before me.

M.: It's okay, we get in we close the door. Here is my bed. (feeling) And here is the window.

K.: A big window or small? It is not big.

39. Ruba Totah, 'Observation' (2018d).

40. A local name for Damascus.

M.: Your big is not my big. Under the bed, we light a candle. (acting) The closet, and drawer.
K.: What is the colour of the wall?
M.: Green, not so green but a little bit green. The door and next to it shows the hallway and kitchen. (A pause). Then she continued (with more cheerful voice): And my room in Damascus is so nice (Woaaah), it is a big room, nice.
K.: No I cannot see it (bringing back the calmer mood); Can you explain it to me because I cannot imagine it? Big is like your big or my big?
M.: As your big.
K.: The bed is a circle? Square? And is there a chandelier?
M.: Yes (cheerfulness fades).
K.: It seems you like lights a lot. Do you dream about them?
M.: I do not remember my dream with them, only with the water… also, there is an olive tree in the room.
K.: Do you pick and eat them?
M.: You must be very careful, you need two tools, one to pick and one to collect from the ground. Also, there is a radio hung on the tree.
K.: It works on a battery or wire?
M.: On batteries.
K.: Do you sleep on this bed?
M.: No, on another bed.
K.: Under the bed? Do you have a light?
M.: Yes, I have a candle under the bed.
K.: It does not burn?
M.: They are soft and small; they are not dangerous.
K.: They are safe when you are under the bed, what do you feel?
M.: My head is down because the bed is low (they both lay down), and I sleep, and when I wake up… I don't know if I am dreaming or real.
K.: Are you afraid of dreams?
M.: I don't know, sometimes I don't know if it is a dream or reality.
K.: Me too I don't differentiate, I mix the realities. Okay, now let's get out from under the bed, watch your head, stay low.
M.: Now I want to go to your room.
K.: Which room. Here?
M.: Yes.
K.: My place in here is real. But for me only me, and I am telling you alone now, it's like a very big entrance door to a world called Damenshin. This world has no time, no places, suddenly you find yourself in a swimming pool, then suddenly find yourself in the city-Platz, and suddenly it is dark, then daylight, there is no death in this world. Sometimes when I am in the city-Platz, I feel that am not a stranger to this place, as if I visited it before, maybe because the ground has many stones next to each other and something is old about it that reminds me of Bab Touma in Damascus — same old stones. Sometimes I see people there who look like people from Damascus. I am shocked, where am I now, in Damascus or here? I do not know if you experience the same thing.
M.: Yes, I feel it.
K.: I keep mixing between here or there.
M.: Ya.
Director interferes…

Segment from a narrative of biographic experience

Nadi,[41] Palestinian Syrian artist, arrived in Paris in 2016, after leaving Syria to work for some time in Lebanon. Searching for opportunities to resume his dancing career, Nadi persevered to do produce something from the experience he had accumulated. He gathered peers, around twelve, those he worked with before and ended in Germany, and

41. Ruba Totah, 'Biographical Interview' (2019).

choreographed a piece over a week, which he filmed, took back to France, edited and shared on Facebook: 'This piece was about the sense of community that connects us, and at the same time, the state of exile'. Receiving thousands of views, he did not know how to sponsor it further, until a friend asked him to apply for a festival in France. Admiring his work, the festival invited his performance:

> I feel I have a whole encyclopaedia of skills I gained back in Lebanon, and before in Syria, and the travels, all made me need to share it. So, my opportunity was that they liked the work, especially that we are a group of contemporary dancers coming from Syria. We agreed to invite-only four of the twelve performers. I had four months only, so I looked for an organisation to support the production, then found one to offer a training space. Way less than I needed and with terrible conditions, I took their support. A small room, where it was tough to jump, so my head would hit the ceiling, and so it was tough to do some hand routines during rehearsals. I trained in the room alone for months, I choreographed a new piece for the festival, and the other performers joined in the last week before the performance. In four days, from 9am until 9pm, we trained on all the moves together. Also, during those months, I worked with a friend in Lebanon who, because he is a friend of mine and a Palestinian as well, prepared two musical pieces for the show. We Skyped many times to discuss the music arrangement. Without this man, it would have been very costly, but he saved me. We performed twice at the festival, outdoor shows. It was hot during August in 2018, and the floor was set on black, our burnt legs reflected on the theme of the piece we produced. It was mainly about the body, and the breath we exhale to reveal the traumas and pain we accumulated in our bodies during our lives. The performers hated me for that and complained that they would not do it again. The reviews though were great, showing admiration for the technique, the theme.

Trajectories for home-making through creative processes

The segments describe improvisations evoking personal stories. The dialogue between the artists and the biography include mixing between fictive or embodied, and real life personal 'home' descriptions, emerging through the practice of 'living together'. The mixing bridged the relationship between the creative process and the migration experience by choosing to interweave descriptions about real homes and fictive ones. The improvisation space allowed artists to turn the process into a transnational relational creative space, moving between describing their 'home' in the past and present, re-imagining it geographically, and encouraging interventions of peers about it. Furthermore, the segments demonstrate subjective reflections on 'home' via arguments or decisions, and relational dynamics with peers. The reflections imply structural frames, patterns of choices, and memories sharing to negotiate those settled frames.

The first frame concerns the structure of the creative process in the migration context. Called upon through the festival's call,[42] as in Nadi's case, or, as in the observed moment 'dreams of a fictive home', proposed by Director as a rehearsal theme at the beginning of each rehearsal session, this frame creates a boundary for the elements of the creative process. It controls or governs artists' spaces of

42. Festivals or ensembles designate the title of their calls or productions in relation to the concept of exile or borders to indicate their interest in raising the topic, usually reflecting their socio-political vision about it.

expression.[43] The second frame concerns artists' relational dynamics, which they generated using the dialogue technique. By recurrently practising those patterns within the aesthetic space, trajectories responding to transnational reality and creative social field emerge.

The trajectory of identification

Artists relational dynamics comprise two patterns: a repetitive dialogical style which included describing a personal experience, then posing questions about it, and engaging physically in mimicking it. Another repetitive, experiential pattern included proposing an intimate space around a memory and then sharing it publicly by relating it to a common understanding with peers, then creating an interactive experience around it. These dialogical and experiential patterns enabled a subjective mechanism, what Garson[44] calls an open space in documentary performativity, which focuses on the process that is collaborative and dialogic, aiming to extend what people know about themselves. It relates to what Tinius[45] calls a 'dialectical fiction' as a form of actors' reflexivity. Also, it is not only a representational medium but an embodied[46] social practice, an 'expressive enactment'. Its dialogical nature invites exchange and elaboration on reflexivity, and its performative gestures develop its capacity to further meanings and images. Routinising those patterns by collaboratively working on personal stories represents artists' trajectory of identifying with the transnational reality that the creative process provides. It continually attempts to re-construct domesticity and familiarity with what 'home' means.

More specifically, patterns of identification employ choices to infuse the relational dynamics between artists within the aesthetic space. In the observed moment, the artists made several decisions about the improvised storyline. K. chose to share an experience with his place. He chose not to bond with his room in the European city, explaining, 'I try not to mess with its neatness', then decided to employ the room in a vision that suited the rehearsal call for hybridising experiences, and chose to engage his peer artist in this vision. His choices invited others and objects from his memory to the relational space that allowed shifts between fiction and reality, past and present, self and the other. They allowed instrumentalising these shifts to create an understanding of a new home. If displaced people usually lack[47] possibilities to choose familiar and secure places or 'home', in this relational space K. bypassed the original as well as the new place, toward a fictive one that is beyond both, what he called the third world.

Moreover, K. chose a contradictory and multi-spatial description of this place before engaging it with a hybrid vision. At first, he moved between describing it as 'neat', 'real', 'dream room', and then in, between these descriptions, he introduced a messy room in Damascus with many belongings and deep sleep routines. By shifting between geographies, attaching memories to them, and contrasting them, K. practised transcultural remembrance,[48] which explains another level of agency, that of dissemination of memory across and within the national

43. Henk Van Houtum, Olivier Thomas Kramsch and Wolfgang Zierhofer, *Bordering Space* (Burlington: Ashgate, 2004); Robert David Sack, *Human Territoriality: Its Theory and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009); Kay Anderson, *Handbook of Cultural Geography* (London: Sage, 2003).

44. Cyrielle Garson, 'Does Verbatim Theatre Still Talk the Nation Talk?', *Journal of Contemporary Drama in English*, 6.1 (2018), 206–19 (pp. 210–214).

45. Tinius, p. 26.

46. Fişek, p. 8.

47. Helen Taylor, 'Refugees, the State and the Concept of Home', *Refugee Survey Quarterly*, 32.2 (2013), 130–52.

48. Matthew Graves and Elizabeth Rechniewski, 'From Collective Memory to Transcultural Remembrance', *PORTAL: Journal of Multidisciplinary International Studies*, 7.1 (1970), 2–10.

boundaries. Remembrance contributes to '*doublement*'[49] in a performance gesture that adds another layer to the relational aesthetics, in a creative migration process which not only deals with the relationship between reality and imagination, but also includes the multi-spatiality related to the past and present and the changing geographies represented by the artists. Multi-spatial *doublement* enabled artists' identification with the transnational reality to emerge within the creative process. Besides, despite not being a migrant herself, M. made choices about multi-spatial descriptions of her personal space in order to engage it with a hybrid vision. She gained an agency to expand her 'home' description in the European city by introducing the re-memory[50] of 'olive tree' and 'radio' themes which formerly constituted a colleague artist's memory in Syria. Re-memory construction[51] in M.'s choice created a relational space, where multi-spatial doubling within the performative gesture empowered her to identify with the specific conditions of the creative process.

In Nadi's case, he demonstrates an agency to identify with what is unusual in the customary conditions of his dance routines, like the size of the studio provided by the institution supporting artists in exile, or the painful floor during the performance. He chose to re-establish new performing conventions that revisited his body's ability to adapt, creating a relational space that included the body, new situations, and his convictions. To do that, he domesticated the choreography demands to avoid extended hand movements and subdued the pain of stage performance to the real life experience of pain. By expanding what is familiar to his dancing routines in real life, Nadi too utilised choices as a tool to infuse the relational dynamics within the aesthetic space.

The various choices taken by artists created relational spaces that enabled them to re-construct their domestic spaces. This distinguishes an artist migrant possibility from those of a non-artist migrant, in that the multi-spatial *doublement* of creative processes in a migration context empowers emotional, fictive, and real relationships with the self, with others, and with memory objects. They contribute to examining the concept of home beyond its legal and diasporic understandings and extend its dynamic[52] nature by imagining, creating, and changing — as well as losing and moving — homes, to recreate it through 'living together' in post-migrant theatre.

The trajectory of re-entanglement

In addition to identification with the transnational reality through several aesthetic choices, artists were involved again in the dialogical and experiential patterns of creative processes, after a forced movement, where they re-entangled with the state of origin's figures, memories, and references. Re-entanglement refers to a temporal process where a person struggles to reclaim a forcefully hindered relationship. Within the creative processes, it yielded confrontations to display thoughts about the transnational reality. In the observed moment, M. asked, 'Why don't you put pictures of your room in Damascus in it?'. The 'room in Damascus' reference asks that the infused dialogue serves to unpack layers of confrontation. One is internal, and K. revealed it

49. Tinius, p. 19.

50. Divya Tolia-Kelly, 'Locating Processes of Identification: Studying the Precipitates of Re-Memory through Artefacts in the British Asian Home', *Transactions of the Institute of British Geographers*, 29.3 (2004), 314–29.

51. Tolia-Kelly presents re-memory as a recall of experience that can be the memory of others as told to us and absorbed within a recurring experience; it describes the self beyond a personal narrative of events and biographical backgrounds.

52. Nadje Al-Al. Khaled Koser, *New Approaches to Migration: Transnational Communities and the Transformation of Home* (London: Routledge, 2005).

through the comparison between rooms that refer to belonging. It spoke of a boundary with the new place, and his inability to break this boundary in the real world — rather through a fictive third world. The confrontation provoked an agency to re-establish a relational connection with the room, which included remeasuring its meanings and distances from him. Also, the encounter is relational and spatial. By referring to figures from Syria, K. re-entangled with previous places to make an argument about his status in the present situation, mixing people's faces to provoke an urge for connecting with people in the new place and maintaining others from the past. The confrontations appear throughout the observed moment using terms to signify encounter: 'it is a weird feeling that my head does not handle'; 'I am shocked'; and uncertainty, 'maybe anything could pop up'. Moreover, it implies the invitation of the peer artist to join and interact about the confrontation process: 'I do not know if you experience the same thing' and 'that is why I am telling you about it'. Referencing and confrontations within the relational space are tools of an interactive[53] re-entanglement with memories in order to document experiences. They expand boundaries of places and encounters the static nature of a reference, turning it into a concept in motion between past and present and, with peers, making it a tool to re-construct artists' understanding of 'home' in a transnational space.

M. and Nadi document their experiences using similar interactions. M. signified negations within the dialogue after using the re-memory of the olive tree and the radio: 'No, on another bed', 'they are not dangerous', 'I do not know', 'I do not remember', 'no, battery'. The negations unpacked confrontations she experienced when creating a relationship with the references and communicated them with her peer to interact about re-entangling with her control over a space that is supposedly domestic. Also, Nadi's reference to ties established in the past are repeatedly confronted with available resources. By searching for peers to launch a new dance project in exile, he confronted the lack of access or capabilities to sponsor it. Generally, re-entangling with references from the past (in the case of K.) or unusual situations (in the case of M. and Nadi), created an interactive transnational space with current spatial and temporal relationships, such as peer relations, self-declarations, and home meaning. It constructs what Schechner[54] calls 'the worked-on-behaviour' where artists rely on a reference to distance it and interactively work on it with peers.

The above microanalysis demonstrates the implications of creative processes on artists' subjective understanding of 'home' in a migration context. It reveals relational dynamics emerging in the space of interaction between artists. By permeating artists' life trajectories as they resumed their professional pathways in Europe, those relational dynamics enabled artists to identify and re-entangle with the transnational creative processes during their immersion in several theatre institutions. They formulated through tools that artists used, like choices, references, and confrontations. These tools distinguish those processes by creating a transnational relational aesthetic space where artists practised multi-relational *doublement* and transnational interactive documentary, combining transnational circumstances with the relational aesthetics of migrant artists. They can also distinguish the migrant artist experience from those of other migrant or displaced groups. Artists home-making trajectories provide a continuous shifting between describing places, memories, and belongings, references or confrontations, and describing their limits, then crossing their multi-spatial boundaries toward

53. J. Aston and S. Odorico, 'The Poetics and Politics of Polyphony: Towards a Research Method for Interactive Documentary', *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 15 (2018) 63–93; Husak, p. 28.

54. Kershaw Baz, Helen Nicholson, Gilli Bush-Bailey and Maggie B Gale, *Research Methods in Theatre and Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013); Eugenio Barba and Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (London: Routledge, 2006).

reconstructing them with others. It is an experience of expanding the domestic understanding of the 'self', where agents must simultaneously reference, confront, and open up to new possibilities and meanings of home, reconsidering their habitual routines. It is within this relational turbulence that artists home-making unfolds, in the creative processes at the European stages. Its construction begins with immersion within a theatre institution in Europe.

Discussion

The relational dynamics discussed here, within the creative processes of migrant artists in Europe, introduce new dimensions to understanding in other fields. While it corresponds with the cognition dynamics[55] to choose and remember life experiences, which implicates envisioning the self as in its relationship to others, this relationship vision is problematised when it is tackled through the structures of the creative process in a migration context, and within its relational aesthetics. Structurally, it engages the performative practical and relational process in theatre to demonstrate a multi-relational space, where the artists, the director, the dramaturge, the observer, and memory objects dynamically interact with external powers to produce a documentary theatre of transnational experience. Aesthetically, it engages the transnational perspective within the post-migrant theatre practices, which reflects on the practicality of the concept of the 'transnational space' and the relational aesthetics emerging between art and the real world. If generative immersion in creative processes relies on transnational networks and relational aesthetics that reflect the various hegemonic influences on migrants' citizenship discourses and transnationalism, artists home-making trajectories formulate around relational dynamics that negotiate those multi-scalar powers.

The microanalysis of artists' narrative segments above revealed that artists managed, through their trajectories, to negotiate the borders of 'home' by identifying and re-entangling with the transnational reality emerging within the creative process. Their trajectories describe entanglements between 'home', memory, and citizenship works. Home is conceived as a relationship, a spatial, temporal, and a conceptual tool, and a device of home-making, which includes domesticity, belonging, and familiarity, acquired through patterns of experience and behaviour.[56] Artists' trajectories negotiate home as a tool, and the order it requires to achieve familiarity, memory and belonging. Conversely, memory employs emotions to achieve 'theatricalisation' of the world order in a micro situation. Aesthetically, as a 'restored behaviour', memory brings the home as something distant and separate that can be 'worked on', changed, or exist in a non-ordinary sphere of socio-cultural reality, which is primarily symbolic and reflexive, and where the self becomes a trans-individual self that generates choices. In this study, its presentation as a personal, cultural, and emotional reference — a choice, and an object which enabled artists to connect, contrast, and confront what is considered a domestic space — extends its meaning to real life through relations created by the performative practices. Therefore, memory is crucial to constituting the relational dynamics of home-making in creative processes.

Transnationally, memory is a socio-political device[57] that grounds individual and collective cultural heritage stories and resides within the

55. Michele J. Gelfand and others, 'Negotiating Relationally: The Dynamics of the Relational Self in Negotiations', *Academy of Management Review*, 31.2 (2006), 427–51.

56. See Gupta and Ferguson (1992), Theocharidou (2016), and Suda (2014).

57. Tolia-Kelly, p. 322; Alison Blunt, 'Collective Memory and Productive Nostalgia: Anglo-Indian Homemaking at McCluskieganj', *Environment and Planning D: Society and Space*, 21.6 (2003), 717–38 (p. 719).

material of culture as a signifier of home. It revolves around exploring identities on personal and collective scales, beyond the space of the house, contributing to the various powers of the transnational space within the creative process. If the creative process[58] is a means of expanding methodological and technical horizons, one that transforms[59] the genetics of the text building then, in this study, it turns into a negotiation medium where the agency of the artists' life story and his choices, references, and confrontations in improvisations become part of the memory work. The agency of artists develops despite their geographical background and emerges out of the bridging[60] that the immersion and mediation of stories provide to the crucial role of memory.[61]

Trajectories of artists' home-making within the transnational creative space challenge the sustainability and feasibility of the concept of integration at large — a process of endorsing the host society's social, financial, and linguistic necessities that demands requirements from individuals.[62] The multi-relational aesthetic space creates, instead, a negotiation space of home and memory between the past and future, which promotes trans-subjectivities and intersubjectivities rather than an endorsement. In this space, migrant artists accumulate relational dynamics which re-construct the sense of citizenship by including new identifications that do not indicate direct functionality from individual migrants, but rather a constant negotiation of them. Also, if cultural citizenship connects the use of appropriate resources to foster citizenship — where creativity and symbols use art to construct individual livings[63] — art becomes a link between migrants' claims for citizenship and the national perspective of it, which promotes active participation within the national culture. Accordingly, integration in this paper refers to the temporal process of negotiating memories and belongings in a transnational space.

58. Eugenio and Savarese, p. 2019.

59. Cordingley and Montini, p. 2.

60. Crois, pp. 320–330.

61. Frederik Le Roy and others, 'Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process', *Contemporary Theatre Review*, 26.4 (2016), 468–84.

62. Matthis Schick and others, 'Challenging Future, Challenging Past: The Relationship of Social Integration and Psychological Impairment in Traumatized Refugees', *European Journal of Psychotraumatology*, 7.1 (2016), 28-57.

Conclusion

This paper has demonstrated how — in the case of Syrian and Palestinian Syrian artists in creative processes at the European stages — structures of creative processes in a migration context and biographical trajectories, emerging through relational aesthetics of these processes, come together to create the relational space of a home-making experience in Europe. While theatre institutions integrate migrant artists' experiences within their solidarity, cultural citizenship, and integration discourses, several challenges to the European integration approaches of artists were identified. One of those challenges is global discourses on migrant art, and the language of performances, which both artists and theatre institutions have been negotiating for space within. The relational aesthetics in post-migrant theatre experience invest the capital of migrant artists in promoting the human rights discourses of their host institutions, and also in creating a space for migrant artists to negotiate borders of 'home' beyond the relational role of envisioning the 'self' in its relation to others — in its multi-spatiality, and in its shifting between the imaginary and the real. •

63. Richard Zapata Barrero, 'Diversity and Cultural Policy: Cultural Citizenship as a Tool for Inclusion', *International Journal of Cultural Policy*, 22.4 (2015b), 534–52.

Bibliography

ALI, AL, *New Approaches to Migration?: Transnational Communities and the Transformation of Home* (London: Routledge, 2005)

ANDERSON, KAY, NIGEL THRIFT, MONA DOMOSH AND STEVE PILE Eds., *Handbook of Cultural Geography* (London: Sage, 2003)

APITZSCH, URSULA, and IRINI SIOUTI, 'Transnational Biographies', *Zeitschrift Für Qualitative Forschung*, 15.1–2 (2015), 12–23

ASTON, J. and ODORICO, S, 'The Poetics and Politics of Polyphony: Towards a Research Method for Interactive Documentary', *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 15 (2018), 63–93

BARBA, EUGENIO and NICOLA SAVARESE, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (London: Routledge, 2006)

BAZ KERSHAW, HELEN NICHOLSON, GILLI BUSH-BAILEY and MAGGIE B GALE, *Research Methods in Theatre and Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013)

BISHOP, CLAIRE, 'Antagonism and Relational Aesthetics', *October*, 110 (2004), 51–79 *https://doi.org/10.1162/0162287042379810*

—— 'Biographical Interview', 2019

—— 'Biographical Interviews with Anonymised Artists', 2019

BLUNT, ALISON, 'Collective Memory and Productive Nostalgia: Anglo-Indian Homemaking at McCluskieganj', *Environment and Planning D: Society and Space*, 21.6 (2003), 717–38

BOURRIAUD, NICOLAS, *Relational Aesthetics* (Paris: Les Presses Du Réel, 2002)

BROMLEY, ROGER, 'A Bricolage of Identifications: Storying Postmigrant Belonging', *Journal of Aesthetics & Culture*, 9.2 (2017), 36–44

BRUN, CATHRINE, 'Active Waiting and Changing Hopes: Toward a Time Perspective on Protracted Displacement', *Social Analysis*, 59.1 (2015)

CARPENTER, INTA GĀLE, 'Memory-Theater As Cultural Generativity: *Eslingena: A Musical* in Toronto And Riga', *Journal of Baltic Studies*, 38.3 (2007), 317–47

CASSEL, CATHERINE and GILLIAN SYMON, *Essential Guide to Qualitative Methods in Organizational Research* (Los Angeles: Sage, 2014)

CHARMAZ, KATHY, *Constructing Grounded Theory* (Los Angeles: Sage, 2014)

COX, EMMA, *Theatre & Migration* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014)

CUSENZA, CRISTINA, 'Artists from Syria in the International Artworld: Mediators of a Universal Humanism', *Arts*, 8.2 (2019), 45

CZARNIAWSKA, BARBARA, *Narratives in Social Science Research* (Los Angeles: Sage, 2013)

DE MARINIS, MARCO, 'New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue', *TDR/The Drama Review*, 55.4 (2011), 64–74

FAIST, THOMAS, 'Migrants as Transnational Development Agents: An Inquiry into the Newest Round of the Migration–Development Nexus', *Population, Space and Place*, 14.1 (2007), 21–42

FAIST, THOMAS, BAŞAK BILECEN, KAROLINA BARGLOWSKI and JOANNA JADWIGA SIENKIEWICZ, 'Transnational Social Protection: Migrants' Strategies and Patterns of Inequalities', *Population, Space and Place*, 21.3 (2007), 193–202

FIŞEK, EMINE, *Aesthetic Citizenship: Immigration and Theater in Twenty-First-Century Paris* (Illinois: Northwestern University Press, 2017)

GARSON, CYRIELLE, 'Does Verbatim Theatre Still Talk the Nation Talk?', *Journal of Contemporary Drama in English*, 6.1 (2018), 206–19

GELFAND, MICHELE, VIRGINIA SMITH MAJOR, JANA L. RAVER, LISA H. NISHII and KAREN O'BRIEN, 'Negotiating Relationally: The Dynamics of the Relational Self in Negotiations', *Academy of Management Review*, 31.2 (2006), 427–51

GLICK SCHILLER, NINA, 'Explanatory Frameworks in Transnational Migration Studies: The Missing Multi-Scalar Global Perspective', *Ethnic and Racial Studies*, 38.13 (2015), 2275–82

GRAVES, MATTHEW and ELIZABETH RECHNIEWSKI, 'From Collective Memory to Transcultural Remembrance', *PORTAL: Journal of Multidisciplinary International Studies*, 7.1 (1970)

HUSAK, A., 'Exercising Radical Democracy: The Crisis of Representation and Interactive Documentary as an Agent of Change', *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 15 (2018), 16–32

HENK VAN HOUTUM, OLIVIER THOMAS KRAMSCH and WOLFGANG ZIERHOFER, *Bordering Space* (Burlington: Ashgate, 2004)

KOMURCU, ONUR, 'Post Migrant Theatre and Cultural Diversity in the Arts: Race, Precarity and Artistic Labour in Berlin' (unpublished doctoral thesis, University of London, 2016)

LE ROY, FREDERIK, EDITH CASSIERS, THOMAS CROMBEZ and LUK VAN DEN DRIES, 'Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process', *Contemporary Theatre Review*, 26.4 (2016), 468–84

MASKENS, ALEX, 'Micro-Utopias: Anthropological Perspectives on Art, Relationality, and Creativity', *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5.1 (2016) 5–20 *https://journals.openedition.org/cadernosaa/1017*

O' NEILL, MAGGIE, 'Transnational Refugees: The Transformative Role of Art?' *Forum: Qualitative Social Research*, 9.2 (2008)

PETERSEN, ANNE RING and MORITZ SCHRAMM, '(Post-)Migration in the Age of Globalisation: New Challenges to Imagination and Representation', *Journal of Aesthetics & Culture*, 9.2 (2017), 1–12

REINELT, JANELLE, '"What I Came to Say": Raymond Williams, the Sociology of Culture and the Politics of (Performance) Scholarship', *Theatre Research International*, 40.3 (2015), 235–49

ROBERT DAVID SACK, *Human Territoriality: Its Theory and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009)

SALIH, RUBA, 'The Backward and the New: National, Transnational and Post-National Islam in Europe', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 30.5 (2004), 995–1011

SATZINGER, JOHN W., MONICA J. GARFIELD and MURLI NAGASUNDARAM, 'The Creative Process: The Effects of Group Memory on Individual Idea Generation', *Journal of Management Information Systems*, 15.4 (1999), 143–60

SCHICK, MATTHIS, ANDRE ZUMWALD, BINA KNÖPFLI, ANGELA NICKERSON, RICHARD A. BRYANT and others, 'Challenging Future, Challenging Past: The Relationship of Social Integration and Psychological Impairment in Traumatized Refugees', *European Journal of Psychotraumatology*, 7.1 (2016), 28–57

SCHILLER, NINA GLICK and MAJA POVRZANOVIC FRYKMAN, 'Transnational Regimes and Migrant Responses in an Altered Historical Conjuncture', *Nordic Journal of Migration Research*, 8.4 (2018), 199–200

SECHEHAYE, HÉLÈNE, and MARCO MARTINIELLO, 'Refugees for Refugees: Musicians between Confinement and Perspectives', *Arts*, 8.1 (2019), 1–16

SPENCER, STEVE, *Race and Ethnicity: Culture, Identity and Representation* (London: Routledge, 2014)

TAYLOR, H., 'Refugees, the State and the Concept of Home', *Refugee Survey Quarterly*, 32.2 (2013), 130–52

TEJERINA, BENJAMÍN, CRISTINA MIRANDA DE ALMEIDA and IGNACIA PERUGORRÍA Eds., *Sharing Society: The Impact of Collaborative Collective Actions in the Transformation of Contemporary Societies* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2019)

THOMAS, DOMINIC, 'The Aesthetics of Migration, Relationality, and the Sentimography of Globality', *L'Esprit Créateur*, 59.2 (2019), 165–79
https://doi.org/10.1353/esp.2019.0023

TINIUS, JONAS, 'Rehearsing Detachment: Refugee Theatre and Dialectical Fiction', *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5.1 (2016), 21–38
https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1022

TOLIA-KELLY, DIVYA, 'Locating Processes of Identification: Studying the Precipitates of Re-Memory through Artefacts in the British Asian Home', *Transactions of the Institute of British Geographers*, 29.3 (2004), 314–29

—— 'Biographical Interviews with Artists' (2019)

TOTAH, RUBA, 'Interview' (2018a)

—— 'Interview' (2018b)

—— 'Observation' (2018c)

—— 'Observation' (2018d)

TOTAH, RUBA and KRYSTEL KHOURY, 'Theater against Borders: "Miunikh–Damaskus"—A Case Study in Solidarity', *Arts*, 7.4 (2018), 1–14

WILMER, STEPHAN E., *Performing Statelessness In Europe* (London: Palgrave Macmillan, 2019)

ZAPATA-BARRERO, RICARD, 'Diversity and Cultural Policy: Cultural Citizenship as a Tool for Inclusion' *International Journal of Cultural Policy*, 22.4 (2015), 534–52

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

ARTIST IN FOCUS

guest editors

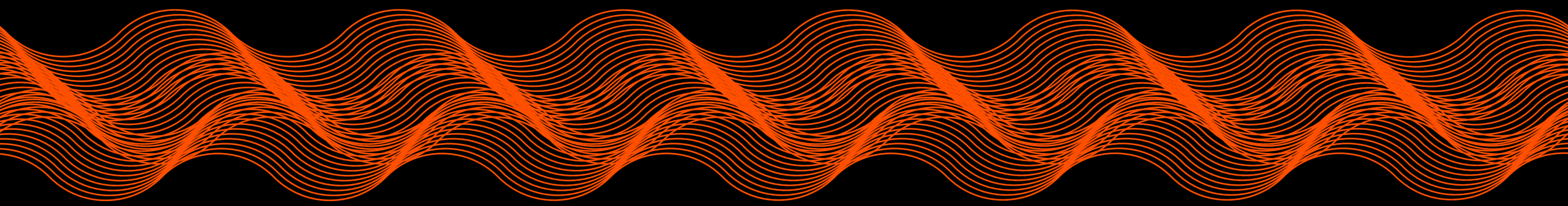
SOLVEIG GADE

ARMANDO ROTONDI

SHERMIN LANGHOFF AND THE MAXIM GORKI THEATRE

Taking history personally:

Knowing that neither memories are already memory, nor stories already history



SHERMIN LANGHOFF

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.464—487 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

© Tibor Bozi

Keynote lecture presented by Shermin Langhoff at the EASTAP conference in Lisbon September 2019

Dear presidents and professors, deans, doctors and directors,
Dear artists and activists, students and practitioners,
Dearest colleagues,

Allow me first of all to thank those responsible from EASTAP for the nomination and invitation. You may have heard about my concept of postmigrant theatre, as it has already been an object of academic research for ten years. This self-explanatory concept, which I won't speak to today, was just about perceiving the reality of radical diversity after the stories of various migrations in Berlin and Germany, and about questioning how it could happen that, in narrations and representations, the mostly progressive (and almost entirely state-funded) German theatre was lacking the stories of those who came to Germany in the last seventy-five years.

I'll also not talk about any of our hundreds of new theatre pieces and productions from the last decade, but rather about our biennial Berliner Herbstsalon (autumn salon), with which I opened my first season at Gorki in 2013. Meanwhile, we have three editions behind us and will open the fourth edition on 25 October.

It does not matter from which direction I am coming — the path to Gorki is a path through a historically contaminated area. Starting at the western side of the Brandenburger Tor where, at the third Herbstsalon, the buses of Manaf Halbouni's *Monument* towered, building a bridge from Berlin to Aleppo and, at the same time, also a bridge from the restored present day to the reality of war in this very city almost seventy-five years ago. In May 2018, revanchists, neo-Nazis and self-proclaimed 'national conservatives' lined up here again. They did so in full awareness of the power of collective visual memory. Who, in the face of flags and slogans, would not think of the triumphal procession of the National Socialists? From here on, the path leads past the embassies of those liberators that saved Germany from itself, past Humboldt University, the symbol of German so-called enlightened sciences, and past Bebelplatz, the place of that enlightened science's self-destruction. On past the Neue Wache, where call-up orders for the First World War were sent in 1914, on through the espalier of Prussian chestnut trees and up to Gorki Theatre, Mendelssohn-Bartholdy's Singakademie that was never given to him, probably because he was assigned something he — as the patriotic, enlightened, romantic Prussian and protestant — had almost forgotten he was: the Jew Mendelssohn. Coming from east, when on Karl-Liebknecht-Street, I am reminded of what this country could have become, if it had not cowardly and maliciously gotten rid of this very great politician and his philosophical and poetic activist and fellow campaigner Rosa Luxemburg (who, by the way, was not mentioned in the official celebrations that marked one hundred years of women's suffrage in Germany).

On past the newly reconstructed Berlin Palace, in whose entrance the neo-baroque portal is currently being restored, its heraldic-imperial emblems that rekindling the German Empire's claim on world dominion; on past the carefully laid out looted Nefertiti, whose self-confident gaze heralds female dominion and who is casketed in museum walls made of phallic pillars, as if one were afraid she could rise from the dead. On my way to work — which, at Gorki, is always a work concerning history — what do these signs teach me? What do I, what do the people who enter the theatre take with them inside? And what do we actively carry into this historical space, and thereby into a contemporary reality built on the eclectic foundation of these layered, fragmented building blocks? What stories do these bricks tell? And what do they hold back, what tears and whose blood, shed for the representation of power? Will we succeed in making the bricks into references that tell us of today, by means of yesterday? *Historia magistra vitae. Historia non docet*. These conceptions have been disputed since the ancient times; they shape thesis and antithesis concerning our dealings with history. The first maxim, *historia magistra vitae*, recognises the necessity of drawing lessons from history, of mediating these lessons and translating them into social practice — attitude as action. But how can I read history so that it becomes a productive force — that is, a potential source for conflict, instead of one that gets dusty in show-cases, secured and available but disarmed as an explosive power? *Historia non docet* rejects the learning process and seems to suggest that history, particularly that of the twentieth century, cannot hold in store any insights for us. It seems to suggest that all historical science does not contain any emancipatory potential, and that we need to orient ourselves permanently towards the present. But is this diagnosis not true — as bitter as it might seem? Are we capable of learning, or, asked differently, is history of any use as a teacher, as instruction for the present?

In times of new historical amnesia and overwriting of history, in a Berlin where the current elected representatives trivialise the Holocaust, one has to face these questions more than ever before. When I am walking through Berlin on my way to Gorki, I become part of this fragmented, contradictory historical-political space. I inscribe myself, my story, that of my grandmother Fatma, the daughter of farmers who re-migrated in

1913, and that of my grandfather Davut, great-grandson of craftsmen and scholars who succeeded in fleeing from the Circassian genocide in the Caucasus in 1864. Both were born in between world wars near the North Aegean coast of present-day Turkey, the former Asia Minor, southeast of the Dardanelles; as children of migrants, they lost their childhood early. Almost illiterate, they worked hard to enable all their five children to go to school. One of the often-quoted pearls of wisdom was: 'Nobody can take what you carry in your head and in your heart away from you.'

I spent the first years of my childhood with those grandparents right across Lesbos, the island of female poets that, since 2015, we will forever remember and connect to the corpses of children washed ashore. Are they — my grandparents, and the corpses of the drowned at the gates of Europe — part of German history? Edremit, formerly Adramyttion, lies at the feet of Mount Ida, whose massif itself was said to be the seat of the gods during the Trojan War. (Currently, particularly there, the gods seem to have fallen silent.) According to the mythology, as the prize of the victorious Europeans Cassandra was kidnapped and taken to Mycenae, a prophet with a 'migration background' who predicted a European genealogy of violence, one that would ultimately stretch from ancient times right up to the ruins of Fortress Europe in the twenty-first century — as predicted by Heiner Müller — and spell its lineage out in blood. In Nuremberg, where I spent the second half of my childhood, I grew up amid the history of the Nuremberg Rally, the Nuremberg Laws, and everyday racism in the Federal Republic of Germany. I am not a prophet. In my personal history, there is nothing spectacular. But my history, as one of millions, is my key to reading these buildings and statues that line my way to Gorki. The question of history's educational efficacy is one of perspective, and of how its narrative is told. To whom do we leave the prerogative to interpret; who curates the canon?

In the German language there is an insidious phrase that, in my opinion, could be the synthesis of the opposing, historically-philosophically contrapositive maxims. One says: 'Please don't take it personally, but...'. What follows is, most of the time, a harsh critique or even an impudence — certainly an attack. This phrase has become some sort of guiding culture at Gorki: we intend to take history and the imposition of the present day personally. For only in this way can the narrative of history become something that enables political action, or at least scepticism. Of course, we know that neither memories are already memory nor are stories already history, but from the sum of personal narratives, from subjectivities, an image arises, one that does not claim conclusive knowledge, but rather tells of a world that can be deciphered in multiple perspectives.

The fact that we, as a theatre, have decided to open with a Herbstsalon that first and foremost gives spaces and platforms to visual and performance artists had a lot to do with this thought. History (and this also always includes the present) can only become an area of tension when it consists of as many and as diverse perspectives as possible. Only in this way can we counter not only the simplifying construction of historiography, often imagined in a nationalist sense, but most of all the re-framers and relativizers, the Holocaust deniers, and neo-right-wing folk mythologists, with the narrative of a history of many, of the learning and the living. Only one who broadens the horizon and recognises the synchronicities of history and of life understands the concurrence of yesterday and today. Taking history personally: where, before an artistic friction arose (mostly in the polarisation of East and West), we, at Gorki, have committed to opening up to the whole city, to an urban society in the productive and conflictual multiplicity of today, in all its 'radical diversity', as the queer-theorist Gudrun Perko coined it. A coexistence is only possible in acceptance of difference and conflict. Humanity is a word that, for good reason, exists only in a singular form, but it means the plurality of many.

Verrücktes Blut, Ballhaus Naunynstrasse, 2010 (by Nurkan Erpulat and Jens Hillje).
Performers (from left to right): Sesede Terziyan, Rahel Jankowski, Nora Abdel-Maksoud.
Director: Nurkan Erpulat.
© Ute Langkafel, MAIFOTO

The first edition of our Berliner Herbstsalon took place in 2013 under the banner of arrival and positioning, in a conscious recourse to history that was to become the manifestation of our way of thinking over time. 'Erster Deutscher Herbstsalon' was the name of an art exhibition shown by Herwarth Walden in Berlin in 1913. It took the 1903 Salon d'Automne in Paris as its model. August Macke and Franz Marc were commissioned to hang the paintings. Marc himself also put up his programmatic painting *Der Turm der blauen Pferde*. Altogether, a main part of that Herbstsalon was taken up by most of the painters of the group Der Blaue Reiter. Remarkably enough, prior to this avant-garde art show in April 1913, a debate surrounding art in the Prussian parliament arose in which a representative judged: 'Honourable Gentlemen, we are dealing with a movement that stands for degeneracy, a symptom of a diseased time.' Vivid applause was noted in the minutes. Eerie repetition is also a characteristic feature of all history.

With the new Berliner Herbstsalon, we attempted to set up a *genius loci* in its dialectic and with all its implications of history. The Maxim Gorki Theatre, located in the Singakademie on the boulevard Unter den Linden, was founded as a theatre of the present in 1952. Back then, it was a home for critical and dissident contemporary Soviet dramatic art. In 1988, Thomas Langhoff's production of *Übergangsgesellschaft* by Volker Braun anticipated that atmosphere of the late German Democratic Republic, from ideological alienation to petty bourgeois phlegm and open dissidence, which would lead to the overthrow of the government and the fall of the Berlin Wall on November 9th, 1989. On a different November 9th, in the year 1848, the first elected Prussian National Assembly was displaced from Berlin. Before that, they had been working on a democratic constitution for Berlin and Prussia in the building of the Singakademie. Between these two events, almost all facets of that fight for a democratically constituted, just, and open society in Berlin and Germany become visible, from the proclamation of the German Republic in 1918, to the Pogrom Night of 1938, to the persecution and killing of the European Jews, to the reunification of the city and nation that led to current disputes on the future of Berlin as a diverse European metropolis.

The November Pogroms of the Nazi regime against the German Jews had their 75th anniversary when we brought the first Herbstsalon into being. We did this in a former Singakademie that — according to contemporary testimonies of the Berlin bass-baritone Philipp Eduard Devrient — in 1832, presumably for anti-Semitic reasons, voted against the appointment of Felix Mendelssohn-Bartholdy as its director.

When the Center for Political Beauty, in the context of our third Berliner Herbstsalon in 2017, sets up a duplicate of the Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe in the neighbouring garden of Björn Höcke (the most famous right-wing extremist of the Alternative für Deutschland), it is not just a dissident and necessary act, after Höcke called it a monument of shame, but a reference to the irreversible tremor that impacted optimism about the progress of a European Enlightenment, at least since the mono-culturalist intensifications of the twentieth century. What stories will be told where, and how? Which have something to do with us, and which do not? The genocides and wars for which we, as Germans, have to answer, or in which we are entangled, leave their bloody tracks up to the present, even if they often are not part of the official 'German' memory — because, in good old German tradition, they were outsourced conflicts.

The Balkan Wars ended in 1913 in a splitting of 'European Turkey' into Greece, Bulgaria and Serbia. The new order of the Balkans marked one of the beginnings of an un-culture of segregation and ethnic cleansing in Europe, which found its horrifying peak in 1915 with the Armenian genocide. The year 1914 stands for the wilful failure of the German and European elites in a time of hastened transition. It paved the way for

the total shift from the allegedly enlightened modern era of the nineteenth century into a global conflagration, resulting in the destruction of a whole continent in which, to this day, conflict continues to echo.

At Gorki, we deal with all these links and continuities of history not just in context of the Herbstsalon, but also in reciprocal resonance with projects on the main stage: in a piece like *Common Ground*, in which director Yael Ronen traces the consequences of the genocide in Srebrenica up to present-day Berlin, or in the festival 'Es schneit im April', which sheds light on multiple perspectives on the Armenian genocide

Common Ground, by Yael Ronen and ensemble, 2015.
Performers (from left to right): Jasmina Musić, Niels Bormann, Vernesa Berbo, Dejan Bućin, Orit Nahmias, Aleksandar Radenković. Director: Yael Ronen.
© Thomas Aurin

and articulates warnings of these horrors in the present. The sentence by Hannah Arendt, 'The future of society depends on how it deals with minorities', can be taken as a motif for telling history and stories here. The question of how we want to coexist in the future and how this 'we' could be organised without the rustic fences of a nationally diffuse concept of identity occupied us from the beginning and became the theme of our second Berliner Herbstsalon. With the arrival of Mediterranean survivors, who fled from war and depredation to Germany and Berlin, and who saw themselves exposed to generalisations and attributions similar to those many generations of migrants and expatriates had endured before them, new discourses arose that demanded a political-aesthetical formulation and platform of empowerment. A production like Sebastian Nübling's *In unserem Namen* was foundational for the Exil-Ensemble that works at Gorki today, as a platform for professional artists who have been forced to live in exile. With a focus on artistic forms of activist practice, this Herbstsalon edition faced the banners of integration that were hurriedly dug out of the old box of political phraseology for want of propositions of real participation.

Radical diversity is social reality. Against this reality, right-wing populists in Europe and worldwide shoot forth their poisonous hate speech and try to pull the rug out from under our feet by using 'alternative facts'. 'Of course there are lies in democracy, quite a lot actually', Georg Seeßlen writes in his essay *Trumpets of Trumpism*. 'But the performance of right-wing populism says something else, actually, that "WE" are the meaning, not the external reality. The external reality disavows itself already by "applying to everyone equally". How can something be good that is there for "THE OTHERS" also?'.

The task of democracy is the defence of reality. 'Democracy instead of integration!' is a statement by the network of critical migration and border regime research in Germany, that, under the impression of Thilo

Die Nacht von Lissabon, 2019 (after the book of Erich Maria Remarque),
in a stage version by Hakan Savaş Mican.
Performer: Dimitrij Schaad. Director: Hakan Savaş Mican.
© Ute Langkafel, MAIFOTO

Sarrazin's propaganda of biologisms, came to the conclusion in 2010 that '[t]he talk of integration is the enemy of democracy' — because, by means of a toxic melange of neoliberalism and racism, it fuels the exclusions it pretends to cure. Wherever the system does not permit participation and advancement opportunities to parts of society, it rejects itself. Setting the third Berliner Herbstsalon under the motto of 'de-integration' was also an attempt to fully free oneself from this maze of integration debates.

The new keyword of the reactionary integrationists in Germany, Heimat is currently being projected in capital letters on every wall of the republic. But it is not being used in a sense of empathy and solidarity with the people who have had to flee their Heimat. On the contrary, Heimat is being used by right-wing and extreme right-wing forces to exclude the dispossessed and disenfranchised.

In this sense 'Heimat' is, and was always, 'fatherland' as well, and is thus inseparably linked with the patriarchy as a concept. On an international level, too, it intertwines together the systems of patriarchy, capitalism and racism — currently represented by Trump, Bolsonaro, Putin, Xi Jinping, Erdoğan, Duterte and countless other rulers in the world — that produce exclusions and expropriations, questioning democracy and fundamental human rights.

Considering the current fascist backlashes, considering right-wing extremist and racist excesses in the past decades — not least in connection to the serial murder of the National Socialist Underground, the complex of institutionalised cover-ups, looking the other way, and the failure of state authorities, all of those have radically shaken the trust in constitutionality — we need a continued confrontation with National Socialism and fascism. It is not easily imaginable that the new 'Homeland Ministry' of Horst Seehofer, our Minister of the Interior — on his

Ein Bericht für eine Akademie, 2018 (after motives of the narrative by Franz Kafka).
Performers (from left to right): Nika Mišković, Lea Draeger, Sesede Terziyan, Svenja Liesau, Jonas Dassler, Mehmet Ateşçi, Vidina Popov, Aram Tafreshian. Director: Oliver Frljić.
© Ute Langkafel, MAIFOTO

sixty-ninth birthday, he is looking forward to sixty-nine deported Afghans — will be responsible for this. Even more so, since it will not count this homeland in its area of responsibility, this homeland which, with Ernst Bloch, is the place that appears to us in childhood, and where no one has yet been: 'a socialized humanity bound to a sharing nature is the transformation of the world into homeland.'

What every child in Germany knew yesterday is suddenly no longer a reliable agreement: that homeland in this land is unthinkable without Auschwitz.

However, when common sense is in danger and ideology trickles into language, that is above all when we need art that sees itself as a culture of remembrance and that listens to the resonant chambers of history with a critical awareness. There is much to experience, not to say learn, in that. Telling is remembering. The oblivion today is humanity's worst enemy.

The Herbstsalon, in its three editions so far, was a reference to the possibility of an artistic historiography in a sense of encountering. Encounters of the living who take history personally, and as an occasion to position their art in such a way that they extend, change and complicate the memory of the historically contaminated spaces of Europe — not just those between Brandenburger Tor and Alexanderplatz.

Grundgesetz – Ein chorischer Stresstest, 2018.
Director / concept / libretto: Marta Górnicka.
© Lutz Knospe

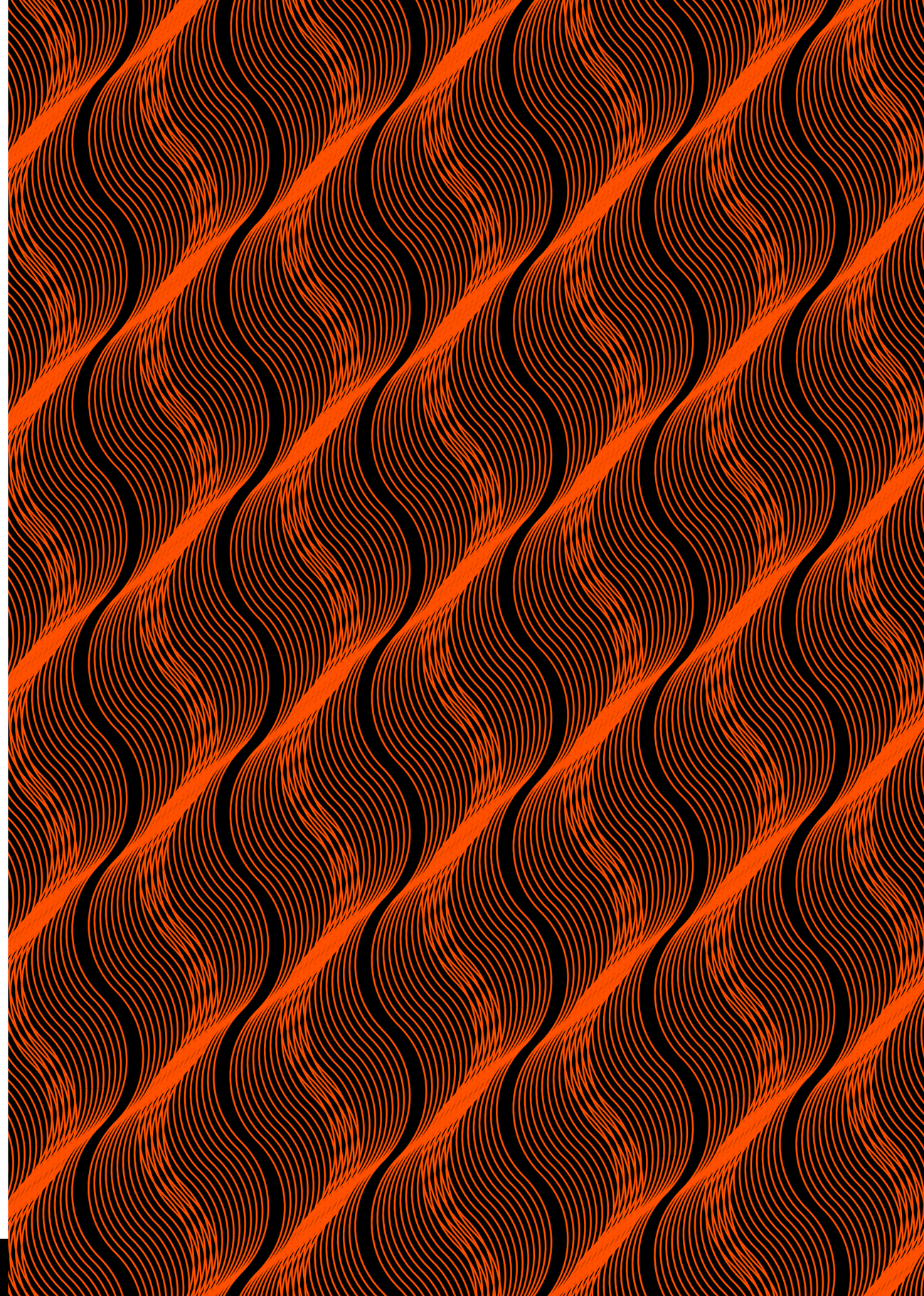
The fourth edition of the Berliner Herbstsalon is subtitled 'De-heimatize it!'. The term has been borrowed from the essay 'De-heimatize Belonging' by Bilgin Ayata, a professor of sociology, in which she criticises Heimat as a term made irredeemable through the colonial and fascist history of violence in Germany and calls on people to conceive of other affiliations.

But there is an exclamation mark behind the signature for the fourth Berliner Herbstsalon! It's not about resigning oneself to closing a chapter, but opening a new — maybe more angry — one. Art, as Alexander Kluge says, is not only a 'distancing device' but also a means of 'attack'. Courage and confidence require stories.

Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen, by Sibyller Berg, 2013.
Performers (from left to right): Nora Abdel-Maksoud, Rahel Jankowski, Suna Gürler, Cynthia Micas.
Director: Sebastian Nübling.
© Thomas Aurin

The Herbstsalon is creating a space for this: in a retrospective of visual artists, with an extensive theatre and performance programme, a conference on theory and practice and, last but not least, the Young Curators Academy, a framework for politically engaged curators from all over the world to come together at the Gorki. We are opening up a space where artists, activists, theoreticians and theatre makers from all over the world can gather together to formulate an impetus for a language that is not nationalist and racist, not male dominated and sexist, and not beholden to the arithmetic of the market and economic utilisation. We are going about our work.

And we follow Toni Morrison, who passed away this summer, and who said: ‘This is precisely the time when artists go to work. There is no time for despair, no place for self-pity, no need for silence, no room for fear. We speak, we write, we do language. That is how civilizations heal.’



← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Shermin Langhoff:

A Rebellious Spirit in a Mainstream Theatre

AZADEH SHARIFI

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE №2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.488—511 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Author

DR. AZADEH SHARIFI

Azadeh Sharifi is a postdoctoral researcher in the Theatre Department, University of Munich (LMU). She is currently working on the project (Post)migrant Theatre in German Theatre History: (Dis)Continuity of Aesthetics and Narratives. Her work engages with (post)colonial and (post)migrant theatre history, performances by artists of colour, and the intersections of race and gender in contemporary European performances. She has published in international journals including Modern Drama, Global Performance Studies, and Performance Paradigm. She was a Fellow (2014-2015) at the International Research Centre 'Interweaving Performance Cultures' at Free University Berlin. She is a member of the Future Advisory Board of Performance Studies international (PSi).

Ludwig-Maximilians-University Munich — azadeh_sharifi@web.de

Summary

Shermin Langhoff, and her visionary artistic work at Maxim Gorki Theatre Berlin, are a crucial part of contemporary German theatre. But long before she became a pivotal artistic leader in Germany, she was an integral part of a movement that paved a way for artists of colour and minorities from the peripheries to the centre of Germany. In this article, I examine the long and successful career of Shermin Langhoff through different aspects and temporal phases, to form a multifaceted and critical portrait of her work. By looking into postmigrant theatre and its significance, I want to give an insight into the importance of her artistic and political impact for German society and German theatre.

KEYWORDS
Shermin Langhoff, postmigrant theatre, artists of colour, postcolonial discourse, political theatre

© Tibor Bozi

Introduction[1]

Shermin Langhoff, and her visionary artistic work, are now acknowledged as a crucial part of contemporary German theatre. But long before she became a pivotal leader in German theatre and German society, she was an integral part of a movement that paved the way for artists of colour and minorities, from the peripheries to the centre of Germany. Until the opening of Ballhaus Naunynstrasse and the arrival of the self-defined label postmigrant theatre, for many decades migrant artists and artists of colour had been denied access to German theatres, their art excluded from theatre stages and its historiographies. And it was never about the art, theatre, and its aesthetic — people of colour have been excluded from German society on an institutional and structural level. After over four decades of immigration, the German government finally declared that it is a country of migration. Workers and migrant self-organisations had fought for decades for this concession, its social and political paradigmatic turn, for their rights to be treated equally in the housing and employment market, and in the social, political, and cultural realm.[2]

1. All translations from German to English are my own.

2. Manuela Bojadzijev, *Die windige Internationale: Rassismus und andere Kämpfe der Migration* (Münster: Westfälisches Dampfboot Verlag, 2012).

I had the opportunity to get to know Shermin Langhoff as a PhD student, while researching the impact of migration on German theatres. Back in 2009, when she and her colleagues had started their work at Ballhaus Naunynstrasse, she was confronted with a great deal of criticism and racist ascriptions. The tone and language were harsh, and she had to constantly defend what she was doing and why she was doing it. My PhD supervisor at that time, who published the first edited book on theatre and migration in Germany — even while acknowledging the essential work done by Shermin Langhoff and the artists of Ballhaus Naunynstrasse for the German theatre — still denied the importance of the movement by giving his introduction the title *Warum wir kein Migranten-theatre brauchen*.[3] Nevertheless, Langhoff and her team persistently produced theatre that intervened into the mainstream and its narratives about Germany. For myself, and other second, third, and even fourth generation immigrants, Ballhaus Naunynstrasse became a kind of sacred (theatre) home. Shermin Langhoff and the artists of Ballhaus Naunynstrasse opened a space in which to create, watch, and discuss the representation of our stories, our struggles, and our approaches to life in Germany. And Ballhaus Naunynstrasse and its artists fundamentally shaped my work.

Shermin Langhoff's successful career and artistic work are outstanding. Since she became the artistic director of Maxim Gorki Theatre, she has opened the doors for artists of colour and minority artists to access the German state and city theatre system. To fully grasp the impact she had for so many different groups and communities within, and outside of, the theatre realm, I want to draw from these different aspects and temporal phases to form a multifaceted and critical portrait of her work. In the first part of this article, I go back to the period that led to the implementation of postmigrant theatre, and the frame of her work, which is necessary for understanding her later work and the trajectories German theatre, and artists of colour, have taken due to her impact. The second part of the article examines her current work, and its influences and consequences, not only for German (and European) theatre but also for German society in political and social terms. By suggesting that her radical spirit has always guided her artistic work, I want to emphasise her determination to stand up for herself and minority subjects and communities.

3. 'Why we don't need a migrant theatre'. The point of his introduction was, however, that migration has be represented through the people, the productions, and the audiences in German theatre. Nonetheless, there is a lack of understanding of spaces like Ballhaus Naunystrasse, dedicated to marginalised people. Wolfgang Schneider, *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis* (Bielefeld: transcript Verlag, 2011).

Thinking through beyond belonging

Under the leadership of Matthias Lilienthal, Hebbel am Ufer invited Shermin Langhoff to curate a festival for young Turkish-German artists. Hebbel am Ufer was founded in the current formation in the season of 2003/2004, situated in the heart of Berlin Kreuzberg, historically a district of immigrant residents. Langhoff, who had until then worked in the film sector, for example as the assistant to Fatih Akin, founded the festival Beyond Belonging: Migration², which took place for the first time in 2006. The festival represented second generation immigrant artists. Langhoff expressed her curatorial vision as follows:

> Beyond the currently dominant discourse on integration and constructed (national or ethnic) affiliations, as well as the everyday (and structural) racism which is part of the cultural and media industry, we want to open to artists (of colour) coming from film, literature, fine arts and music the forum of theatre.[4]

The title of the festival, Beyond Belonging: Migration², addressed the main idea of a rejection of nation-bound cultural frames. The superscript component in the festival's name recalled, for Langhoff, the mathematical equation 'a × a = a² oder auch = b [a × a = a² or even = b]',[5] which she linked to the festival's sometimes playful approach to dealing with racism and marginalisation.

The festival that was produced twice at Hebbel am Ufer, and the third time as part of the newly founded Ballhaus Naunynstrasse, was well received. After the second edition of the festival in 2007, Langhoff and her colleagues (like Tuncay Kulaoglu) started planning a platform for a new venue, for which they founded the organisation Kultursprünge e.V. They envisioned a theatre that would operate in 'contrast with already established theatres as an exploratory concept with respect to the artists involved and their narrative and aesthetical aspirations'.[6] In 2008, the city government of Berlin finally decided to fund the new house.[7]

← **4.** 'Jenseits des aktuell dominanten Integrations-Diskurses und konstruierter Zugehörigkeiten sowie des oft auf Herkunft reduzierenden, alltäglichen Rassismus in Teilen der Kultur- und Medienindustrie wollen wir Künstlern und Künstlerinnen aus Film, Literatur, bildender Kunst, Musik u.a. das Forum theatre öffnen.' Shermin Langhoff, *Beyond Belonging: Programmheft Hebbel am Ufer* (Berlin, 2006).

5. 'Kultur ohne Grenzen: Kuratorin Shermin Langhoff über die Reihe "Beyond Belonging – Migration2"', *Berliner Zeitung*, Berlin, 2005.

6. Onur Nobegra, '"We Bark from the Third Row": The Position of the Ballhaus Naunynstrasse in Berlin's Cultural Landscape and the Funding of Cultural Diversity Work', in *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*, ed. by Seyda Ozil, Michael Hofmann and Yasemin Dayioglu-Yücel (Göttingen: V&R unipress, 2011), p. 94.

Labelling yourself

In 2008, the theatre venue Ballhaus Naunynstrasse, which had established links to independent immigrant theatre groups since at least 1983, became the foundation for Langhoff's postmigrant theatre. Ballhaus Naunynstrasse was a response to the imperative, and the necessity, for a venue dedicated to artists of colour and marginalised artists, to develop and present their work without being put in a box, named, and labelled as the Other. Ballhaus Naunynstrasse is the kind of space that Stuart Hall would call a 'creative force in emergent forms of representation amongst hitherto marginalised peoples'.[8] Instead of being labelled, Shermin Langhoff and her colleagues decided to change the power game and label themselves, label their work. The term postmigrant theatre emerged as a way to intervene in the migration and integration discourse in Germany, and to emphasise that the process of migration does not only affect immigrants and their descendants, but German society as a whole. The concept of postmigration, or of the postmigrant, is highly influenced by postcolonial approaches to politics, knowledge production, identity, and cultural belonging. Originally, the term was used by German scholars in the US to capture the complexity and intertextuality of literature by

← **7.** Although the decision to fund Ballhaus Naunynstrasse was very important, it came with 'casualties'—the funding for Ballhaus Naunynstrasse was cut from the funding of the long existing Turkish-German theatre, Tiyatrom. In fact, Tiyatrom no longer received any funding from the city government, because Tiyatrom was deemed to be in 'an artistic sense not really professional' ['in künstlerischer Hinsicht sei das theatre unprofessionell'] (Abgeordnetenhaus, 2008). This decision regarding what is professional and what is not has been long used by German theatre leaders and funding organizations to keep artists of colour and minority artists out of the system.

8. Stuart Hall, 'Cultural Identity and Cinematic Representation', *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36 (1989), p. 69.

immigrant writers.[9] Postmigration is an attempt to describe the heterogeneity and fluidity of immigration and emigration, both of which have transformed German society.[10]

Shermin Langhoff has stated that postmigrant theatre represents 'the stories and perspectives of those who have not immigrated but who have the migration background as part of their personal knowledge and collective memory.'[11] Langhoff repeatedly stated that Ballhaus Naunynstrasse was not a 'Ghetto-theatre',[12] but an approach to represent what was, until then, in the margins and invisible within German theatre.[13] In fact, the term postmigrant theatre can be seen as a direct result of the stigma that immigrants and artists of colour have experienced. As an unknown and 'unwritten' label, it became an umbrella under which theatre and performance could be produced without — or as a challenge to — the internalised double consciousness lens. Postmigrant theatre established an aesthetic and intellectual space for subaltern artists to speak for themselves, in their own voices, and thus to produce new theatrical discourses. Artists of colour could stage their own plays, author their own narratives, and forge their own aesthetics. The theatre's strategy, especially in its early years, involved dramatising experiences of migration, displacement, and life in the diaspora, as well as critically examining Germany society, both historical and contemporary.

Despite all the success, not only on a national, but also on an international level, Shermin Langhoff stated that 'we bark from the third row'[14] and spoke of a cultural hegemony that defines and simultaneously excludes artists of colour and minority artists:

> Who has the right to say That is Art. And that is not Art. How art should be or not be. Or what is part of art and what is not part of it. There is a power of labelling, that is not outside of our reach, a power of interpretation that is (ironically) not completely in our own hands.[15]

There was always the aspiration to not only produce from the margins but to aim for the well-funded German state and city theatres.

9. Karin Lornsen, *Transgressive Topographien in Der Turkisch-deutschen Post-migrantenliteratur* (University of Waterloo, 2001), p.8.

10. Naika Foroutan, *Die postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der pluralen Gesellschaft* (Bielefeld: transcript Verlag, 2019).

11. 'Die Geschichten und Perspektiven derer, die selbst nicht mehr migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen'. Sherin Langhoff, Tuncay Kulaoglu and Barbara Kastner, 'Dialoge I: Migration dichten und deuten: Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff, Tuncay Kulaoglu und Barbara Kastner', in *Das Drama nach dem Drama: Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, ed. by Artur Pelka and Stefan Tigges (Bielefeld: transcript, 2011), p. 400.

12. Andreas Fanizadeh, 'Wir inszenieren kein "Ghetto-Theater"', Taz, 2009. *https://taz.de/!674193/*

13. Nobegra, 'We Bark from the Third Row', p. 100.

14. Nobegra, 'We Bark from the Third Row', p. 94.

15. 'Da sind wir bei dem Punkt der kulturellen Hegemonien. Wer hat das Recht zu sagen Was ist Kunst. Was ist nicht Kunst. Wie darf Kunst sein oder wie sollte Kunst nicht sein. Oder Was gehört noch zur Kunst und was gehört nicht mehr dazu. Es gibt eine Begriffsmacht, die nicht in unserer Hand liegt, eine Deutungshoheit, die (ironisch) noch nicht komplett in unserer Hand liegt'. 'Im besten Fall stürzt das Weltbild ein', *Freitext, Kultur–und Gesellschaftsmagazin*, 22 (2013), p. 9.

Fighting for a seat in the front row

Maxim Gorki Theatre in Berlin was always a theatre of radical changes. It was founded in 1952, in the first period of the German Democratic Republic (GDR), with the aim of emphasising the Russian and Soviet Union theatre tradition, and Stanislavsky's theatre practice. Manfred Brauneck points out that the plays and productions that were shown at Maxim Gorki Theatre corresponded with the political *Zeitgeist* of these eras.[16] Furthermore, Jana Simon asserts that, if there was ever a tradition at Maxim Gorki Theatre, it was not a linear or chronological one. She even suggests that every artistic director of the Maxim Gorki Theatre was writing their own history.[17] After reunification, the theatre was threatened by a shutdown due to lack of funding. The highly celebrated director Armin Petras took over the leadership in 2006, and Maxim Gorki Theatre became one of the crucial spaces in Berlin. But budgets were always a problem; Maxim Gorki Theatre has the lowest budget of all the state and city theatres in Berlin.

When Shermin Langhoff became the artistic director of Maxim Gorki Theatre in 2013, a highly controversial public discussion started. On the one hand, the nomination was perceived as an important step towards the representation of a current, diverse German society, a cultural political coup that finally acknowledged the ongoing exclusion of migrants and racialised minorities in the German theatre. And Shermin Langhoff, as one of the pioneers, was finally to be seated in the first row as the rightful successor to the artistic leadership of a German state theatre. On the other hand, she was perceived as a neoliberal destroyer who discharged fifty of the former employers to make room for her 'Kanaken'.[18] In several interviews, she repeatedly stated that bringing in her staff was part of how the system worked, and that every (male) predecessor and white artistic director had done it before and after her. She was criticised nonetheless; the biased treatment of a non-white person and a woman became visible. She is, in fact, the first artistic director of colour in a German state and city theatre, and the line of acknowledging and perpetuating the not-Germanness of her person become blurry in the discussion. For example, her ethnic background is highlighted in every interview or article, with media representatives referring to her as either a 'Turkish' or an 'immigrant' artistic director. And then there is the issue of being a women leader in the German theatre. Around twenty percent of artistic directors in German state and city theatres are female.

The intersection of racism and sexism are very evident and female theatre-makers, especially women of colour, are greatly affected by under-representation within the German state and city theatre. Shermin Langhoff was caught in the crossfire of an angry mob[19] that feared losing their sovereignty over what theatre should and can be, and who can represent German theatre. But she also knew how to play the system, and not only occupy a role, but take space. While the role and her

16. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Die Geschichte des europäischen Theaters* (Stuttgart: J.B.Metzler, 2007), p. 399.

17. Jana Simon, 'Shermin macht Theater', Die Zeit, 2014. *https://www.zeit.de/2014/39/gorki-theater-berlin*

18. *Kanake*, similar to the N-word, is an ethnic slur directed towards mainly Turkish, Arab, and other people of colour in Germany. But, similar to the N-word, it has become a self-expression, especially amongst youth of colour (Sharifi 2018).

19. While I use the term mob, I am referring to colleagues and theatre-makers who, behind closed doors and in 'private' conversations, have used racist stereotypes to downplay and keep out the impact of Shermin Langhoff. I was present at several of these conversations, where high ranked scholars and theatre-makers suggested that she had only made it that far due to her bond to the German theatre family Langhoff.

assignment for Langhoff, and her colleague Jens Hillje, seemed to be very clear ('be the outsider in a capital city theatre who entertains the always underfunded smallest city theatre'),[20] they had other plans.

Shermin Langhoff wanted to open the theatre to the social reality of Germany, and she wanted to interfere in current debates and conflicts, with a political agenda from a theatrical perspective. 'Maxim Gorki Theatre is the only state theatre in the German republic that unites a heterogeneity in its ensemble.'[21] And she called it, in the beginnings, in reference to Bertolt Brecht, 'the new Berliner Ensemble'. She stressed that 'the cultural practitioners have a social responsibility to act and to voice their opinion in times where the majority is not sharing the same opinions.'[22] While her position has been perceived, antagonistically, as instrumentalising art for the sake of political positioning, it was never about this, but rather was always about creating artistically inspiring theatre, including several layers of entertainment, political and social reflection, and representation. She aimed to change the Maxim Gorki Theatre to a theatre that would emanate not only throughout Germany but also to Europe. Her long-time colleague Tuncay Kulaoglu has stated that 'we are everywhere the first German-Turks of the second generation, and we needed to do the pioneering ourselves'.[23]

The biggest success of the first season was the production *Common Ground*, directed by Yael Ronen, which premiered in March 2014. The performance engages with the incidents — crime and violence — of the Yugoslav Wars and its aftermath. The research project is based on the biographies of the cast members who have interwoven their own family stories into the theatrical confrontation between the multiple layers of their experiences as children of perpetrators and victims. The performance has been highly celebrated by the audience and theatre critics. It was invited to *Berliner Theatertreffen* in 2015 and won the prestigious audience award of *Mühlheimer Theatertage* in the same year.

Under the leadership of Shermin Langhoff, Maxim Gorki Theatre has now been twice awarded the title *Theater des Jahres* (theatre of the year) by the theatre journal *Theater Heute*, in 2014 and 2016. The nomination is based on polls by German theatre critics. The importance of Langhoff and her work has also been acknowledged through many awards and honours, for example by the Order of Merit of the Federal Republic of Germany in 2017.

20. Jana Simon, 'Shermin macht Theater', *Die Zeit*, 2014. *https://www.zeit.de/2014/39/gorki-theater-berlin*

21. 'Das Maxim Gorki Theater ist das einzige Staatstheater der Republik, das eine solche Heterogenität in seinem Ensemble vereint'.

22. 'Die Kulturschaffenden haben eine gesellschaftliche Verantwortung, zu handeln und sich zu äußern. Gerade in Zeiten, in denen man nicht die Mehrheit hinter sich hat'. Jana Simon, 'Shermin macht Theater', *Die Zeit*, 2014. *https://www.zeit.de/2014/39/gorki-theater-berlin*

23. 'Wir waren immer überall die ersten Deutschtürken der zweiten Generation und mussten Pionierarbeit leisten'. Jana Simon, 'Shermin macht Theater', *Die Zeit*, 2014. *https://www.zeit.de/2014/39/gorki-theater-berlin*

How to reconcile a rebellious spirit with a mainstream theatre?

Before she officially started at Maxim Gorki Theatre, Langhoff gave an extended interview with her colleague Tuncay Kulaoglu for *Freitext*, a magazine that was founded by the writers and playwrights Deniz Utlu, Mutlu Ergün, and Sascha Marianna Salzmann, who began their careers in Ballhaus Naunynstrasse and were later at Maxim Gorki Theatre's Studio Я. In this interview, Shermin Langhoff emphasised that she understands art as a necessity that derives from the impulse that urges one to become a political activist. She calls it the 'causal' (Ursächliche). This impulse can be grown out of experiences of injustice in society, or key moments in one's personal development:

> Maybe the causal impulse lies in the interest for humans, for humanity, for utopia, that is, to imagine a justness and peaceful world. Politics and the arts share, in the first place, a yearning for utopia. This impulse in humanity is something that derives from biography and socialisation.[24]

The necessity, not only to express her political views, but to take an active social stance, engage in various public discourses, and make her voice and her position visible, has accompanied Langhoff's whole career. This results from her upbringing in a political context, as she has publicly emphasised, but also the way she, as one of the few female curators of colour, and later as the only female artistic director of colour in Germany, had to fight her way through a highly predominantly white male domain. The struggle of claiming a space within the German mainstream as a migrant woman has shaped her public persona that, in many ways, takes on the role she sometimes has been given by politics and media to undermine racially loaded assumptions and presumptions. And while she has been recognised for her work, and has achieved a more prominent social position within theatre discourses, she is still willing to take on risky places and political positions. And this has somehow formed the programming of Maxim Gorki Theatre.

The Maxim Gorki Theatre programme engages in the discourses around migration and diversity in a way that is not purely artistic and aesthetic. Many of the projects that have been initiated or affiliated with Maxim Gorki Theatre can be viewed as interventions and artivism that has sparked controversial debates, not only in the mainstream but also in marginalised communities. In the midst of the so-called refugee crises — which rather should be called the crises of Europe in regards of the failure to acknowledge its colonial legacy and its responsibility for the continuity of exploitation and political crises — Shermin Langhoff invited many artists from marginalised communities, but also Zentrum für politische Schönheit (ZPS) to participate in the second Berliner Herbstsalon at Maxim Gorki Theatre. Berliner Herbstsalon is a format that allows for interdisciplinarity in arts, discourses and methodologies. In their performance/intervention *Die Europäischen Mauertoten* (or *The European border-victims*), ZPS wanted to highlight the interwovenness of European history and its border and migration regimes, tracing back from the killing of people at the Berlin Wall who attempted to flee the GDR to the current deaths of refugees in the Mediterranean Sea and

24. 'Vielleicht lieg auch darin ein ursächlicher Impuls, sich zu interessieren für Menschen, fürs Menschsein, für Utopie, also wie man sich eine gerechte, eine friedliche Welt vorstellt. Die Sehnsucht nach der Utopie teilt die Politik mit der Kunst erst einmal. Dieser Impuls im Menschen kommt oft aus seiner Biographie und seiner Sozialisation'. 'Im besten Fall stürzt das Weltbild ein', *Freitext, Kultur–und Gesellschaftsmagazin*, 22 (2013), p. 9.

on the shores of Europe. The Agitprop group, who work with methods of disruption and spectacle, claimed to have stolen seven tombs' crosses from the Berlin memorial site in order to transfer them to the new borders of Europe. The performance included one hundred participants who were brought via bus to the borders of Europe (Bulgaria) to set up the tomb crosses and tear down the border fences. After the performance was stopped by Bulgarian police — and when the leader of ZPS, Philipp Ruch, had declared the end of the performance — many participants, including refugee right activists, were disappointed that the highly agitated action had no real political agenda, and moreover did not include a self-reflexive moment where the agitators and the participants could come together and discuss the outcome.[25] Overall many artists, activists and scholars — especially black, person of colour, marginalised, and minority communities — were criticising how the projects initiated by ZPS perpetuated a colonial and hegemonic gaze, where people of colour are depicted and represented merely as props to a white German, exclusive discourse on migration. For *Die Europäischen Mauertoten,* they published images of unknown and unnamed black young men, presumably depicting African refugees, who were holding the white 'stolen' crosses that had the engraved names of the victims of the Berlin Wall. The black men were objects of the staged public stunt for a white audience, where their individuality and their life story did not matter. While the defence of this form of representation is that these images reflect German public discourse, they simultaneously exclude all Germans of colour, black people, and people of colour living in Germany. Despite the controversies, Shermin Langhoff has chosen to stand by ZPS as the artistic director of Maxim Gorki Theatre, for several reasons. Firstly, ZPS attract a wide ranging audience, and they are able to play, and control, the media and the political discourse. The political and social debates and media attention these debates around ZPS have generated were also beneficial for the Maxim Gorki Theatre. It opened one, very problematic, stream of politically virulent topics that was then picked up by different artists with different approaches at Maxim Gorki Theatre to widen the perspectives on it.

Outside of German public discourse, Shermin Langhoff interacts with, and programmes, transnational discourses like the Armenian Genocide. The systematic mass extermination and expulsion of 1.5 million ethnic Armenians during the Ottoman Empire that began in 1915, and ended around 1923, is acknowledged as one of the first genocides of the twentieth century. At that time, Germany was allied with the Ottoman Empire and carried out an active role in the mass murders.[26] While the genocide is still denied in Turkey, many critics, especially in Turkey, have spoken out against this denial. One of them was the Armenian-Turkish journalist Hrant Dink. Hrank Dink's body of work made the perpetrators' responsibility for the genocide a subject of discussion, as well as the issue of thinking through ways of reconciliation between Turkey and its Armenian citizens. He was jailed and persecuted for a very long time by Turkish nationalists and, in 2007, was murdered in Istanbul. Along with other artists, Shermin Langhoff established a memorial for him back in Ballhaus Naunynstrasse, with the five piece collective performance *§ 301 – Die beleidigte Nation* (or *Paragraph 301 – The Insulted Nation*),[27] by Züli Aladağ, Miraz Bezar, Silvina Der-Meguerditchian, Hans-Werner Kroesinger, and Hakan Savaş Mican. The performance contextualised the death and the staged trials of the murder of Hrant Dink, as well as drawing attention to the Armenian Genocide and its ongoing dismissal in Turkey.

25. The theatre critic Sophie Disselhorst was one of the participants and has written for the website Nachtkritik live on her experiences. Sophie Disselhorst, 'Wer schön sein will, muss leiden?', *Nachtkritik*, 2014. *https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10218:2014-11-11-15-05-49&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40*

26. Jürgen Gottschlich, *Beihilfe zum Völkermord: Deutschlands Rolle bei der Vernichtung der Armenier* (Berlin: Ch. Links Verlag, 2015).

27. According to the announcement for the performance, §301 is a paragraph from the Turkish law that forbids and penalizes insulting 'Turkishness'.

After the failed coup d'état in Turkey staged in 2016, which resulted in many arrests and a massive exodus of scholars, writers, journalists, and various other intellectuals, many fled to Europe and Germany. Can Dündar, former editor of Cumhuriyet newspaper, one of the oldest national newspapers, who was charged for 'insulting' President Erdogan, fled to Germany. In 2017, the event 'HRANT DINK (GE)DENKEN' (or 'Memory and Thinking of Hrant Dink') was staged at Maxim Gorki Theatre, where Can Dündar had compiled a selection of Hrant Dink's texts, contrasting them with transcriptions of the trial of the murderers. The event was accompanied by a panel that included the lawyer of Hrant Dink's family as well as his former colleagues from his newspaper Agos; issues around Hrant Dink's death, the genocide, and the present Turkish state were discussed.

Conclusion

Shermin Langhoff continues to open her theatre house to many other marginalised communities and de-legitimised topics. Her rebellious spirit and her resilience have paved the way for many artists and theatre-makers of colour. While she has integrity in her political and artistic views, she was, and has been for many years, the only women of colour in the German speaking theatre scene. Now things are also changing, for example Hayat Erdogan is the artistic director of Neumarkt Zürich, together with Tine Milz and Julia Reichert. And Julia Wissert, a director and artist, will be from the 2020/2021 season the first black artistic director of a German state and city theatre.

In many ways, Shermin Langhoff has found ways to engage with multiple important social issues, willing as she is to take a stand for her beliefs, as reflected in her programme. With her work, she continues to be a vital part of an ongoing discourse on theatre and politics. •

Bibliography

BERLINER ZEITUNG, 'Kultur ohne Grenzen: Kuratorin Shermin Langhoff über die Reihe "Beyond Belonging – Migration²"', *Berliner Zeitung*, 2005

BOJADZIJEV, MANUELA, *Die windige Internationale: Rassismus und andere Kämpfe der Migration* (Münster: Westfälisches Dampfboot Verlag, 2012)

BRAUNECK, MANFRED, *Die Welt als Bühne: Die Geschichte des europäischen Theaters* (Stuttgart: J.B.Metzler, 2007)

DISSELHORST, SOPHIE, 'Wer schön sein will, muss leiden?', *Nachtkritik*, 2014 *https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10218:2014-11-11-15-05-49&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40*

FANIZADEH, ANDREAS, 'Wir inszenieren kein "Ghetto-Theater"', *Taz*, 2009 *https://taz.de/!674193/*

FOROUTAN, NAIKA, *Die postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der pluralen Gesellschaft* (Bielefeld: transcript Verlag, 2019)

Freitext, Kultur–und Gesellschaftsmagazin, 'Im besten Fall stürzt das Weltbild ein', *Freitext*, 22 (2013), 6-14

GOTTSCHLICH, JÜRGEN, *Beihilfe zum Völkermord: Deutschlands Rolle bei der Vernichtung der Armenier* (Berlin: Ch. Links Verlag, 2015)

HALL, STUART, 'Cultural Identity and Cinematic Representation', *Framework: The Journal of Cinema and Media,* 36 (1989), 68-81

LANGHOFF, SHERMIN, TUNCAY KULAOGLU and BARBARA KASTNER, 'Dialoge I: Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff, Tuncay Kulaoglu und Barbara Kastner', in *Das Drama nach dem Drama: Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, ed. by Artur Pelka and Stefan Tigges (Bielefeld: transcript, 2011), pp. 309-408.

LANGHOFF, SHERMIN, *Beyond Belonging, Programmheft Hebbel am Ufer* (Berlin, 2006)

LORNSEN, KARIN, *Transgressive Topographien in Der Turkisch-deutschen Post-migrantenliteratur* (University of Waterloo, 2001)

NOBEGRA, ONUR, '"We bark from the third row": The position of the Ballhaus Naunynstrasse in Berlin's cultural landscape and the funding of cultural diversity work', in *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*, ed. by Seyda Ozil, Michael Hofmann and Yasemin Dayioglu-Yücel (Göttingen: V&R unipress, 2011), pp. 91-112

SCHNEIDER, WOLFGANG, *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis* (Bielefeld: transcript Verlag, 2011)

SIMON, JANA, 'Shermin macht Theater', *Die Zeit*, 2014 *https://www.zeit.de/2014/39/gorki-theater-berlin*

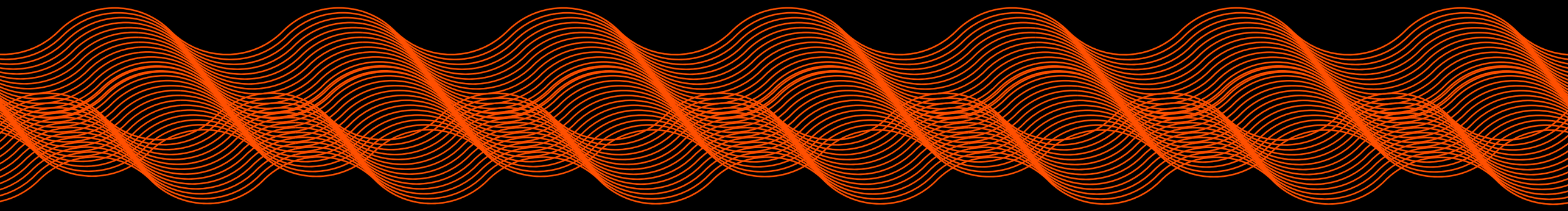
SHARIFI, AZADEH, 'Multilingualism and Postmigrant Theatre in Germany', *Modern Drama*, 61.3 (2018), 328-351

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Developing the Imaginaries and Fantasia of Theatre Institutions:

an Interview with Shermin Langhoff

SOLVEIG GADE
ARMANDO ROTONDI



EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.512–525 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

© Lutz Knospe

Interview

We grab hold of Shermin Langhoff after her opening keynote at the second EASTAP conference, held in Lisbon in September 2019. Seated in the red audience seats in the Teatro Nacional D. Maria II, we congratulate her and the Maxim Gorki Theatre for being elected as EASTAP associate artist/theatre in 2019. And we congratulate EASTAP that Langhoff and her theatre have accepted the invitation. In her keynote, Langhoff mainly focused on the series of the Berliner Herbstsalons — four in total — that the Gorki has curated and housed under her auspices. In our conversation with her, however, we are interested in hearing more about the demands that changing publics pose to theatre institutions; about strategic labelling; and as to how institutions may actively seek to decolonise themselves.

SG: *At the Maxim Gorki Theatre, you are doing an incredible job in relation to reaching new audiences and creating a space where members of the public who are not necessarily familiar with theatre feel welcome and represented. Pertaining to this, can you share your thoughts about the questions and demands that the changing publics and audiences which come with Western, postmigrant societies pose to cultural institutions?*

SL: Well, in the globalised world of the historical present, we have the reality of postmigrant societies all over the world, not just in Berlin. One of the key aspects of the current situation could perhaps be said to be a general sense of disorientation about how to deal with changing societies and new migrations. And we do not get any bigger visions of new societies from the politicians (especially not the European ones) to help us here — neither in terms of how to empathise with and relate to one another, nor in terms of how to organise or (re)imagine society. So, we are facing a situation defined by a lack of visions and *fantasia* on the part of politicians. At the same time, it was the politicians in Berlin who started to raise the question of representation of the city's population in the 2000s — Berlin has a very diverse population with about one hundred and sixty backgrounds — in state funded theatres instead of theatres or cultural institutions themselves. I have to be honest and say that, when I started working in theatre in Berlin at the beginning of the 2000s, the question of 'the others' only arose when the theatres started having problems filling their seats with their usual audiences. The question was first and foremost about how to secure a future audience in the theatre. It was not about curiosity, generosity, or about seeing stories or canons from different perspectives than the prevailing ones.

From the beginning, I rejected that call for 'the others' in theatre. I mean, who is 'the other'? To me, it has always been misleading to speak about 'audience development', since what we need to develop is not just 'new audiences'. We also need to develop the already existing audiences, as well as the imaginaries and *fantasia* of the theatre institutions themselves. Therefore, for me the question was never about teaching 'the others' how to become an audience. It was about the fact that there were a lot of very talented artists and activists out there, who were already working in film and literature, but whom the German theatres were not interested in. For me, the interesting thing was always the stories that were not told, the lack of narrations and perspectives of the othered artists that were not working in the theatre, those whose works were not staged.

When we write new stories and put other protagonists than usual on stage, it can certainly help foster empathy or even solidarity for these 'others'. But what interests me, really, is the encounter between different publics that takes place in the theatre, and that this encounter goes both ways, as it were. In fact, perhaps the most important thing about Ballhaus Naunynstrasse, and also the Maxim Gorki Theatre, is when a very diverse audience of very different social and cultural backgrounds and different generations come together. When the 'old white autochthone' audience member gets to meet the young person of colour and listens to new common stories. So, from the beginning, for me making theatre was also about educating those who were already going to the theatre with their predefined expectations and needs. It was very much about educating those — the *bourgeoisie*, that is — who feel entitled to take up all the space and who really believe that the space belongs to them. But I am also thinking about you and me, us who make a living doing theatre studies and theatre practice. We also need to open ourselves up to, and learn from, the encounter that can take place in the theatre.

AR: *I would like to ask about the position of the Gorki Theatre in the landscape of German theatre and, more generally, in the European theatre environment. Is, in your opinion, 'postmigrant' theatre possible in other theatre contexts, or can we assume that there are parts of Europe that, due to different political, economic, and/or governmental situations, are not ready yet for postmigrant theatre?*

SL: When, more than a decade ago, I launched the concept of postmigrant theatre, everybody was laughing about it. Nobody really asked what the limits of it were, or whether it was possible to do it only within a specific German context. I would say that when we started out with postmigrant theatre, it was possible to do it, simply because nobody had done it before. In other words, our success was not due to me being a genius; it was just because, until then, no one had approached theatre in this way, from this perspective. Today, however, I would say that postmigrant theatre is something that is growing as a signature all over Europe and which has been especially influential on German theatre. The fact that theatre schools and academies in German speaking countries have started accepting many more students with migrant backgrounds is an important aspect of this.

But then again, before getting too enthusiastic about it, I would actually say that, if postmigrant theatre eventually became something of a trend in Germany, it is in fact already declining. People have started saying that we deal too much with minorities and 'the others'; we have to deal more with 'the Volk' and the majority. In my keynote lecture today, I spoke about the concept of 'Heimat', which means 'Homeland' — though it cannot really be translated because it has a specific notion in German history and identity. It is a concept which not only the right wing is embracing and subscribing to. It has also been adopted by the left, by the greens, by the liberals, by everybody. I would say it is because the politicians have no *fantasia*. They do not have the courage, and they do not feel responsible for inventing new concepts of humanity and society, not even in the face of the radical diversity, which characterises the postmigrant societies in which we are embedded. I mean, Germany is facing big issues of racism — from anti-Semites and racists in the parliament, to right-wing terror on the street, killing innocent people because of their 'otherness', their religious, cultural, or national backgrounds. Instead of investing in anti-racist campaigns and new laws for intersectional justice, the government, as well as big parts of the opposition, cling to the Heimat term and seek to re-appropriate it from the right wing. In this way, they are saying: 'We claim the Heimat in order to prevent the fascists from capturing it. We claim our homeland'. In reality, these new approaches to homeland are connected to migration policies; a reaction to the so called 'refugee crisis' that results in homeland security, strengthening borders, and 'saving Europe'. It is definitely not about democracy, the constitutional state, or the 'values' of Europe.

What I am missing — and I am quite certain this goes for a lot of other people, too — is a republic to which I feel politically attached.

SG: *Perhaps the Gorki could be conceived of as an institution for experiencing the diversity of identity and the political belonging you are talking about?*

SL: Yes and no. We can raise questions and criticise political realities, but we cannot replace politics and laws of citizenship, elections, etc. Just to make it clear, to us, postmigrant theatre means a political, urban city theatre, which reflects the city with all its populations, stories, conflicts, and multiple perspectives.

In the last years, through Gorki's Exile Ensemble with artists from Syria, Afghanistan, and Palestine, as well as artists like Marta Górnicka from Poland, Oliver Frljić from Croatia, and Yael Ronen from Israel, the Gorki could be seen as some kind of asylum for artists from all over Europe and beyond. Indeed, from the outset it has been crucial for me to work transculturally and bring artists, actors, writers, and directors with different backgrounds and different perspectives to the theatre.

In the beginning our three main directors were Yael Ronen, Sebastian Nübling, and Nurkan Erpulat. The perspectives they present were

important. With Yael Ronen, I wanted to bring a Jewish perspective of the third generation of survivors of the Holocaust, who were dispossessed in another time, to the German theatre. In the interest of clarity, I am putting it very direct and somewhat un-nuanced here, because Yael is, of course, a lot of other things than 'a Jew'!

Then there is Sebastian Nübling. You could say that even his name, 'Nübling' — it is derived from 'Nibelungen' — points to his 'arch-Germanness' (*laughing*). As a member of the post-war German generation, he was an antifascist and already did his first intercultural theatre projects during his studies. Throughout his career, besides always searching to develop new forms and expressions, he has been interested in the diversity of society and in the next generations. This was really important to us.

Our third main director, Nurkan Erpulat, was seen not only as 'the Turk', but also 'the gay'. In Berlin we have a lot of Turkish background communities, the biggest population of migrants, and we also have a lot of queer people and communities. The first play Nurkan and I did together was *Beyond — Are You Gay or Are You Turkish?* We produced the play during the festival 'Beyond Belonging' that I curated at Hebbel Am Ufer (HAU) in 2008. We brought it to the Ballhaus Naunynstrasse in 2009, and we also went to Istanbul with it. From the perspective of the German majority, a minus and a minus could make a plus. As a gay Turk he contradicts the expected macho-concept. He can become an exoticised desire as well as a 'more emancipated, more Western, more integrated' person — even though gays are still fighting for recognition and rights.

Before coming to Germany, Nurkan studied theatre in Turkey. Then he came to the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts in Berlin. And he came here with a specific idea about Berlin, about Berliner Ensemble, etc., as it happens with young theatre lovers from Turkey when they move to Berlin. But in Berlin, even in the theatre scene, he found that he was turned into the 'other'; he was kind of transformed into 'the Turkish migrant' through the perspective that German colleagues adopted when looking at him.

Beside the directors of the theatre, from the beginning the ensemble has been absolutely crucial. The actors of the Gorki theatre are just fantastic actors with a wide range of possibilities and languages, who at the same time represent the diversity of Berlin and Germany today. Without these talented, joyful performers and co-authors of plays which are being developed at the Gorki — without Sesede Terziyan, Dimitrij Schaad, Taner Şahintürk among many others — our theatre would not be possible. And last but not least, it is about the authors and authorships. Beside our incredible authors Sasha Marianna Salzmann and Sibylle Berg, we have directing authors like Yael Ronen.

AR: *One of the main issues that many artists have to consider is the problem of 'label' and labelling themselves in specific categories of theatre and performance that are surely limiting. What are your ideas about labelling given the fact that your theatre is regularly referred to — or labelled — as postmigrant theatre?*

SL: Personally, I am not calling what we do postmigrant theatre. I would rather say that we are a political, urban city theatre, since the term postmigrant in fact refers to the society (city) itself. Initially, the term represented a critical approach to how we habitually see and perceive society, and it included a call to shift perspectives and change receptions by telling new common stories that we were lacking. If we were really going to label our theatre it would rather be 'Female Jewish Author's Theatre' — as we have, amongst others in-house, directors with Russian-Jewish backgrounds like Sasha Marianna Salzmann, one of Gorki's main directors; Yael Ronen, who comes from Israel; as well as the young playwright Sivan Ben Yishai; and director Marta Górnicka, who has a Polish-Jewish background.

But really, it is not about labelling. It is about taking history personally. It is about looking at, and analysing, our contemporary condition and trying to bring it together with history. And in the end, it is not concepts that make theatre, but people, and all the artists. My work is — beside my critical, political, and aesthetical questions and approaches to German theatre — based on the fact that I really love people and am sincerely interested in them. In the projects, I am igniting, I try to bring together, the right brains, hearts and hands. My goal is to bring people together who have something to tell to others. Those who know why, and for whom, they want to make theatre. Those who have a reason for doing theatre. With that said, if you do not label yourself, then somebody else will. I guess this was one of the reasons why I initially launched the term postmigrant theatre. Because, if others are going to label you anyway, you should be the one to label it first.

SG: *We would be very interested in hearing more about how you, on a very concrete level, seek to decolonise the institution you are heading. What does it mean — to you — to decolonise an institution and how do you practice it?*

SL: What does it mean to decolonise the theatre institution? Well, there are two key points as I see it. The first concerns the space. Who feels entitled to the space? Who thinks he owns the seats — in the audience, as well as backstage; in the offices of dramaturgy, in the workshops, and artistic directorships? Why does somebody have this self-understanding, and why do others not? One way of decolonising the theatre space would be to signal to those, who are familiar and comfortable with the theatre space, that it does not just belong to them. In fact, especially in the backstage, someone must give up some space in order for others to take *their* space. At the same time, it is also about inviting those who did not feel entitled to this space in the first place to the theatre.

How to invite concerns the second major point. In order to decolonise an institution, which is deeply rooted in a white, Western canon, it is absolutely crucial to have people with migrant backgrounds represented in the theatre's various departments, ranging from the board, to the literary department, to the affiliated artists, including directors and actors. Not least in the literary department, where the programming of the theatre takes place, is it extremely important to have a diversity of perspectives and experiences represented. But, you know, it is a long process to build such a department. You won't necessarily get the best dramaturges with migrant backgrounds straight away. Such dramaturges do not just fall down from the heavens. You have to train people, and you really have to work hard on it. In concrete terms, this means that you need a big literary department, where you can have young dramaturges learning from the experienced dramaturges. We have brought up three young dramaturges, in the first years, who are now based at the Vienna Burg Theatre, at Berliner Theatertreffen, and at Hannover Theatre. So, like I said earlier, the process of moving beyond the centre-periphery perspective, which the postmigrant approach entails, is certainly spreading and taking place at other theatres than the Gorki. We are not the only ones anymore who seek to decolonise the institutions and the inherited ways of thinking which come with them. Luckily!

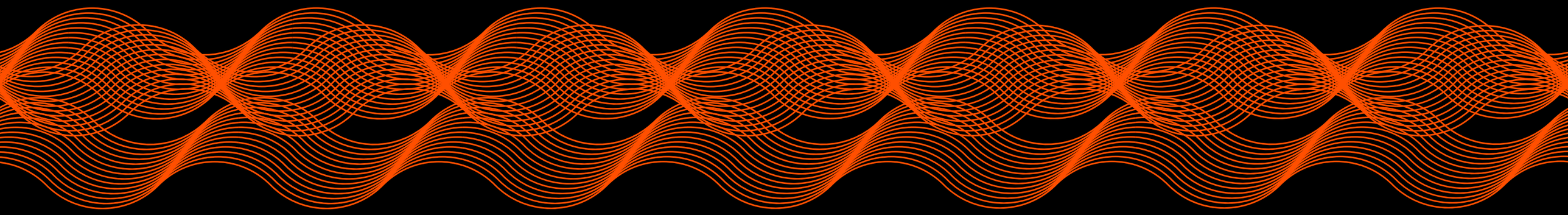
AR: *In Europe and the US, theatre discourses are currently shot through with debates concerning representational matters: who is allowed to represent whom on stage? Does someone need to possess a certain experience in order to represent someone with this experience, etc.? While some claim that this is absolutely crucial, others claim that theatre should be a site for experimenting with, and for exploring, identity positions in ways different to the 'rules and norms' reigning outside the theatre. How do you position yourself in this very complex debate?*

SL: Currently, Oliver Frljić's show *Anna Karenina or Poor Folks* is running at the Gorki. In this performance, Asian, black, brown, and white performers are playing members of the same aristocrat family. When I watched it, I did not think for a second that they did not look alike; instead I was fully absorbed in the world they created. So really, it is about perception, it is about the suspension of disbelief, and it is something we can train. We can learn to adopt a perspective where we do not first and foremost think about differences in colour and gender and, at the same time, the play can take an intersectional perspective and point out racism, sexism, and the question of class differences that underpin the conflicts. It also points out the dialectics of a bourgeois feminism and, furthermore, of a proletarian revolution. And I really believe that the new generations are already perceiving reality differently than my generation.

But again, your question also has to do with privilege. When some years ago Brett Bailey's highly contested exhibition *Exhibit B* — partly a re-enactment of the famous colonial exhibitions of 'the exotic bodies' of black and other indigenous people — in which black Berliners took part as extras, was being shown in Berlin at Berliner Festspiele, a panel was organised. Three white men and one white woman took part; all in charge of big institutions, or famous curators and artists with privileges, including Thomas Oberender, the director of the institution in charge. These persons talked about the freedom of art and about the critical approach of Bailey. They kept on trying to legitimise the exhibition and the fact that it was state funded. At some point, then, the artist Grada Kilomba stood up and asked whether they would approve and allow a re-enactment of Auschwitz made by 'autochthonous second generation Germans after the Holocaust' with the call for the participation of 'real Jews' as extras. Suddenly everybody fell silent. This really brought it to the point for me: when you are in a position of cultural hegemony, it is extremely important that you acknowledge both collective memory and personal memory and see the lacks of official memory. Likewise, it is absolutely crucial that you expose sensitivity and sensibility to those who are not included in the cultural hegemony, in which you might hold such a privileged position that you have become blind to it. Like I said earlier, it's not only about remembering history — it's about taking it personally.

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Intersectional Perspectives on Identity in Theatre



REBECCA AJNWOJNER

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE №2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.526–541 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Introduction

I wish that we were perceived as how we really are and not as Gadje present us. I wish we finally stood for our own identity. That we spoke for ourselves and that we pursued our own politic.[1]

The quote above comes from the show *Roma Army* that premiered at Maxim Gorki Theatre in September 2017. The project was based on the idea of two Romani actresses and Roma-activists, Sandra and Simonida Selimović, and was directed by one of the Gorki's resident directors, Yael Ronen. The performance starred actors Romnija, Roma, and Romani travellers from Austria, Serbia, Germany, Kosovo, Romania, England, and Sweden. On stage, they developed the idea to form a self-empowering, feminist, and queer Roma army, to fight structural discrimination, racism, and antiziganism, but also to emancipate themselves from an internalised victimisation.

1. Quote from the premiere version of *Roma Army*.

Roma Army, 2017. Actors: Mehmet Ateşçi, Simonida Selimović, Sandra Selimovć, Mihaela Drăgan, Lindy Larsson, Orit Nahmias. Director: Yael Ronen.
© Ute Langkafel MAIFOTO

Beginning from *Roma Army*, in this article I will analyse the implications of the wishes that the actress expresses in the quote above from a theoretical point of view, as well as in the context of my own dramaturgical practice in a German state theatre. In doing so, I have to acknowledge my own entanglement: I am writing here as a graduate of Goethe University, but, as a dramaturg at Maxim Gorki Theatre in Berlin, I somehow carry on a certain political and aesthetic approach, promoted by artistic director Shermin Langhoff and her team. Clearly, I cannot represent the diversity of opinion and access to theatre practiced at Gorki, but of course I have been dealing with questions of representation, identity politics, and similar issues in my everyday practice. For this reason, I feel I am in a position to share some insights, experiences, and thoughts with the reader.

Additionally, I will further elaborate how the concept of intersectionality can serve as a tool in a critical theatre practice and prevent an essentialist understanding of identity. Finally, I want to carve out which specific role a dramaturg could play in all of that.

Coming back to the above-mentioned show, in this combative confessional-like monologue, created in the process of devised theatre in a group of marginalised people (Roma in this case), some key aspects in the confrontation of identity and politics within theatre emerge. Firstly, it is evidently a call for authenticity: to be seen how we *really are*, combined with the refusal to be attributed by white, non-Romani people (*Gadje*). Secondly, the issue of self-empowerment arises: to be proud of one's own identity, in contrast to trying to cover differences up. Lastly, the actress expresses the aim of speaking for oneself, and of making one's own politics. Thereby, she addresses the complexity of the term of representation.

Two senses of representation

The complexity of the double meaning of the word *representation* surely needs a deeper examination. According to Gayatri Spivak, there are two senses of representation. While talking about the relation between theory and practice, Spivak[2] suggests that Gilles Deleuze — like many other Western philosophers — mixes these two senses. Specifically, philosophers like Deleuze state that suppressed people dispose over knowledge themselves, and therefore are able to articulate themselves without any support from intellectuals. However, Spivak's accusation is of a veiled eurocentrism that systematically ignores the question of ideology and entanglement in an intellectual and economic history. Spivak differentiates between a representation as *speaking for* such as in politics, within state formation and law (proxy), and another kind of representation as *re*-presentation, as in art or philosophy (portrait). This second concept of re-presentation can be understood as a staging, or even a making of significance, since one attributes certain characteristics to a subject in order to produce a meaningful statement. A representative mediates and translates the subaltern position, referring to the subaltern as a homogeneous group and re-presenting them in this way.[3]

The first concept of representation as *speaking for* (as in politics) includes the inner dynamics of advocacy (*Für*-Sprecher*innenposition). The advocate's position is laid bare and requires the localisation of those spoken for. The subalterns are represented as a heterogeneous group, lacking

2. Gayatri Spivak, *Can the subaltern speak?: Postkolonialität und subalterne Artikulation* (Vienna: Turia + Kant, 2008).

their own acting power. Advocates draw attention to the fact that they can only contribute the subaltern's concerns to the hegemonic discourse as a translation. Naturally, translations cause several shifts in meaning.

According to Spivak, a radical practice should consider both modes of representation. She further states that critical intellectuals who occupy key positions, or are in touch with the privileged, should reflect on and use their privileges to make the subaltern's voice heard. In particular, Spivak argues that the subaltern can neither speak nor act, unless their heterogeneous positions are being represented in the discourse (by proxy). The second level of representation harbours the danger of 'essentialising' the subaltern by robbing them of their diversity of voices. This is because the term *re*-presentation assumes the meaning of something essential that can be brought back to presence. In terms of a theatre practice, this position tries to take a postcolonial perspective, that includes gender or critical whiteness studies, and usually leads us to call for the authenticity of an absent other. One can argue that reaching out for an authentic representative is necessary to provide visibility to a demographic group of people who are structurally excluded from the hegemonic discourse, meaning the dispossessed and disenfranchised: sans-papiers, refugees or 'experts of everyday life' (senior citizens, teenagers, unemployed people, etc.), who have been invited to participate in theatre performances as experts in their specific situations and struggles. However, in doing so, we may disguise our own position in the neo-colonial system and promote an outdated idea of identity.

← **3.** The use of the term 'subaltern' in Spivak's essay can be seen as a further development of reflections by the Subaltern Studies Group. The Group formulated 'the subaltern' following Antonio Gramsci (1891–1937), who coined the term to describe those who do not belong to any hegemonic class and who neither possess political nor economic agency. Spivak sees the position of the subaltern beyond the dualistic Western logic of thought and outside the discourse about the establishment of new power structures. According to Spivak, subalterns are therefore unable to develop a common awareness for their condition and cannot organise politically in order to fight for their concerns. This is due to the fact that subalterns are not perceived in the hegemonic discourse.

Intersectionality

There is another trap related to the second sense of re-presentation: the representation as a portrait or a depiction. It not only assumes that something essentially absent can be *re*-presented, but it also assumes that it is something visible and distinct. I have noticed professionally that institutions who are attentive to these issues were increasingly criticised for over-engaging in particular marginal spheres. This has not only been the case in the theatre or the cultural industry, but also in a wider political and public sphere. Discussions about the use of the 'N-word' in the staging of canonical plays, as well as the use of a gender-neutral language, have led many agents in the art and culture business to conjure the end of artistic freedom.[4]

Above all, one accusation is that of having lost sight for the main type of oppression, namely class oppression. For example, analyses like Stegemann's *Die Moralfalle: Für eine Befreiung linker Politik* (2018) or *Lob des Realismus: Die Debatte* (2015) play off main and side contradictions, in Marx's terms. The main contradiction is meant to be *class*, whereas contradictions between genders and races are perceived to be side issues. The basis of this is formed through the assumption that the resolution of the classes would consequently lead to the general emancipation of the society.[5]

4. Wolfgang Engler, *Authentizität!: von Exzentrikern, Dealern und Spielverderbern* (Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2017).

5. Karl Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, in Karl Marx, Friedrich Engels and Iring Fetscher, *Studienausgabe in 5 Bänden (Bd.1). Philosophie* (Berlin: Aufbau, 2004), pp. 22-36.

Word limits dictate I must abstain here from examining the playing-off of a main contradiction against a side contradiction. However, what is at stake here is that there are types of oppression which cause structural exclusion and are less visible than others, for example the above-mentioned class oppression. Also, we tend to overlook the complexity of these types of oppression and their interrelation. Considering that, the antagonism between the multiple contradictions in our society, as formulated by theatre makers like Stegemann and Engler, seem one-dimensional and need to be challenged by the concept of intersectionality.

The paradigm of intersectionality, coined by the American civil rights activist Kimberlé Williams Crenshaw, can help us to rethink the representation of identity and its deconstruction in theatre. The theory emerged from the *Black* feminist movement and considers the entanglement of oppressions due to the coordinates of race, class, and gender in one person. In order to overcome social injustices, the individual must think of each element as inextricably linked with all the others. This forces us to a more complex understanding of any presumed identity — *Black*, worker, etc. What identity is, and who determines, it should be negotiated again and again and remain disputable.

Coming back to the quote at beginning of this contribution, I would say that it does not matter if the actress describes what is *actually* true or authentic for a Roma experience. It is also not about preferring the narrative of history as imperialism as the correct version of history. What should arouse interest from a theoretical point of view is to retrace how one narrative of reality — Roma as victims, as persecuted — was established as normative. In this way, the audience will experience tensions within the group, since all individuals suffered in different ways compared to the ones labelled as Roma, due to their skin colour, their economic status, etc. From this perspective, intersectionality argues in support of a less accumulative idea of oppression and hegemony.

It points to the horizontal junctions and particularities, grasping the mechanisms and structures of power that promote a specific and inadequate concept of identity more accurately.

As an intellectual, a curator, a dramaturg, one should keep the double meaning of representation in mind and dare to confront oneself with these delicate issues. I believe that those who can speak — in Spivak's terms — have the responsibility to include in the discourse those who do not have access to it for several structural reasons. According to this intellectual position, I have tried to point out the associated consequences and difficulties regarding the double sense of representation. Nevertheless, one should see the intention to incorporate the theory of intersectionality in artistic creations as a continuous practice and reserve the possibility to make mistakes, to self-reflect, and communicate with other theorists, practitioners, and experts.

Roma Army, 2017. Actors: Mihaela Drăgan, Lindy Larsson. Director: Yael Ronen.
© Ute Langkafel MAIFOTO

What to do? Conclusion

As stated above, it is difficult to enable participation to marginalised identities without blundering into the trap of 'essentialising' someone's identity. To refer to artistic practice, this means that claiming that a role written as a *Black* character (such as Othello) can only be played by a *Black* actor only supports the idea that there is something essentially different in the *Black* body acting on stage. Doesn't this only reverse the disastrous passed-on technique of *Black facing*, and excluding *Black* individuals or People of Colour from classical plays? As we can see, the concept of authenticity is tricky. So what can we do?

Following the argumentation of Spivak and Nandi,[6] I would also distance myself from a deconstructionist and anti-essentialist approach. I am convinced by the application of a *strategic essentialism* as a postcolonial strategy of resistance. Spivak introduced the concept of *strategic essentialism* as a political strategy in which minority groups mobilise on the basis of shared cultural or political identity to represent themselves. Although these groups are heterogeneous and may disagree on many issues, a temporal *essentialism* of their identities can be useful to gain visibility in the hegemonic discourse and bring forward shared interests and goals.

I have to confess that the sentences I quoted in the beginning evoked some reluctance in me, since they completely reproduce 'essentialised' concepts of identity in a bold and simple way. Nevertheless, the marking of the speaker's or actor's position in this case is crucial. Additionally, we should not neglect the power gaps that underlay our society, and the political dimension of a Roma ensemble which is given space in a German repertoire theatre for the first time. Perhaps, one has to first accept these gaps in perception, aesthetics, etc. as they are caused by diverse accesses to cultural and economic capital, as noticed by Bourdieu,[7] and give a platform to those outside the discourse, while never stopping dealing with one's own position in all of that. I believe that the dramaturg can serve as a critical intellectual, as described above, facilitating and including the subaltern in the hegemonic discourse. The dramaturg is part of the artistic team, but can also be external from it. The dramaturg works as a translator, critic, producer, and consultant, and should pursue the strategy of *strategic essentialism*, so that a second step can follow.

As a curating team, dramaturgs select people and topics to whom they are willing to offer a platform. As translators, they are usually responsible for communication with the audience and the public in form of publications, leaflets, and social media, providing and generating contents that are associated with the in-house debates. As producers, dramaturgs can try to find new structures of decision making and ways to include diverse voices and bodies in a continuous artistic practice. This could also mean youth development in all divisions.

The dramaturgy of a state theatre can invest in unlearning patriarchal and euro-centric power dynamics in the production of art. If we make an effort to differentiate between bodies, languages, and settings and listen with patience, it is possible to reshape institutions like the German state theatre with its century-old tradition of racism, sexism, and antisemitism.

If we make an effort we might be able to rehearse something here that can be transferred to the public sphere of our society. •

6. Miriam Nandi and Gayatri Spivak, 'Übersetzungen aus Anderen Welten', in S. Moebius and D. Quadflieg eds., *Kultur. Theorien der Gegenwart* (Wiesbaden: Springer, 2006), pp. 129-139.

7. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982).

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Enquete: Working at the Gorki

interviews with
OLIVER FRLJIĆ
MARTA GÓRNICKA
MARYAM ABU KHALED
SEBASTIAN NÜBLING
SESEDE TERZIYAN
YAEL RONEN

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE №2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.542—565 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

In relation to this issue's Artist in Focus section, featuring the Maxim Gorki Theatre, we posed three identical questions to a number of artists affiliated with the theatre. Below are the responses of artists ranging from directors, to actors, to writers.

We would like to thank Susanne Hentschel, Xenia Sircar, and Freya Treutmann for their tremendous help in establishing contact with and, in some cases, also interviewing the artists.

© Ute Langkafel MAIFOTO

Oliver Frljić

director at Maxim Gorki Theatre

What has been decisive for your choice to work with the Maxim Gorki Theatre on a continuous basis?

The fact that Gorki has been continuously creating the space for different social groups which were for so long underrepresented and invisible — not just in the German theatrical context, but in the European one as well — was decisive for this decision. And I also liked the readiness of the theatre to question dominant modes of social and theatrical representation, to deconstruct the norms and normatives of so-called high art and the hegemonic matrix produced and reproduced through it.

What do you find particularly appealing, and possibly also challenging, about working in the house, seen from your particular perspective as a director?

At this point, the most interesting thing for me is where Gorki could/should go in the future. As we see, the times are changing rapidly. This raises the question — how can theatre as a medium reply to the velocity and density of the changes in the world we live in? Can we cling onto the already existing theatrical forms? Social media and the internet completely changed the economy of attention and our perception of reality. What should we — theatre workers — do in this situation? Those are just some of the questions I am asking myself on the daily basis.

The Gorki is often labelled as an institution for postmigrant theatre. Do you identify with, and are you comfortable with, this designation? If yes/no, why so?

I can't identify with any kind of label. But I understand that it is much easier for the media to reduce the complexity and richness of Gorki to one or two labels and a few catchphrases.

•

Marta Górnicka

writer and director at Maxim Gorki Theatre

What has been decisive for your choice to work with the Maxim Gorki Theatre on a continuous basis?

The Gorki's new way of thinking about the society which builds this institution was most important to me: the political and social philosophy of that place, which in itself serves as a polyphonic and multilingual chorus, expressing tensions and social conflicts, allowing diversity to resound while being fully engaged in finding a common space. At Gorki Theatre, work joins together people of various experiences, biographies, cultures; some travelled a long way before they found themselves here: from Turkey, Poland, Palestine, Israel, Iran, Bosnia, or Syria. This theatre has the courage to face the greatest political challenges, leave the comfort zone, lay bare the paradoxes of democracy and

© Esra Rotthoff

systemic violence. With full determination, the theatre asks itself questions on the social effectiveness of art, on transcending its limited function of merely representing conflicts, on artistic and institutional practices (which are, at the same time, social practices), with full critical awareness of the limitations with which an artistic institution must struggle in these situations. This is why I have the feeling that Gorki Theatre and I are connected by the same mission. For ten years, in my work as a director, I have been creating the politically engaged chorus as a polyphonic, individualised social body. The chorus as a practice of protest, rebellion, and radical critique, but also an encounter of diverse bodies and voices, and therefore a search for the (im)possible community. I see no other direction for theatre today. I am not interested in theatre without its social or political mission.

What do you find particularly appealing, and possibly also challenging, about working in the house, seen from your particular perspective as a director/author?

The Gorki is a machine going full speed ahead — not just a machine of performances, but also of ideas. A multilingual team of people; an enormous network of artists and activists concentrated around the idea of a diverse, open society. I had an opportunity to find this out when I was preparing a chorus performance of *GRUNDGESETZ* at the Brandenburger Tor for the twenty-ninth anniversary of German reunification. A fifty-person chorus was gathered, one which reflected the full diversity of today's society, only a part of which can enjoy all of the rights guaranteed by the constitution. What is key for me is the openness of this institution in the social sense, but also in the artistic one: the readiness to experiment, the openness to a new thinking on theatre and through theatre. Never before have I come across such support for artists, such trust for their choices, such readiness for non-standard activities and for the creation of conditions for growth.

I have the sense that extraordinary registers are connected in this theatre: the readiness for confrontation and conflict with great attention given to people, and something I would call the practice of tenderness. Everyone here is from somewhere, many have had the experience of an escape, difficult change, uprooting. I think about this in the categories of feminism, understood as broadly as it can be. In its best version, feminism is work for everyone who is marginalised socially, economically, culturally — whose failure is built into the system. In this sense, tenderness is a practice of resistance and rebellion. These are the terms in which I see the attitude and philosophy embodied into this institution by Shermin Langhoff, a practitioner of deep feminism in the theatre. What may be perceived as a challenge — diversity, multilingualism, but also strong social tensions around the institution — is an advantage for me. This is the matter in which I work.

The Gorki is often labelled as an institution for postmigrant theatre. Do you identify with and are you comfortable with this designation? If yes/no, why so?

At the moment, there are no other societies than postmigrant societies. Thinking in other terms makes no sense — although, at the same time, in many people this awakens fear and the sense of a growing need to return to the category of a closed and separated national community. In my view, the postmigrant society is the modern society — one which neither represses reality, nor masks it with phantasms of national cohesion. The theatre has the responsibility to work with such a society and enable it to be really represented, both on the stage and in all of its structures. Therefore, I take no issue with this designation.

•

© Esra Rotthoff

Maryam Abu Khaled

actress and member of the ensemble at Maxim Gorki Theatre

What has been decisive for your choice to work with the Maxim Gorki Theatre on a continuous basis?

First of all, working with Gorki wasn't a decision. I came here for a project with Yael Ronen and we just fell in love with each other — the Gorki and me. That happened because the theatre is political: it's of colour and I am a black actress, an Arab and Palestinian who comes from a political background, and that's why we fit. This is the kind of theatre that I want to do right now. I enjoy finding my identity as an artist also through political statements. So, I think we chose each other, it's not only me who chose Gorki. I don't think any other theatre would fit for me now. Politically, I found a language at Gorki that enables me to speak about myself and my people.

What do you find particularly appealing, and possibly also challenging, about working in the house, seen from your particular perspective as an actress?

What I find challenging in this house is coming to a new culture and a new language. It was hard not to speak the same language like the other actors in the beginning (except the ones coming from Syria, Palestine, etc. like me). But what I love about the Gorki is that they give you a chance. I recently played in *Die Verlobung in St. Domingo – Ein*

Widerspruch, directed by Sebastian Nübling. I have a big role and I'm leading this play, which is in German. This is what I appreciate and what I'm thankful for — Gorki seeing me like an actress and giving me the chance to learn the language and find out whether I would like to act in that language or not.

Also challenging for me as a Palestinian is talking about the political situation in a German context. But this theatre is so different! I can work with Yael Ronen, an Israeli director, and I can share my political opinion openly. It's a place that fights for freedom of expression.

The Gorki is often labelled as an institution for postmigrant theatre. Do you identify with and are you comfortable with this designation? If yes/no, why so?

I feel comfortable being a refugee here, but at the same time I am annoyed if people only look at me this way, if they brand me as 'the refugee' or 'the immigrant'. I don't have a problem sharing my story and speaking my mind in front of a German audience — on the contrary, the German audience has to learn about our stories and be confronted with them. I am comfortable with the Gorki being labelled as postmigrant, as long as I have the power over my story — and not other people who categorise me as something I'm not. This drives me crazy.

Interview by Susanne Hentschel

•

Sebastian Nübling

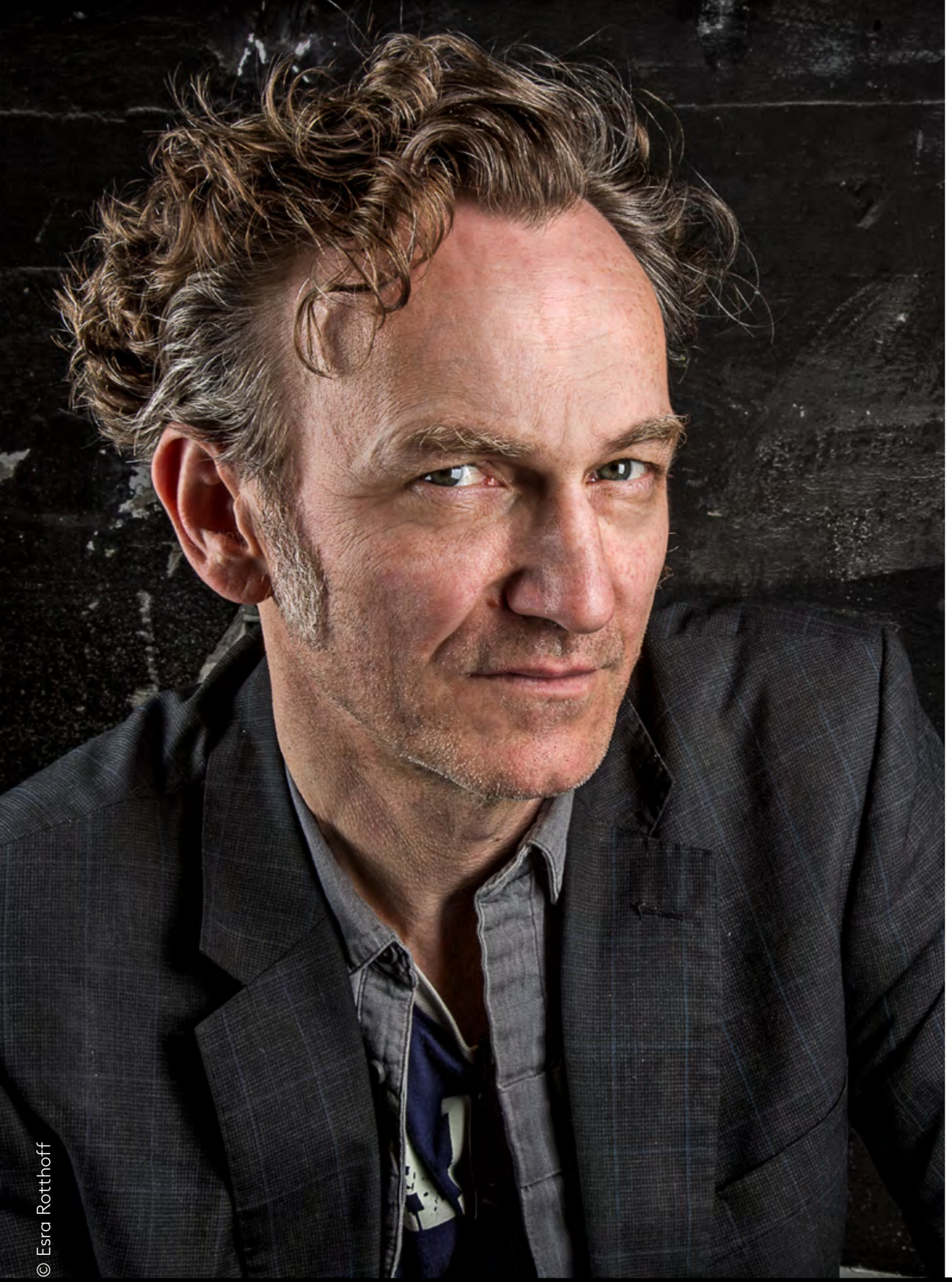
director at Maxim Gorki Theatre

What has been decisive for your choice to work with the Maxim Gorki Theatre on a continuous basis?

Well, two things, I would say: the people and the programme. I have been affiliated with the Maxim Gorki Theatre since Shermin Langhoff and Jens Hillje started heading it together. With their approach to the so-called postmigrant theatre, they both wanted for this institution, in all its ways, to be made by people that also represent this city [Berlin]. That was the first thing I liked. And secondly, the people that they started to invite interested me.

We were four directors in the beginning: Nurkan Erpulat, Hakan Savas Mican, Yael Ronen, and me. That was the concept. Shermin and Jens wanted a director's quartet at the Gorki and each would do around two productions per season. And all of us did like one show in the main hall and one side project. The Gorki has a permanent ensemble but also quite a big group of artists that just do single, project-based performances where you can try out completely different formats. And I think it is important to be open and curious to this and also to understand that theatre is not only some kind of high culture, but that there is a richness of forms and therefore also a richness of people doing this.

At the Gorki, I also worked with mixed ensembles, some people that didn't go to drama school and others that already had some years of



© Esra Rotthoff

performing at municipal theatres behind them; or some that taught themselves autodidactically. This interests me, and I think in this we find a real richness. When I observe, especially, the rehearsals, I notice the diverse backgrounds of experiences. One thing is the education or the way that led them to do theatre, but behind that often stand life journeys and personal experiences. I would say this manifests the so-called postmigrant identity. Which first of all is a buzzword.

Can you say more about 'postmigrant theatre*' as a label? Do you identify with it and are you comfortable with this designation?*

Postmigrant theatre is, first of all, a self-definition. But yes, people also understand the Gorki that way. Shermin put this name out in the world — it already came from Ballhaus Naunynstrasse, where she worked before. There were already similar ideas present. 'Academy of autodidacts', 'postmigrant theatre', these were concepts that developed with time and were then put into a bigger context.

And yes, I think postmigrant is a fitting label, because it reflects that we don't live in a migrant society, but in a society that consists of all kinds of people that, for different reasons and in several ways, decided to — or ended up — here and live here. And this is an actual state. We live all together in co-dependency and also profit from each other in different ways. And from my perspective, with my reality of life, this is true and for this I can identify very well with this designation.

The postmigrant approach in theatre also exists in other countries. But I would say in the UK, for example, castings are completely different. There I already saw twenty years ago much more diverse ensembles on stage. Actors with different cultural backgrounds, for example, could play siblings without any problems. They might have had completely different skin colours, but the text simply said that they were siblings,

so nobody questioned the cast. They were brother and sister. Full stop. And Germany needed a long time to get close to that. Until today, if casting a person of colour people overthink incredibly what this means for the character or for the story — my god! Why is it important which skin colour Hamlet has? We are unfortunately still far away from accepting that it doesn't matter how someone looks. In Germany, it is still very conceptual. If you want a certain actor for a certain part, you feel like you always have to explain what the deeper meaning of that choice is.

So why, at the Gorki Theatre, do you have a so-called 'Exile Ensemble'? Why not simply a mixed ensemble? Why do you separate?

Well, the Exile Ensemble is part of the ensemble. We name it separately, because there is different funding. It is also formed through artists that came for a project to the Gorki but had an unstable status of residency in Germany. So, it was our starting point to give them a legal base and to create funding options to enable them to work. But the different ensembles, in any case, work closely together. On paper they are separated, but in reality they cooperate. There were a few productions in the beginning that were exclusively done with the Exile Ensemble, but now they are mixed and simply considered one ensemble.

It is also part of the self-definition of the Gorki Theatre that we are a house of exile. Theatre itself somehow always seems a certain kind of space of asylum. Of course, it is also a hard business, but you have a lot of freedom in many things. To express yourself, to move, to discuss, to deal with time. At least here in Germany where the municipal theatres guarantee some kind of stable working conditions.

Interview by Freya Treutmann

•

Sesede Terziyan

actress and member of the ensemble at Maxim Gorki Theatre

What has been decisive for your choice to work with the Maxim Gorki Theatre on a continuous basis?

I began working with Shermin Langhoff in 2008/2009; back then, we were at Ballhaus Naunynstrasse in Kreuzberg. With a small group of artists, we sowed the seeds of postmigrant theatre, so to speak. We created pieces including *Die Schwäne vom Schlachthof*, *Schnee*, *Lö Bal Almanya*, *Verrücktes Blut*, and many more. In 2013, when the request to take on the Gorki Theatre came, I had no doubts about continuing to amplify our message with my theatre collective.

What do you find particularly appealing, and possibly also challenging, about working in the house, seen from your particular perspective as an actress?

Gorki is a versatile house, and this is reflected in everything: in the people who work here, the stories we tell, and the audience who comes and listens. It's a house that has embraced the diversity of our society and given it a place to be shown and narrated — from the people who've experienced it.

That is simultaneously the appeal and challenge of Gorki: not to become dogmatic, to remain open artistically and thematically, to examine

© Lutz Knospe

one's own artistic-political responsibility, to have no fear of failure, and not to lose the spirit of the collective.

The Gorki is often labelled as an institution for postmigrant theatre. Do you identify with, and are you comfortable with, this designation? If yes/no, why so?

Ten years ago, we began to create theatre with this designation. Post-migrant theatre emerged from real necessity, as it were. It emerged from a society that was not being represented narratively on German stages. Previously, the majority generally narrated about the minority. Now, the minority can tell its stories itself. This was, and remains, the most important task, because the perception of diversity in our society was very limited. As Naika Foroutan said, 'migration is a process that contributes significantly to society's formation'.

So how do I feel now about this designation? Ten years ago, I would not have thought that a misanthropic, racist party would enter the Bundestag. Back then we were debating about Sarrazin — and that was bad enough. Things are changing in the cultural scene, but slowly, very slowly... we are miles away both from a natural understanding that societies are colourful, and from developing a spirit that moves beyond national identities. But that is exactly what a forward-thinking society needs.

•

Yael Ronen

director at Maxim Gorki Theatre

What has been decisive for your choice to work with the Maxim Gorki Theatre on a continuous basis?

I had trust and belief in the political agenda that Gorki was offering. Here, I met the most exquisite collection of people that I enjoyed working with and was inspired by. It felt like it had the possibility for a different spirit, and Gorki is small enough to be experimental. Also, there was good resonance for my concept of work.

What do you find particularly appealing, and possibly also challenging, about working in the house, seen from your particular perspective as a director/author?

What is appealing is that, as I am doing two projects for Gorki every year, I have an ongoing and deepening relationship with a group of actors. Together we can develop a language, we can develop a style. Also, we have a very unique relationship with the audience coming to the theatre: I feel that Gorki has the most diverse audience. Not only is the staff of the house diverse, also the people who are coming here. A lot of people who usually wouldn't go to the theatre find their connection here. So both is appealing for me, establishing a relationship with the artists, but also with the audience. What is challenging is to go on different journeys and not bringing the same formula each time. It's about establishing a relationship, but to make this relationship dynamic enough to keep on growing and evolving.

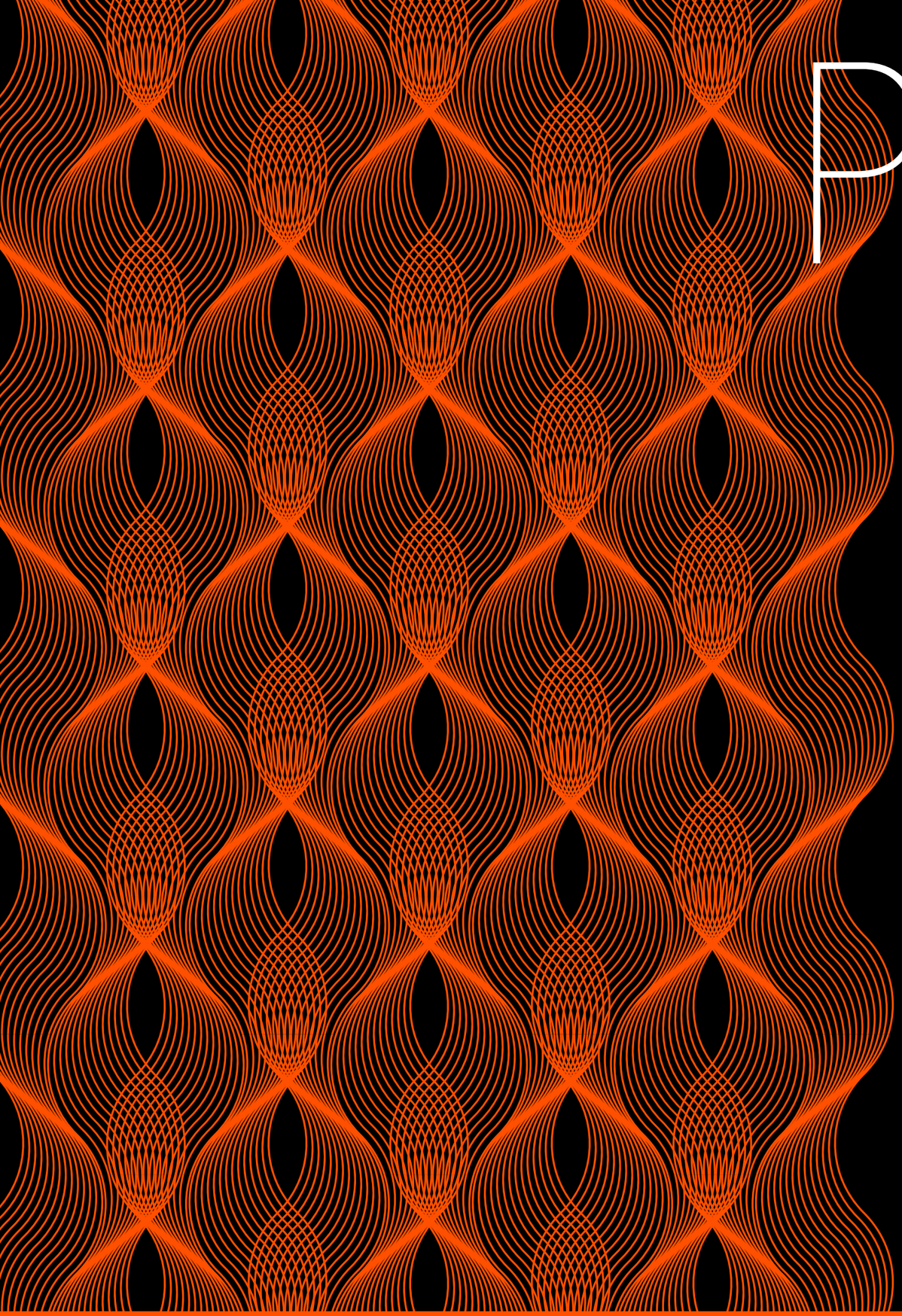
© Esra Rotthoff

The Gorki is often labelled as an institution for postmigrant theatre. Do you identify with and are you comfortable with this designation? If yes/no, why so?

I'm not in the position of a postmigrant — I'm a migrant (my son would be the postmigrant hopefully). Obviously, I can't identify with the 'post' of 'postmigrant' because I'm still an outsider and a stranger to this place on many levels. I'm not uncomfortable with the label, either, but I hope to be seen as an artist beyond this title as well.

Interview by Susanne Hentschel

← BACK TO TABLE OF CONTENTS



PORTFOLIO

THE MAXIM GORKI THEATRE

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE №2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.566—591 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

ROMA ARMY / ROMA ARMEE, 2017

Performers: Sandra Selimović, Lindy Larsson, Mehmet Ateşçi, Mihaela Drăgan, Simonida Selimović, Orit Nahmias. Director: Yael Ronen.
© Ute Langkafel MAIFOTO

COMMON GROUND, 2014

Performers: Aleksandar Radenković, Jasmina Musić, Vernesa Berbo, Niels Bormann, Dejan Bućin.
Director: Yael Ronen.
© Thomas Aurin

THIRD GENERATION – NEXT GENERATION, 2019

Performers: Karim Daoud, Yusuf Sweid, Nils Bohrmann.
Performer: Orit Nahmias (next page).
Director: Yael Ronen.
© Ute Langkafel, MAIFOTO © Esra Rothoff

GET DEUTSCH OR DIE TRYIN', 2017

Performers: Aram Tafreshian and Linda Vaher.
Director: Sebastian Nübling.
© Ute Langkafel, MAIFOTO

DIE VERLOBUNG IN ST. DOMINGO – EIN WIDERSPRUCH, 2019

Performer: Maryam Abu Khaled.
Director: Sebastian Nübling.
© Tanja Dorendorf, T+T Fotografie

HYMNE AN DIE LIEBE / HYMN TO LOVE / HYMN DO MIŁOŚCI, 2017

Performers: Sylwia Achu, Pamela Adamik, Anna Andrzejewska, Maria Chleboś, Konrad Cichoń, Piotr B. Dąbrowski, Tymoteusz Dąbrowski, Maciej Dużyński, Anna Maria Gierczyńska, Paula Głowacka, Maria Haile, Wojciech Jaworski, Borys Jaźnicki, Katarzyna Jaźnicka, Ewa Konstanciak, Irena Lipczyńska, Kamila Michalska, Izabela Ostolska, Filip Piotr Rutkowski, Michał Sierosławski, Ewa Sołtysiak, Ewa Szumska, Krystyna Lama Szydłowska, Kornelia Trawkowska, Anastazja Żak.
Director: Marta Górnicka.
© Magda Hueckel, HUECKEL-STUDIO

GRUNDGESETZ – EIN CHORISCHER STRESSTEST, 2018

Performance at Brandenburger Tor, Berlin.
Director: Marta Górnicka.
© Ute Langkafel, MAIFOTO

VERRÜCKTES BLUT, 2010

Performers: Mehmet Ateşçi, Sesede Terziyan, Paul Wollin.
Director: Nurkan Erpulat.
© Thomas Aurin

JUGEND OHNE GOTT, 2019

Performers: Felix Kammerer, Helena Simon.
A project by Nurkan Erpulat & ENSEMBLE.
Director: Nurkan Erpulat.
© Ute Langkafel, MAIFOTO

GOЯKI – ALTERNATIVE FÜR DEUTSCHLAND?, 2018

Performers: Svenja Liesau, Alexander Sol Sweid, Nika Mišković, Falilou Seck, Mareike Beykirch, Till Wonka, Mehmet Ateşçi.
Director: Oliver Frljić.
© Ute Langkafel, MAIFOTO

EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE, 2018

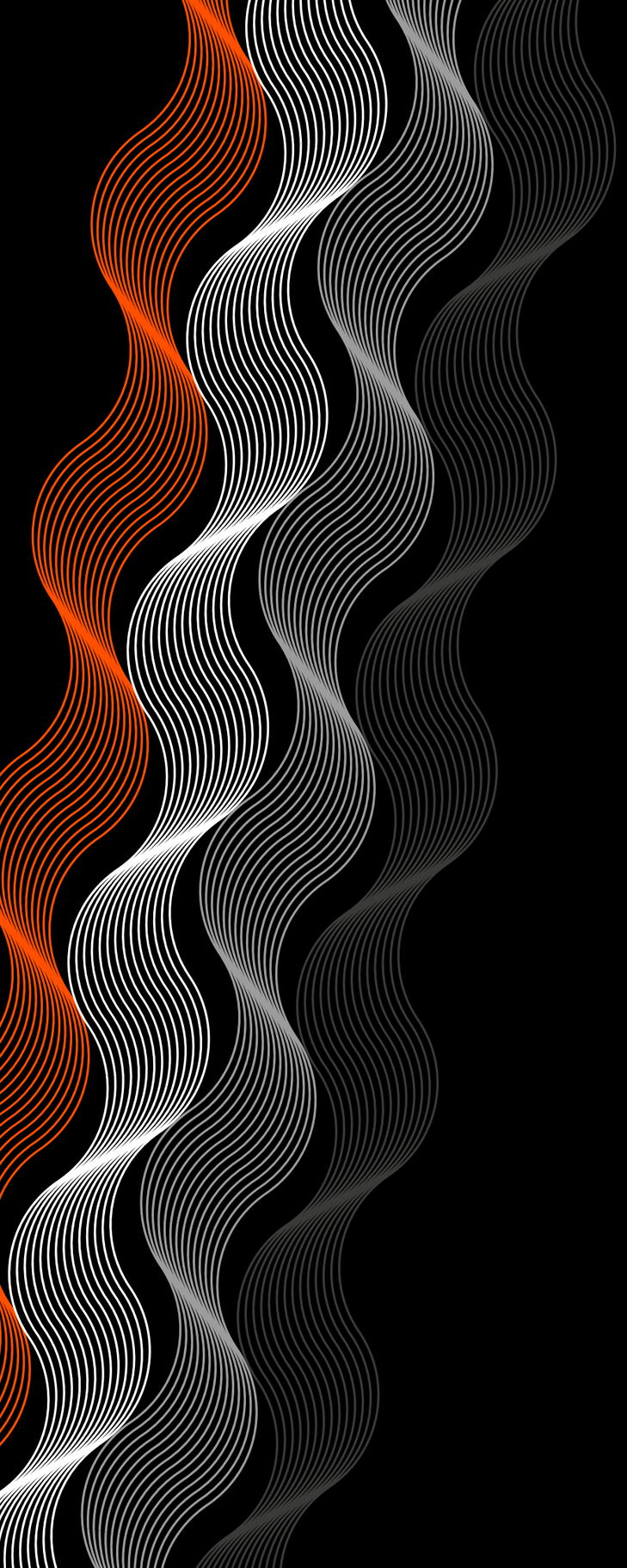
Performers: Nika Mišković, Mehmet Ateşçi, Svenja Liesau, Vidna Popov, Aram Tafreshian.
Director: Oliver Frljić.
© Ute Langkafel, MAIFOTO

ELIZAVETA BAM, 2017

Performers: Kenda Hmeidan, Maryam Abu Khaled, Aram Tafreshian.
Director: Christian Weise.
© Ute Langkafel, MAIFOTO

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

FROM THE ARCHIVES



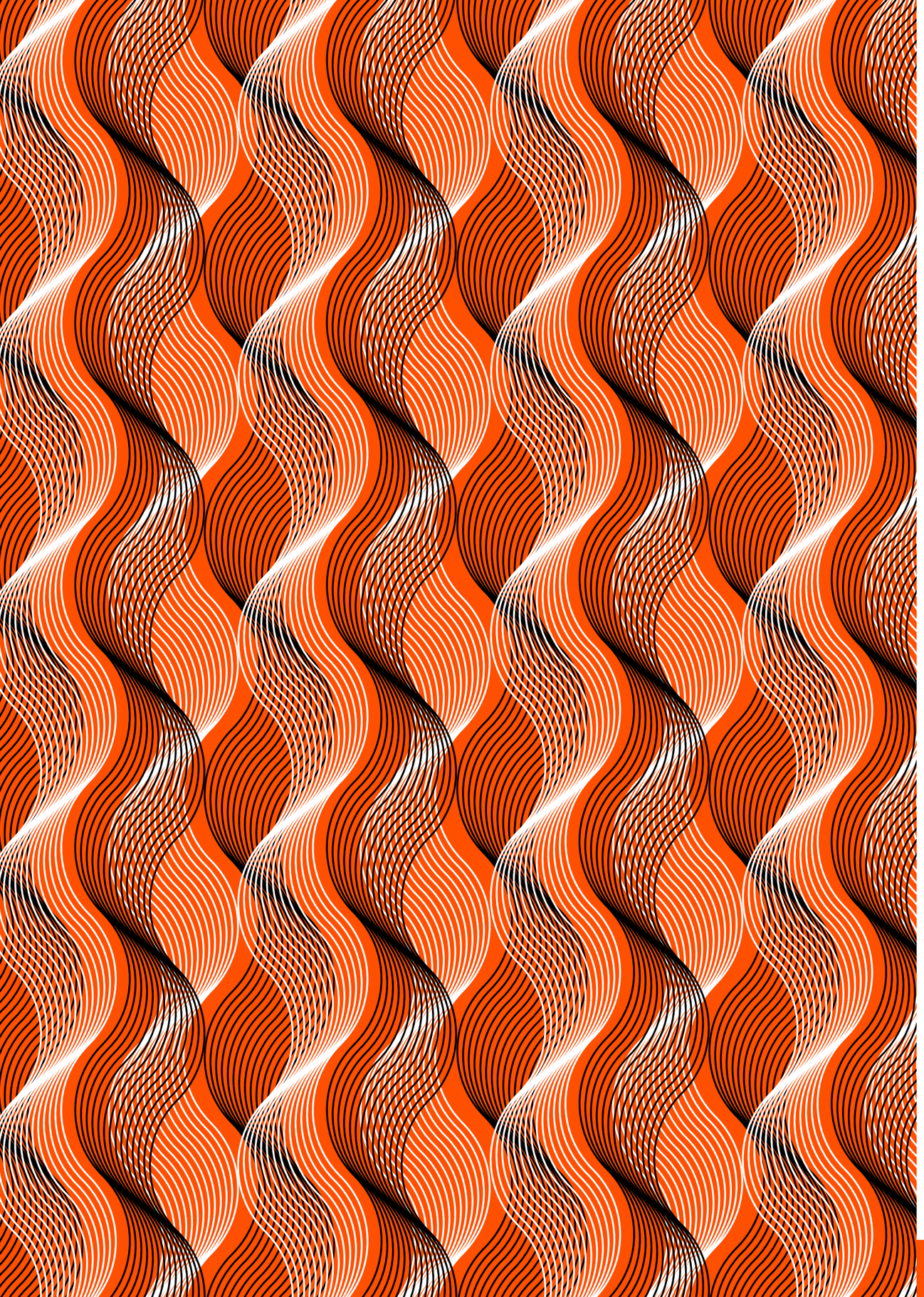
editor
DIDIER PLASSARD

Émile Pitou's Memorandum

The Life of a French Travelling Puppeteer at the Turn of the 19th Century

YANNA KOR

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE №2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.594–605 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM



How much do we know about the everyday life of a traveling puppeteer, one of these artisans-artists who toured Europe in the 19th Century, performing in front of an audience for whom puppets were sometimes the only accessible form of theatre? Some of them followed the fairs, some of them created their own itinerary, but all depended on the mercy of the weather (strong wind could destroy the theatre, heavy rain and frost kept the potential spectators at home) and of the local authorities (who decided to give or not the permission to perform). Their little and their big troubles, their joys and their tragedies, their life and their death became stingy lines in the municipal records. The memoirs of Émile Isidore Joseph Pitou (1859-1942), the last owner and director of one of the most famous French ambulant puppet theatres, the Théâtre Fantoccini or Grand Théâtre Pitou, gives us a rare possibility to get a glimpse at the ordinary life behind the red curtain.

We publish here *Le Mémorandum d'Émile Pitou à 22 ans et demi* and *Le Théâtre Pitou – Quatrième époque*, two manuscripts held in the Fonds Pitou at the MUCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), in Marseille.[1] The first page of the *Mémorandum* faces us with the tragedy: on July 19, 1881, dies in his wagon Émile-Auguste Pitou (born in 1825), Émile's father. The crisis occasioned by this death leads quickly to the ruin of the already hardly prosperous traveling theatre, but eventually catalyses the renovation and modernisation of the enterprise.

The history of the theatre began in the 1830s with a certain Hubert Chok (1811-1867), a well-built, sturdy young man, born in Norroy-le-Veneur, Moselle. He gave for a while performances in his hometown, then decided to travel to the North with his Théâtre Fantoccini. He went to Belgium, and in the early 1840s he visited Normandy, where he met his future companion, Émile-Auguste Pitou, who was a grocer's assistant in Bellême, Orne.

Chok used to hire talented men he met on his way, and Pitou, who played accordion, was no exception: Chok also adopted the Italian carpenter Dominique Vigada,[2] the Parisian costumier Amédée Roman Louis Gontrand, and the painter Jules Pelletier who created settings for most of the shows. Gradually Pitou became Chok's right hand: he took care of the administrative part of the enterprise (what the illiterate Chok couldn't do), married Chok's niece and took over the show shortly before Chok's death.

1. The Fonds Pitou in the MUCEM contains 38 files (plays, notebooks, account books, settings and accessories books, press cuttings). Together with the collection Pitou that comprises about 890 items (puppets, accessories, elements of settings), which biggest part (841 items) is preserved in the Gadagne Museums in Lyon, it is one of the biggest archive fonds about ambulant puppet theatres. (Anaï s Avossa, « Fonds du théâtre de marionnettes Pitou. Répertoire numérique de la sous-série 93P », Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, p. 3.).

2. He stays with the troupe for 18 ½ years before going back to Italy.

In the 1850s Chok and Pitou traveled widely, they covered the Centre of France (Nevers, Moulins, Lyon), then came to the South (Toulon, Marseille). Gradually the troupe centralized its activity in and around the mining town Saint-Étienne, Loire. By the birth of Émile on February 14, 1859 in Roquevaire, Bouches-de-Rhône, Chok owns already a well-equipped puppet-booth and the repertoire of over 20 plays, among them the melodramas *The Tour de Nesle* and *The Grace of God*, the biblical story *Joseph sold by his brothers*, the *Nativity* and the *Passion of Christ*, and Meyerbeer's opera *The Prophet*. Émile-Auguste Pitou accompanies the shows with songs, sometimes of his own composition.

The leading figure is a character named Crasmagne,[3] a rod marionette of 0.78 cm high. It is a nifty fairground type, that conforms himself to the region where the theatre performs. He speaks with Chock's stentorian voice until it is entrusted to Émile-Auguste Pitou. We can understand, then, the feelings his son Émile describes in his *Mémorandum* when, shortly after Émile-Auguste's death, he manipulates Crasmagne for the first time. For the young man, who feels himself not ready to stand at the head of the enterprise, this seems almost an illegal heritage.

Émile Pitou, inspired by Jules Pelletier's work, sees his future more in painting sceneries than in puppetry. In 1878 he creates settings for one of the most important and the most successful productions of the theatre, *Around the World in Eighty Days*, the miniature version of the spectacular show that runs at this moment in the Théâtre Municipal of Saint-Étienne. Can we imagine the frustration of the young Émile when even *Around the World* doesn't save the enterprise from failure, nor the children Pitou (Émile himself 22 years old, Émilienne 16 years old, and Paul 8 years old) from hunger and poverty, after their father's death?

3. The origins of this character are obscure. It is possible that the first Crasmagne was created by a certain Didier from Metz, who made the heads of Chok's first puppets. However, it is also possible that the marionette was created by Chok himself.

Crasmagne – 1er comique. © Mucem/Chéri Roussea

In 1884, after one year of wandering and misery (1881-1882) and one more of military service (1883-1884), Émile assisted by his young brother Paul reconstructs the family enterprise. Starting with a few performances in the school of Firminy (a little town not far away from Saint-Étienne), by the end of the year he can allow himself to print the programs for the shows in Saint-Chamond (9 francs). In January 1885, he can pay a cart pulled by a horse to travel from Saint-Chamond to Firminy (15 francs). In 1891, Pitou inaugurates a new booth, 17 meters long, 8 meters wide and 6 meters high, equipped with electric lighting, and accommodating 400 spectators.[4] Among the plays of his repertoire, the renewed *Around the World in Eighty Days*, the new spectacular production *Michel Strogoff*, and also operas, *La Juive*, *L'Africaine*, *The Prophet*. The theatre prospers till 1914, when the First World War together with the rise of the new entertainments (music-hall, café-chantant, and above all cinema) bring to its end. Pitou sends Crasmagne and his fellows to retirement and opens a cinema in Rive-de-Gier.

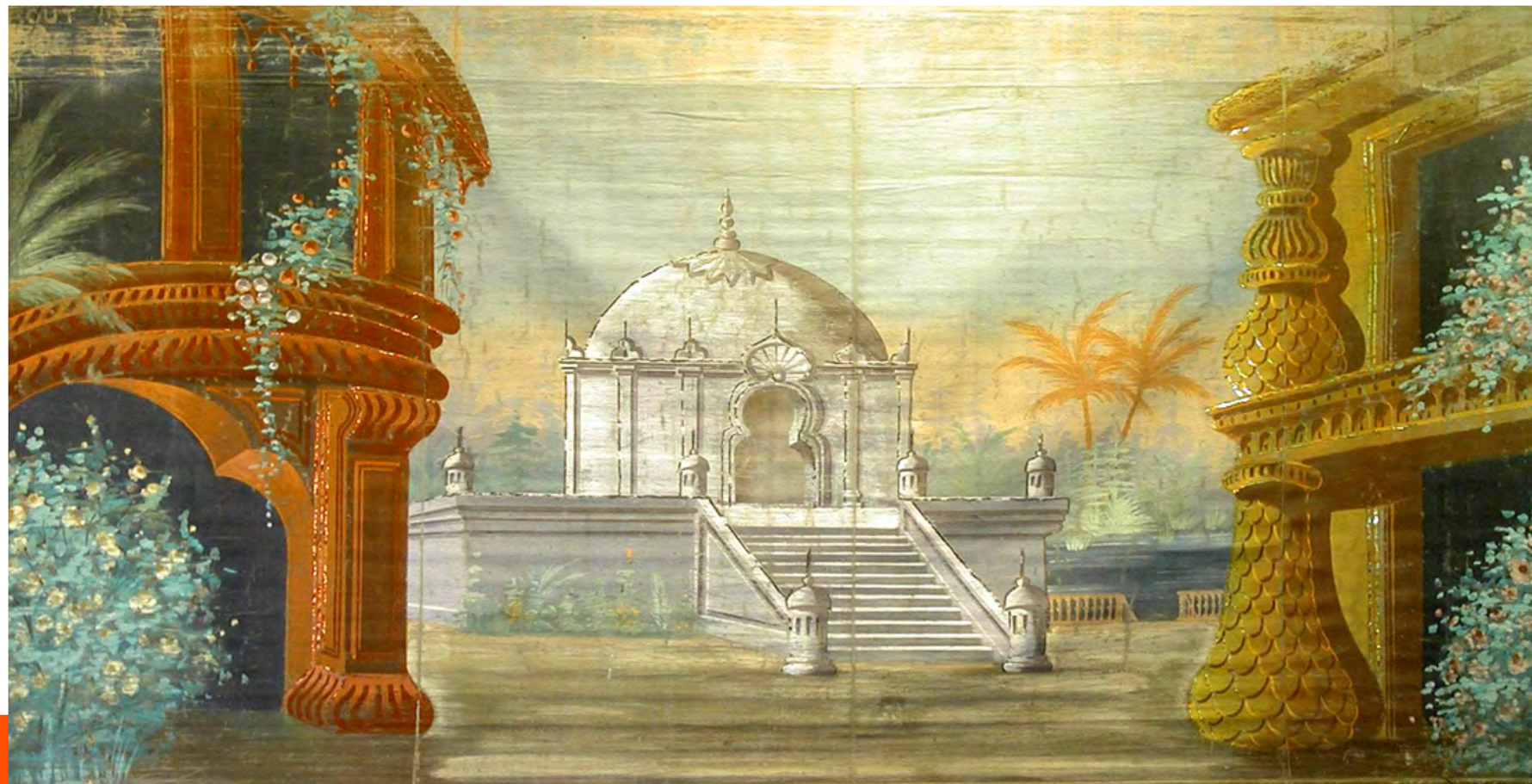
The *Mémorandum* is the account of the months following Émile-Auguste Pitou's death: the struggle of his son to continue with the family enterprise, the failure, the necessity to sale the sceneries and the wagons, the new attempts to perform with puppets, the disappointment and the search for a new way. Émile tries himself as an actor (he plays Pierrot in an amateur pantomime and a few roles in a theatre in Toulon), and decides that he is more a painter than a performer *("je suis peintre et non artiste"*, writes he). Facts and numbers, intertwining with fears and doubts, create together the precious testimony of the maturation period of one of the most famous French puppeteers at the turn of the 19th century.

4. *L'Indépendant du Cher*, 31 mai 1891, « Coupures de presse 1886-1892 », Fonds Pitou, MUCEM, 93P/34.

« Une nécropole des Rajahs »
Théâtre Pitou, toile de fond double face pour
Le Tour du monde en 80 jours d'après Jules Verne, recto.
H. 173 (barre + toile), L. 362 (barre + toile) cm.

« Un bungalow dans une forêt de l'Inde »
Théâtre Pitou, toile de fond double face pour
Le Tour du monde en 80 jours d'après Jules Verne, verso.
H. 173 (barre + toile) ; L. 362 (barre + toile) cm.

Lyon, Musées Gadagne, inv. 57.1.115.



As Pitou observes himself, he is loving and sentimental ("*aimant et sentimental*"). The pages of his autobiography are impregnated with emotions, bitterness, sadness, happiness, falling in love, nothing is censored. Maybe it was the first draft of a most ambitious work: this is difficult to decide, because the *Mémorandum d'Émile Pitou à 22 ans et demi* gathers four distinct documents, the genealogy of the theatre, the draft of a 1939 letter to a newspaper (not included in our transcription), the main manuscript, and four pages of souvenirs from the military service. *The Théâtre Pitou – Quatrième époque* manuscript, on the contrary, is a short and hasty continuation of the *Mémorandum*, haunted by the loss of Émile's wife. Were all these bits of an autobiography composed in 1939 or did Pitou write the main earlier (possible clue: one page of the *Mémorandum* had been used in 1883 for the draft of a letter)?

Émile Pitou's memoirs mean probably for the history of puppetry as much as Joseph Grimaldi's ones for the history of circus. However, we wanted to avoid the destiny of Grimaldi's papers already overedited before they reached the hands of Charles Dickens who shaped them to a literary form. Even if we opted for legibility by making short cuts, and by correcting the heaviest grammatical and spelling mistakes, we tried to intervene as little as possible in order to preserve Émile Pitou's oral style.

Bibliography

BATY, GASTON, *Trois p'tits tours et puis s'en vont*, Les théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire, Paris, O. Lieuter, 1942, pp. 49-96 (*including a transcription of* L'Enfant prodigue).

BORDES, LUCILE, *Je suis la marquise de Carabas*, Paris, Liana Lévi, 2012 (*a novel written by a descendant of the family Pitou, who retraces and partially imagines the life of her ancestors*).

GARDES, GILBERT, *La Cité industrielle Rive-de-Gier*, Mémoire d'un patrimoine, Lyon, Mémoire sculptée, 2010.

GONON, FRANÇOIS, *Anecdotes et souvenirs stéphanois*, 2e édition revue et augmentée, Saint-Étienne, Imprimerie de la Loire, 1944.

MCCORMICK, JOHN, PRATASIK, BENNIE, *Popular Puppet Theatre in Europe: 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

MOUILLAUD, AIMÉ, *Le Pays de Gier. Les marionnettes Pitou. Les débuts du Cinéma Palace 1830-1920*, L'Horme, Faucoup, 2002.

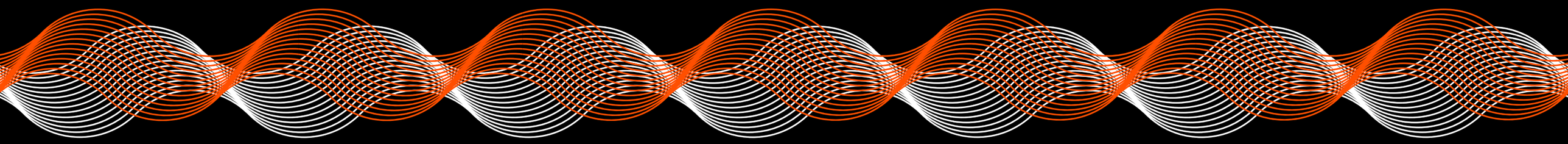
PITOU, ÉMILE, « La mort d'un marionnettiste », *Revue d'Histoire du Théâtre*, IV-4, 1952, p. 367-369 (*a transcription of the first pages of Pitou's Mémorandum, but with many cuts and a heavy rewriting*).

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

Mémorandum d'Émile Pitou à 22 ans et demi

suivi de

Théâtre Pitou – Quatrième époque



ÉMILE PITOU

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.606—659 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

*Les Pitou sont une dynastie de marionnettistes forains qui, des années 1850 jusqu'en 1914, ont sillonné les routes de France en présentant un répertoire varié (pièces religieuses, féeries, comédies, adaptations d'opéras ou de romans de Jules Verne), dans une baraque démontable qui pouvait accueillir une centaine de spectateurs, puis, à partir de 1891, jusqu'à 400 spectateurs. Le premier matériel est hérité d'Hubert Chok, dit le « Père Chok » (1811-1867), qui fonda dans les années 1830 le Théâtre des Fantoccini et prit comme associé Auguste Pitou (1825-1881). Son fils Émile Pitou (1859-1942), dans les fragments autobiographiques que nous présentons ici, raconte la crise qui a suivi la mort d'Auguste et qui l'a conduit à renoncer provisoirement à son activité de marionnettiste (*Mémorandum*) ; le récit se poursuit avec la reconstruction du Théâtre Pitou en 1884 et ses succès jusqu'au début de la Première guerre mondiale, enfin l'abandon des activités théâtrales pour ouvrir une salle de cinéma (*Le Théâtre Pitou – Quatrième époque*) : un itinéraire qui recoupe celui de beaucoup de marionnettistes de sa génération.*

Nous remercions le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM), à Marseille et les Musées Gadagne à Lyon, dépositaires des collections du Théâtre Pitou, de nous autoriser à publier ces documents.

Les éditeurs – Yanna Kor et Didier Plassard

Mémorandum d'Émile Pitou à 22 ans et demi[1]

Autrement dire ma vie depuis le 19 juillet 1881 jusqu'en février 1882

[Note des éditeurs : le manuscrit commence par une « Généalogie du Théâtre Chok-Pitou » qui précise l'état-civil des membres de la famille Pitou, héritiers du théâtre créé par le « Père Chok » (Hubert Chok), mort sans descendance directe.]

1. Ce document est conservé au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) à Marseille, dans le Fonds Pitou, Inv. 93P/2 (Ms 53.34).

Généalogie du Théâtre Chok-Pitou

M. Hubert Chok, né à Norroy-le-Veneur en 1811. Mort à Rive-de-Gier le 5 novembre 1867 à l'âge de 56 ans.

Mme Veuve Chok, née Marie-Catherine Bostelle à Breteuil, Eure. Morte au Chambon-Feugerolles le 28 juillet 1873 à l'âge de 63 ans.

Un seul enfant mort très jeune.

Émile-Auguste Pitou, né le 18 juin 1825 à Bellême, Orne. Marié en août 1858 avec Clémentine Benoit,[2] née à Tarbes, Hautes-Pyrénées. Veuf en octobre 1862. Se remarie le 22 août 1864 à Saint-Étienne avec Aurélie Desmazeau[3] de Nonancourt, Eure-et-Loire. Mort à Givors, Rhône, le 19 juillet 1881 à l'âge de 56 ans.

Du premier mariage est né Émile Isidore Joseph Pitou le 13 février 1859 à Roquevaire, Bouches-du-Rhône.[4]

Clémentine Marie Catherine, née à Salon, Bouches du-Rhône, le 3 février 1861.

Du second mariage est née Émilienne Aurélie Julie Pitou le 29 juin 1865 à Rive-de-Gier, Loire. Décédée à Castelnaudary le 15 juin 1890.

2. Marie Joséphine Clémentine Benoit.

3. Louise Aurélie Démazeau (1846-1903), fille de charbonnier. Émile Pitou avait commencé d'écrire son nom et son état civil après « Un seul enfant mort très jeune » mais il a rayé cette ligne, sans doute en raison de ses ressentiments à l'égard de la seconde épouse de son père qui les a abandonnés, et dont il sera question à plusieurs reprises dans le *Mémorandum*.

4. Émile Pitou est décédé en 1942.

Victor Auguste Louis Pitou né à Lyon le 28 avril 1867, mort à Givors la même année.

Paul Pitou né à Givors le 7 septembre 1872. Mort à Serrières, Ardèche, en [1933].

Eugénie Pitou née en 1870 à Saint-Étienne, morte la même année.

Autre époque

Émile Isidore Joseph Pitou, marié le 9 juin 1885 avec Jenny Jullien[5] de Sainte-Catherine. […]

Clémentine Jeanne Eugénie Pitou, née à Rive-de-Gier le 14 septembre 1886. Mariée à Lemaître Auguste en 1909 à Blanzy, Saône-et-Loire.

Paul Benoît Jean Pitou né à Pontcharra, Rhône, le 13 mai 1892.[6]

Issu du mariage de Lemaître et de Clémentine Pitou.[7]

Émile Eugène Guy, né à Paris le 6 octobre 1933.[8]

5. Jeanne Marie (Jenny) Jullien (1865-1939). Fille de voiturier.

6. Dit Paul II, mort en 1966. Directeur du cinéma Le Palace à Rive-de-Gier.

7. Le fils d'Auguste Lemaître et de Clémentine Pitou était Émile François Lemaître (1911-1998).

8. Émile Eugène Guy Pitou (1933-1972) était le fils de Paul Pitou et de Jeanne Marsal. Opérateur de salle de cinéma.

[Le Mémorandum proprement dit commençe par le récit de la mort du père, Émile-Auguste Pitou.]

Après avoir versé beaucoup de larmes, beaucoup souffert, imploré le ciel, prié Dieu de me conserver mon père qui était notre seul espoir, et qui était la bonté même, il mourut subitement le 19 juillet 1881 à cinq heures du soir. Jour de malheur, qui en amena bien d'autres, le sort en est jeté, la déesse du mal est entrée chez nous pour ne pas en sortir sitôt, sans avoir au moins accompli sa tâche, c'est-à-dire ruiner une maison, y amener avec elle la saisie, la faillite, la fuite et le déshonneur, creuser et amaigrir de jeunes visages qui ne lui avaient rien fait, mais qu'elle se plaisait à voir souffrir et murmurer, si ce n'est tempêter de rage, de colère, de désespoir. Elle, toujours impassible, et froide comme le marbre, immobile et muette, ne pensait qu'à former un nouveau malheur pour succéder au précédent sans la moindre interruption afin que la plaie une fois ouverte ne se refermât pas de sitôt, et tous les jours nouveau coup de stylet dans ce cœur souffrant, tous les jours nouvelles tortures, en vain j'ai lutté, me redressai furieux, en voulant me venger de cette ironie du sort, mais rien. J'entendais ou du moins il me semblait entendre un rire satanique qui me raillait en me disant va pleurer et gémir, tu n'as pas fini, nous t'avons choisi pour notre proie et nous ne sommes pas près de t'abandonner. Mais mon frère, m'écriai-je, mon pauvre frère ? Lui comme toi, vous êtes orphelins, et vous devez souffrir. Cette voix disait vrai, nos maux commençaient et je me plaignais et je ne devais pas encore m'arrêter de me plaindre comme vous allez le voir et en juger par vous-même.

Notre pauvre père mourut donc subitement, il avait joué la veille *Victor ou l'enfant de la forêt*, *Le Savetier et le financier*, et comme chansonnette il avait chanté *Jean Lapincheux*,[9] une chansonnette qu'il aimait à la folie, et dans son annonce il dit au public : Mesdames et Messieurs, je suis un peu fatigué ce soir, mais demain je vous ferai rire davantage. Il ne pouvait plus monter ni descendre de scène, et lui qui fut tout sa vie un homme vif et laborieux à son travail il était devenu nonchalant, et dormait même en jouant le soir, ce fut de là que je compris que mon pauvre père était perdu, lui le plus travailleur, oublier son travail c'était trop fort. […]

Le lendemain qui était donc un mardi j'affichai comme d'habitude *Trente ans ou la vie d'un joueur*,[10] et mon père devait chanter *Le Parisien de Saint-Flour*,[11] il déjeuna comme d'habitude, mais toujours il se plaignait de douleurs dans les reins, nous dînâmes, c'était donc le repas funèbre, c'était la dernière fois qu'il devait figurer à la table de famille, il mangea un morceau de côtelette de mouton qui était son régal favori, il ne put qu'y porter les lèvres, il la repoussa, il prit un morceau de fromage blanc mais bien peu, permettez que je m'arrête car à ces tristes souvenirs mon cœur se gonfle et m'étouffe. Après avoir dîné il dit à ma sœur Émilienne va me préparer mon lit, mais pas à la même place qu'hier […]. Je lui fis donc faire son lit sous le théâtre, vu que cet endroit était le plus frais, juste en dessous du chariot de descente, c'est à peine s'il pouvait se coucher, ses jambes ses reins étaient raides. Paul partit pour l'école, l'Émilienne débarrassait sa table. Brun,[12] l'employé que nous avions, se reposait sur la malle aux affiches, moi je lisais une comédie de Gresset, *Le Méchant*, étant étendu sur la malle aux costumes. Il faisait horriblement chaud. On n'entendait aucun bruit et tout semblait être rentré dans le silence, il était environ une heure, une

9. *Jean Lapincheux*, chansonnette, musique de Paul Henrion, paroles d'Adolphe Porte (1842).

10. *Trente ans ou la vie d'un joueur*, mélodrame de Victor Ducange, Jacques-Félix Beudin et Prosper Goubaux, créé au Théâtre de la Porte Saint-Martin (1827). Cette pièce était déjà au répertoire du Théâtre des Fantoccini d'Hubert Chok. Après la mort de son père, Émile ne la reprendra qu'en août 1885.

11. *Le Parisien de Chaint-Flour ou l'Héritier auvergnat*, scène comique, musique de Victor Robillard, paroles de Jules Choux (1854).

12. François Brun, né en 1852 ou en 1853.

heure et quart, qu'il se mit à parler haut. Je crus qu'il me commandait quelque chose, et je lui demandai ce qu'il désirait, rien me dit-il, alors je crus qu'il avait rêvé tout haut. Mais de suite après il recommença, il se tournait se roulait par terre, n'étant jamais à son aise, et se cramponnant entre les câbles qui servaient à supporter les coulisses de scène, à partir de ce moment je me suis effrayé, je changeai de place en me dirigeant vers l'avant-scène, afin de pouvoir pleurer à mon aise sans que mon père s'en aperçoive, craignant qu'il me demandât la cause de mes larmes. Mais à peine l'avais-je quitté que je l'entendis crier encore plus haut, alors abandonnant le livre que j'avais et avec une colère qui naissait en moi, je m'approche, je me mets à genoux et je lui demande sévèrement qu'as-tu donc, rien me dit-il, alors pourquoi cries-tu, moi mais je ne dis [rien]. À cette réponse je me dis il devient fou, mais ce transport au cerveau montait toujours, et il criait de plus fort en plus fort, il déclama longtemps surtout la pièce en vers de M. Daillière intitulée *Napoléon et Joséphine*, pièce que nous jouions, ensuite il improvisa, notamment ces deux vers qui à eux seuls renferment toutes ses souffrances et la cause de sa mort :

Oui, madame, après cette dispute

Le premier qui vient, je l'exécute

Et puis bien d'autres paroles de colère, de haine et de vengeance contre cette femme qui l'avait si indignement trahi. Ensuite venaient les idées de travail, Paul, Émile y êtes-vous, mon employé me regarda et je compris dans ses yeux qui rencontrèrent les miens que mon père devait mourir, il me dit il faut aller chercher un médecin, je ne le voulais pas craignant que sa vue ne le tue tout en plein, enfin on alla en chercher un, qui ne tarda pas à voir qu'il n'y avait aucun espoir […].[13]

[Après le récit de la mort d'Émile-Auguste et de la visite d'un prêtre arrivé trop tard, vient celui de la veillée funèbre.]

Nous étions tous groupés autour de son cercueil lorsqu'un vent impétueux [s'abat] sur la ville, le vent tombe sur notre pauvre baraque et déchire les toiles en menaçant de tout briser, des personnes qui n'ont pas assisté à ces terribles coups de vent ne peuvent s'imaginer les dégâts qu'ils causent, la nature est bouleversée, le temps noir comme au milieu de la nuit, le tonnerre, tout s'en mêle. Une hache ! criai-je. On me l'apporta. Alors me plaçant à l'avant-scène je me campai fièrement, affrontant l'orage, fixant le ciel et attendant le coup décisif pour commander une manœuvre. Tous mes amis étaient là, tremblants, moi dans une fureur aveugle, je me disais malheur sur malheur, que le tonnerre emporte donc tout, il en restera bien peut-être quelques lambris. Un coup de vent arrive, je grimpe sur la baraque avec cette légèreté qui m'était très familière surtout dans un moment de danger. Prends garde me criait-on, mais je n'entendais rien que le courage du désespoir. Je fus bientôt forcé de redescendre car le vent avait fait son œuvre, il avait mis en lambeaux le dessus de notre théâtre. Alors la hache me tomba des mains, je revins vers le cercueil que nous avions été forcés de tous abandonner et là je me suis dit, ruiné et mort toute à la fois, je tombai sur une chaise et je pleurai abandonnement.

Le jeudi, jour de son enterrement, la journée fut belle et un grand nombre d'assistants devaient figurer. L'heure du départ était fixée à 6 heures ½. Le prêtre arriva. Le temps se couvrit tout d'un coup, et au moment où

← **13.** L'acte de décès est ainsi rédigé : « L'an mil huit cent quatre-vingt un, le vingt juillet […] Émile Auguste Pitou, artiste ambulant, de passage à Givors, […] est décédé hier, dans sa voiture, rue de la Gendarmerie, à cinq heures du soir. » (*Déclarations de décès 1881*, Archives du département du Rhône et de la métropole de Lyon, consultable en ligne : *http://archives.rhone.fr/ark:/28729/a011447838244hcjewD/1/1*).

l'on sortait son corps de la voiture l'ouragan de la veille éclata encore mais avec plus de force, une pluie torrentielle s'abattit sur nous et sur le restant de la baraque, ce fut peut-être le seul moment où mon cœur se reposa, je me disais, allons il faut que rien ne manque à la fête, tout s'en mêle, en revenant du cimetière nous trouverons la baraque couchée et brisée. […]

Je recommençai donc mes représentations le samedi en jouant *Le Juif errant* d'Eugène Sue, afin de satisfaire les goûts d'un public qui ne sait que mépriser et qui m'avait traité de clérical. Que d'impressions j'eus ce jour-là, c'était la première fois que l'on jouait sans le secours de mon père. C'est à ce moment que j'ai déployé le plus de courage. Je me suis présenté devant le public le cœur serré et encore gonflé de larmes pour leur faire l'annonce que nous avions l'habitude de faire : Mesdames et Messieurs, nous allons commencer la représentation telle qu'elle est annoncée. Veuillez-nous pardonnez si quelquefois quelque chose se manquait dans la soirée, car dès aujourd'hui nous faisons un nouvel apprentissage. Telles furent les premières paroles que j'ai dites en plein public. Nous commençâmes la représentation par les paroles du Juif Pitié, pitié Seigneur, j'avais tant pleuré que ma voix était éteinte. Fallait jouer pourtant et satisfaire les personnes qui nous avaient payés pour nous entendre. Quand j'arrivais au rôle de mon père — c'était lui qui faisait Gringalet et ce rôle était rempli par notre marionnette qui remplissait les fonctions de Premier comique et qui a pour surnom Crasmagne,[14] marionnette qui par sa figure charma pendant de longues années son auditoire — jouer ce rôle-là à sa place il me semblait que je repoussais mon père, je croyais toujours le voir derrière moi me le reprenant, terrible illusion. Je continuai donc la soirée, arrivé au 11e tableau c'était moi qui chantais le rondeau de la reine Bacchanal. Chanter pendant que j'avais la mort dans l'âme. Quelqu'un qui n'a pas pratiqué la carrière artistique ne peut pas s'imaginer quelle souffrance on endure dans de pareils moments, faire cet effort sur soi-même, voir encore son père la face livide couché dans son linceul, nos corps garder les souffrances de son agonie, [et malgré] les dégâts que le vent nous avait causés, presque sans argent à la maison, chanter comme si l'on était le plus heureux de la terre. Surtout chanter un rondeau comme celui-là, je me forçai, il le fallut d'ailleurs, après la pièce jouée je pris une extinction de voix, je ne pus plus parler. Elle me dura près de cinq-six jours, je jouais tout de même. Les besoins se faisaient sentir, fallait travailler, malgré cela nos recettes qui n'avaient jamais été fructueuses baissèrent encore.[15] Pour ramener mon public je jouais *Le Tour du monde*[16] de Jules Verne, pièce extrêmement bien montée. Je ne pus me procurer des musiciens, les uns par fierté ne voulurent pas venir jouer dans un petit théâtre comme le nôtre, les autres étaient occupés à ce qu'ils me disaient. Nous le jouâmes sans musique, [cela] ne fit rien, ils voulaient voir jouer *Marceau*, s'il y a seulement une comparaison à faire entre *Marceau*[17] et *Le Tour du monde* c'était leur idée, il n'y avait rien à dire.

14. La marionnette de Crasmagne, créée par Hubert Chok et personnage fétiche du Théâtre Pitou, apparaissait régulièrement dans les spectacles. Il était la vedette de la troupe : l'affiche du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, par exemple, annonce que « le rôle de Passepartout sera rempli par Crasmagne ». C'est pour cette raison que Pitou la présente comme un acteur jouant les emplois de premier comique. Suivant ses dernières volontés, Émile Pitou sera enterré avec l'une des marionnettes figurant ce personnage.

15. La représentation de l'opéra *L'Africaine* qui a lieu lundi 25 juillet apporte seulement 7 francs de recettes. Le spectacle de mardi est annulé en raison de la maladie. Néanmoins les 6 spectacles joués du 23 au 29 juillet rapportent en total 165 francs de recette contre 141,70 francs de dépenses (*Registre de comptabilité*, p. 82, Inv. 93P/9, Fonds Pitou, MUCEM).

16. *Le Tour du monde en 80 jours* d'après Jules Verne, un des spectacles les plus populaires du théâtre, joué depuis 1878. Ici Pitou se réfère aux représentations données entre le 13 et le 17 août 1881.

17. *Marceau, ou Les enfants de la République*, d'Anicet Bourgeois et Michel Masson. Joué depuis 1877. Après la mort de son père, Pitou le représente pour la première fois à Saint-Vallier, Drôme, fin octobre 1881.

Je me dis allons, nous allons nous rendre à Oullins. Là il fallut d'abord que j'obtienne ma permission de la préfecture de Lyon, démarche sur démarche. Tout cela n'en finissait plus, enfin je l'obtiens. M. le maire d'Oullins m'autorisa aussi, seulement fallait que je m'arrange avec le placier, à qui la place appartenait puisque c'était à lui qu'avait été adjugé le fermage. Le jour où je vins à Oullins il n'y était pas, fallut revenir et toujours fallait de l'argent. Quand je vis cet homme vieux, bancal, marchant avec une béquille et un bâton, j'eus comme un mauvais présage de son cœur. Je ne m'étais pas trompé, il ne voulut pas que je monte à n'importe quel prix, la place ne lui appartenait que le jeudi depuis 6 heures du matin [jusqu']à 9 heures. Je lui offris 10 francs, rien. Il y avait entre lui et la ville une discorde politique. Il me dit la ville vous a autorisé et moi je paye mon fermage. La place m'appartient vous ne monterez pas, ce fut donc moi qui souffris dans cette affaire. Je retourne à Givors, je me dis nous irons à Lyon. Nous n'avions plus d'argent, je pris toutes les dorures que nous possédions, la montre en or, l'alliance de mon père, nos timbales en argent et je portai tout au mont-de piété qui me l'ont échangé contre 130 francs. Je cherchais dans Lyon mainte et mainte place, je ne trouvai rien à mon gré, il me semblait d'ailleurs que je ne réussirais pas, je finis par trouver un terrain que nous avions occupé en 1870 et qui se trouve situé rue des Trois Pierres et rue Saint-Jérôme, il fallut que je m'adresse donc à la voirie chose qui fut assez difficile, car me voyant jeune [ils n'avaient] aucune confiance en moi. J'allais trouver un ancien ami de mon père, Mr. Odobez qui se trouvait chef de bureau à la Préfecture, il me dit ce que je devais faire, je fis mes demandes qu'il me présenta lui-même. Une fois tout terminé, mon idée changea brusquement et Lyon me déplut, d'abord je me voyais trop de frais pour y aller, fallait que je paye une roue au charron de 19 francs que mon père avait commandée, la roue était finie on ne l'apportait pas. Mme [nom illisible], femme cancanière à qui ma sœur avait confié que nous n'avions pas d'argent n'avait trouvé rien de plus pressé que de chanter cela partout, fallait bien que cette langue de pie borgne marche. De là venait le retard de la pose de la roue […].

[J'avais] deux billets de 100 francs, un que j'avais emprunté à ma tante Baudet, l'autre qui me venait du mont-de-piété. Je les mis dans un petit carnet noir avec une douzaine de faux billets de banque de théâtre […] que ces idiots prirent pour des bons, alors j'étais le plus brave garçon de la terre, un peu d'or les aveugle et vous achetez leur conscience. Enfin j'eus ma roue. […]

J'avais encore 49 francs de location pour une place que j'avais occupée, je ne pouvais donner ces 49 francs, je les avais destinés à payer mon voiturage, je m'arrangeais donc avec le placier, lui disant je ne peux vous payer maintenant, mais je reviendrai dans une quinzaine de jours pour remiser mon matériel et je vous solderai, il consentit. Nous sommes donc partis de Givors, laissant tout ça à l'abandon, je ne pouvais pas faire autrement, je n'avais pas d'argent pour faire charroyer encore trois fortes voitures de bois. Nous sommes arrivés à Condrieu,[18] j'avais eu l'intention d'aller à Vienne, mais le théâtre était retenu par une compagnie parisienne et, de plus, fallait faire une demande au préfet, au maire, ce qui m'aurait retardé de trois semaines au moins, voilà pourquoi je me décidai pour aller à Condrieu. Charmant petit pays, public très affable et plein d'amabilité, pays où nous restâmes deux mois,[19] où tout le monde nous faisait mille politesses, notamment une famille qui demeurait en face de notre porte et qui nous a rendu d'immenses services. Les recettes n'étaient vraiment pas fortes pour ne pas dire faibles, le dimanche jour le plus lucratif pour nous ne nous rapportait qu'une cinquantaine de francs, et la semaine bien souvent on ne faisait rien. Enfin j'y aurais resté davantage s'il n'avait pas fallu que j'en sorte pour laisser la salle libre pour une réception qui devait avoir lieu à propos de l'inauguration de l'école laïque des filles.[20]

18. Il s'agit donc du début de septembre.

19. Le théâtre reste à Condrieu jusqu'à la mi-octobre, donnant tout le mois de septembre les représentations dans la ville, puis, à partir du début octobre, aux Roches-de-Condrieu.

20. Pitou louait la salle de la mairie.

Faut vous dire qu'un soir je pris l'idée d'aller donner une représentation aux Roches-de-Condrieu, petit pays qui se trouve de l'autre côté du Rhône. Une fois notre théâtre équipé, une pluie battante nous empêcha même d'annoncer et d'afficher, nous y revînmes le lendemain où pour tout potage nous fîmes 8 francs,[21] c'était bien la peine de se déranger et revenir encore avec la pluie. Là je fus dégoûté des excursions, nous quittâmes Condrieu non sans y laisser des regrets, certes, et en emportant l'estime de tous. Il fallut encore que je paye 8 à 10 francs pour réparation d'un brancard du chariot qui s'était brisé à notre entrée dans la ville, je me fixai donc aux Roches-de-Condrieu pour 15 jours,[22] personne la semaine 50 francs le dimanche, tels furent nos bénéfices. Je résolus de partir pour le Péage-de-Roussillon, mais l'on ne voulut pas me céder la salle, je me rendis à Serrières où l'on me dégoûta d'y venir vu que le travail n'allait pas du tout. Enfin je m'aventurai jusqu'à Saint-Vallier. Je trouvai une salle bien propre et jolie appartenant à M. Nivon,[23] il me demanda 15 francs par représentation. Sa femme était encore plus tenace que lui, ce sont de ces gens qui pour moi sont sans pitié, de ces vieux jésuites remplis d'hypocrisie, nous conclûmes du prix à 25 francs par semaine […].

21. Il s'agit de la représentation du *Naufrage de la Méduse*, drame d'Adolphe d'Ennery et de Charles Desnoyers créé à l'Ambigu-Comique (1832).

22. Le théâtre donne sept représentations aux Roches-de-Condrieu, dont deux n'apportent aucune recette (*Registre de comptabilité*, p. 84).

23. Salle du casino Nivon.

[Après le détail de ses dettes et de ses difficultés financières, Pitou reprend le récit de sa tournée.]

J'arrivai donc à Tournon toujours avec mille difficultés sur la route, nous perdîmes deux mécaniques, une voiture fut enfoncée, enfin nous étions arrivés, je m'étais arrangé avec M. le commissaire de Tournon à 5 francs pour 12 soirées,[24] j'avais peur qu'il me fasse payer d'avance une semaine, il ne le fit pas, je l'en remercie car j'étais sans argent. Je fus forcé de vendre des toiles, des plombs pour pouvoir vivre en attendant nos débuts. Nous débutons, personne presque, c'était le samedi et il fallait que je réalise 60 francs de bénéfice pour payer un billet qui nous tombait à échéance à la fin novembre, ce fut ce billet la cause de notre faillite. […]

[Le récit des difficultés financières continue.]

J'aurais voulu m'arrêter à Tain[-l'Hermitage] mais il y avait pas de salle, nous étions donc arrivés au moment décisif de la perte et de la fin du théâtre Pitou, théâtre qui avait tant brillé et tant fait parler de lui, et à juste titre. Tournon, pays où jadis il avait manqué d'être inondé, devait être encore le témoin de sa mort car c'est ce qui arriva. Conseillé par Brun et Paulet, mes deux employés, je résolus de fuir en emportant ce que j'avais de plus cher, nous fîmes donc une malle dans laquelle je renfermai les marionnettes auxquelles je tenais le plus, je vendis les décors que nous possédions comme chiffons, les cuivres du *Tour du monde*, les cloches, les plombs, les appareils à gaz, les cartonnages, je tâchai

24. Dans le registre de comptabilité du théâtre on ne trouve qu'une courte mention de ces représentations : « Tournon Ardèche. Salle de l'ancienne école au premier, ancienne rue des carmes. Novembre 1881. Joué *Le Festin de Pierre, Le Naufrage* et *Cocoli*, rien fait, parti le lendemain de la Toussaint ou le 3 ou 4 » (*Registre de comptabilité*, p. 84).

d'attraper de l'argent de tout, mes lampes, tout y passa. Et vous devez savoir à quel prix, moi qui avais tant travaillé, qui avais épuisé ma jeunesse à faire toutes ces choses, les détruire en un jour,[25] restait à vendre les quatre voitures, ce fut très difficile. Je fis plusieurs charrons, personne n'en voulait, on me conseilla d'aller à Romans j'y fus. […]

[Après un long marchandage,
Pitou finit par vendre ses voitures.]

Mon Dieu que j'ai souffert quand j'ai vu emmener mes voitures, les voir partir sans moi, ces voitures qui furent témoins de mon enfance, où j'étais né, où mon père et ma mère étaient morts, où j'avais même connu l'amour. Mon cœur se déchirait, il me semblait que tout le monde me regardait, j'avais comme une sorte de repentir, le temps me durait que tout fût fini pour pouvoir pleurer à mon aise. Je n'avais plus rien à dire, j'avais signé elles ne m'appartenaient plus, je croyais pas survivre à tant de malheurs. Nous étions donc sans logement, nous couchâmes dans le théâtre et le lendemain nous vendîmes toute la literie.

Jour de notre départ, nous partîmes à une heure ½ ou deux heures portant chacun un paquet ou une malle. Plusieurs personnes nous regardaient mais quoi qu'il en fût nous bravâmes ces regards, ce fut encore un rude moment que celui où nous quittâmes la salle pour la dernière fois en y laissant ces marionnettes et tous ces trucs. Que d'émotions j'éprouvais en ce moment. [La chose] qui m'encouragea le plus [c'est que] je me disais un jour ou l'autre [Mme] Pitou peut revenir et tout me reprendre car après tout tout lui appartenait, avec mon père ils étaient mariés au dernier vivant c'était donc elle qui en était la seule héritière, elle me disait toujours avant que tu aies un morceau du matériel j'en ferai faire des paquets de bois qu'on vendra pour brûler, ce qu'elle avait prévu je le réalisai, haine pour haine […]. Si le divorce avait existé tout cela n'en serait peut-être pas venu là, enfin elle peut venir chercher ce matériel il n'existe plus. Nous prîmes donc le chemin de fer à Tain, ma sœur pour Paris, […] moi, Brun et mon frère pour Orange, pays où ma mère était enterrée.

[À Orange] je fis la connaissance d'un jeune homme qui nous rendit de grands services, nous montâmes notre théâtre dans un rez-de-chaussée. Je fis afficher, bref nous avons eu personne, ça me décourageait déjà pour nos nouveaux débuts. Nous essayâmes le dimanche, nous fîmes 19 francs je crois, j'en eus assez.[26] Nous quittâmes Orange, certes non sans avoir visité ses monuments notamment le Théâtre Romain, je montai même sur le faîte. Quelque chose de vraiment curieux que de voir si loin comme on voit du haut de ce monument, le château des seigneurs que l'on fit sauter avec de la poudre, la porte d'Orange et puis le cimetière […].

Nous nous arrêtâmes à Tarascon, je voulus solliciter le théâtre, mais une troupe venait y jouer le samedi, je ne pus pas, je le visitais voilà tout. Je me rendis à Beaucaire, je ne trouvais qu'un café qui me demanda 23 francs par jour, à de telles conditions je refusai et puis j'avais mauvais augure de Beaucaire, je me décidai à aller à Saint-Rémy, nous ne fûmes pas plus heureux là qu'ailleurs, j'ai vu le moment où nous étions forcés d'y rester si nous n'avions pas fait 30 francs le dimanche. Je leur chantai *Le Bonnet d'âne*[27] où je fus hué, vu que quelques instants avant je venais de les traiter d'ânes, ils le méritaient. J'avais voulu avoir un piano pour accompagner mes petits sauteurs, mais comme le pianiste était l'organise

25. Pitou regrette certainement la perte du matériel scénique pour *Le Tour du monde*, son chef-d'œuvre, copie méticuleuse des décors et des costumes de la mise en scène présentée au Grand Théâtre de Saint-Étienne.

26. Émile Pitou reste à Orange une huitaine de jours. Il joue la fantasmagorie *Don Juan ou le Festin de pierre* et chante des chansonnettes (*Registre de comptabilité*, p. 85).

27. Émile Pitou débute avec cette chansonnette à Tournon.

de l'église M. le curé ne voulut pas, toujours la franchise chez ces gens-là. Enfin bref je ne fis rien à Saint-Rémy et le café où était le théâtre portait sur l'enseigne Café Henri IV, les républicains n'y venaient pas. Nous reprîmes le chemin de fer directement pour Marseille, faut vous dire que nos ressources étaient épuisées. Nous laissâmes nos malles à la gare en attendant que nous eussions trouvé une salle pour donner des représentations, nous [ne] faisions pas grande dépense, nous mangions chez les Espagnols et nous couchions dans une auberge où nous donnions 20 sous par nuit et mal couché et pas propre. Enfin nous nous promenâmes dans Marseille, nous trouvâmes la salle où jadis il y avait eu un théâtre de marionnettes, salle qui appartenait à des personnes riches et dévotes. Ils me l'ont refusée, j'en trouvai une autre ou pour mieux dire un rez-de-chaussée où l'on me demanda 200 francs par jour, une autre 100 francs, quand je vis ça je dis à Brun, nous ne réussirons pas à Marseille, et puis j'avais toujours cet instinct de ne pas réussir. […]

[Pitou prend le train pour Aubagne puis continue à pied jusqu'à Roquevaire, où il est né.]

Je me dis tiens, si j'allais à mon pays, peut-être cela changera ma destinée. Je n'aurais pas cru l'effet que ça m'a fait. Plus j'approchais, plus je voulais arriver. Le temps me durait infiniment de connaître le pays où j'étais né, faut vous dire que j'étais parti d'Aubagne de bon matin, avec 2 sous de pain et 2 sous de chocolat. Arrivé à Roquevaire je me rends à la mairie où je demande s'il y avait une salle de théâtre, on me répond qu'il n'y avait que celle de la musique mais que l'on ne me la céderait pas, le secrétaire me dit à Auriol qui est tout près d'ici il y en a un théâtre et vous pourrez faire votre affaire. Me voilà parti. Toujours à pied je trouvais que c'était loin,[28] mais l'argent me manquait, enfin je trouvai M. Rave patron de l'établissement[29] qui me fit mille politesses et me céda sa salle à 10 francs par représentation. Je lui dis qui j'étais, il me parla de mon père qui avait bien fait plaisir dans le temps. Il me dit passez quand vous voulez je vous la cède. Je repartis donc à pied pour Aubagne en mangeant deux sous de pain, deux sous de saucisson, et je bus de l'eau. […]

[Pitou retourne à Marseille où il avait commencé des démarches pour installer son théâtre, mais se fâche avec un employé de la préfecture qui lui dit qu'il n'obtiendra pas de réponse à sa demande avant un mois ou deux.]

En sortant de la préfecture je fis comme à Lyon, je me dis eh bien zut je ne reste pas à Marseille. Je ne pouvais trouver des bois pour monter mon théâtre, il aurait fallu que je les consigne à l'avance je n'avais pas d'argent. Voilà pourquoi je me dégoutais de Marseille. Je me rendis au mont-de-piété où j'engageai ma montre et quatre cuillers en argent qui me restaient, ils m'ont donné dix francs là-dessus, c'est avec cet argent que je me rendis à Aubagne, là en en laissant la moitié à Brun, qui le mangea avec une femme de mœurs légères. Enfin revenant d'Auriol je l'attendis sur le cours Belsunce, je vis mon frère seul et triste, quelques instants après [Brun] vint avec cette femme-là, je lui dis j'ai trouvé une salle à Auriol, il me fit une figure de mécontentement, depuis notre départ nous n'avons pas travaillé, aller encore plus loin ce serait la même chose, j'aime mieux rester à Marseille là du moins on peut trouver du travail, telles furent ses paroles. Je compris donc qu'il voulait se séparer

← **28.** La distance entre Roquevaire et Auriol n'est que de 5 km environ, mais Pitou est parti d'Aubagne et a déjà marché pendant 7 km.

← **29.** Il s'agit de la salle du café Rave.

de moi. Eh bien lui dis-je venez à la gare, donnez les affaires qui sont dans votre malle et qui m'appartiennent, et séparons-nous. J'avais le cœur déchiré, il était dit que je devais rester seul avec mon pauvre frère qui n'était pas content de ça non plus lui. Nous fîmes donc l'inventaire de notre linge, je l'embrassai en pleurant, il me dit Émile si vous avez besoin de moi écrivez-moi, si quelquefois vous étiez sans travail n'allez pas plus loin, revenez à Marseille ma porte sera ouverte, lundi je vous écrirai. Encore un triste moment que celui de cette séparation. Il ne m'a jamais récrit ce fut une chose qui me fit de la peine.

Je montais donc mon théâtre à Auriol, je prenais 30 centimes d'entrée. Je débutai un samedi[30] où je ne pus réunir personne, je recommençai le dimanche, même affaire, faut dire qu'il y avait M. Lazare qui travaillait en palque[31] et qui me causa le plus grand préjudice, mais ce n'était nullement de sa faute, bêtise à moi d'être venu interrompre ses représentations et me mettre en concurrence avec lui. Le dimanche avec mon frère nous ne mangeâmes que du pain sec, ainsi que le lundi, je me disais il est donc dit que nous devons mourir de faim, faudra donc mendier.

Enfin je pliai et ramassai tout le théâtre lorsqu'un éclair de bonheur passa sur moi. M. Rave me dit si vous n'étiez pas parti j'aurai pu vous faire faire des décors, car quelques jours avant je lui avais dit que c'était moi qui faisais les miens. Je lui dis si vous voulez en faire faire je suis à vous, il consentit et je [me] mis à l'œuvre. Nous n'avions plus que trois sous pour faire la route d'Auriol à Marseille et il y a 28 kilomètres et il fallait que nous fassions ça à pied avec mon frère. M. Lazare vint me trouver et me demanda si je voulais lui vendre des tableaux de polyorama,[32] je consentis, il en prit 10, 12 ou 14 je crois et les plus beaux, tous mécanisés, les chromatropes[33] anglais, je lui cédai tout ça pour 20 francs et il nous paya un souper. Cet argent me fit vivre et nous sauva. Quelques temps plus tard j'eus une entreprise pour monter un théâtre à La Bouilladisse,[34] travail qui me rapporta près de 200 francs et qui me valut l'estime de tous. Moi, à peine si je savais peindre, oser entreprendre de pareils travaux, je commençais à être heureux. Avec cet argent j'achetais un pantalon à Paul et un pour moi, des chemises, des bas, des chaussures, etc. etc., et l'argent fut vite filé. J'attendais du nouveau travail, il ne vint pas.

On me conseilla de remonter mon théâtre, je ne voulais pas, mais ayant besoin d'argent j'essayai. J'achetai du bois à crédit, j'annonçai pour le samedi, je fis four. Le dimanche une pluie a tout cassé la colère me prit je ramassai mes marionnettes en me disant de cette fois ils ne les verront plus. Pendant ce laps de temps une troupe sous la direction de M. Belin venait jouer quelquefois le samedi, je me liai avec eux familièrement, plus tard je demandais à entrer chez eux comme garçon d'accessoires ou machiniste. Une difficulté se présenta, ils avaient une petite fille, moi j'avais mon frère, ils craignirent des jalousies envers les parents, ça en resta là. Je m'étais dirigé pour aller donner une représentation à La Bouilladisse. Il y avait un concert. Bon me voilà sans argent, je priai ma tante de m'envoyer 7 francs, elle m'en donna 10, que

30. Dans son *Registre de comptabilité*, Pitou indique les dates des 17 et 18 novembre, mais il s'agit d'un jeudi et d'un vendredi.

31. Nom donné, dans le Midi, au jeu sur canevas, comme dans la tradition de la *Commedia dell'Arte*. Voir par exemple Eugène Rouzier-Dorcières, « Carnet de route », *Comoedia*, 2 août 1910. Émile Pitou s'essaiera à la palque en 1886 à Chambon, mais sans succès.

32. Polyorama : « sorte de panorama où les tableaux mobiles se pénètrent l'un l'autre, changent de contour et se transfigurent sous les yeux du spectateur » (Littré). Ce dispositif, inventé sous le Second Empire par l'opticien Lemaire, permettait de visualiser des tableaux animés, en particulier des vues de ville passant progressivement du jour à la nuit.

33. Chromatrope : « tourniquet, sorte de toton rayonné de diverses couleurs qui ne produisent que la sensation d'une surface blanche quand il est en mouvement » (Littré).

34. Dans la salle de théâtre au Café du Progrès. Il s'agir de la dernière représentation notée dans le registre de comptabilité pour l'année 1881. Pitou ne reprendra le registre qu'en 1884, après la reconstruction de son théâtre.

de fois eus-je besoin d'elle et jamais sa bonté ne me fit défaut. Je me dis, eh bien j'irai le dimanche suivant, le dimanche suivant ce furent les amateurs qui donnèrent représentation. De cette affaire là ça me renvoya à 4 semaines et fallait vivre. J'envoyai mon frère chercher à manger à crédit, chose que ne nous fut jamais refusée. Dans ce laps de temps je fis connaissance de la famille Lan, famille qui me sauva bien souvent du malheur, ils ont fait pour moi ce qu'ils faisaient pour leurs enfants. Ils voulurent me faire faire un paysage sur un fond de cuisine, je le fis, je leur pris 25 francs, plus tard ils me firent faire un autre paysage dans un salon qui leur demanda 9 francs.

[Pitou fait quelques travaux de bricolage chez les habitants.]

Un éclair de bonheur se présenta mais j'eus d'abord une déception. Un soir que la troupe d'Aubagne vint donner une représentation, des amateurs de Saint-Savournin me parlèrent de leur faire des décors. Je leur fis voir, il leur plut, ils me donnèrent rendez-vous pour aller chez eux et par la même occasion je vis des personnes d'un autre petit pays qui se nomme Cadolive et qui me dirent de m'arrêter chez un [bourgeois ?] pour des décors. Je prévoyais du travail pour quelques temps, et une fois fini me disais-je tu partiras pour Marseille, tu ne devras rien à personne et tu auras un peu d'argent devant toi. Je fus donc au rendez-vous indiqué, chez chacun, à Saint-Savournin, je vis ce qu'il y avait à faire, ils me dirent nous allons nous consulter cette semaine et nous vous ferons dire le jour qu'il faudra venir. J'attendais donc leur commande lorsque le mercredi au soir je vis un jeune homme qui vint me chercher pour m'y rendre de suite, qu'il leur fallait des décors pour ce dimanche. J'expliquais à cette personne que c'était une chose impossible, que je ne pouvais pas préparer tout ce qu'il me fallait faire, le voyage, etc., que j'avais beau être habile mais pas à ce point-là, je lui promis pour le lundi que je travaillerai pour eux.

Dans cet intervalle je reçus une lettre d'une jeune fille de Saint-Étienne qui m'apprenait que Crassignol, un de mes plus chers camarades d'enfance et d'infortune à la fois, était à Marseille. Je lui écrivis, il me répondit immédiatement en me disant qu'il partait le dimanche pour Paris. Je reçus sa lettre le vendredi au soir à 6 heures en me rendant à La Bouilladisse pour faire répéter une pantomime aux amateurs dont je jouais Pierrot. Quelle joie pour moi en le sachant si près de moi et quel ennui aussi de ne pas me sentir de l'argent pour faire le voyage. Me voilà dans de nouvelles inquiétudes, il part demain me disais-je et faute d'une pièce de cent sous je ne pourrai pas le voir et qui sait quand est-ce que tu le reverras. Assis dans le café où je logeais et me lamentant, me plaignant, M. Lavy, percepteur d'Auriol, me dit Pitou qu'avez-vous, je lui raconte dans la position où j'étais, il me dit vous pleurez pour cent sous, tenez, les voilà et allez épancher votre cœur dans celui de votre ami. Que cet argent me fit du bien, pour moi ces cent sous valaient cent francs, c'est ce que je dis à M. Lavy. De plus Mlle Rose domestique du café me dit Émile, faites-moi une commission à Marseille, voilà cent sous,[35] ça vous coûtera à peu près trois francs cinquante, le reste vous le garderez. Me voilà donc à la tête d'un peu d'argent, je ne perdis pas de temps pour prendre le chemin de fer, j'arrivai donc à Marseille, je cherchai Crassignol au Repos du marin, il n'y était pas, je le cherchai partout ailleurs, je ne le trouve pas encore. Le soir je reviens donc à cette maison et, étant en train de regarder diverses gravures, je sens que l'on me frappe sur l'épaule, je me retourne et c'était lui. Nous nous embrassâmes comme deux frères et nous sortîmes de suite car nous avions beaucoup de choses à nous dire. Eh bien, lui dis-je en entamant la conversation, nous voilà tous deux

35. Un sou est une pièce de 5 centimes.

sur la paille, plus rien, ni baraque ni voiture, tout est perdu, c'était dit que je devais en venir là, nos âmes s'attristèrent un moment, mais nous repartîmes bientôt là-dessus en nous promettant de passer la soirée à nous raconter nos malheurs, que cela fait du bien de pouvoir raconter ses maux à un ami qui sait les comprendre et qui veut bien les écouter. Il me dit je vais finir ma journée, c'est ce soir la paye j'aurai quelques sous, il gagnait trois francs par jour. Je le laissai vaquer à ses occupations, je me promenai en attendant qu'il finisse sa journée. Nous ne tardâmes pas à nous rejoindre. Nous allâmes souper et nous sortîmes dans Marseille, nous rencontrons un Parisien qui était de ses amis, les amis des uns sont les amis des autres, nous nous liâmes tous les trois ensemble et nous bûmes à la santé de chacun, à la nouvelle prospérité, à nos amis et maîtresses, à notre malheur est-ce que je sais, nous pouvions nous serrer les mains, nous parler, nous étions contents. Nous nous promenâmes dans tout Marseille la nuit après avoir assisté à une certaine représentation d'un pauvre diable qui faisait de la physique dans un café, dont Crassignol lui avait fait des affiches. Après avoir chanté, couru toute la nuit sur la Canebière, sur le bord de la mer et partout, il fallut se résoudre à aller se coucher, le Parisien nous invita à venir coucher dans un magasin rempli de gréements de navires, cordages, poulies, etc., je m'endormis sur un sac. Et nous voilà tous les trois plongés dans un heureux sommeil, nous nous couchâmes à quatre heures et demi du matin pour nous lever à six heures moins le quart, nous nous entendîmes tous trois pour quitter le Midi et nous retrouver tous à Paris le plus tôt possible. Crassignol vint me raccompagner à la gare, nous entrâmes boire un verre, en nous promettant de nous écrire souvent. Ce fut notre séparation, au moment où je prenais le train pour Auriol, lui partait à pied pour Paris.

Le soir même je jouais le rôle de Pierrot dans une pantomime, les amateurs en furent si contents qu'ils me donnèrent 10 francs, [ça m'a] relevé un peu car je n'avais plus d'argent. Je me rendis donc à Saint-Savournin pour faire ces décors, j'emportai notre linge et tous mes accessoires en peinture. En arrivant, fatigué comme j'étais, je vis de suite du louche dans cette société, ils commencèrent par me dire vous auriez dû venir l'autre jour, maintenant nous ne sommes plus si décidés, quels sont vos prix. Ils avaient un air de me balancer, de plus ils trouvaient que les prix que je leur fixai étaient trop chers, j'avais besoin d'argent, sans cela avec quelle politesse je les aurais envoyés balader eux et leur théâtre, ils finirent par me dire d'attendre au soir, j'attendis mais ces messieurs avaient une dette qu'ils n'avaient pas encore acquittée, donc ils reçurent une lettre d'un huissier et qu'il fallait qu'ils se rendent le surlendemain à Marseille afin de liquider la somme dont ils étaient redevables, alors moi, c'est tout compris que je ne pouvais pas faire ces décors puisqu'ils n'avaient pas le sou non plus. Ils me payèrent mon voyage, ma nourriture, et je revins dans cette digne maison de M. Lan. Que j'étais ennuyé d'être encore à leur charge. J'attendais une lettre qui me procurait une place au Théâtre des Familles, direction Rampin à Toulon, je m'occupais à peindre une enseigne et un char à bancs.

De plus je donnais deux représentations de mes marionnettes qui de cette fois furent accueillies avec un grand succès. J'avais en outre 16 ou 17 bons musiciens qui avaient bien daigné me rendre ce service, je fis deux bonnes recettes qui s'élevèrent à une pièce de 80 francs environ. Tous ces jeunes gens à La Bouilladisse firent tout ce qu'ils pouvaient pour moi. Un incident éclata à la première représentation, la fausse manœuvre d'un machiniste fit qu'il renversa 9 lampes à pétrole qui s'enflammèrent immédiatement, la flamme était volumineuse, enfin habitué à voir beaucoup de choses je ne m'effrayai pas pour cela, j'ordonnai que l'on jetât de la terre, et le public effrayé se rassura. C'était juste à la fin de la soirée, je craignais que le dimanche suivant cette avarie me coupât ma recette mais non, malgré une pluie battante je fis une dizaine de francs de plus, malgré cela je payai 7 francs de réparation de lampe, toujours du guignon quoi. Avec cet argent je payais

ce que je devais à mon droguiste, à la maison *[illisible]*, je fis mes paquets et j'avertis M. Lan que j'allais les quitter vu que j'avais reçu ma lettre de Toulon qui me promettait un engagement. Quelle peine cela me faisait, fallait s'y résoudre cependant, Mlle Eugénie, Mlle Maria et leur mère m'avaient fait tant de bien que je ne pouvais les quitter sans éprouver une certaine émotion. Je les aimais. Nous nous embrassâmes tous, nous avions le cœur serré les uns autant que les autres. Mlle Eugénie partait pour aller laver et je remarquai une certaine douleur en elle qu'elle ne pouvait dissimuler, je partis aussi, à peine dehors de la maison les larmes qui m'étouffaient éclatèrent. […] Je regardai derrière moi, je vis au loin Mlle Maria qui nous regardait aussi. Pourquoi fus-je tant estimé dans cette maison, pourquoi m'aimaient-ils pour me créer de nouvelles peines de cœur, car dans le mien la reconnaissance est éternelle et jamais je ne pourrai les oublier, car ils m'ont rendu bien d'autres services encore qui méritent d'être cités, j'y reviendrai.

J'arrivai à Toulon avec un mauvais pressentiment, la preuve c'est que je laissais tous nos colis à la gare. J'allais trouver ce fameux directeur qui de directeur n'en a que le nom mais non la capacité. Mon arrivée lui jeta un froid, il commença par me dire qu'il ne m'attendait plus, que j'avais trop resté, je lui rappelai ce que je lui avais écrit et ce qu'il m'avait répondu, il me dit vous avez trop tardé j'en ai pris un autre, enfin vous ne vous contenteriez pas de 40 sous par jour. À cette parole, aussi stupide que la personne qui la proférait, je lui dis par exemple non, donnez-moi, cherchez-moi une place comme peintre en bâtiment, cela m'est fort égal. Nous courûmes chez tous les patrons de Toulon, rien, pas de travail, nous fîmes ce commerce trois quatre jours […] il me proposa de m'occuper de son théâtre qu'il me donnerait un peu d'argent, un jour il me proposa de jouer Allahabad dans *Nos intimes !*, comédie de Victorien Sardou, j'acceptai mais malgré cela je cherchais toujours une place pour la peinture car je ne voulais pas faire un comédien dans une boutique pareille où les artistes avaient juste de quoi manger.

J'en trouvais une chez un nommé Gesbert peintre en voitures, je devais commencer trois ou quatre jours après. Donc j'étais content, j'allais me promener en attendant l'heureux jour où je pourrais travailler et gagner de l'argent, car mes fonds s'épuisaient énormément, moi et mon frère nous mangions à l'économie. Un jour étant au théâtre ils me dirent Pitou c'est à vous de répéter, moi que je leur dis, je ne joue pas, pourquoi cela, parce que dès aujourd'hui je suis peintre et non artiste, ils furent obligés d'aller chercher un autre artiste nommé Ferrand qui me remplaça, à qui ils donnaient 100 sous pour un cachet. Mon directeur fit un nez, mais moi-même je ne fus pas heureux car le travail que je devais faire chez mon nouveau patron, un autre [m'y] supplanta, je fis donc juste une journée, le soir il me congédia en m'ajoutant 3,50 [francs], j'avais poncé une partie d'un grand omnibus.

Me voilà de nouveau ennuyé. Je continuais à chercher du travail, m'annonçant comme simple ouvrier, ayant peur que l'on me confie un travail hors de mes connaissances, de peintre en bâtiment, et partout j'étais refusé. Je vins à La Seyne pour m'embaucher aux ateliers de construction maritime. Là encore, il fallait attendre. Finalement je tombe sur un patron nommé Daumas et qui avait comme entreprise l'entretien des forts de Toulon et des embarcations maritimes. Il me demande si j'étais capable, je lui répondis catégoriquement que si je n'étais pas capable je ne me présenterais pas. Là-dessus me voilà embauché de suite, le temps de retourner à Toulon, ramener mon frère et je commençai, étant complètement emprunté. J'avais toujours peint pour moi, mais jamais pour un patron, et j'avais peur. Heureusement je tombai sur des bons camarades, Piantino ancien musicien de cirque, Ferrer, César Coll, tous italiens, et Nouveau un provençal, ce dernier n'était pas en ma faveur. Mais, avec leurs conseils et leur aide, petit à petit je me débrouillai. Puis il fallait vivre avec mon frère, 11 heures de travail pour 3,50 francs, il allait à l'école et préparait la table.

[…]

À un moment donné je reçois une lettre du bon ami Pages, ancien chef de musique à la maison, il m'écrivait viens en Amérique à Paterson, tu travailleras à la peinture, tu apprendras l'anglais et tu gagneras beaucoup d'argent avec tes marionnettes. Parlant mal l'anglais tu en seras plus comique. Il avait pleine confiance, il m'envoya même 50 francs pour sortir de Tournon ce que j'y avais laissé comme parties scéniques et le transporter à Condrieu. J'en parle à mon patron, M. Daumas, qui me dit Pitou, croyez-moi, tant que vous aurez de la peinture à faire en France, n'allez pas ailleurs. J'ai suivi son conseil.

Quand je l'ai quitté après avoir resté chez lui du *[partie laissée en blanc]*, il me paya en or et en me disant quand vous êtes entré à la maison, vous n'étiez pas fort, mais j'aurai fait de vous un bon ouvrier. À n'importe quel moment si vous êtes sans place soit l'hiver, soit l'été, j'aurai toujours du travail pour vous. Ce fut la première signature sur mon livret d'ouvrier.

Le matin de mon départ tous mes collègues de l'atelier tinrent à me faire la conduite, la gare est assez loin. L'un portait mon frère, les autres ma malle, et avant de quitter la chambre un déjeuner d'adieu était servi que je composai de radis et fromage, arrosé d'un verre de vin, c'était un vrai régal. […] tous [souhaitèrent] bonheur à Pitou le Parisien, parisien parce que je parlais français.

[…]

Un jour, je reçus une lettre du parrain de mon frère qui avait un grand bazar pour la foire de la Saint-Michel à Marseille,[36] il me demandait de venir lui aider, comme il avait chanté plusieurs chansons comiques quand mon père était fatigué, je ne pouvais pas lui refuser. J'y suis resté tout le temps de la foire, étant très content de moi, il voulait m'emmener à Tunis, mais il fallait que je laisse mon frère dans une maison quelconque. Ne pouvant me résoudre à cette séparation qui n'aurait abouti qu'à de nouvelles peines, j'ai refusé. Pendant ce laps de temps, j'avais reçu la visite de M. Lan et de Maria, ce qui m'avait causé la plus grande joie. Je revins donc à La Bouilladisse.

En quittant Marseille, je revins donc à La Bouilladisse chez cette fameuse famille qui daigna me recevoir, j'y vins avec la conviction de ne pas y rester longtemps car je les savais si bons, si charitables que je ne voulais pas abuser de leur bon cœur, je voulais y rester juste le temps de savoir si je serais soldat ou bon — oui je restais chez eux en attendant le jour de mon départ, non je retournais à Marseille pour chercher du travail afin de ne pas être à leur charge, moi et mon frère, plus longtemps. Je m'occupais à peindre diverses parties de la maison, tapisser les appartements, les persiennes, les portes, les couloirs, tout cela dura longtemps et je ne recevais jamais aucune nouvelle décisive, quoique mon ami Rey faisait tout ce qu'il pouvait pour moi envers ces messieurs qui dirigent les lois militaires. Un jour c'était une nouvelle rassurante, une autre fois j'apprenais que l'on me soutenait que j'avais un frère plus âgé que moi et qui était en Amérique, chose que je leur demandai que l'on me prouve, ma lettre resta sans réponse à ce sujet. À force d'écrire, les lettres aller et venir, le temps s'écoulait toujours et toujours je restais chez M. Lan, j'étais heureux, trop heureux même car j'étais aimé et j'aimais, il ne pouvait moins faire que mon cœur fût encore tourmenté de ce côté, les deux filles de la maison Maria et Eugénie étaient si bonnes, si avenantes pour moi et mon frère que ma pensée était entière pour elles. Je donnais deux représentations, elles se firent un plaisir de m'habiller mes petites marionnettes avec un goût personnifié, et en moi-même je me disais si j'avais eu des sœurs comme elles, que nous

36. Il s'agit de la foire Saint-Lazare qui, depuis les années 1860, avait lieu sur la place Saint-Michel. En 1882 elle se tient au mois de septembre.

serions heureux aujourd'hui, qu'y a-t-il de plus beau que l'amour et le travail ensemble, jouissant d'un parfait accord, en prendre les mains et y poser les mains pour moi, c'était un bonheur immense. Leurs regards rencontraient les miens, disaient je t'aime et me faisaient oublier tout ce que j'avais souffert, et tout ce que j'avais encore à souffrir, car dans ces moments d'amitié on ne songe plus à l'avenir.

Tout ça ne pouvait durer longtemps. Un jour, et jour fatal pour moi, c'était un lundi, j'étais en train de démonter mon théâtre lorsque mon frère vint me dire de me rendre à la gendarmerie, que l'on m'y demandait. Que devais-je apprendre, était-ce mon exemption ou ma feuille de route pour partir, je m'y rendis en tremblant, et le brigadier me dit M. Pitou j'ai reçu votre affaire, vous n'avez pas réussi. Ce coup me fit mal, ma tête se troubla et bouillonna de colère, puis je me disais mon pauvre frère, je partis, je remontai chez M. Lan, j'étais pâle, je remis ma feuille de route entre les mains de Mlle Eugénie en lui disant tenez de cette fois ça y est, il fallait bien ce dernier coup, je tombai assis mais je ne pouvais pleurer car le paroxysme de ma rage était à son comble, je me dirigeai vers la Cuisine où je rencontrai Mlle Maria, je lui pris les mains, je l'embrassai en lui disant Maria je pars, à cette parole si inattendue elle se troubla, son sein palpita violemment, je versai une larme, je la rembrassai et je m'en fus continuer le travail que je faisais et qu'il fallait que j'accélère, car je recevais ma feuille de route à 7 heures et demie et je devais partir le surlendemain. Il n'y avait donc pas de temps à perdre car d'ici là fallait que je place mon frère. Je me hâtai donc, je portai tout ce que j'avais chez M. Lan, une fois mes affaires de théâtre remisées il fallut songer aux miennes et à celles de mon frère, [je dis donc à] Mme Lan de me donner les affaires de Paul pour demain, je l'emmenai à Marseille pour le mettre à l'hospice des enfants orphelins. Que ce mot est dur n'est-ce pas, moi qui pour lui aurais donné mon sang, qui l'avais préservé de la misère, en arriver à ce point et tout ça pourquoi, pour certains employés de bureau qui sont nés coiffés, qui ne pensent qu'à courir la grisette sans s'informer des infortunes du peuple qui cependant les paie, insolents comme des pages, et qui par leur négligence plongent des hommes dans la décrépitude. Et dire que l'on souffre encore ces choses-là, que personne ne s'inquiète comment les affaires marchent, mais tous plus accapareurs les uns que les autres, ils sont de bonne entente.

Je commençai donc par [trier] les affaires de mon frère d'avec les miennes, ce fut là seulement que je pleurai à chaque chose lui appartenant et que je mettais de côté, je fus forcé de m'arrêter, il me semblait que je le chassais, que je n'allais plus le revoir. Dieu puissant me disais-je, existes-tu oui ou non, je perdis confiance complètement en lui et je continuai mon ouvrage en me disant allons va, arrive ce qui pourra, c'est fini maintenant, mon existence est brisée car je ne sens plus de courage. En allant en bas je rencontrai Mme Lan qui m'attira près d'elle en pleurant, elle m'embrassa en me disant M. Pitou, que vous nous faites de la peine, nous vous aimions tous, puis elle alla faire un bol de tisane pour Maria qui était malade. Je demandai ce qu'elle avait, on me répondit que c'était une indigestion, j'allais la trouver, je la vis étendue sur un canapé, je compris bien la cause de sa maladie. Je m'agenouillai devant elle, je lui pris les mains, je lui posai un baiser sur ses lèvres, ses yeux étaient mouillés de larmes, tout était dit. La soirée se termina en paroles d'espérance, en se promettant de s'écrire et de se revoir bientôt, car j'espérais me faire exempter quelques temps après mon arrivée au corps, je m'assurai que plus rien ne manquait pour notre départ, puis nous allâmes nous coucher. C'est à peine si je pus fermer les yeux, de bon matin on vint me réveiller, je fis habiller mon frère, puis nous descendîmes, ce fut là que nos cœurs se déchirèrent. Le moment était venu, fallait partir, je pris le paquet qui contenait le peu de linge de la famille, je lui donnai la main, il alla embrasser toute la famille, puis nous nous dirigeâmes vers la gare où Marius vint nous accompagner.

Après avoir lu les premières pages de cette passe de ma vie, vous avez pu apprécier mon caractère. Je suis aimant et sentimental, donc vous devez juger si j'ai dû souffrir, oui, Dieu en est témoin, je vous le jure j'ai souffert et, tant que je vivrai, je me rappellerai ces deux dernières journées à La Bouilladisse. Quitter ceux que j'aimais, me séparer de mon frère, rester seul, complètement seul, je laissais des cœurs qui m'aimaient aussi, et si là je me repentais d'avoir encore aimé, mais le cœur ne peut se guider comme l'on veut, il marcha plus vite que moi, je lui suivis, nous prîmes donc le chemin de fer qui nous emmenait à Marseille pour placer mon frère à l'hospice, dans le train je lui recommandai d'être bien sage et d'écouter attentivement ce qu'on lui commanderait.

Nous arrivâmes donc à Marseille, nous nous dirigeâmes d'abord vers le commissariat central, mais avant nous nous arrêtâmes dans un café situé sur le port. Il était à peu près huit heures du matin, nous bûmes un café, nous [ne] nous parlions plus, Paul de temps en en temps me disait Émile, tu viendras me chercher bientôt n'est-ce pas, machinalement je lui répondais oui. Je réglais ce que je devais, je donnai dix centimes d'étrennes au garçon en lui disant soyez plus heureux que moi, et je commençai à remplir les démarches que j'avais à faire pour placer mon frère. [Je] leur expliquai la raison qui m'amenait, j'avais la voix entrecoupée et pleine de sanglots, ils me dirent c'est que vous n'avez pas fait les démarches nécessaires, ils ne savaient tous que me dire cela, et quand vous allez leur réclamer quelque chose ils vous envoient promener […]. Le commissaire me fit, Monsieur je ne comprends rien dans cette affaire, nous autres nous ne pouvons rien, ce n'est pas à nous de nous charger de cet enfant. Là-dessus je lui réponds et assez sèchement, Monsieur j'ai reçu ma feuille de route hier, je suis le seul soutien de mon frère puisque ma mère a quitté le foyer conjugal voilà deux ans, voilà ses papiers et les miens, nous avons perdu notre père voilà un an, je suis forcé de rejoindre mon corps à Roanne après-demain. Donc je vais vous laisser mon frère à la porte de votre bureau dans la rue et ce soir, à minuit, un de vos agents le ramassera en disant que c'est un petit vagabond, parole qu'on ne manquera pas de dire, ne faut-il pas à la misère y joindre encore l'insulte, c'est l'habitude et ça se dit bien pour les personnes du grand monde, mais l'on ne s'informera pas si l'enfant a déjeuné le matin, et soupera comme il faut ce soir, bref je vous le laisserai et cette fois vous serez bien forcé de vous en charger. Il parut ému et me dit allez trouver M. … qui est chef de bureau de la 4^{e} subdivision, vous lui direz que vous venez de ma part, il vous dira ce qu'il faut faire. J'allai donc dans la maison qu'il m'indiqua et j'eus de la peine à trouver, enfin je rentrai dans une salle où il y avait plusieurs bureaux, un garçon vint vers moi en me disant ce que je demandai, je lui dis que je désirai parler à M. … Il me répondit le connaissez-vous intimement, je lui répondis si je ne le connaissais pas positivement je n'irais pas lui parler, entrez alors qu'il me dit. Vous voyez cependant ce que c'est, vous souffrez, eh bien pour obtenir du secours ou du moins un renseignement faut être connu familièrement […]. J'arrivai donc près de lui, je lui dis le motif qui m'amenait, il comprenait d'abord que je venais lui demander du secours de route pour rejoindre *[mon corps]*, je le désabusai, il parut s'intéresser beaucoup à mon sort car il appela une autre personne, lui raconta ce que je venais de lui dire, ils se consultèrent, ils me dirent que ce n'était pas possible qu'avec cet enfant on m'eût fait soldat. Ils me dirent encore, une fois arrivé à votre corps réclamez, vous allez à la préfecture trouver M. le secrétaire général, vous lui direz ce que vous avez à dire et il entendra favorablement votre plainte. […] je me fis indiquer le bureau de bienfaisance qui est toujours à la préfecture, la personne que je trouvai me donna quelques renseignements et me renvoya au chef de bureau des enfants assistés, homme digne de tenir cet emploi car il me dit, Monsieur nous tiendrons votre frère à votre disposition car il est impossible que l'on vous garde au corps. Si cependant votre séjour devait se prolonger nous serions forcés de renvoyer cet enfant au département auquel il appartient, puis il m'envoya à l'Hôtel-Dieu, où ils firent encore quelques papiers, de là on me renvoya à la Charité.

Depuis le matin nous courions de bureau en bureau et bien souvent pour en trouver fallait s'informer deux trois fois, j'avais la tête pleine d'ennuis et malade, je me demandais quand donc que tout sera fini.

Nous arrivâmes à la Charité, je le vois toujours devant mes yeux ce triste monument avec ses murs décrépis, plus nous avancions plus mon cœur se serrait. Enfin j'arrivai à une sorte de parloir qui se trouve à gauche en entrant, là je trouvais une sœur à qui je dis, Madame je viens vous remettre un nouveau pensionnaire, elle me dit quoi vous l'abandonnez, en deux trois mots je lui dis le motif qui me forçait à me séparer de lui, mais l'abandonner jamais, nous avons vécu jusqu'à ce jour ensemble et nous aurions encore vécu. De cette fois mon pauvre Paul éclata en sanglots, je ne pus à mon tour retenir mes larmes qui m'étouffaient, je le pris dans mes bras, le serrai fortement sur ma poitrine, il me disait tu reviendras me chercher dis Émile, oui… oui je je reviendrai. La sœur voyant que nous ne nous séparerions jamais nous sépara l'un de l'autre, Paul partit en pleurant, je regardai encore une fois en arrière, elle l'emmenait toujours, il me semblait que c'était un vautour emportant sa proie. Mon Dieu ! que j'ai souffert de cette séparation, c'en était fait je ne me connaissais plus, je me figurais qu'il était mort, il n'y avait qu'un instant nous étions encore ensemble, lui portant son petit paquet, puis plus rien. Seul, tout à fait seul, je me dirigeai lentement du côté de la gare la tête baissée et pleurant, je pensais toujours à lui, et pour consolation fallait quitter la maison Lan et partir soldat, ah rage et main fatale qui planait sur ma pauvre tête. Que de fois je l'ai dit et je le dis encore après toutes ces épreuves, sans Paul il y aurait longtemps que la mer m'aurait servi de dernier asile. Malgré toutes ces idées qui passaient en moi je réfléchissais bien à tout et je pesais chaque chose. Surtout ce qui m'occupait le plus c'était celle-là, l'ex Madame Pitou pouvait sans doute être instruite par l'un ou par l'autre que son fils était à la Charité de Marseille, elle pouvait donc le réclamer et me le reprendre et l'enchaîner pour toujours à son infâme et lâche conduite. Je priai donc le directeur des Enfants assistés de Marseille de ne remettre cet enfant à personne, que c'était moi son frère qui le leur confiais et que je voulais qu'il me soit rendu, à la supérieure de la Charité je lui dis que si l'on venait pour voir cet enfant de ne le laisser voir à personne, car il est très possible que sa mère cherche à le reprendre, j'expliquai la conduite de la mère envers ses enfants, je lui dis également si l'on vient vous dire que ce sont de ses parents n'en croyez rien car nous n'en avons plus. […]

Je repris le premier train qui se trouvait à ma portée et je revins à La Bouilladisse. La première parole que je leur dis fut celle-ci, tout est fini, Paul est à la Charité je pars demain. Cette soirée se passa comme la précédente, sourds gémissements, pleurs constants du cœur, on évitait de faire du bruit, le tout se passait dans un mutisme complet car, depuis la fâcheuse nouvelle de mon départ, rien ne marchait plus dans la maison, les chansons que nous chantait continuellement Mlle Eugénie ne se mêlaient plus au tic-tac de la machine à coudre, plus de gaîté, plus de goût de ne rien faire, rien que des soupirs et des âmes souffrantes. Enfin quoi, chacun avait sa part de contrariétés, jusqu'au grand-père qui pleurait dans un coin vers le four, il disait en son patois provençal *Es daumagi es oun brave garçoun*. J'allais donc me coucher pour la dernière fois dans mon petit lit de fer, je m'endormis en pleurant et la nuit c'est à peine si je pus sommeiller, j'avais le cœur gros, je soupirais si fortement, une sorte de fièvre m'enveloppait. Le matin fallait donc partir, j'avais encore quelques minutes à passer dans cette maison qui avait été pour moi le plus grand de tous les refuges […] Maria me servit un café au lait qu'à peine si je pus goûter, Mme Lan me prépara quelques provisions pour mon voyage, je leur promis si j'étais exempté en arrivant au corps ou quelques jours après que je reviendrais chez eux, il n'en fut rien, je fis mon année.[37] […]

37. Pitou fait un an de service militaire (1883-1884) dans le 98e régiment d'infanterie.

[Après s'être rendu à Toulon pour recevoir sa feuille de route, Pitou repasse par Marseille pour rejoindre son régiment à Roanne. En chemin il fait étape à Saint-Étienne où il retrouve quelques camarades.]

[…] je ne pouvais croire que j'allais être soldat, je me rendis au théâtre où je vis les machinistes, poignées de main partout, je revis Jurine et j'allais dîner chez lui, puis nous allâmes à La Ricamarie chez M. Berry. Nous revînmes à Saint-Étienne, le soir j'allais au théâtre, on jouait un drame, je me mis à l'orchestre, mais il y avait un moment que j'y étais que de la salle j'entends crier Pitou… je ne pouvais croire que l'on m'eût reconnu, puis après c'était Crasmagne, où un autre cri a répondu. Craignant quelques cris plus forts je retournai sur scène et je passai la soirée à boire avec les anciens amis, je couchai chez Jurine et le lendemain je repartis pour Roanne. C'est égal le peu d'heures que j'avais passées à Saint-Étienne m'avaient soulagé, surtout les encouragements que constamment je recevais de remonter ce théâtre qui avait fait pendant près de 20 ans les délices des Stéphanois ne pouvaient se laisser éteindre [par] la lâcheté et l'inconduite d'une femme de mauvaise vie.

[Arrivé à Roanne, Pitou est incorporé dans son régiment. Après quelques mois, il revoit son frère Paul qui a été renvoyé de Marseille vers le département de la Loire où il est né.]

En entrant chez M. Mazoyer, telle était la personne avec laquelle j'avais à faire dès ce jour, je revis mon frère, même moment d'attendrissement et de larmes qu'à la caserne. M. Mazoyer m'expliqua tout ce qui s'était passé, qu'il ferait tout son possible afin qu'il reste à Roanne, mais [qu'il] fallait que l'on lui trouve une place. Là-dessus je lui fis observer que je ne comprenais pas qu'on veuille mettre cet enfant à travailler, vu qu'il n'avait que 10 ans ½ et que la loi punissait toute personne qui mettait à travailler son enfant n'ayant pas 13 ans, et que la personne même qui les occupait était passible des punitions imposées par la loi. Puisque cet enfant est même entre les mains du gouvernement, pourquoi qu'ils n'accomplissaient pas les ordres qu'eux-mêmes ont prescrits et qu'ils ne le mettaient pas dans une école. Il me laissa dans une réponse indécise, on chercha de le placer, moi-même je suis allé voir en campagne, mais il était si petit qu'on ne le voulait pas et puis c'était l'hiver. Enfin on finit par le placer chez M. Verrières dans un petit atelier de cotonnades où il était employé à tourner la roue pour dévider et [à] faire les commissions.

[Grâce au soutien de deux officiers et de M. Mazoyer, Paul est envoyé au lycée à Roanne pendant qu'Émile Pitou effectue son service militaire : au cours de cette année, il est chargé de plusieurs dessins techniques, ainsi que de la décoration des salons et des accessoires à l'occasion d'un bal donné par le commandant Lambin pour la sous-préfecture, puis des festivités du 14 juillet.]

[…] Première communion de mon frère, avec l'assistance de mon capitaine et de sa femme et de M. Jordan de Levy, où nous fûmes traités comme leurs enfants. Témoignages en deux fois à la Cour d'assises de la Seine pour les affaires de Louise Michel[38] me mirent en relief, j'aurais obtenu n'importe quoi, je n'en ai jamais abusé, et j'ai passé mon service avec 12 francs qu'on m'avait envoyés, je me rattrapais sur mes bons de tabac. […]

Mon année s'écoulait. J'allais rentrer dans la vie civile. Mon capitaine me demanda ce que j'allais faire, je lui répondis que j'allais à Saint-Étienne me mettre peintre en bâtiment. Et votre frère ? Ma foi je serai forcé de vous le laisser encore tant que je ne serai pas placé. Oui, mais [quand vous serez] libéré, nous ne pourrons pas le garder. Mon capitaine, vous ne pouvez pas interrompre une bonne œuvre si bien commencée et qu'il faudrait tâcher de finir. C'est bien, j'en parlerai avec l'inspecteur, et avec leur bienveillance ils m'ont gardé mon frère au collège.[39]

← **38.** En juin 1883, Louise Michel était jugée avec d'autres anarchistes pour avoir participé à une manifestation contre la misère des ouvriers le 9 mars de la même année sur l'esplanade des Invalides, manifestation qui, après avoir été dispersée par la police, avait été suivie du pillage de plusieurs boulangeries : Louise Michel était soupçonnée d'avoir donné le signal de ces pillages. Au cours de ce même procès, d'autres accusés (dont plusieurs étaient originaires de Roanne) étaient en outre accusés d'avoir publié ou diffusé une brochure intitulée À l'armée !, appelant les soldats à incendier leurs casernes et à tuer leurs officiers. Émile Pitou est l'un des soldats qui ont reçu un exemplaire de cette brochure :

> « Le soldat Pitou a reçu une brochure le soir du 11 mars, des mains d'un individu, grand, vêtu comme un ouvrier aisé, qui pouvait avoir une trentaine d'années, et cherchait en lui parlant à cacher son visage. C'était une brochure *À l'armée !* Elle a été remise à un capitaine.
> D. Que vous avait-il dit, le distributeur ?
> R. Tenez, prenez-moi ça et faites-en part à vos camarades. – Et moi, j'ai remercié poliment le civil. (*Rires*.) » (*Le Temps*, 23 juin 1883).

39. *Le Mémorandum* s'achève par un paragraphe qui est repris avec quelques modifications dans un autre cahier manuscrit intitulé *Théâtre Pitou – Quatrième époque*. C'est cette deuxième version que nous retenons ici.

Le Théâtre Pitou – Quatrième époque[40]

Me voilà rentré dans la vie civile. Je dus faire revenir mon frère près de moi. Quelques mois après, ma présence lui manquant il ne vivait plus. Me voilà donc de nouveau avec lui et ma malle. Je demeurais rue Saint-Paul et quand j'allais travailler, comme à Saint-Chamond, je l'emmenais toujours et toujours à l'école. Son absence ayant été constatée, je fus appelé à l'hôtel de ville par un conseil scolaire pour m'interroger sur cette abstention. Je leur ai expliqué ma situation, leur prouvant qu'il n'avait pas manqué la classe, et je me retirai avec les félicitations de ces messieurs, à cette époque-là la loi était assez sévère.

C'était un enfant docile et aimant et, quand je fus marié, plein d'amitié pour ma femme qu'il considérait comme une mère, et elle le lui rendait bien. Mes camarades du bâtiment, mes amis filles ou garçons, femmes et hommes, me harcelaient journellement en me disant, quand est-ce que tu vas faire remarcher tes guignols, et Crasmagne où est-il ? Tu gagneras bien mieux d'argent qu'à la barbouille, on s'amusait bien, etc., etc. J'y pensais bien, mais pour se lancer il fallait de l'argent et mes économies étaient bien faibles. J'avais bien mon frère[41] comme

40. Inv. 93P/3 (Ms 53.55), Fonds Pitou, MUCEM, Marseille.

41. Dans une première version de ce paragraphe, à la fin du *Mémorandum*, Pitou écrit « mon frère bien jeune et ma sœur », puis raye « ma sœur ». Si Paul est un partenaire régulier d'Émile pendant les années suivantes, remplaçant parfois son frère ou chantant avec lui, Emilienne Pitou participe alle aussi aux spectacles et chante parfois la chansonnette.

partenaire quoique bien jeune, je vivais dans cette alternative lorsqu'un modeste héritage m'arrivant d'une sœur de mon père *[permit]* la reconstruction du théâtre Pitou. Je fais construire ma baraque à Saint-Chamond à M. Lathuillère, je loue une bâche à Lyon à la maison Yvose et Laurent, je fais revenir ma sœur de Normandie, et me voilà relancé dans la marionnette avec un artiste chanteur, Rocha, et Harza comme contrôleur, et je redébute à Rive-de-Gier ayant eu soin pendant la construction de la baraque d'avoir fait rafraîchir les costumes par des amis de jeunesse.[42]

Je me marie le 9 juin 1885 avec une amie d'enfance dont les parents et les miens étaient de véritables amis. Jolie noce, tout le monde content, et en route pour Vienne où ça n'a rien valu, vu une trop forte concurrence qui nous fut imposée, le théâtre Mico, ne jouant que l'opéra comique.[43] Séparation de mes deux artistes, remplacés par un camarade de jeunesse élève de mon père, Joseph Goutelle.

Nous voilà à Saint-Jean-de-Bournay[44] où mon frère a failli se tuer en tombant du pont de notre scène.[45] Sans un docteur qui a passé là en ce moment, et qui a tout de suite ordonné de l'élixir de la Grande Chartreuse, mon frère était perdu. Nous nous lançons dans l'Isère qui ne nous a pas été du tout favorable. Bourgoin, La Côte Saint-André, Rives-sur-Fure, rien à faire.[46] Nous sommes revenus à Saint-Jean-de-Bournay[47] où j'avais laissé ma baraque pour pouvoir faire les salles.

De là nous venons à Saint-Chamond[48] avec la ferme intention que si ça ne marchait pas, de nous arrêter.

Mais pas du tout, nos succès commencèrent. Étant bien secondé par ma femme vu son chant et sa diction, la confection de tous les costumes, retapage des décors, tout marche à souhait. Le Chambon-Feugerolles,[49] La Ricamarie,[50] Saint-Étienne,[51] ce n'est qu'ovations, applaudissements et vive Pitou, vive Pitou. C'était fait, le théâtre Pitou était ressuscité. Le 14 septembre 1886, une enfant comble notre bonheur.[52] On se monte plus en plus, comme décors et costumes et embellissement de la salle. Toutes les pièces nouvelles figurent sur l'affiche, et en les montant avec le plus grand soin.

42. La première représentation du théâtre Pitou reconstruit, selon le registre de comptabilité, a lieu en avril 1884 à Firminy dans une ancienne école (*Registre de comptabilité*, p. 86). Pitou se réfère probablement ici aux spectacles donnés à la fin de novembre et au début de décembre 1884, dans la salle de la Halle à Saint-Chamond. Les nouveaux débuts du théâtre à Rive-de-Gier ont lieu en avril 1885. Ce nouveau théâtre ne porte plus le nom de Théâtre des Fantoccini, mais celui de Grand Théâtre Pitou.

43. Le théâtre Pitou reste à Vienne un mois et demi, donnant des représentations du 5 juillet au 13 août 1885. Le total de recettes est de 1108 francs (*Registre de comptabilité*, p. 89).

44. De la fin août à la fin octobre 1885, sur la place de la Halle.

45. L'accident de Paul a lieu le 13 septembre au cours de la représentation *d'Atar-Gul* (*Registre de comptabilité*, p. 90).

46. Pitou confond ici l'ordre chronologique des représentations : La Côte Saint-André (décembre 1885 – début janvier 1886), Rives-sur-Fure (début janvier – mi-février 1886), Bourgoin (six représentations à la fin de l'année 1886). Au cours de cette dernière période, les recettes du théâtre baissent à cause des grands froids (*Registre de comptabilité*, p. 93). Il faut noter aussi que pour arriver à Bourgoin Pitou fait pour la première fois l'usage du chemin de fer. Le poids du matériel est de 5540 kg et il occupe un wagon plat. En 1892, il aura besoin de deux, puis de trois wagons pour déplacer tout son théâtre (*Registre de comptabilité*, n. p.).

47. Au début du mois mars 1886.

48. De la fin avril à la fin mai 1886, sur la place Notre-Dame à côté de l'église.

49. De la fin mai à la mi-juillet 1886, sur la place de la Mairie.

50. De la fin juillet à la fin août 1886. À propos de l'emplacement, Pitou note : « Place de la Mairie du côté de la gendarmerie, serré contre les arbres et le mur, baraque diminuée de 2 mètres sur sa longueur » (*Registre de comptabilité*, inv. 93P/9, p. 100).

51. Les représentations ont lieu à partir du 4 septembre 1886.

52. Jeanne Clémentine Eugénie (1886-1949).

Par permission de M. LE MAIRE

GRAND THÉATRE PITOU

Direction E. PITOU

CE SOIR

LE TOUR DU MONDE EN 80 JOURS

Pièce à grand Spectacle en 9 Actes et 16 Tableaux

Décoration nouvelle de M. PITOU. — Machine à vapeur et locomotive de M. BERTRAND. — Equipe et Installations de M. PAUL, chef machiniste. — Bateau à vapeur et wagons de M. ÉMILE. — Costumes nouveaux, Cartonnages ; Accessoires et Trucs. Éléphant et Serpents

Premier Tableau
UN PARI D'UN MILLION
Deuxième Tableau
LE CANAL DE SUEZ
Troisième Tableau
UN BUNGALOW INDIEN
Quatrième Tableau
LA NÉCROPOLE DES RAJAHS
Cinquième Tableau
LA STATION DE LA HALLAHABAD
Sixième Tableau
UN SALON D'HOTEL A CALCUTTA
Septième Tableau
LA CAVERNE DES SERPENTS
Huitième Tableau
LA FÊTE DES CHARMEUSES EN MALAISIE
Neuvième Tableau
UNE TAVERNE A SAN-FRANCISCO
Dixième Tableau
UN TRAIN ATTAQUE PAR LES INDIENS
Onzième Tableau
L'ESCALIER DES GÉANTS
Douzième Tableau
LE CARRÉ DU STEAMER
Treizième Tableau
L'EXPLOSION DE L'HENRIETTA
Quatorzième Tableau
UNE ÉPAVE EN MER
Quinzième Tableau
UN HOTEL A LIVERPOOL
Seizième Tableau
LE NOUVEAU PALAIS DE L'EXCENTRIC-CLUB

Au Huitième Tableau **GRAND CORPS DE BALLET**, avec effet de Lumière et Pluie de Fleurs

Une première Danseuse, quatre deuxièmes Danseuses, douze Coryphées

PERSONNAGES. — Philéas Fogg, Archibald Corsican, Passe-Partout, Fix, un chef de Pawnies, Phlamagan, Ralph, Stuart, Sullivan, un Magistrat anglais, le Gouverneur de Suez, un Capitaine de Marine, un Contremaître, un Sergent, un Garçon de télégraphe, un Conducteur de train, un Garçon de café, deux Cantonniers, Aouda, Néméa, Nakaïra, Margaret, Domestiques, Matelots, Soldats, Indiens, Prêtre de Siva et de Kali, Voyageurs, Passagers, Policemen anglais, etc., Bayadères, Négresses, Guerrières, Malaisiennes.

Le rôle de **PASSE-PARTOUT** *sera rempli par* **CRASMAGNE**

PRIX DES PLACES COMME A L'ORDINAIRE

Imp E Nouveau, Cognac

SOIRÉE EXTRA-COMIQUE

CRASMAGNE A L'ACADÉMIE

Parodie-Féerie en 4 actes et 11 tableaux

Premier Tableau
Une demande de mille écus
Deuxième Tableau
Les Adieux à la Cuisine
Troisième Tableau
LA CASSETTE
Quatrième Tableau
Branle-bas à l'Académie
Cinquième Tableau
La Forêt vengeresse
Sixième Tableau
Un Poulet excellent
Septième Tableau
Le Fermier Jean-Louis
Huitième Tableau
RÉDUIT A GARDER LES POURCEAUX
Neuvième Tableau
Le Rêve consolateur
Dixième Tableau
LA FUITE
Onzième Tableau
RETOUR A LA MAISON PATERNELLE

DISTRIBUTION : M de Lésimond, Benjamin, Crasmagne, Pierrot Jean-Louis, un Garde, le chevalier Je-le-Cours, le chevalier Je-l'attrape, Mlle de Vertuchoux, Mme de la Pimpignole, Mme Fanfreluche, la mère Charlotte, Mlle Javotte, Mlle Lafleur, Paysans.

Au 5e Tableau. — **Transformations et Métamorphoses**

Au 11e Tableau. — **Divertissement par la troupe gymnasiarque**

M. PITOU invite à cette Soirée les Personnes qui aiment rire

PAR PERMISSION DE M. LE MAIRE

Grand Théâtre Pitou

Direction : E. PITOU

CE SOIR

LE PIED De Mouton

Grande Féerie en 7 Actes et 21 Tableaux

Premier Tableau
LE TALISMAN
Deuxième Tableau
LES DEUX RIVAUX EN AMOUR
Troisième Tableau
LE COFFRE MAGIQUE
Quatrième Tableau
LE CHATEAU FORTIFIÉ
Cinquième Tableau
L'AVENUE DES SOUFFLETS
6e, 7e, 8e, 9e et 10e Tableaux
AU FOND DE LA MER
Onzième Tableau
LA GROTTE DES YEUX
Douzième Tableau
LA CASCADE DE FEU !
Treizième Tableau
L'EXTÉRIEUR DE LA MAISON DE DON LOPEZ
Quatorzième Tableau
TOUT EN JAUNE
Quinzième Tableau
L'ÉTANG GLACÉ
Seizième Tableau
EN BALLON
Dix-septième Tableau
LE PALAIS D'AZUR
Dix-huitième Tableau
UNE TERRIBLE FAIM
Dix-neuvième Tableau
LA GROTTE DES SOUCIS
Vingtième Tableau
MOINS DIX !
Vingt et unième Tableau
APOTHÉOSE

PERSONNAGES. — Nigandinos, Lazarille, Gusman, Don Lopez, le Corrégidor, le Notaire, Léonora, la Fée Primevère, Brigitte, la Fée Souci, la Reine des Fées, la Fée Cocotte, la Fée des Etoiles, la Fée Véloutine, Alguazils, Musiciens, Duègnes, Invités, Patineurs, Nymphes, Diables, Lutins, et autres figurations.

CRASMAGNE jouera le rôle du fameux Lazarille

Au Quatrième Acte
PANORAMA SOUS-MARIN : VUE DES PLANTES AQUATIQUES ; DEFILÉ DE POISSONS DE TOUTES ESPÈCES

Au Quinzième Tableau
SCÈNE DES PATINEURS : CHANGEMENTS, APPARITIONS, DISPARITIONS, ARTIFICE ET LUMIÈRE ÉLECTRIQUE

Costumes exécutés par Mmes PITOU, d'après les maquettes du Théâtre de la Porte-Saint-Martin, à Paris

DÉCORS DE M. PITOU

NOTA. — Rien ne coûte à l'Administration pour monter de grands ouvrages féeriques, la scène étant spécialement construite pour ce genre de spectacle à grandes transformations.

PRIX DES PLACES COMME A L'ORDINAIRE

Le Tour du Monde en 80 jours, d'après Jules Verne, affiche pour l'annonce du spectacle.
Lyon, Musées Gadagne, inv. 50.76.6.

Affiche de *Crasmagne à l'Académie*. © Mucem

Affiche de *Le Pied de Mouton*. © Mucem

Trois musiciens dévoués et qui étaient payés deux francs par soirée et se rendant dans tous les quartiers où nous allions, eh bien, par moments, ils s'offraient des ouvertures d'opéras où M. Vachons, qui était chef de musique au 38e, leur donnait discrètement des conseils [dont] le public ne se doutait pas. D'un autre côté il venait des jeunes amateurs qui renforçaient l'orchestre et qui se fortifiaient et qui sont devenus forts. Faire de la musique en chambre et en public, ça change.

De bons amis complètement désintéressés venaient comme machinistes ou accessoiristes, des employés serviables. Droits de place, droits des pauvres, droits d'auteur, le tout dans des prix raisonnables, ont favorisé notre réussite et notre renommée.

Et il le fallait. Quand j'ai recommencé je fus en butte à la critique et fortement. …Ça ne vaut pas du temps du père quand il venait chanter sa chansonnette, et patati… et patata… et par des clients qui l'avaient entendu une ou deux fois dans l'année. Il a fallu vaincre ce souvenir à force de tenue, de mises-en-scène, d'installation nouvelle, lumière électrique, etc., et sans faire oublier son talent de comique, je n'en ai guère vu aussi naturel, et domptant les plus moroses, jouant rôles de femme ou 3ème rôle. Que j'aurais voulu qu'il fut là pour jouir de la grandeur du Théâtre Pitou au point où nous l'avons amené.

Nous avons fait tous les quartiers de Saint-Étienne sans exception,[53] puis les communes environnantes[54] où le succès grandissait continuellement. Une certaine jalousie se manifestant, il a fallu quitter la citée stéphanoise où j'avais toute la presse pour moi, et cependant à certaine époque le Grand Théâtre[55] et Pitou ne faisaient qu'un comme familiarité artistique, on se donnait des conseils, et on venait voir les équipations.[56]

Avec de nouveaux directeurs ce ne fut plus la même chose. Ils ont pris peur pour leurs intérêts des artistes en bois, ça n'était pas à leur honneur. Alors, séjours à Terrenoire, Grand-Croix, Firminy. Roche-la-Molière,[57] Saint-Didier-la Séauve[58] où il y a eu une forte discussion en pleine représentation entre le maire et la gendarmerie, Monistrol[59] où M. le maire Néron, homme très âgé ne sortant jamais, m'offrit un bouquet tricolore pour me remercier de la représentation donnée au bénéfice des pauvres, Saint-Galmier[60] où le curé s'est mis contre moi, Chazelles[61] également, les deux m'ont fait manger de l'argent, Sainte-Foy l'Argentière[62] où j'ai fait faire mes voitures par un nommé Croizier [et] où le curé M. Laforest me faisait de la réclame en chaire, supprimant [les] prières du soir pour me favoriser. Saint-Bel,[63] L'Arbresle,[64]

53. Les représentations sont données du 4 septembre au 28 novembre 1886 (quartier de Valbenoite), du 5 décembre 1886 au 30 janvier 1887 (place Chapelot), du 5 février au 3 avril 1887 (rue Beaubrun), du 9 avril au 5 juin 1887 (place Jacquard), du 11 juin au 10 juillet 1887 (place Saint-François).

54. La Talaudière (juillet-août 1887), Rive-de-Gier (septembre-octobre 1887), Terrenoire (octobre-mi-décembre 1887).

55. Le Théâtre municipal de Saint-Étienne, rebaptisé Théâtre Massenet en 1913.

56. « Équiper un décor, un truc, une machine, c'est préparer cette machine, ce truc, ce décor, et les mettre en état de manœuvrer au signal convenu » (Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, 1885).

57. Il est difficile de dater ces séjours. Terrenoire et Firminy sont visités assez souvent par le Théâtre Pitou. Peut-être s'agit-il ici du séjour à Firminy du début juin au début juillet 1888. Les spectacles à Roche-la-Molière n'ont lieu qu'en juillet-août 1893 et ceux à Grand-Croix en mars 1894, après trois mois de fermeture (de novembre 1893 à la fin février 1894).

58. Représentations du 11 août au 23 septembre 1888. Commune rebaptisée Saint-Didier-en-Velay en 1925.

59. Représentations du 7 juillet au 5 août 1888.

60. Représentations du 21 octobre au 4 novembre 1888.

61. Représentations du 10 novembre au 9 décembre 1888.

62. Représentations du 16 décembre 1888 au 27 janvier 1889.

63. Représentations du 3 février au 17 mars 1889.

64. Représentations du 23 mars au 14 avril 1889.

Tarare,[65] Ampepluis,[66] Thizy,[67] Roanne,[68] Marcigny,[69] Saint-Gérand-le-Puy,[70] Varennes[-sur-Allier],[71] Saint-Pourçain[-sur-Siole],[72] Bézenet,[73] Commentry,[74] Montluçon,[75] Saint-Amand-Monrond,[76] Sancoins,[77] Saint-Pierre-le-Moûtier,[78] Le Donjon,[79] Cours[-la-Ville],[80] Régny, Pontcharra,[81] Panissières,[82] Boën [sur Lignon].[83] Retour à Saint-Étienne, refaire tous les quartiers,[84] repartir sur Le Creusot,[85] Montceau-les-Mines,[86] Dompierre[-sur-Besbre],[87] Souvigny,[88] Montargis, et en route pour le Nord, Le Câteau, Denain, Anzin, Condé, Valenciennes, Somain, etc., etc., et la renommée que nous acquérions a excité la jalousie des estaminets, on ne m'autorisait presque plus. Il a fallu changer de direction. Nous nous dirigeâmes sur Aubusson, Tulle, Saint-Yrieix, Cognac où nous avons monté *La Course aux dollars* que nous avons jouée que dans ce pays. Retour au Creusot qui nous fut complètement défavorable, et où nous avons arrêté notre théâtre de marionnettes en jouant *Le Chemineau* pour exploiter une attraction foraine, *Le Moulin enchanté* qui eut un très fort succès partout en suivant les fêtes locales. Débuté à Châlons-sur-Marne,[89] Vitry-le-François, Bar-le-Duc, Chalon-sur-Saône, Besançon où les préliminaires de la guerre se faisaient sentir. C'était le 14 juillet. Nous avons mis le matériel au chemin de fer pour venir à Rive-de-Gier, en attendant la vogue de Saint-Chamond. La guerre s'étant déclarée, nous sommes donc restés à Rive-de Gier.

Nous ne savions plus où nos wagons étaient restés, après plusieurs jours ils sont arrivés, ayant eu la chance qu'ils soient partis avant la mobilisation. Après avoir déposé le matériel du Moulin chez M. Jullien marchand de bois, il a fallu au bout de quelques jours le transférer à La Baryte chez M. Hutler, c'est là que nous avons fait revenir le matériel du Creusot qui y était resté. Malgré les bonnes offres de M. Hutler pour acheter cette propriété, il a encore fallu recharger le matériel pour l'amener chez M. Delay fabricant de courroies.

65. Représentations du 21 au 28 avril 1889.

66. Représentations du 4 mai à la mi-juin 1889.

67. Représentations du 22 juin au 11 août 1889.

68. Représentations du 16 novembre 1889 au 5 janvier 1890 (place Coutaret), puis du 11 janvier au 6 avril 1890 (place Victor Hugo) et du 12 avril au 25 mai 1890 (place de l'Hôtel de ville).

69. Représentations du 7 juin au 20 juillet 1890.

70. Représentations du 6 septembre au 13 octobre 1890.

71. Représentations du 18 octobre au 23 novembre 1890.

72. Représentations du 6 décembre 1890 au début de janvier 1891. Pitou doit fermer son théâtre plus tôt que prévu à cause des grands froids (*Registre de comptabilité*, p. 144).

73. Représentations du 1er février au 22 mars 1891.

74. En mars-avril 1891.

75. De la mi-avril à la fin mai 1891.

76. Représentations du 30 mai à la mi-juin 1891.

77. Représentations du 19 juillet au 23 août 1891.

78. Représentations du 29 août au 6 septembre 1891.

79. Représentations du 8 au 19 novembre 1891.

80. Représentations du 26 novembre 1891 au 7 février 1892.

81. Représentations du 9 avril au 26 juin 1892.

82. Représentations du 2 juillet au 7 août 1892.

83. Représentations du 13 août au 11 septembre 1892.

84. Valbenoîte (septembre-décembre 1892), place Jacquard (décembre 1892-mars 1893), le Soleil (mars-mai 1893).

85. En septembre 1894. Pitou saute un an de tournée.

86. Représentations du 13 avril au 17 juin 1895.

87. En août 1895.

88. Représentations du 7 septembre au 6 octobre 1895.

89. Rebaptisée Châlons-en-Champagne en 1997.

Quelques temps après sur la place, où petit à petit les réclamations surgissaient, il fallut acheter la ferme de La Madeleine pour remiser le Moulin enchanté qui fut vendu plus tard à des forains parisiens.

Notre fils qui était au 22e bataillon de chasseurs alpins fut blessé au bras droit au Lingekopf. Évacué à Cette[90] il fut reconnu pour ainsi dire perdu. Il ne reconnaissait plus personne, pas même sa mère, mais avec les grands soins dont il fut comblé par le docteur Petit et de dévouées et assidues infirmières, il fut ramené à la vie. Mais cela a duré dix mois. Vingt-deux opérations furent nécessaires. C'est pendant sa convalescence qu'il allait au cinéma et [c'est] ce qui lui a donné l'idée d'exploiter l'attraction du jour.

Et sans y prendre garde, on délaissa Crasmagne et sa troupe, puis des vexations surgissaient tous les jours, étant installés sur les places. Réclamations continuelles. C'est ce qui nous a décidés à être sédentaires. En embrassant cette nouvelle carrière (le cinéma), comme à cette époque il était muet, nous avons rapporté tous les bruits de coulisses que nous faisions avec nos marionnettes pour les mettre à l'écran. Et je vous assure qu'à six ou sept machinistes on remuait la salle, tambour, clairon, etc.. partie de chants suivant la situation, ce qui étonnait le public. Nous ne nous privions pas de faire du potin comme l'on dit Aussi disait-on il n'y a que chez Pitou qu'on voit ça. On sentait toujours Crasmagne caché derrière la toile.

Le ciné-parlant a remplacé tout ça et il nous a remplacé par de justes moyens pleins d'ampleur et de valeur. Oui, nos marionnettes sont au repos avec tous leurs costumes de diverses époques et leurs décors analogues, accessoires avec.

J'y pense et j'y rêve souvent, et elles me causent les mêmes tracas ou satisfactions que si elles étaient en pleine activité.

90. Ancienne orthographe de Sète, jusqu'en 1927.

Tantôt la salle est vide et tout est bien prêt. Autrement la salle est pleine à déborder et rien n'est en place, la scène pas seulement finie de monter, pas un sujet d'habillé, pas de décors, en retard de deux heures pour commencer.

Alors quand je me réveille, j'ai joué au moins vingt fois la pièce et très mal interprétée, alors je suis éreinté. Et ce sont toujours les mêmes ouvrages, *Le Tour du monde*, *Michel Strogoff*,[91] *Le Pied de mouton*,[92] *Crasmagne à l'académie*.[93] Et souvent je me perds dans la ville où je me trouve, je ne suis pas là pour commencer. Dans ces conditions la nuit ne me sert pas de repos.

J'aurais aimé énormément, avant de disparaitre, donner au moins deux ou trois représentations. Notre nouvelle exploitation ne l'a pas permis. Trop de frais, beaucoup trop de frais à l'heure actuelle pour remettre ça en marche pour quelques soirées, et cependant rien n'y manque.

Et cependant j'aurais bien aimé me repaître aux feux de la rampe et du public, et que mes marionnettes puissent dire, vous savez, nous sommes toujours là, pas en chair et en os, mais en bois, et solides comme d'antan.

Et un applaudissement du public aurait comblé tous mes vœux. Il n'en fut pas ainsi, puis ça fait vingt-cinq ans qu'elles sont dans leur maison de retraite, et malgré mon âge 81 ans bientôt, à ce jour [de] décembre 1939, il me semble que j'aurais vingt ans, car j'ai conservé ma voix assez forte et la vivacité ne me fait pas défaut.

91. *Michel Strogoff*, pièce à grand spectacle de Jules Verne et Adolphe d'Ennery d'après le roman de J. Verne, représentée pour la première fois en 1880 au Théâtre du Châtelet à Paris. Le Grand Théâtre Pitou la présente à partir d'août 1886.

92. *Le Pied de mouton*, féerie comique de César Ribié et Alphonse Martainville, première représentation en 1806 au Théâtre de la Gaîté à Paris. Le Grand Théâtre Pitou la représente à partir de décembre 1887.

93. Parodie par Émile Pitou de *L'Enfant prodigue*, première représentation en juillet 1893.

Tout cela est Illusion !

Autre passe terrible de ma vie artistique. Je viens de perdre ce que j'avais de plus cher au monde, comme femme d'abord, comme bonne mère et comme artiste fortement appréciée du public. La mort l'a frappée en plein travail le 9 novembre 1939 à l'âge de 76 ans, dont 54 de mariage. Avec elle ce sont ses marionnettes qui disparaissent avec leurs costumes qu'elle confectionnait avec tant de goût.

Dans son cercueil, j'y ai mis une photo de son premier rôle femme,[94] au moins me suis-je dit, elle ne sera pas seule, une sujette restera éternellement avec elle.

Et ce contact me fait penser qu'ils vivent toujours en attendant le lever du rideau.

Que voulez-vous, on a tant joué de rôles ensemble que l'on ne peut s'imaginer que la dernière représentation est terminée. C'est très souvent que je la revois dans mon sommeil. Son dernier portrait, le plus récent, est sous le traversin où elle reposait sa tête. Un agrandissement très bien a sa place sur le piano, et au vu de tout le monde.

Et nous continuons le Cinéma.

•

Transcription et mise en forme du texte :
Yanna KOR, Didier PLASSARD

Portraits de la troupe du Théâtre Pitou. Le fondateur : Emile August Pitou. L'administration (de gauche à droite) Emile Isidore Joseph Pitou, Jeanne Marie (Jenny) Pitou, Jeanne Clémentine Eugénie Pitou, Paul Benoit Jean Pitou. Tableau de la troupe. © Mucem /Pasquino, R.

94. C'est-à-dire de la marionnette utilisée pour les premiers rôles féminins des pièces.

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

BOOK REVIEWS

editors
VALENTINA TEMUSSI
MARIA JOÃO BRILHANTE
MILIJA GLUHOVIC

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.660—735 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

PERFORMING TURKISHNESS

Hülya Adak and Rüstem Ertuğ Altınay eds.

Special Issue of *Comparative Drama*, Volume 52
Number 3-4, Fall & Winter 2018, pp. 185–374
DOI: 10.1353/cdr.2018.0016

review by

DENIZ BAŞAR
Concordia University

Comparative Drama's special issue on 'Performing Turkishness' is published in a moment of deep political turmoil in Turkey, where arts, academia, minorities and activists are heavily attacked, and when mass emigration from these groups have been happening over the past five years. The issue captures a moment in time about what it means to be related to Turkey as a theatre artist and theatre scholar at the second decade of twenty-first century, and does so by looking into the 'peripheries' of Turkish theatre historiography and scholarship. In this issue, the aspects that are consciously or subconsciously almost never covered or mentioned in canonical Turkish theatre historiography (including scholarly works both in English and Turkish) take centre stage. These 'peripheries' include historiographical fallacies of Turkifying Ottoman multicultural traditional performance genres (Murat Cankara), the diasporic theatre of Turkey (Ela Gezen), the Jewish theatre scene of Turkey (İlker Hepkanar), women's writing shunned out of 'the canon' of Turkish playwriting (Hülya Adak), queer Marxist theatre in early Republican period (Rüstem Ertuğ Altınay), and the İstanbul-centred alternative theatre scene (Emine Fişek).

Murat Cankara's article is probably the best historiographical critique I have encountered about Ottoman performance forms (if not the singular), and Rüstem Ertuğ Altınay's article is one of the very rare in-depth analyses of a Turkish play through queer theory. İlker Hepkanar's article, on Jewish theatre performed in Judeo-Spanish (sometimes referred to as Ladino) and Turkish in contemporary Turkey, covers an issue that have perhaps never been documented by scholars before; and Ela Gezen's article on the famous Turkish dramatist Vasıf Öngören's work in Berlin sheds light onto the little known foundational phases of the German-Turkish theatre.

Hülya Adak's article uncovers a forgotten play, *Mask or Souls?* (published in Turkish in 1937 and 1945, and in English in 1953), by the famous woman Turkish writer Halide Edip. The article documents an episode of the Edip's artistic life, as the conflicts of the era shape and change her views, through which she wrote and revised the text. Adak looks into the aesthetic and ideological influences on *Mask or Souls?*, questions the lack of scholarship around it, problematises the absence of its productions, and highlights the critical position that Edip had towards both Western colonialism and Turkey's state-imposed modernisation process. Adak claims that Edip's play is 'absurdist', but was written out of history, by both Turkish theatre and the canon of theatre of the absurd, because of its writer's gender and nationality. I feel that, in the future trajectories of research around *Mask or Souls?*, it could also be compared to other absurdist plays from the Middle Eastern region that emerged in the same era.[1] Another question I had was the possibility of reading Edip's play not through the theatre of the absurd, but through the canon of science fiction theatre,[2]

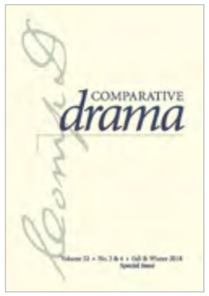
1. Iran, for example, has a strong tradition of absurdist plays in its contemporary theatre field since 1960s, but, as far as I know, there has not been a comparative study of absurdist plays of Iran and Turkey.

2. Perhaps in comparison with other canonical, early twentieth century science fiction plays, such as *R.U.R.* by Karel Čapek (1921). Both *R.U.R.* and *Masks or Souls?* use robots as a societal allegory of modern alienation.

since the text — according to Adak's description — can easily be read as a dystopia.

In her article, Emine Fişek analyses the play, *İz (The Stain)*, and does a magnificent contribution to the growing (but still limited) scholarly work on the alternative theatre of Turkey. Fişek has interviewed the writer of the play Ahmet Sami Özbudak for the article and does an extensive analysis on Özbudak's discourse. In the interview Özbudak claimed to have done a political play without intending to, because of the realpolitik of Turkey that infuses into the most private and intimate of spheres of life. Fişek takes Özbudak's position as a representative of the 'contemporary Turkish playwright', which is the only thing I disagree with in her article. I would suggest that, if the same questions have been asked to some other Turkish playwrights from the same Gezi-generation of Özbudak, such as Ebru Nihan Celkan, Şamil Yılmaz, or Firuze Engin, whose aesthetics are informed by their politics — or even to the so-called 'depoliticised' generation of playwrights from 1990s, such as Murathan Mungan or Özen Yula — the answers might have been pretty different.

Perhaps one of the major contributions this collection of articles achieves for the field of Turkish theatre studies is its success in the width and depth of critical and theoretical engagement with Turkish theatre history. The issue is both very informative and broadens the field; but I was surprised to notice that there is a lack of resources written in Turkish among the cited works. I was disappointed, for example, by the absence of Beliz Güçbilmez's *Time, Space and Appearance: the Form of Miniature in the Turkish Realist Theatre*: (Dost Yayinlari, 2016) among the citations, since it is probably the only attempt to theorise the aesthetics of Turkish theatre through the means of another Ottoman art form (miniature); but not by the Western norms of theatre. This lack, of course, can be justified by the mostly Anglophone audiences of the special issue; since almost all of the English sources written about Turkish theatre are covered through the references of the articles (including master's and PhD theses from universities in Turkey and abroad). Overall, 'Performing Turkishness' is a great critical anthology of Turkish theatre, especially for Anglophone scholarly audiences, who can use both the articles, and the reference lists of the articles, as an entry point to the performance geography of Turkey.



TEATR A KOŚCIÓŁ
[THEATRE AND THE CHURCH]

ed. by Agata Adamiecka-Sitek, Marcin Kościelniak and Grzegorz Niziołek

Warsaw: Zbigniew Raszewski Theatre Institute, 2018, 314 pp.
ISBN 9788366124080

review by

PIOTR MORAWSKI

University of Warsaw

In February 2017, at the Teatr Powszechny (Popular Theatre) in Warsaw, Oliver Frljić's performance *The Curse* premiered. In the performance, a statue of John Paul II appeared, and an actress performed oral sex on the phallus attached to the figure. The scene concerned paedophilia in the Church and accused John Paul II of tolerating sexual violence. Unsurprisingly, Frljić's performance sparked protests from the state authorities, the Catholic hierarchy, the nationalist right, and religious groups. Heated by the media, the protests that took place in front of the Teatr Powszechny showed the extent to which public space in Poland — a country that is, by law, a secular state — has been appropriated by the Church and the Catholic majority.

These events constituted the background for the conference devoted to the relationship between theatre and the Church in Poland (May 2017), and for the book *Theatre and the Church*, which is an outcome of the conference. Neither the editors nor the authors of the volume conceal their political position: the book, with a photo from *The Curse* on the front cover, is meant to be a voice for an academic community's opposition to the appropriation of public debate by the religious and nationalist-Catholic worldview.

Grzegorz Niziołek puts it clearly in his article in the volume, 'Sacrum jako cenzura' ('The Sacred as Censorship'), where he writes:

> *Saturation of public space with various signs referring to the sacred has been brought to such a concentration that this phenomenon has already acquired the status of invisibility. For it forces non-believers, or those who profess other religions, to create within themselves a mechanism of not noticing these signs, not seeing them and hearing, living next to them and in spite of them.*[1]

Niziołek analyses the Catholic discourse on performances considered blasphemous by the Church in the last few years. The author notes that Catholic criticism has transformed from disregard in 2011 to indignation and accusations of blasphemy in recent years, which is connected to a rapidly changing Church policy and to the introduction of more aggressive criticism. Niziołek also points out how the category of the sacred can be manipulated in order to create a hierarchy of theatre performances and their significance in the public sphere.

The Curse is evoked in the *Theatre and the Church* publication many times. Agata Adamiecka-Sitek, in her opening essay, describes the final scene of Frljić's performance: 'The actress Karolina Adamczyk walks to centre stage and unhurriedly puts on protective gear: boots, trousers, gloves and helmet. Properly safeguarded, she picks up a power saw and proceeds to skilfully, methodically cut down a huge wood cross, which from the opening of the performance has

1. Grzegorz Niziołek, 'Sacrum jako cenzura', in *Teatr a Kościół*, ed. by Agata Adamiecka-Sitek, Marcin Kościelniak and Grzegorz Niziołek (Warsaw: Zbigniew Raszewski Theatre Institute, 2018), p. 58. Translated by P.M.

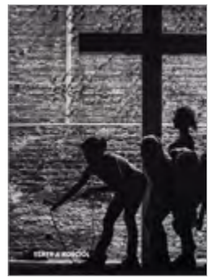
dominated the empty stage'.[2] The image of a falling cross made many spectators cry with approval. In a country like Poland, dominated by Catholic signs and symbols which are additionally protected by law, the sight of a cut cross can cause a great sense of satisfaction. It can be, as Adamiecka-Sitek claims, 'righteous revenge'[3] for discrimination in the public sphere. Affective mechanisms allow us to transgress the fiction of the performance. Therefore, the claim made by the actors and actresses in *The Curse* that 'everything we say and do in theatre is fiction' is not true: it is not fiction in terms of the affects it evokes.

Weronika Szczawińska also writes about *The Curse* and critics' reactions. She recalls reviews of Frljić's performances; in addition to *The Curse*, Szczawińska analyses reactions to the presentation of *Our Violence and Your Violence* (*Naše nasilje i vaše nasilje*) at the Festiwal Prapremier (Premiere Festival) in Bydgoszcz in 2016 and shows the ways that conservative and progressive critics comment on Frljić's works. The aim of the conservative ones, which is quite obvious, is to 'discredit the weight and seriousness of the performance'.[4] Nevertheless, more interesting is Szczawińska's assessment of the critics considered as progressive, who avoid statements about the blasphemous character of Frljić's performances. Polish theatrical critics, Szczawińska claims, have a problem with religious language, which has dominated the public sphere and public discourse. Even progressive and left-wing critics are inclined to deny blasphemous character of the scenes presented, which were intentionally blasphemous.

The Curse also gave reason to talk about the power of the scandal in the national-Catholic environment (Dorota Semenowicz), as well as to revise an understanding of Polish contemporary political theatre. Monika Kwaśniewska interrogates religious conservatism in critical theatre by Paweł Demirski and Monika Strzępka, 'the furious duo', who have introduced to the Polish theatre a class discourse quite insensitive to religious criticism, thus strengthening the existing deadlock.

Finally, the discussion of Frljić's performance makes it possible to recall the historical entanglements of the Polish artistic world and the Church, such as Cardinal Stefan Wyszyński's condemnation of some theatrical works, for example Tadeusz Różewicz's *White Marriage*, and Jerzy Grotowski's *Apocalypsis cum figuris* (essays by Zuzanna Berendt and Leszek Kolankiewicz). These historical examples clearly illustrate the position of the Catholic Church in Poland even before the transformation of 1989.

In 2017, and even more so in 2019, the symbolic and political supremacy of the Catholic Church in Poland is becoming stronger and stronger. Nowadays words about the 'rainbow plague' spoken by a Catholic hierarchy raise anti-LGBT sentiments. The question of the theatre's duty in creating the public sphere is still open. From this perspective, *Theatre and the Church* is a practical reader — a manual of strategies for resistance and a gesture of resistance itself.



2. Agata Adamiecka-Sitek, 'Jak zdjąć klątwę? Oliver Frljić i Polacy', in *Teatr a Kościół*, p. 12. For an English translation see 'How to Lift the Curse? Director Oliver Frljić and the Poles', *Polish Theatre Journal*, 1–2 (2017) *http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/111/421*

3. Adamiecka-Sitek, 'Jak zdjąć klątwę?', p. 12.

4. Weronika Szczawińska, 'Uświęcanie: Polska krytyka teatralna a język religijny', in *Teatr a Kościół*, p. 74. Translated by P.M.

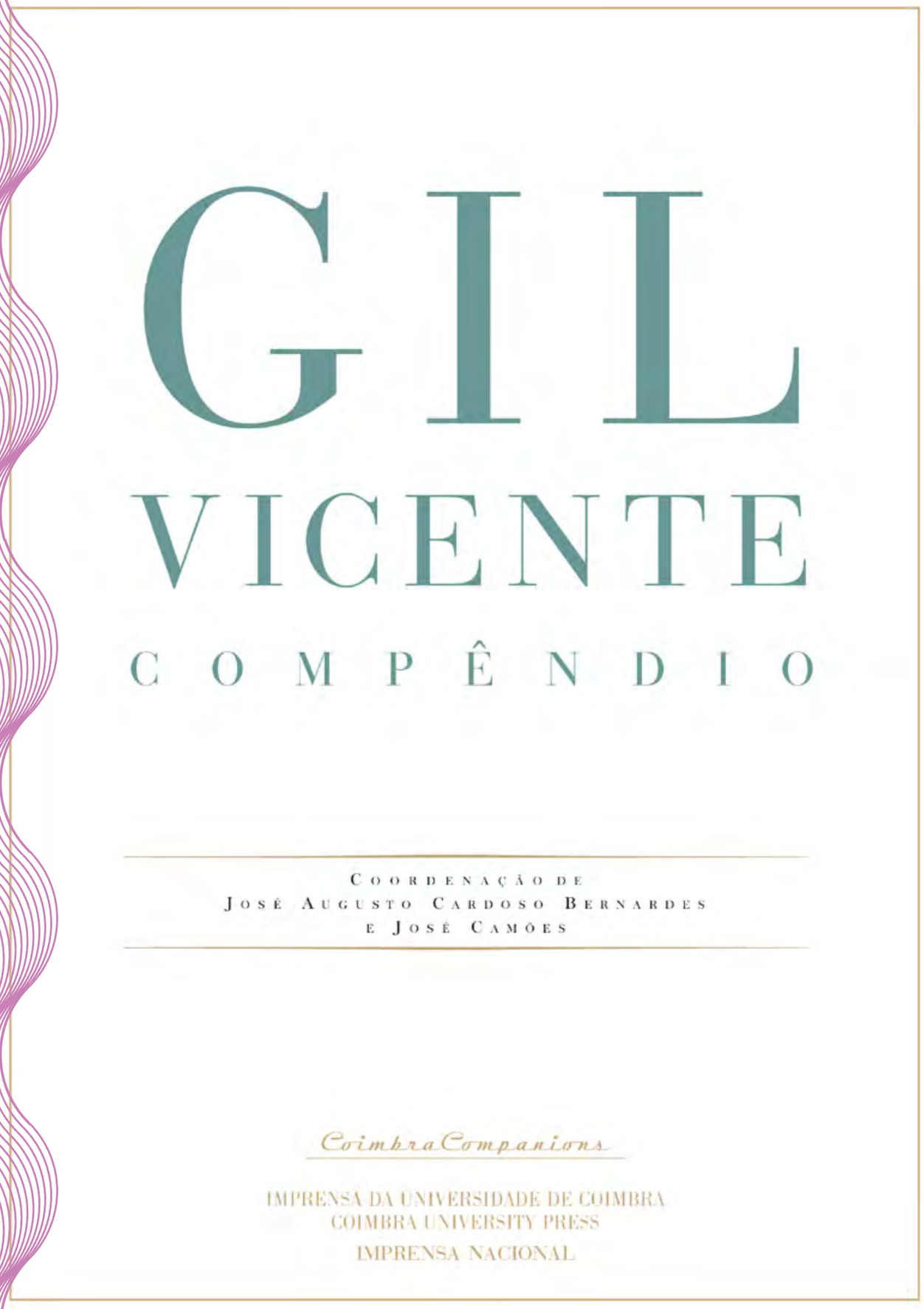
COMPÊNDIO GIL VICENTE

ed. by José A. Cardoso Bernardes and José Camões

Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
and Imprensa Nacional, 2019, 616 pp.
ISBN 9789892615479 (IUC), 9789722727105 (IN)

review by

THOMAS EARLE
Oxford University



This is a collaborative project, in the fullest sense. Not only are two editors and two publishers involved, but also two countries, Portugal and Spain. So, although the bulk of the book is in Portuguese, four of the articles are in Spanish. The English word 'companion' also appears on the book's cover and its title page; rightly so, as the extended essays provide a helpful guide to many aspects of Vicente's work.

The book contains twenty-two chapters, the work of seventeen authors, not all of whom it will be possible to mention here. However, the two editors deserve special praise, not only for their work in organizing a complex volume, but also for having produced between them six and a half articles (one of José Camões's is co-authored by João Nuno Sales Machado).

The book is especially valuable for the information it provides about the multiple traditions — literary, theatrical, and others — to which Gil Vicente's work belongs. It abolishes once and for all the old myth that he was an untaught genius whose plays were without precedent, in Portugal or elsewhere.

Vicente's language, for instance, relies heavily on the knowledge of proverbs and popular sayings that would have been shared between the dramatist and his first audiences — though not necessarily modern ones, who still require more help than most modern editions provide if they are to understand the underlying sense of some characters' remarks.

Vicente's literary culture included the work of the Spanish dramatists Lucas Fernández and Juan del Encina. However, it is now clear that he greatly extended the range of their work. The rather artificial popular dialect that they employed, *sayagués*, is made much more expressive in the rich language of the fools of Vicente's later plays.

It is well known, and not much discussed in the present volume, that Vicente's treatment of priests and monks is often satirical. However, it is also clear that he was very well informed about religion and had a sophisticated knowledge of the doctrines of the church, as well as of the Bible and the lives of the saints. Nor was he ignorant of aristocratic culture. In an elegantly written article, Isabel Almeida points out the importance of the culture of chivalry to him. Knights, though not squires, are always treated with respect in the plays.

He must also have known a good deal about music, not just as a performer, but also as a composer. Of the forty-five plays known to us, only nine do not end without some explicit reference to music, song, or dance, as José Camões, one of the editors of the volume, reminds us.

José Cardoso Bernardes, who has co-edited the volume with Camões, makes some important contributions to the questions of genre and of satire. The dramatist's own views about genre are set out in his

prefatory letter to his most celebrated play in Spanish, *Dom Duardos*. Reading the plays in the light of what their author thought about genre helps to avoid the anachronistic readings which have reduced the *Auto da Índia*, for example, to nothing more than an attack on the Portuguese expansion in the age of discovery.

Many of the genres practised by Vicente, like farce, morality and mystery plays, *sottie*, burlesque sermon, and lament are clearly of French origin, though it has never been clear exactly how the dramatist came into contact with the contemporary theatre of northern France. However, the French tradition is certainly present in his work, and Vicente was sufficiently in control of it to be able to combine different genres in his own plays.

Not all of the *Compêndio Gil Vicente* is concerned with the cultural context of his work. There are two interesting articles about techniques of performance, an area seldom treated by modern writers. Tatiana Jordá Fabra points to the very obvious presence of embodied stage directions in the plays, which give some clue as to how the actors were expected to move and to deliver their lines. João Sales Machado makes good use of the visual arts of the early sixteenth century to elucidate comments in the text about the appearance and the dress of the characters in the religious plays, including supernatural ones, like devils.

There is space in the volume for biographical and bibliographical studies. Though much remains uncertain about Vicente's identity, the years 1517-18 were clearly very important to his development as a writer, as he moved from the patronage of Queen Leonor, the widow of King John II, to that of the kings themselves, Manuel and John III. Telmo Verdelho here publishes for the first time a hitherto unknown poem by the dramatist, of fairly certain attribution because his name is woven into the text. It is a wistful and yet half humorous address to some 'beautiful ladies', excusing himself from calling on them.

Four specialists write about translations of the plays into Spanish, Italian, French, and English. A surprisingly large number have been translated, particularly into Italian and into English, but it is probably true to say that no writer of real stature has ever engaged with them, so Vicente remains largely unknown outside the Iberian Peninsula.

Compêndio Gil Vicente builds on and complements another multi-authored volume, *Gil Vicente: 500 anos depois*, published in 2003. There is no doubt that the two books, taken together, contribute greatly to the sum of what is known about the dramatist. However, much remains to be done. There is a general lack of fully annotated editions of individual plays, and also of the critical studies that will bring home to an international and English-reading audience that Gil Vicente was the most talented dramatist to be working in Europe in the first half of the sixteenth century.

O TEATRO COMO EXPERIÊNCIA PÚBLICA

ed. by Oscar Cornago, Sílvia Fernandes and Júlia Guimarães

São Paulo: Hucitec Editora, 2019, 333 pp.
ISBN 9788584041817

review by

ANA PAIS

Centro de Estudos de Teatro/ University of Lisbon

O *Teatro como experiência pública* (or *Theatre as Public Experience*) is a timeless volume addressing a pressing issue in contemporary performing arts: how can artistic practices inscribe themselves as action in the public sphere? In other words, which political, aesthetic, and ethical axes anchor performing arts processes and apparatuses to participate in the public sphere, including spectators, as well as the artists? In line with the so called 'social turn' in the performing arts (Jackson), and in the wake of the 'relational art' (Bourriaud) that shaped a renewed concept of participation in the visual arts (Bishop), this book contributes to further mapping and examining committed participatory projects and documentary theatre, but is not confined to it. Focusing in the present (from the turn of the century up to today), it covers various territories in Latin America (Brazil, Mexico, Argentina, Uruguay) and a taste of Europe (Spain, Austria). Companies such a Berlin-based Rimini Protokoll, Teatro Ojo (Mexico), and Brazilian Cia Hiato, as well as artists such as Juan Dominguez (Spain), Lola Arias (Argentina), and Tamara Cubas (Uruguay) are some of best-known creators considered, creators whose artistic experiments are both groundbreaking and influential to the current definitions of this kind of practices.

One of the most original features of the book is the pairing of theoretical approaches to the work of an artist with words by the same artists whose work is discussed. Each essay is followed by interviews, scripts of performances, short manifestoes, or reflections about their creative processes. This generates not only a rich and promising dialogue between peers in theory and practice but also gives first-hand access to artistic material and thoughts, which is usually the privilege of only some. In this sense, this volume is a relevant contribution to students, artists, and researchers both from the performing arts as well as from social and political sciences.

The choice of artists and authors, however, is unbalanced in its geographic diversity. On the one hand, the substantial majority of the artists and companies are Brazilian while, by contrast, Juan Dominguez alone has four articles (two essays and two works); on the other hand, the essay authors are only Brazilian and Spanish. Although the book does not claim to make a representative selection of Latin American performing arts practices, it is nonetheless a pity, from the reader's point of view, not having the opportunity to access different national academic backgrounds — namely, Latin American — that could have brought other contextual, and perhaps also theoretical, elements to the debate on publicness and performance. It should also be mentioned that *O Teatro como experiência pública* lacks an editorial commentary on the uncommon option of publishing a volume in two languages; the reader will find texts in the author's original writing language (both Portuguese and Spanish). Even though most Portuguese native speakers read Spanish (I am guessing the opposite way around is also true), it comes somehow as a surprise to the reader.

The book is organised in two complementary sections. A theoretical essay, peppered with relevant case studies by Oscar Cornago, whose research project on the public dimension of contemporary theatre triggered this publication, opens the first section. The essay offers a contextual perspective on the present moment in performance and theatre, namely considering its points of contrast and entanglement (action, body, audience, etc.) *vis a vis* the public sphere and the artistic positioning of the artists he analyses. 'Contextos, Marcos e Situações' ('Contexts, Milestones, and Situations') covers an array of diverse projects that create dispositives and situations that dialogue with specific places and/or communities through distinctive issues: historical memory (for instance Grupo XIX, OPOVOEMPÉ, and Lola Arias), the city (Teatro Ojo), identity (Juan Dominguez), labour (Rimini Protokoll), social dispositives (Roger Bernat, amongst others). The projects discussed in the first section feature creative processes and methodologies that aim at unlocking affects, memories, tensions, or desires, through performance and participation in the public sphere.

In 'Relação e Autonomia' ('Engagement and Autonomy') the focus is on expanded theatre practices and the problem of the autonomy of artistic disciplines. Sílvia Fernandes introduces some of these issues in the first text of the section, where she contextualises the role of operations of subtraction (of spectacle), relational dispositives, and play (provisional and process-oriented projects) in theatrical practices from the turn of the century. Quoting Mexican author Ileana Diéguez, Fernandes emphasises the contemporary problematic of expanded theatre practices as a framework for this section, as theatricality is in itself a dispositive that transcends theatre to dislocate the limits of the theatrical and artistic (p. 214), which sets the tone for the following discussion on autonomy and modes of social engagement. Texts in this section address Cia Teatral Ueinzz (Peter Pál Perlbart), Grupo Galpão (José da Costa), or Lia Rodrigues (Sílvia Fernandes), amongst others.

To end the book on a more philosophical note, the last essay, by Spanish 'engaged' author Jordi Claramonte, explores the notion of autonomy in terms of aesthetic theory. Proposing a notion of 'modal autonomy', Claramonte argues that autonomy (and self-organisation), as a way of thinking artistic practices as multilayered processes, requires a 'dynamic balance' (p. 321) between coherence (formal stability) and dissonance (play and experimentation) of modes of relation in the public realm. Thus, modal autonomy is defined as an autonomy of doing and re-doing modes of engaging with the social and the political (p. 325), providing exquisite food for thought for the reader.

EGOIŚCI: TRZECIA DROGA W KULTURZE POLSKIEJ LAT 80

[THE EGOISTS: THE THIRD PATH IN POLISH CULTURE OF THE 1980S]

MARCIN KOŚCIELNIAK

Warsaw: Zbigniew Raszewski Theatre Institute, 2018, 588 pp.
ISBN 9788366124066

review by

DOROTA SOSNOWSKA

University of Warsaw

Egoiści: Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80, by Marcin Kościelniak, offers not only a new and much needed way of looking at Polish cultural history, but also a new anthropological project nested in the context of the Polish 1980s. I read this book as a call to choose your own fathers and mothers, to establish the tradition outside of existing patterns and narrations, to find in the past what is your present, and can be your future. By documenting and analysing the artistic practice of the group called Kultura Zrzuty — a marginal, but as it appears very potent phenomenon in Polish culture — Kościelniak adopts a cultural studies perspective. Theatre, visual arts, and performance present in different ways in the Kultura Zrzuty's work, serving in the author's thinking as theoretical points revealing the complexities of 1980s history.

The book is organised in six parts. Apart from the introduction and ending, the author includes four chapters: 'The Sense of being Polish', 'Egoists', 'Escape from the Culture', and 'Male World'. Kościelniak begins with a very detailed reconstruction of the role the Catholic Church played in Polish politics and art. In the collective memory of the 1980s, it is the Church who gave the artists and activists the possibility to speak, act, and create. It was the space of freedom also in establishing new ideas of Poland, Polish society, and Polish history. But as Kościelniak shows this freedom was illusionary; the Church played its own political game and established its own mechanisms of censorship. The art of the 1980s, which we are used to viewing as politically engaged, critical — as a form that shaped the ideology of the new society after the break of 1989, when the first democratic elections where organised in Poland (what Poles consider as the end of communist regime) — was, as Kościelniak shows, also used as a tool in stabilising the concept of the Christian origins of Poland and Polishness. Even for those intellectuals who were atheists, Jews or ideological communists, it was obvious that 'the Church embodies the force without which it is not possible to rule in Poland' (Michnik, qtd. p. 167). They were talking about a set of universal values, the Christian fundaments of Europe, Polish unbreakable relations with religion and Church, remaining almost blind to the political movements made by the Church's leaders. As the absolute peak of this process, Kościelniak understands the fact that religion was introduced to public schools in Poland, already in 1990, by the namely liberal government of Hanna Suchocka.

This specific situation of constant submission of the state to the Church which became — also through the use of art — inseparable from the regained 'freedom', shaped not only the discussions around critical art of the 1990s, which was anticlerical and anticapitalistic at the same time, but shapes still today the current reality of the Polish state. That's why Kościelniak offers another version of this story. In his view, contemporary Poland and Polish art does not have to be conditioned by the clash of Church and (post)communist state. He finds another path for us: the third path of what he calls egoism.

The book describes various artistic and performative activities of the group called Kultura Zrzuty, which was active between 1981 and 1985. It was established as a kind of milieu joke in Łódź by the artists who did not want to play figures of fine arts masters, intellectuals, or revolutionaries embodying the needs and hopes of the community. They were more like rebels against everyone, people defining themselves as not engaged, not caring for communism, Church, state, nor anything meaningful. They operated on the very margin, using jokes, irony, and self-humiliation as a strategy. The author analyses profanatory, blasphemous, and obscene collages (the picture of God's mother with added moustache sent as a postcard), sculptures (a penis from bread evoking the prison sculpture which normally would depict a Christian cross), performances (drunken and naked presence in frames of the cycle 'embarrassing art'). Kościelniak describes this Dadaistic, nihilistic, and egoistic attitude as deeply political: forming the new understanding of what is political in art. Adam Rzepecki, Marek Janiak, and Jacek Kryszkowski, leaders of the group, were constantly shifting the border between artistic expression, party, stupid jokes, and rebellious social acts. Under martial law, they were playing football at the Old Town in Warsaw, they were intervening in other artists' shows, disturbing their course; Kryszkowski even shot (with blanks) the famous Polish avant-garde artist Tadeusz Kantor at the door of the Foksal Gallery, in order to punish him for his indifferent attitude towards martial law in Poland.

And it is Kryszkowski who seems to be the main figure of the book. This artist did not conform to any artistic system, was always outside any artistic institutions (although he finished a proper art academy), always in negation of established art, and was the true ideologist behind the Kultura Zrzuty pitching-in culture. He was searching for the way to abolish not only the art and its systems, but also to run away from the culture as such. This informal situation of pitching-in for the bottle of vodka offered a model of the event that was not possible to be captured by any system. Pure community, not formalising itself in any way, was supposed to guarantee a state of freedom: from the state, the party, the Church, society, strikes, patriotism, art, and freedom (in its capitalist and liberal form) itself.

This vision, marginal and not commonly recognised at all, becomes in Kościelniak's book the possibility of a new anthropology where apparently transparent and obvious models of the Polish subject become questioned and problematised. As the author states, from the third path it is possible 'to question the myth of national communality of the 1980s. It is possible to ask: if that "we" was not a camouflage for the relations of power? If it was not a construct based on exclusion?' (p. 186). Those questions might seem local, important only in the context of Polish culture and history. But, looking from the global perspective, Kultura Zrzuty, with its performative tools and anarchistic attitude, could be a chosen tradition for other contemporary cultures and arts. This is the deep sense of the third path — it is chosen from another point in time, it is visible as possibility only in the retrospect. I find that gesture very important and needed in the current situation, which is reorganising politics not only in Poland but also in other European countries, as well as in the United States. The big part of the conservative turn we are witnessing relates to a very linear, narrow, and manipulative understanding of history. Kościelniak's book offers another possibility of dealing with past.

But this project has its limits. For the author, this limit comes with place of the women in the artistic practice of Zrzuta. Misogynistic acts, texts, and images are also a part of the archive which constitutes what Zrzuta can be today. Kościelniak states that, in this sense, the tradition he writes about is not political but conservative and backward. The third path is the path of male egoists, not possible to reconcile with today's political sensitivity. What to do with this kind of heritage is a question

that remains open, adding to contemporary discussions triggered by the #metoo movement. Can political art really be separated from questions of social responsibility? Can artists be egoists? Even though the third path cannot offer us the solution, for today it can offer a complicated tradition — tradition that should be consciously constructed and chosen. The most important thought is that no culture is stuck between two possibilities. There is always another way.

In my opinion, the book offers a new and very original reading of 1980s Polish culture and should be read by those interested in the subject. But, at the same time, it offers a very important methodological frame and can be useful for those scholars and readers who deal with contemporary theatre and art historiography. By concentrating on the phenomenon that was more of a milieu than a disciplinary, defined artistic practice, Kościelniak's book expands notions of theatricality and performativity outside their borders, which again can be useful and interesting for different theatre and performance scholars. I highly recommend the book as an example of innovative history writing that I find much needed, especially today.

IL TERRITORIO IN SCENA DIECI ANNI DI RESIDENZE ETRE

ed. by Stefano Laffi and Andrea Maulini

Milano: Franco Angeli, 2019, 146 pp.
ISBN 9788891780133 (pbk)

review by

ARMANDO ROTONDI

Institute of the Arts Barcelona/Liverpool John Moores University

Le residenze artistiche sono, a tutti gli effetti, i nuovi spazi di creazione spettacolare che, nell'ultimo decennio, hanno molte volte sostituito i teatri come centri di produzione. Questa è chiaro se si guarda, internazionalmente, a casi di studio specifici come ad esempio Barcellona con le sue 'Fàbriques de creació', che figurano al secondo posto in termini di indicizzazione digitando 'Theatre residencies' su Google. Stesso discorso se si guarda ai programmi specifici, ad esempio, dell'European Theatre Convention, il cui obiettivo è 'promoting emerging theatre in Europe'.

Si rende quindi necessaria una riflessione critica e accademica sul tema delle residenze artistiche, riflessione che non può prescindere da due principali traiettorie di indagine: una prima indagine artistica, guardando alle prassi, ai processi creativi, agli artisti e ai prodotti scaturiti dalle esperienze artistiche; una seconda linea, parallela alla prima, che contestualizzi le residenze artistiche e creative da un punto di vista economico e organizzativo all'interno della filiera spettacolare e in generale dell'industria creativa.

Se infatti i programmi di residenza si moltiplicano — basta, ad esempio, consultare le call presenti sui siti dei principali istituti nazionali di cultura e il sito del network EUNIC, per rimanere solo in Europa —, stessa cosa non si può certo dire per la letteratura critica sull'argomento che appare abbastanza scarsa e non proporzionata all'importanza crescente che le residenze teatrali hanno assunto nel funzionamento della filiera teatrale. Una possibile bibliografia critica non si concentra infatti solo sul teatro ma sul mondo artistico in genere, includendo quindi anche arti visive, letteratura, cinema, fotografia e altro. Un esempio è sicuramente il fondamentale *Policy Handbook on Artists' Residencies*, redatto dall'Open Method of Coordination (OMC), gruppo di lavoro in seno all'Unione Europea, che definisce l'essenza delle residenze artistiche: 'Artists' residencies provide artists and other creative professionals with time, space and resources to work, individually or collectively, on areas of their practice that reward heightened reflection or focus' (2014, p. 9). Interessanti sono inoltre il numero 8/2016 di 'Exhibist' e gli ormai datati contributi americani *Mind the Gap* (2011) e *From Surviving to Thriving: Sustaining Artist Residencies* (2012) — entrambi a cura dell'Alliance of Artists' Communities —, il giapponese *Microresidence!* (2012) dello Youkobo Art Space, e gli europei *RE-tooling RESIDENCIES. A Closer Look at the Mobility of Art Professionals* (2011), stilati per conto della RE-tooling RESIDENCIES e CCA Ujazdowski Castle, e *ON-AiR: Reflecting on the mobility of artists in Europe* (2012), report presente sul mirabile sito di TransArtists.

Si tratta, come detto, di risorse bibliografiche che ragionano prevalentemente sulle residenze artistiche e non propriamente spettacolari e teatrali, molte volte con un approccio manualistico piuttosto che critico, volto a facilitare le domande del singolo artista.

In ambito italiano, e guardando solo al mondo del teatro, un discorso diverso deve essere fatto per *Il territorio in scena. Dieci anni di residenze*

Etre, a cura di Stefano Laffi e Andrea Maulini. È in primo luogo necessario individuare cosa sia 'ETRE': l'Associazione ETRE è un network che raccoglie residenze teatrali e multidisciplinari che hanno sede in Lombardia, nata nel 2008 e promossa dalla Fondazione Cariplo.

Il territorio in scena. Dieci anni di residenze Etre è un libro dalla doppia anima, riflessione e ricerca, e che si sviluppa in maniera articolata anche in questo caso secondo due direttive, molto simili a quelle enunciate nella prima parte di questa recensione: da un lato si tratta di una narrazione artistica, un vero e proprio 'story-telling' delle esperienze delle compagnie che hanno usufruito delle residenze e che hanno creato, in quel contesto, i loro progetti teatrali. Passano così in rassegna, ognuno come specifico capitolo o contributo, le testimonianze, ad esempio, di Chiara Boscaro e Marco Di Stefano della 'Manifattura K.' (pp. 27-34), di Nicolas Ceruti di 'R.A.M.I. Residenza Artistica Multidisciplinare Ilinxarum' (pp. 35-42), di Jacopo Buschini della 'Cooperativa AttivaMente' (pp. 43-40), di Simone Severgnini de 'Il Giardino delle Ore' (pp. 55-60), di Stefano Beghi e Matteo Sanna di 'Karakorum Teatro' (pp. 97-101) e di molti altri. Queste testimonianze costituiscono la seconda parte del volume e affiancano una prima sezione su 'La nascita di Associazione ETRE nelle parole dei suoi residenti' (pp. 17-23). Non si tratta tuttavia di due sezioni giustapposte: la sezione 2 'Le voci delle residenze' (pp. 27-101) — di cui tutte le testimonianze citate fanno parte —, è infatti complementare alla precedente nascita di ETRE. Non si può infatti comprendere totalmente l'attività dell'Associazione senza leggere le testimonianze di chi vi ha preso parte. In questo senso, il volume non è accademico nella sua stesura, ma, come detto, rappresenta una narrazione, che tuttavia lascia parte all'indagine accademica nella Parte 3 'Guardare ETRE' (pp. 105-134). Qui il percorso del libro segue la seconda traiettoria di indagine per le residenze teatrali: l'analisi economico-organizzativa. Ciò appare evidente dall'ultimo contributo del volume, a firma del curatore Andrea Maulini, 'Il pubblico di ETRE' (pp. 115-134). La narrazione lascia il passo alla ricerca pura che guarda, come precisato da Maulini nel primo paragrafo, a:

> 1. le caratteristiche, i comportamenti, i giudizi degli spettatori che seguono la programmazione delle residenze ETRE, non solo quelle specificamente legate alla residenza […];
> 2. la conoscenza, la percezione, le opinioni sull'Associazione e sulle sue attività da parte degli stessi spettatori delle residenze, ma anche dei diversi stakeholder con cui ETRE entra in contatto (pp. 115).

La ricerca è rigorosa, considerando dati sia qualitativi che quantitativo-statistici, fornendo un modello per intraprendere l'analisi di altre residenze in Italia, ed è soprattutto una ricerca utile in prospettiva futura e in ottica di *audience development*.

DIRE LES GUERRES: PERFORMANCE ET CRÉATION

ed. by Martin Mégevand

Paris: Les Éditions des Cendres, 2019, 192 pp.
ISBN 9782867422645

review by

RUI PINA COELHO

University of Lisbon/ Centre for Theatre Studies

The essays that feature in *Dire les guerres: Performance et création* had their first public appearance at the international and transdisciplinary conference 'La Guerre en Performance dans La Création Littéraire', held in Paris, at Théatre National de la Colline and at Columbia Center on the 4 and 5 December 2014, and organised in the context of the centenary commemoration of World War I.

The book, directed by Martin Mégevand, a scholar at the Département de Littérature Française et Francophone, Université Paris 8, Vincennes à Saint Denis, with a long-standing academic interest in the representation of violence, war, and related subjects, takes as its point of departure a very sharp question:

> Que peuvent nous apprendre des œuvres de création, petites ou grandioses, canoniques ou non, de la chansonnette à l'épopée, composées au cœur ou à l'issue de cet effondrement majeur, psychique, familial et social, qu'est une situation de guerre sur les façons humaines d'y résister. (p. 12)

If we consider the state of the world today, and if we accept that two of its most evident traces are 1) dwelling in a permanent state of exception, and 2) trying to find some sense and feeling of belonging in a return to (identity) narratives, the topic, *Dire les guerres* ('To Say the Wars') is, understandably, acutely pertinent. The representation of war in the arts can be traced since early antiquity, and it has never diminished throughout the years. One could argue that the representation of violence changed after the Second World War, with the aftermath of Auschwitz and Hiroshima making it more difficult to portray war in a realistic or spectacular way, with the focus much more on the systemic nature of violence; one could also argue that everything changed again after 9/11, letting the Real and documented violence enter the stage once again. Notwithstanding the chronologies one chooses to adopt, what *Dire les guerres* clearly makes obvious is the transhistorical nature of war in many different artistic expressions.

For a French reader, this book is aligned with other authors engaged in the topic, such as David Lescot's *Dramaturgies de la guerre* (2001), Catherine Naugrette's *Paysages dévastés: Le théâtre et le sens de l'humain* (2004) or Paul Ardennes *Extrême: Esthétiques de la limite dépassée* (2006), to name just a few.

Dire les guerres is divided in two main parts. The first part, under the spiritual token of J.L. Austin and Hannah Arendt, deals with the limits of words and literature before the phenomenon of war in fictional texts, criticism, philosophy, and war songs. Thus, the specialist in the history and religions of India, Charles Malamoud ('La nuit du cauchemar ou la performance dans la guerre') returns to *Mahabharata* in order to perceive, through the analysis of battles narrated in the Indian

epic, war as an actualisation of a sacrificial act (remotely echoing René Girard's *La Violence et le Sacré*, 1972); Jean-Michel Rey ('Le terme de la guerre') addresses the strength of discourses that rebel against the performance of power (Jean Améry, Gunther Anders, Charles Péguy…) and discusses the way they 'strike back'; Patrice Loraux discusses the notions of *polemos* and *logos* in the work of the historian of classical Athens, Nicole Loraux (1943-2003), leaving the reader with an emotive and remarkable map to understand some of the works of his wife, and to better understand today's world through the lens of the classics; Françoise Davoine analyses Pat Barker's trilogy of novels, *Regeneration*, *The Eye of the Door*, and *The Ghost Road* (published between 1991 and 1993) under the scope of traumas of war, in order to underline its ceremonial dimension.

The final essay of the book's first half and the first text of its second half can be seen as an interlude or a moment of passage, from *logos* to *opsis*, from words to performance. Thus, respectively, Jaqueline Rousseau-Dujardin's corpus of analysis are songs composed during World War I, underlying its performative and resistive validity; and Éric Eigenmann makes an original reading of Michel Vinaver's *Par-dessus bord*, finding the traumatic memory of war in different layers of the text.

This collection of essays gives us a kaleidoscopic perspective of how war and its narratives permeate, either as a celebration of human capacity to surpass adversities or as permanent reminder of the darkness of human violence.

The second half of the book deals specifically with performing arts. Thus, after Eigenmann's essay dealing with Vinaver's play, there is a corpus of performances that are scrutinised under the scope of the representation of war and violence. Thus, performances such as Marina Abramović's *Balkan Baroque*, Lida Abdul's *Once Upon Wakening*, Hotel Modern's *The Great War* and *Kamp* (by Josette Féral), Superamas' *Theatre*, Christoph Schlingensief's *mise en scéne* of Elfriede Jelinek's text *Bambiland* (by Éliane Beaufils), Jérémy Deller's *The Battle of Orgreave*, and Tanya El Khoury's *Gardens Speak* (by Chloé Déchery) are brought to attention. Closing this section, Marvin Carlson offers an insightful approach to the phenomenon of war re-enactments.

One thing that strikes the most throughout the reading of *Dire les guerres* is the flexible use of the term 'performance', either used in the Francophone or in the Anglophone tradition. Recognising the difficulty of establishing a static understanding of the term, Martin Mégevand offers the reader, in his 'Avant-Propos', an impressive rendition of the plurality and volatility of the term, helping the reader to better navigate the following pages. These will not be, arguably, the final words on the topic (performance and war), but the use and understanding of the term(s) disclosed in this book can undoubtedly enrich debates on the ontological domain of war, performance, creation, and performativity.

EXPLODED GAZE

Goran Sergej Pristaš

trans. by Žarko Cvejić

Zagreb: Multimedia Institute, 2018, 322 pp.
ISBN 9789537372460

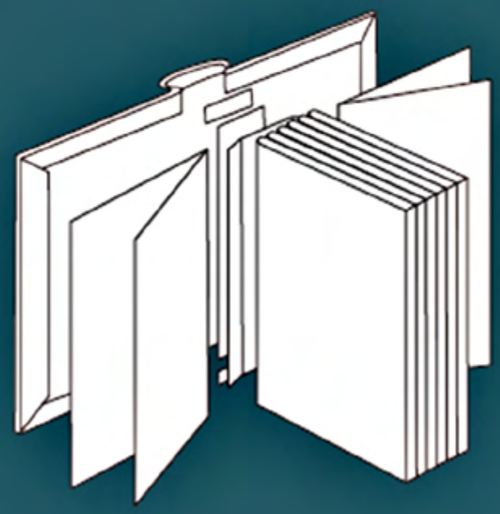
review by

ALDO MILOHNIĆ

University of Ljubljana

Goran Sergej Pristaš

Exploded Gaze



Skhole

02

Exploded Gaze is a long-awaited volume of essays by Goran Sergej Pristaš, a dramaturge, founder member of performing arts collective BADco., and professor of dramaturgy at the Academy of Dramatic Arts, University of Zagreb. More than 300 pages of Pristaš's book are divided into four main sections, each of them consisting of several chapters. In addition, there is an appendix, author's notes and sources, as well as an afterword by Bojana Kunst.

At the very beginning, the author describes the book as a 'volume of artistic notes', but this is only one, albeit important, part of the whole picture. *Exploded Gaze* is much more than that, it is 'a rare treat of poetics and political and philosophical thought at once', as rightly emphasised by Bojana Cvejić in her statement on the book's back cover blurb. Pristaš's intention is to tackle many important subjects — from specific conditions of artists' work and modes of production in theatre, to many theoretical concepts embedded in the discourse of the humanities in general, and performing arts studies in particular. At the same time, he keeps the text readable and communicative. The structure of the book is open and the narration is not entirely linear. The red line running through the book, however, 'is an analysis of the relation between poetics and materialism', as Bojana Kunst points out in the afterword, 'and this gives an insight into the very matter of (artistic) work as the material power of production' (p. 285).

In the first part of the book, Pristaš discusses transformations of artistic work and the work of art: the institutionalisation of theatrical routines, on one hand, and the project-based forms of artistic work resulting in quantification and temporalisation (so called 'projective temporality') of every part of artistic work not captured by institutions, on the other. His preoccupation in this part is the status of the work of artistic production, in relation to the dominant mode of production in contemporary capitalist society, and one of the key problems of that relation: how to create interruptions in the present model of the project-based artistic work, determined by overall standardization and continuity of its 'projective temporality', which is a fusion of past, present, and future work (i.e. writing reports on past projects, doing present projects, and, at the same time, conceptualising future projects). It is a continuous acceleration where the ancient Greco-Roman motto *speûde bradéōs*/*festina lente* ('make haste slowly') no longer applies.

In the second part, however, Pristaš argues that it is precisely this theatre that could potentially generate a rupture in dominant images of time. It is a 'theatre of refraction,' a theatre 'where one observes the world not only from the theatre, but also through the theatre', and, last but not least, 'one of radically slowing down' (p. 55). In this section, Pristaš introduces more explicitly some concepts and methods generated in the last twenty years of his permanent work with BADco., a collaborative collective of dancers, performers, dramaturges, and thinkers from Zagreb (Tomislav Medak, Ivana Ivković, Nikolina Pristaš, Ana

Kreitmeyer, Zrinka Užbinec, etc.). For instance, 'the exploded view' is a term used by the collective to denote 'a mode of presenting the relations between the integral parts of a set, whether an object, mechanism, or machine', or, as elaborated by Tomislav Medak, it is 'a mode of presentation that, in synchronicity, shows an exploded view of diachronic processes' (p. 59). This method suggests encounters and junctures, and at the same time highlights another BADco. concept, 'the interstice', the space of a rift between the elements. A major part of this section, however, is devoted to three concepts or procedures derived from Benjamin, Brecht, and Althusser: literarisation, displacement, and change in the regimes of interest. All of them are related to methodical interruptions, and shifts within the process of showing how something is brought into being (in theatre): gestic interruption is in the core of Brecht's concept of literarisation; Althusser's displacement effect is, in fact, another name for Brecht's estrangement effect (*Verfremdungseffekt*); a regime of interest is a set of conditions that define the field of the problem: 'The proposition of a new problem shifts the regime of interests and vice versa, while a shift in the regime of interests renders a new problem visible' (p. 80).

The third section is the central, and most extensive, part of the book. Here Pristaš takes a close reading of Diderot (one of his favourite authors) and his thinking, by which materialist thought made its way into theatre and prepared the terrain for Brecht's materialistic (dialectical) turn in the theatre of the twentieth century. What concerns Pristaš is the perspective of Diderot's theory of the theatre and 'the reconstruction of thinking about theatre as a strategy of viewing and expression' (p. 106). He analyses, in an original and productive way, a number of main terms of Diderot's theory of theatre, such as event, situation, tableau, pregnant moment, energy, interest, and ideal model. Besides Diderot, Pristaš owes a lot to Barthes for stimulation of his theoretical imagination, especially to his seminal essay 'Diderot, Brecht, Eisenstein' (1973), according to Pristaš, 'a key text for understanding the concept of representation' (p. 146).

These theoretical explorations will finally pave the way for the concept of cinematic modes of production and viewing in the fourth section of the book. Here Pristaš draws on insights from the book *Cinematic Mode of Production* (2006) by Jonathan Beller, and his thesis that the dominant mode of representation, the cinematic, has become the dominant mode of production. Pristaš explains his views on this concept by introducing and analysing several paradigmatic examples, such as an exhibition by Xavier Le Roy, performances by Anne Teresa de Keersmaeker, Robert Rauschenberg, Oleg Kulik, and Dragan Živadinov, including a performance by his own company.

Exploded Gaze is the finest selection of Pristaš's reflections on the transformation of the theatrical *dispositif* in the last twenty years of his theoretical and practical work in theatre. The intertwining between his theoretical insights and practical experiences with BADco. is, in particular, a special quality of this valuable book. It is one of the best examples of what Josette Féral calls a 'third theoretical vector' of performing arts theories, a theoretical approach that develops in a fluid zone between 'analytical theories' and 'theories of production'.[1] Therefore, Pristaš's book should find its way to a wide range of potential readers, no matter if they consider themselves to be theatre 'theoreticians' or 'practitioners'.

1. Josette Féral, 'Towards a Theory of Fluid Groupings', *Theaterschrift*, 5–6 (1994), 58–80.

GROTOWSKI E GURDJIEFF

Franco Ruffini

Naples: Editoriale Scientifica, 2019, 284 pp.
ISBN 9788893915274

review by

CECILIA CARPONI

Sapienza Università di Roma

By admission of the author himself, *Grotowski e Gurdjieff* appears as a dialogue with Jerzy Grotowski ('prima d'essere uno studio su Grotowski, queste pagine sono un dialogo con Grotowski'), (p. 51) focused on a kind of research which frequently exists outside the theatre: 'the ancient path of life and knowledge' (p. 75).[1] The monograph takes up an extremely circumstantial subject, but the field of observation allows a wide-ranging approach, avoiding the strict limitations of the treatment of a topic that is too specific. In fact, Franco Ruffini explores a wide and complex *territory*, examining in depth some issues raised by the studies about Grotowski's work, at the hands of his disciples/heirs (especially Thomas Richards, Ludwik Flaszen, Peter Brook, Eugenio Barba, and Zbigniew Osiński), and theatre historians (Antonio Attisani, Georges Banu, Marco De Marinis, Leszek Kolankiewicz, Ferruccio Marotti, Carla Pollastrelli, Mirella Schino, Ferdinando Taviani et al.). These matters — underlined for the first time by Richard Schechner's historical and critical remark — concern the role played by the spiritual *teacher* of the 'Fourth Way' system, Georges Ivanovič Gurdjieff, in Grotowski's theatrical and parathеatrical activity.[2]

Ruffini highlights the meeting points between the paths of the two *gurus*, who have never had any direct contact (Gurdjieff died in 1949, when Grotowski was only sixteen years old). The author discusses the subject by identifying and analysing three main events: 1) the Pontedera Symposium of Workcenter activities presentation (13 and 14 February 1987), in which Grotowski points to Gurdjieff, for the first time in public, as an essential reference for his *Performer*'s work (see Ruffini's chapter 'Appunti per la storia di un silenzio', pp. 74-91); 2) the interview *C'était une sorte de volcan*, conducted by Peter Brook in February 1991, and published in the *Dossier H* devoted to Gurdjieff by the editor Bruno De Panafieu,[3] where Grotowski lists his personal reference books, excluded from the official bibliography, through which he finds his own Gurdjieff — Irmis Popoff's *Gurdjieff: His Work on Myself with Others For the Work*, *Talks by Madame Ouspensky*, edited by Robert De Ropp, and Fritz Peters' *Boyhood with Gurdjieff* (see the chapter 'Grotowski *grand-père*', pp. 23-73); 3) a ten days workshop in Turin, organised by Gabriele Vacis, from 25 February to 8 March 1991,[4] when Grotowski recognises Gurdjieff as an essential companion along the way (see Ruffini's chapter, 'Dal principio', pp. 92-124).

In actuality, as Ruffini states, at the beginning of Grotowski's relationship with Gurdjieff lies Ouspensky's *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, which he read in the 1960s. The text provided him nothing more

1. 'È il cammino della vita e della conoscenza'. J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in *Grotowski: Testi 1954-1998, Volume II: Il teatro povero* (Florence: La casa Usher, 2015), p. 64. For the first edition of the text see K. Stanislavskij, *L'attore creativo* (Florence: La casa Usher, 1980).

2. R. Schechner, 'Exodution', in R. Schechner and Lisa Wolford eds., *The Grotowski Sourcebook* (New York: Routledge, 1997).

3. *Georges Ivanovitch Gurdjieff (Les Dossiers H)*, ed. by Bruno De Panafieu (Geneva: L'Age d'Homme, 1992).

4. See G. Vacis, *Awareness: Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, 2nd edn (Rome: Bulzoni, 2014).

than information, 'diagrams, concepts, reasonings, demonstrations' (p. 32), while Grotowski — leader of a movement willing to free human life by the *means* of theatre — was looking for 'indications about *doing*' (p. 34), more likely to be found in the non-conventional reference books about Gurdjieff mentioned above, to which, at least, must be added *Monsieur Gurdjieff* by Louis Pauwels. Despite what Ruffini calls a long 'accord to silence' ('consegna del silenzio', p. 74), broken during the Pontedera Symposium in 1987, the Armenian mystic's teachings were already attended *chez* Grotowski in the 1970s.

According to the author, Gurdjieff's permeation into Grotowski's work can be identified especially in the use of the *super-effort*, as well as — and probably above all — in the kind of master-disciple relationship established with his collaborators. Ruffini's analysis dwells, in particular, on Grotowski's relationship with Zbigniew Osiński (see the chapter 'Maestro e allievo', pp. 125-144), and on the transition from *theatre performances* to the *essence of theatre* (see the chapter 'Teatro dell'essenza', pp. 145-168). In Ruffini's opinion, this switch is responsible for transforming the conjunction between the two kindred spirits: from 'Grotowski e Gurdjieff' to 'Grotowski-e-Gurdjieff'.

By way of conclusion, the book also contains a four-chapter attachment ('Libri e testi di Jerzy Grotowski', pp. 181-278), in which the author follows up his critical reflection on the postulates of the philology of Grotowski's writings, complied with the publication, at the end of 2012, of his complete works, *Grotowski: Teksty zebrane*.

Ruffini began writing this book in 2015; the writing process lasted nearly four years. Nevertheless, his reflection on the subject finds its origins even further back in time: forty years before, in 1975, while he was participating at the University of Research of the Theatre of Nations, created and directed by Grotowski. Since then, the author had to deal with something, coming from the Polish *teacher*, he could not understand. This experience enabled him to realise that the true challenge of intelligence is to renounce the rational understanding of phenomena, in order to prefer the comprehension that arrives by *doing*. That is why *Grotowski e Gurdjieff* also retraces the history of Ruffini's quest throughout his entire career.

DIRECTIONS FOR DIRECTING: THEATRE AND METHOD

Avra Sidiropoulou

New York & Oxon: Routledge, 2019, 208 pp.
ISBNs 9780415789288 (pbk)
9780415789271 (hbk)
9781315222905 (ebk)

review by

FREDDY DECREUS
University of Ghent

Avra Sidiropoulou's recent monograph is a very useful and inspirational book, not only for emerging directors and students of directing, acting and scenography, but also for any theatre-loving person in general.

Combining a theoretical and methodological approach by integrating work examples and observations drawn from the experiences of individual artists, theatre scholars, and critics together with a dynamic workbook section at the end of each chapter, the book offers a unique approach that makes for a highly original contribution to the existing bibliography on theatre practice. In effect, the scholarly and the artistic, the theoretical and the practical come together, complementing each other.

Sidiropoulou lays out the main tenets of the art of directing art in six chapters that analyse the director's relationship with the mental processes of inspiration, interpretation, and leadership/collaboration, as well as with the text, the stage, and the actor. As the author herself claims, 'the book is, therefore, an attempt, means of communication, as well as instruction, to tap into those notions of the art that are a series of abstract considerations but also a handling of different skills — organisational, interpersonal, and technical' (p. 2). *Directions* altogether fulfils the expectations it has raised. Sidiropoulou is just as at home with critical theory, theatre history, and theory as she is with the practicalities of her craft. Without alienating her readers, she manages to create a solid framework within which to argue and unfold the complexities of the directing art.

More specifically, Chapter 1 explores the director's process of inspiration. Chapter 2 gets into the particulars of interpretation, offering valid and interesting examples from popular playscripts, while Chapter 3 explains the application of method, leadership and collaboration in the work of the director during rehearsal. All three chapters, as Sidiropoulou argues, 'analyse the mental steps that inform the director's understanding of a play, but also discuss an array of production choices in which the director engages before and during rehearsal' (p. 3). Major aspects of the director's mental work — such as determining one's style and point-of-view — are discussed alongside the logistics of auditions and assessing different performance venues. The remaining three chapters guide the reader through an understanding of major production demands, addressing the details of the dialogue that exists between director and text (dramatic as well as non-verbal), director and space/artistic collaborators, and, finally, director and actor. I found Chapter 5 most original in scope, especially as it familiarises us with forms of collaboration that have not been adequately dealt with in most of the existing 'manuals' on directing: the conversation between the director and the sound designer is one such notable example.

The structure is excellent; in the author's own words, it intends to follow the 'work of a director from the play's conception through to the

moment a performance is delivered to an audience', organising the different sections of the book 'in such a way as to suggest the director's multiplicity of roles and the complexity of the directing profession' (p. 4). It is supported by boxes that condense the arguments made throughout, as well as the extensive workbook sections that contain practical exercises in various degrees of complexity. Undoubtedly, the boxes make the book even more accessible to readers, among whom one is expected to find many practical-minded directors and actors, accustomed more to exercises than the more abstract discourse that is also part of the study. The accompanying web companion palpably illustrates many of the points raised in the book through video interviews, presentations and tutorials with theatre artists from all over the world: from Spain, Denmark, and Greece to the United States, New Zealand, and Japan!

The logic that exists between the plain-speaking introductions and the list of suggestions and questions in each of the boxes is well balanced. The direct 'you' address to the reader puts things into perspective, carving a path that we can follow. Step-by-step, the directing process unfolds in front of our eyes: getting inspired; researching the world of the play; organising auditions, running rehearsals, and navigating mishaps; understanding text and stage composition; working with the actors and the design team; preparing for the 'shock' of opening night. This is no mere practical 'handbook', but an inspired series of conversations between the writer and the reader.

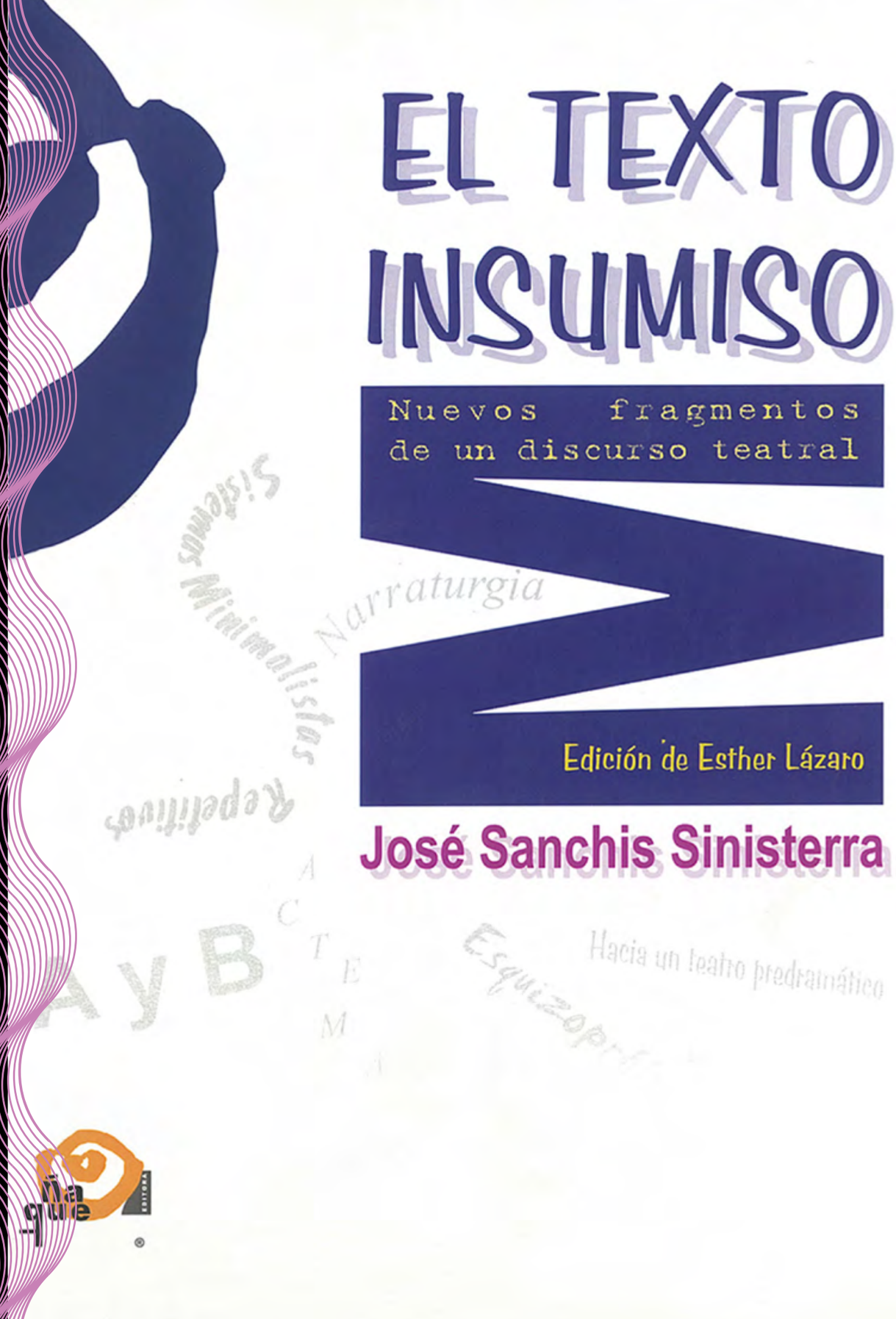
In general, one gets a comprehensive, holistic view of the entire directing process: from the moment of inception to opening night. In certain chapters, there is also a solid review of dramatic history, which is carefully and closely linked to the workbook sections, so that theory clarifies and adds to the discussion of practice. This structure gives clarity and guidance to the reader—Sidiropoulou moves from Plato to Meyerhold, Beckett to Ostermeier, to the Wooster Group and Hirata with ease, never losing sight of the main axes that define the art of the director. Sidiropoulou's writing is rich and imagistic but exact, analytical but flowing. Her combined experience as a stage director and an acclaimed academic has generated a practical book that gives practical advice, posing effective questions that address diverse aspects of the directing art and craft. However, while she offers her significant experience as a theatre practitioner, she also recognises the value that exists in different methods and styles. She describes, for example, the work processes of *auteurs* such as Robert Lepage and Ariane Mnouchkine and moves further into ensembles such as Blast Theory, whose ways of theatre-making are highly collaborative and effective in bringing different modalities together (the section on Alternative Dramaturgies in Chapter 4 is especially illuminating). Needless to say, this dual approach makes the book a worthwhile tool and a notably enjoyable read!

Directions for Directing: Theatre and Method is one of those rare, personal, deeply felt, and intelligently argued approaches that would be of tremendous use to any theatre practitioner, from beginners to professionals, as well as theatre students at BA, BFA and MFA levels.

EL TEXTO INSUMISO

ed. by José Sanchis Sinisterra and Esther Lázaro

Ciudad Real: Ñaque Editora, 2018, 208 pp.
ISBN 9788366124066



review by

MICKAEL DE OLIVEIRA

Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa

José Sanchis Sinisterra (1940, Valência) é um dos autores marcantes do teatro contemporâneo espanhol, tanto pela sua profícua produção dramática e cénica, como pela longevidade da sua carreira. Para além de dramaturgo e encenador, Sinisterra trabalhou como dramaturgista, adaptando obras de repertório clássico e moderno, traduzindo do francês Jean Anouilh, Paul Claudel ou ainda autores catalães da sua geração como Josep Maria Benet i Jornet, entre outros. Ao mesmo tempo que assina mais de 40 textos representados (entre originais e adaptações) e dezenas de encenações suas (não só dos seus textos como de autores de repertório), o seu percurso tem sido, desde 1968, galardoado várias vezes. Fundador de projetos como Barcelona el Teatro Fronterizo (1977), sediado na famosa Sala Beckett, a obra teatral de Sinisterra vive um momento chave de transformação, quando o próprio estreita a sua relação com a América do Sul, a partir de 1985. Bem mais tarde, já em Madrid, funda o Nuevo Teatro Fronterizo (2010) onde continua os seus projetos de criação e investigação.

É o estudo, a transmissão de saberes práticos e teóricos, que norteia parte da vida profissional de José Sanchis Sinisterra e que o transforma também num pedagogo. Torna-se Professor Adjunto de Literatura Espanhola na Faculdade de Letras da sua cidade natal, prolongando a sua carreira académica nos anos 70 e 80 do século passado, em Barcelona. Além desse marco universitário inicial, o autor costuma realizar, sobretudo na Europa e na América Latina, conferências, palestras, seminários e oficinas. É neste contexto que a obra *El texto insumiso* nasce, atuando como um espaço privilegiado para partilhar com os leitores, por um lado, a forma como sistematiza alguns eixos da arte teatral, nomeadamente a questão do texto em cena, e, por outro, o modo como pretende transmitir a sua ideia de teatro, moldando assim um habitat conceptual para a sua obra dramática.

Pelas mãos de Esther Lázaro, que assina a edição da obra, *El texto insumiso* reúne dezenas de textos curtos, de dimensão teórica e pedagógica, escritos, em grande parte, na primeira década do nosso século. Entre ensaios, artigos, prólogos, materiais para folhas de sala ou textos redigidos em jeito de elegias, Sinisterra propõe uma obra ensaística profundamente fragmentada, ato que o autor denuncia ao subtitulá-la *Nuevos fragmentos de un discurso teatral*, subtítulo este que havia atribuído (excetuando logicamente o termo 'nuevos') a *La escena sin límites* (Ciudad real, Ed. Ñaque, 2002), obra que se definia como um exercício de pensamento, à semelhança do novo volume. O carácter fragmentado de *El texto insumiso* é devolvido ao leitor no seu índice, que procura reunir os textículos do autor em quatro partes: *El texto insumiso*, *Miradas en torno*, *palabras de apoyo*, *extra-bíos*.

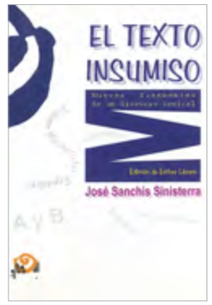
A primeira parte junta os textos de longo fôlego e, nas palavras de Lázaro, relaciona-se diretamente com o seu trabalho de dramaturgo (p. 13). A segunda procura dar enfoque a aspetos temáticos do teatro e questões de pendor histórico que marcam ainda hoje a teoria e a prática

teatrais. A terceira parte aprofunda o enunciado da anterior, contudo, centrada já em algumas obras literárias e cénicas do autor. Por fim, a quarta parte, *extra-bío*, organiza textos curtíssimos de âmbito oficinal.

Além das partes nomeadas, existe ainda um forte aparato paratextual que envolve *El texto insumiso*. Se Lázaro assina uma breve nota introdutória e ainda um texto que apresenta o percurso biográfico e bibliográfico do autor (*Bio-bibliográfico de José Sanchis Sinisterra*), este escreve um texto auto-ficcional, presente ainda antes da nota editorial, que intitula *Esquizoprólogo (o mejor: autoentrevista)*, no qual explica o seu gesto editorial e as suas filiações artísticas.

Nessas páginas introdutórias, o dramaturgo entrevista-se a si próprio, criando um diálogo a duas vozes, o jornalista e o poeta, parafraseando assim dispositivos similares de outros autores como, por exemplo, Brecht, que invoca inúmeras vezes, ao longo de *El texto insumiso*, como uma das suas referências para pensar o teatro. Cita igualmente outros autores fundamentais como Franz Kafka, Samuel Beckett, Harold Pinter, Julio Cortázar ou ainda Walter Benjamin. Não só refere autores, como as áreas de saber que privilegia quando concebe projetos, começando pela Estética e a Antropologia, passando pelos Estudos de Género, pelas Ciências e a Filosofia. Em *Equizoprólogo,* Sinisterra revela igualmente, no âmbito das suas atividades relacionadas com o Nuevo Teatro Fronterizo, temáticas a que tem dado mais atenção e que compõem a atualidade política e noticiosa da última década, como a igualdade de género, a imigração e a questão dos refugiados na Europa. Por fim, a auto-entrevista procura justificar o propósito da presente publicação pelo facto de 'Ni el trabajo actoral ni el puesta en escena tienen por qué sustentarse solamente en la experiência, en la intuición, en la emoción' (p. 10). *Equizoprólogo* torna-se assim numa espécie de mapa — ainda que desmembrado — que permite guiar a leitura e os subtextos de *El Texto insumiso*.

Para reunir cerca de 60 textos escritos pelo autor, o título escolhido não é anódino, marcando uma posição clara em relação ao papel do texto no dispositivo teatral que prolongou em vários dos seus fragmentos. Embora explicite em *El texto insumiso* o seu imaginário de encenador, Sinisterra tende a focar o seu discurso na relação entre actor, texto e público, por forma talvez a celebrar a literatura dramática como pivô das transformações estéticas, passadas e futuras, que o teatro vive(u). Insubmisso e celebrado, Sinisterra lamenta as consequências de uma ditadura franquista que abafou a presença tanto do dramaturgo como da sua produção dramática e ainda o triunfo do encenador como intérprete-rei, já não do texto, mas do espetáculo, destacando as décadas de 60, 70 e 80 do século XX. Parafraseando uma expressão de Bernard Dort, o autor espanhol recomenda no seu texto *El espectador ideal*, em tom de ironia, que 'muchos directores deberían hacerse una liposucción del ego' (p. 79). É com esta e outras invetivas que Sinisterra mantém uma fervorosa defesa, tanto na teoria como na prática artística teatral, de uma dramaturgia contemporânea viva e transgeracional, que continua a promover não só em Espanha como no amplo espaço ibero-americano.



IL TEATRO DEI ROBOT: LA MECCANICA DELLE EMOZIONI DEL ROBOT-HUMAN THEATRE DI HIRATA ORIZA

Cinzia Toscano

Bologna: CLUEB, 2019, 247 pp.
ISBN 9788849156065 (pbk)

review by

ARMANDO ROTONDI

Institute of the Arts Barcelona/Liverpool John Moores University

Established thanks to the collaboration between the director and playwright Hirata Oriza and the engineer Ishiguro Hiroshi, the Robot-Human Theatre Project is one of the most interesting experiments that combines performing arts and technology with the interaction of human and robotic performers. Krisztina Rosner writes the following in an article for *The Theatre Times*,

> Hirata's robot theatre performances have become important not only because they are robots and humans, their primary importance lies in the fact that his shows go beyond being mere spectaculum of the robots. The performances are more than a spectacular entertainment of "what to robots look like". In Hirata's performances, the robots play different characters, he tries to reflect on the fundamental issues of coexistence between human and robot through the means and tools of theatre as art.[1]

In her book *Il teatro dei robot*, Cinzia Toscano investigates a complex game of relationships between theatre, technological development, and anthropology, with the Robot-Human Theatre Project at its centre. She also aims to discuss the repercussions that robotics has on contemporary Japanese society and how art can represent this evolution. The work appears, from this point of view, to have two clear and distinct faces. In terms of content, Toscano's research uses a strong multidisciplinary approach that only tangentially considers pure theatrical studies, for instance in the analysis of Hirata's working method, or his dramatic writing called 'Teoria del teatro colloquiale'.[2] Toscano, indeed, prefers to use a theoretical framework that, rightly, includes theatre, sociology, anthropology, and robotics.

From this point of view, the work is undoubtedly interesting, with a clear second part — corresponding to Chapter Five — focused on the analysis of some of the main works created by Hirata and Ishiguro: *I, worker* (2008), *Sayonara* (2010/2012), *Three Sisters Android Versions* (2012), and *La Métamorphose version android* (2014). This section, around eighty pages of the entire volume, is certainly the most interesting and in-depth part, with precise references to the text and the staging.

In general, *Il teatro dei robot* seems to suffer from problems related to its structure and to the succession of chapters. A clear sample of this 'structural instability' of the volume is the first chapter, 'Clapping robots, il fascino talentoso degli artefatti semoventi' (pp. 7-28), in which Toscano outlines an all-inclusive review that looks at robots in museums;

← 1. See K. Rosner, 'The Gaze of the Robot: Oriza Hirata's Robot Theatre', *The Theatre Times*, 11 March 2018, online. Rosner's revealing article on Hirata is based on her research, supported by the Japan Society for the Promotion of Science, as a part of the author's JSPS postdoctoral fellowship project Reconsidering The Performer's Presence: Non-Human And Neo-Human Aspects Of Contemporary Japanese Theatre, conducted at Waseda University between 2015 and 2017.

2. Cinzia Toscano, *Il teatro dei robot: La meccanica delle emozioni del Robot-Human Theatre di Hirata Oriza* (Bologna: CLUEB, 2019), p. 141.

Blanca Li; the Italian experience of *Umano ma non troppo*; *Talos*, by choreographer Arkadi Zailes; the high-tech mask of Asai Nombuchi; and *Mai Hi Ten Yu* and the new frontier of artificial intelligence in music. This huge amount of material overwhelms the reader, and probably would have deserved more space for discussion, or, in this short form, simply be positioned as an appendix (such as 'Other Robotic Experiences').

The real beginning of the volume is, therefore, Chapter Two, 'Understanding Robots' (pp. 29-68), which constitutes the necessary background to fully understand the implications and repercussions of the Robot-Human Theatre Project in relation to the Japanese society and technological development. Here, the author uses not only a theoretical framework that comes from robotic science — together with an interview released by Ishiguro himself — but also approaches the issue through psychoanalysis, applying the Freudian concept of the uncanny to the relation between human being and robots.

The overview of Japanese theatre which follows, with particular regard to the world of automata (Chapter Three, '*Karakuri ningyō* automi dal Giappone', pp. 69-108), is well delineated, even if it has some limits in terms of space and contents (interesting, for example, is the absence, among the references, of the dated but seminal book by Benito Ortolani on Japanese theatre). This chapter is important for contextualising Hirata's work within a theatrical tradition, and not only in relation to the technological discourse. In reality, Chapter Four, on the historical and artistic context in Japan from the post-war period (pp. 109-140), could have been incorporated into this third chapter, reworking the paragraphs dedicated to the acting method by Suzuki Tadashi, and the drama of silence by Ōta Shōgo — that do not really add specific elements to the understanding of Hirata — to focus more on what is the core of the volume: the Robot-Human Theatre Project, which makes its true entry into the volume only in Chapter Five, ('Seinendan Theatre Company di Hirata Oriza', pp. 141-216).

As mentioned, starting from this point, the volume focuses on a punctual analysis of Hirata's works, looking at his dramaturgical method, with interesting considerations on his conception of dramatic structure, and at his activity before and after the Robot-Human Theatre Project, before finally examining the details of the staged productions.

In conclusion, the volume is certainly interesting, with many important considerations that other scholars should account for in further research on the relationship between art and technology. However, there also exists the feeling of a volume that reaches its core late, due to its desire to have a broad spectrum of investigation that is valuable, but may sometimes appear dispersed.

← BACK TO TABLE OF CONTENTS

COLOPHON

PUBLISHING DIRECTOR

JOSETTE FÉRAL
Université du Québec à Montréal/
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

EDITORS-IN-CHIEF

AGATA ŁUKSZA
University of Warsaw – Poland

LUK VAN DEN DRIES
University of Antwerp – Belgium

MANAGING EDITOR

TIMMY DE LAET
University of Antwerp – Belgium

JOURNAL ACCOUNTANT

STEFANIA LODI RIZZINI

LEGAL ADVISOR

KLAAS TINDEMANS

COPY EDITOR

OLIVER PAYNEL

GRAPHIC DESIGN

MARTA ANJOS

WEB DESIGN AND DEVELOPMENT

FABIEN RICHERT

PUBLISHER

EASTAP
European Association
for the Study of Theatre
and Performance

SECTION CONVENERS

ESSAYS SECTION

LUK VAN DEN DRIES
AGATA ŁUKSZA
TIMMY DE LAET

ARTIST IN FOCUS SECTION

SOLVEIG GADE
Danish National School of Performing Arts
Denmark

ARMANDO ROTONDI
Institute of the Arts, Barcelona – Spain

FROM THE ARCHIVES SECTION

DIDIER PLASSARD
Université Paul Valéry – Montpellier
France

BOOK REVIEWS SECTION

VALENTINA TEMUSSI
Institute of the Arts, Barcelona – Spain

MARIA JOÃO BRILHANTE
University of Lisbon – Portugal

MILIJA GLUHOVIĆ
University of Warwick – UK

EDITORIAL BOARD

MARIA JOÃO BRILHANTE
University of Lisbon – Portugal

NANCY DELHALLE
University of Liège – Belgium

MILIJA GLUHOVIĆ
University of Warwick – UK

ALDO MILOHNIĆ
University of Ljubljana – Slovenia

LORENZO MANGO
University of Naples – Italy

ARMANDO ROTONDI
Institute of the Arts, Barcelona – Spain

DANIELE VIANELLO
University of Calabria – Italy

ADVISORY BOARD

CHRISTOPHER BALME
Ludwig Maximilian University of Munich
Germany

GEORGES BANU
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
France

ANNAMARIA CASCETTA
Università Cattolica del Sacro Cuore – Italy

PETR CHRISTOV
Charles University – Czech Republic

ELENI PAPALEXIOU
University of the Peloponnese – Greece

TIINA ROSENBERG
Stockholm University – Sweden

ADOLFO AYUSO ROY
University of Zaragoza – Spain

DOROTA SAJEWSKA
University of Zurich – Switzerland

WERONIKA SZCZAWIŃSKA
Artist Scholar – Poland

TIAGO RODRIGUES
Artistic Director Teatro Nacional D. Maria II
Portugal

COPYRIGHT DISCLAIMER

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. The editor and publisher will gladly receive any information enabling them to rectify any error or omission in future issues. Please contact the Journal's Managing Editor for any copyright-related matters at timmy.delaet@uantwerpen.be

PUBLISHING IN THE JOURNAL

Interested in submitting your work to the *European Journal of Theatre and Performance*?
Please keep an eye on the journal website for upcoming calls for papers:
https://journal.eastap.com/news-and-call-for-papers/.
For any inquiries regarding submissions, please contact the Editors-in-Chief Agata Łuksza agata.luksza@uw.edu.pl and Luk Van den Dries luc.vandendries@uantwerpen.be
and Managing Editor Timmy De Laet timmy.delaet@uantwerpen.be
All manuscript submissions undergo double-blind peer review by anonymous experts.