

THEATRE - NEW YORK

Richard Maxwell /
New York City Players

THE EVENING

06 - 28.05.2016

BRUSSEL / BRUXELLES / BRUSSELS

KUNSTENFESTIVALDESARTS THEATRE NATIONAL

COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

Written & directed by *Richard Maxwell*

Cast *Cammisa Buerhaus (Beatrice), Jim Fletcher (Cosmo), Brian Mendes (Asi)*

Musicians *James Moore, Andie Springer, David Zuckerman*

Set & lights *Sascha van Riel*

Costumes *Kaye Voyce*

Technical director *Dirk Stevens*

Technical director/SFX *Bill Kennedy*

Technician *Dirk Stevens*

Company manager *Regina Vorria*

Dramaturgy *Molly Grogan*

Original music by *Richard Maxwell, arranged by the musicians*

New York City Players staff

Artistic director *Richard Maxwell*

Producer *Regina Vorria*

General manager *Molly Grogan*

Graphic design *Michael Schmelling*

Office manager *Emily Hoffman*

Intern *Louis van de Geer*

Technicians *Kunstenfestivaldesarts Marc Defrise, Emmanuelle Zune*

Théâtre National

11/05 – 20:30

12/05 – 20:30

13/05 – 22:00

14/05 – 18:00

15/05 – 15:00

EN > NL / FR

1h

Meet the artists after the performance on 12/05

Presentation *Kunstenfestivaldesarts, Théâtre National de la Communauté française*

Production *New York City Players*

Commissioned by the 2014 Spalding Gray Award (Walker Art Center, On The Boards, Performance Space 122 and The Andy Warhol Museum), supported in part by the Andrew W. Mellon Foundation New York Theater Program, Doris

Duke Performing Artist Award, and the Alliance of Resident Theaters' New York/Creative Space Grant. Production design support provided by the Edith Lutyens and Norman Bel Geddes Design Enhancement Fund, a program of the Alliance of Resident Theaters/New York (A.R.T./New York)

Co-production *Kunstenfestivaldesarts*

This engagement is supported by *Mid Atlantic Arts Foundation through USArts International in partnership with the National Endowment for the Arts and the Andrew W. Mellon Foundation*

With additional generous support provided by *Greene Naftali Gallery & The Kitchen*

New York City Players is supported by *public funds from the New York City Department of Cultural Affairs in Partnership with the City Council and the New York State Council on the Arts, a state agency, with the support of Governor Andrew Cuomo and the New York State Legislature. New York City Players is a member of A.R.T./New York*

Performance in Brussels supported by *Embassy of the United States of America in Brussels*

Subtitling supported by *ONDA*

Special thanks to the crew and staff at *Kunstenfestivaldesarts and Théâtre National de la Communauté française*

www.nycplayers.org

HET ARCHETYPE ZONDER FRANJES EEN BESPREKING VAN THE EVENING MET RICHARD MAXWELL

Sarah Benson blikt vooruit op de wereldpremière van *The Evening* van New York City Players en interviewt toneelschrijver en Spalding Gray Award-winnaar Richard Maxwell, de oprichter van het gezelschap.

Sarah Benson *Ik weet dat de voorstelling doorheen het creatieproces sterk geëvolueerd is. Wat is het geworden?*

Richard Maxwell Het is uitgegroeid tot een verhaal over personages, en ik ben bezig met archetypen. We hebben een barmeisje dat mogelijk ook een prostituee is, een 'hoer met een gouden hart' als je wil, en dan is er de bokser, het krijgerpersonage, de ouder wordende prijzenvechter die een comeback probeert te maken. En dan heb je Jim Fletcher die de corrupte manager speelt. Ik probeer die personages die we volgen vorm te geven. Ik ben op zoek naar het verschil tussen een persoon en een personage.

SB *En wat is het dan voor je in dit geval?*

RM Ik ben op zoek naar voorbeelden. Net als vechten. Mensen kunnen als een personage op het podium vechten op een manier waarop ze dat als persoon niet zouden kunnen, omdat ze ernstig gewond zouden raken!

SB *Ja, er kunnen dingen gebeuren met personages die niet kunnen gebeuren met mensen. Je kan personages in situaties plaatsen die we nastreven of waar we bang voor zijn en als mensen niet kunnen belichamen. De wetten van de fysica binden ons, de wetten van de samenleving binden ons, sociale normen binden ons.*

RM Sociale conventies maken een groot deel van dit stuk uit, in termen van de archetypen. Het personage van Cammissa Buerhaus ontwikkelt een zekere vorm van zelfredzaamheid als mens. Personages hebben geen zelfredzaamheid. Zij zijn onderworpen aan de grillen van de schepper, en hier ben ik dat. Ik onderzoek of er een of andere manier is voor de personages om aan mijn toorn te ontsnappen. Ik geef Cammissa het potentieel voor zelfredzaamheid en ze begint te praten over ontsnappen en er uit stappen. In het kader van het stuk gaat het over een reis naar Istanbul. En het is meteen duidelijk dat Brian Mendes en zij een intense relatie hebben die waarschijnlijk ten einde loopt. Er is een groot gevecht tussen Brian en Jim waar Cammissa zich ook in mengt, en in de nasleep van dat gevecht beginnen ze te praten over dingen die geen deel uitmaken van het verhaal. Het begint met Jim die zegt: 'Ik hou van deze plek,' en daarna bestelt hij 'Jello shots'. Waar ik voor ga is dat je je als kijker afvraagt of ze dronken worden of dat er een ander soort element in hun gesprek sluipt. De tekst neemt vormen aan waar ik echt geïnteresseerd

in ben en dan bevind je je, hopelijk zonder dat je er je bewust van bent, als kijker op een nieuwe plaats ... En dan volgt er uiteindelijk een instorting. Als je het over gebondenheid wil hebben, wel, dat is echt het punt waarop personages verschillen van mensen. En toch willen wij als kijkers dat zij zich gedragen als mensen!

SB *Ja!*

RM Het is een grappige paradox. Wij als kijkers zien graag personages die dingen doen die wij niet kunnen. Maar we houden ze aan normen van consequenties die gebaseerd zijn op normen van wat logisch is. Dit alles valt natuurlijk binnen het kader van de dood van mijn vader. Zijn overlijden kwam op een moment dat ik echt had moeten bezig zijn met het uitzoeken wat deze voorstelling is, en het was zinloos voor mij om dat uit te sluiten. Er was geen mogelijkheid om dat te doen. De minuten die verstreken werden meer en meer kostbaar. Dat was iets waar ik aandacht aan probeerde te besteden. Dus wat er gebeurde in dit stuk werd een manier van herdenken. Het is niet echt een klaaglied. Ik wil niet dat het zo ernstig is. Het is niet zo dat ik mijn vader wil herdenken, maar er zijn vreemde verbindingen die ik echt niet kan verklaren.

SB *Hoe bereid je je voor op de repetities?*

RM Ik probeer alles te vergeten - wat voor mij niet moeilijk is! Je maakt je opzettelijk dom. En we hebben dit stuk in stukken gemaakt, we repeteerden in verschillende etappes. Wat het script betreft, was mijn doel om vooraf zoveel mogelijk uit te zoeken, en mij dan te richten op de technische en scenografische aspecten. Bij het in beeld brengen van de bar spraken Sascha [van Riel, set- en lichtontwerper] en ik veel over hoe ver we konden gaan in de uitbeelding, wat aansluit op waar we het over hadden in termen van hoe ver je voorbij die archetypen kan gaan. Deze vormen, deze uitsnijvormen. Het is een lastige zaak. Met het schrijven ondervind ik dat hoe meer ik uitbeeld wie deze mensen zijn, hoe nauwkeuriger het wordt, en hoe moeilijker het is om het te verlaten met die verschuiving in het stuk. Ik ben geïnteresseerd in hoe dat parallel met de set loopt. Hoe ver ga je in termen van het verfraaien van de ruimte? We konden bierlogo's plaatsen, maar dat gaat te ver. Als schrijvers versieren we personages, we verfraaien ze. Maar dat is niet echt iets voor mij. Het vormt natuurlijk ook een groot deel van het gesprek dat ik met Kaye [Voyce, kostuumontwerper] voerde.

SB *Waarom ben je geïnteresseerd in het onopgesmukte archetype?*

RM Mijn impuls is dat dat soort detail niet thuishoort in het theater. Wat mij interesseert in theater is waarom het anders is dan film of tv. Voor elk medium dat een kader heeft, is het anders. Ik denk dat theater de plek is waar we gaan zitten als kijkers en kijken en in realtime de vraag stellen wie deze personages zijn. Dat is de bepalende eigenschap van live-theater. Je hebt dus al die kriskras door elkaar lopende sensaties en standpunten die allemaal materialiseren in het moment. Ik wil die reikwijdte en vrijheid als kijker. Wanneer je begint te praten in termen van vormen en archetypen laat je het mythische binnen. Je geeft een grotere toegang tot het antieke. Je vroeg waarom deze vorm: het laat de hele ervaring toe meer open te zijn. Het is niet omdat er iets is om naar te streven, of een of ander hoog ideaal, het feit is dat we eigenlijk perverseit toestaan. En ik weet dat ik pervers ben! Maar we moeten rekening houden met gebroken gedrag - voor eender wat dat gebroken is! Om dingen toe te laten die niet verwacht worden. Dat moment tijdens repetities waar de dingen eindelijk samenkomen? Wie weet wat de oorzaak is. Het kan door een delirium zijn wegens gebrek aan slaap of een soort van endorfineroes van al het werk dat je verzet. Maar het is het moment, wanneer je ongeveer driekwart van de repetities door bent, waar je je realiseert, 'Oh, dit is veel groter dan ik of wat ik ook dacht dat het zou kunnen zijn.' En dan wordt het dit ding dat je gaat volgen. Dat is pervers. Het is iets dat niet normaal is. Ik heb het gevoel dat dat de reden is waarom ik er blijf naar terugkeren. Dat is wat ik met mensen wil delen.

SB *Wat creëert die toestand? Je ziet het soms bij religieuze of sportieve evenementen, dat mensen zich richten op iets anders dan zichzelf en er iets groters ontstaat. Wat maakt dat dit kan gebeuren in het theater?*

RM Ik denk dat het komt door de collectieve wil. En er is zeker bekwamheid bij betrokken.

SB *Technische?*

RM Ik denk het wel. Er is een soort van - ik haat het om dit te zeggen - vaardigheid.

SB *Vaardigheid in wat?*

RM Ik denk dat je goed moet zijn in het lezen van het hart. Inzicht in je relatie met je eigen hart. Voor mij is dat het.

SB *Hoe word je daar goed in?*

RM Eerst en vooral moet je de basisdingen doen. Wat het schrijven

betreft moet het een zekere kracht hebben. Het komt veel voor in de gesprekken die ik met de acteurs heb. Hoe word je goed in het lezen van het hart? Zeggen dat vaardigheid te maken heeft met hoe je het hart leest sluit het intellect niet uit. Die twee voeden elkaar. Het is moeilijk te verwoorden. Ik weet niet eens of ik het wil verwoorden. Intuïtie is ook echt moeilijk voor mij om te begrijpen. Het is een aandacht die de ruimte binnen laat.

SB *Ja, we zijn verbonden met ons lichaam en de lichamelijke, fysieke materie. En we zijn ook geworteld in de hemel - of het goddelijke of het kosmische, afhankelijk van hoe je er over nadenkt. Er is dat soort van verticale vlak dat aanwezig is in mensen dat bepalend is voor hoe we de wereld ervaren. En dus probeer ik voortdurend uit te zoeken hoe ik dat aspect van onze ervaring als mensen kan versterken.*

RM Ik heb altijd het gevoel gehad dat er een noodzaak is wanneer mensen op het podium stappen. Dus in die zin voelt het aan alsof er versterking plaatsvindt. En dat is een deel van de reden waarom ik voorzichtig ben met de dingen al te dramatisch te maken. Het is al een dramatische situatie! Je bent al een goedkeuring/afkeuringsconstructie aan het creëren. Het gevaar ligt daar. Ik wil dat de toeschouwer zich kan identificeren, maar de voorwaarden waaronder de identificatie gebeurt is naar mijn gevoel waar ik het onderscheid maak met een groot deel van het theater dat ik zie. Tijd werkt gewoon anders in het theater, anders zeg maar dan hoe mensen met andere media omgaan. Als je wil dat de identificatie plaatsvindt, heb je podiumtijd nodig. Gewoon door in de ruimte te zijn met die persoon, ontstaat er een ontwikkeling. Dus je hebt tijd, je hebt versterking om jouw woord te gebruiken, en je hebt risico dat al zo veel doet wat we interessant noemen, of op zijn minst wat ik interessant vind. Je hebt de mogelijkheid om iemand in een verhaal van top tot teen te bekijken. Dat is niet wat film doet. Film vertelt je waar je moet naar kijken. Ik denk dat ik alleen wil zeggen dat ik eigenlijk voorzichtig ben met dat versterkende. Omdat er zo veel identificatie en narratie is die de kijker kan ondergaan.

SB *Dus wat is je relatie met de rol van vrouwen in het toneel?*

RM Als man?

SB *Als schrijver of persoon.*

RM Ik ben meevoelend. Het spijt me dat het er is. Ik ben geworteld in mythische dingen die ik niet eens begrijp. Wanneer ik me openstel voor

wat er voor ons is gekomen, dan is dat wat er uitkomt, en toch heb ik het gevoel dat ik daar op hetzelfde moment probeer mee om te gaan. Ik ben niet de man die alle problemen gaat oplossen. Ik zou mensen geen vals gevoel van belofte willen geven. Maar daarbinnen voel ik me erg verbonden met de strijd van een vrouwelijk karakter. Om even terug te keren naar mijn vader; een van de dingen die naar voor kwamen toen ik door het rouwproces ging en een toneelstuk probeerde te maken, was dat ik het gevoel had dat er geen vorm was. Terwijl ik aan het schrijven was, keek ik ernaar en het was niet alsof het werd gewist. Het was een vreemde gewaarwording. Het voelde aan als niet-schrijven. Ik had het gevoel dat ik iets had dat zou kunnen werken en ik bracht het naar de repetitie en daar ontdekte ik dat, wauw, er niets was om aan vast te houden.

SB *Dus wat bleef er hangen?*

RM Het gevoel om naar buiten te willen treden, naar buiten te gaan. Dat is de reden waarom ik zo sterk met het personage van Cammisa identificeer. Ze wordt mijn vehikel. Ik schreef in mijn aantekeningen iets waarvan ik dacht dat het veelbetekenend was: 'Leiden zij (de personages) ons naar het uitsterven, of hebben ze een weg gevonden?'

SB *Dit lijkt verbonden met het vraagstuk van de evolutie. In welke mate is onze ervaring een moedwillig pad, en in welke mate zijn we producten van onze omgeving?*

RM Ik denk dat we allen op een bepaalde manier hulpeloos zijn. Een van de dingen die ons mensen onderscheidt van andere dieren is het feit dat wij onszelf voorliegen met de gedachte dat we een gericht doel hebben.

SB *Precies, we bouwen de stalen constructies die ik vanuit je raam zie, we lezen kranten, we zetten constructies op om ons te helpen betekenis te genereren.*

RM Het maakt me nieuwsgierig naar het tweede deel. Als *The Evening* het begin is, wat is dan het midden? Ik zou me daarvoor tot Dante moeten wenden.

Sarah Benson is een OBIE-bekroonde regisseur en artistiek leider van Soho Rep sinds 2007. Ze zal Richard Maxwells volgende stuk Samara regisseren.

Vertaling: Michael Meert

BIO

Richard Maxwell (1967) is een toneelschrijver en regisseur van experimenteel theater die woont en werkt in New York. In 2014 ontving hij de Spalding Gray Award van een commissie van leden van Performance Space 122, het Andy Warhol Museum, On the Boards en Walker Art Center. Hij kreeg de Doris Duke Performing Artist Award in 2012 en een Guggenheim Fellowship in 2010, en ook twee OBIE Awards en een Foundation for Contemporary Arts Grant. Hij werd uitgenodigd op de Whitney Biennial in 2012. Recent maakte hij onder meer de toneelstukken *The Evening*, *Isolde* en *Neutral Hero*. Zijn laatste boek *Theater for Beginners* werd in 2015 uitgegeven door TCG. In maart 2016 regisseerde hij *Really* van Jackie Sibblies Drury voor New York City Players. Momenteel werkt aan de voorbereidingen van *The Evening (Part 2)* en *Samara*, geregisseerd door Sarah Benson en met muziek van Steve Earle (2017).

Richard Maxwell op het Kunstenfestivaldesarts

2007 *The End of Reality*

2011 *Neutral Hero*

L'ARCHÉTYPE SANS FIORITURE DISCUSSION AVEC RICHARD MAXWELL AUTOUR DE THE EVENING

Avant la première mondiale de la nouvelle production des New York City Players, *The Evening*, Sarah Benson interviewe le fondateur de la compagnie et auteur dramatique lauréat du Spalding Gray Award.

Sarah Benson *Je sais que le spectacle a beaucoup évolué durant le processus jusqu'à présent. Qu'est-il devenu ?*

Richard Maxwell C'est devenu une histoire à propos de personnages et je travaille avec des archétypes. Il y a le personnage de la barmaid, peut-être une prostituée, donc la « pute au grand cœur ». Il y a le lutteur, le personnage du guerrier, le boxeur vieillissant qui tente de faire un *come-back*. Et puis, il y a Jim Fletcher qui joue le manager corrompu. J'essaie de ciseler ces formes qu'on suit. Je cherche la différence entre une personne et un personnage.

SB *Et quelle est-elle selon vous ?*

RM Je cherche des exemples. Comme la lutte. Sur scène, des personnages peuvent lutter comme ils ne pourraient pas le faire en tant que personnes, sachant qu'ils pourraient être gravement blessés !

SB *Oui, il peut arriver des choses à des personnages qui ne peuvent pas arriver à des personnes. On peut placer des personnages dans des situations auxquelles on aspire ou dont on a peur, et qu'on ne peut pas incarner en tant que personne. Les lois de la physique, de la société, les normes sociales nous entravent.*

RM Les contraintes sociales constituent une grande partie de cette pièce, en ce qui concerne ces archétypes. Le personnage de Cammisa Buerhaus fait montre d'une certaine capacité d'action en tant qu'être humain. Les personnages n'ont pas de puissance d'action. Ils sont livrés aux caprices du créateur, moi en l'occurrence. J'examine s'il y a une certaine manière pour ces personnages d'échapper à ma colère. Je donne à Cammisa ce potentiel d'action et elle se met à parler de s'enfuir, de partir. Dans le contexte de cette pièce, il s'agit d'un voyage à Istanbul. Et il est d'emblée évident qu'elle et Brian Mendes ont une relation intense qui est sans doute en train de prendre fin. Entre Brian et Jim éclate une grande dispute, dans laquelle Cammisa s'immisce. Suite à ce différend, ils se mettent à parler de choses qui ne font pas partie de l'histoire. Cela commence par Jim qui dit : « J'aime cet endroit », et qui commande des *jello shots* (des cocktails de gelée alcoolisée) et ce que je recherche, c'est que le spectateur se demande s'ils sont en train de se saouler ou si un autre élément prend le dessus dans leur conversation. Le texte adopte

des formes qui m'intéressent vraiment, et puis, espérons sans que le spectateur en soit trop conscient, on se retrouve dans un nouveau lieu... Et le tout finit par une débâcle. Quand vous parlez d'entraves, c'est vraiment un très bon point de différenciation entre personnages et personnes. Et cependant, en tant que spectateur, on voudrait les voir agir comme des êtres humains !

SB *Oui !*

RM C'est un paradoxe amusant. Nous, en tant que spectateurs, aimons voir des personnages capables d'accomplir des choses que nous ne savons pas faire en tant que personnes. Mais nous les mesurons à des standards de conséquence fondés sur des standards de logique. Et tout ceci est bien sûr encadré par la mort de mon père. Sa mort est survenue à un moment où il me fallait réellement travailler à comprendre ce qu'était ce spectacle et exclure sa fin de vie et sa mort du processus n'aurait pas eu de sens pour moi. C'était impossible. À mesure que sa fin approchait, les minutes devenaient de plus en plus précieuses. J'essayais d'y prêter attention. Donc l'évolution de cette pièce est devenue une façon de faire son éloge funèbre. Ce n'est pas vraiment une lamentation. Je ne veux pas que ce soit aussi solennel. Ce n'est pas la manière dont je veux rendre hommage à mon père, mais il y a des liens étranges que je ne peux pas vraiment expliquer.

SB *Comment vous préparez-vous pour les répétitions ?*

RM J'essaie de tout oublier - ce qui n'est pas difficile pour moi ! Je nivelle délibérément par le bas. Et nous avons fait cela de manière épisodique, en répétant par intervalles. Mon but était de venir autant que possible à bout du scénario et d'ensuite se concentrer sur les aspects techniques et scénographiques. En ce qui concerne la représentation du bar, Sascha [van Riel, concepteur du décor et de la lumière] et moi avons beaucoup discuté de la question jusqu'où aller dans sa reconstitution, ce qui renvoie à ce que nous disions sur la question : jusqu'où aller au-delà de ces archétypes ? Ces formes, ces découpages, c'est une question délicate. Dans l'écriture, je trouve que plus je brosse le portrait de ces gens, plus je décris qui ils sont, plus c'est particulier, plus il est difficile de s'en détacher avec ce déplacement vers la pièce. J'aimerais tellement comprendre et savoir comment cela se déroule en parallèle avec la scénographie. Jusqu'où va-t-on en matière de décor de l'espace ? On aurait pu ajouter des logos de bière, mais c'est exagéré. En tant qu'écrivain, on décore des personnages, pour les mettre en valeur. Mais je ne peux vraiment pas

trop me prendre à ce jeu. C'est aussi bien sûr une grande partie de la conversation que j'ai avec Kaye [Voyce, costumière].

SB *Pourquoi êtes-vous intéressé par l'archétype pur ?*

RM Impulsivement, je dirais que ce type de détail n'appartient pas au théâtre. Ce qui m'intéresse dans le théâtre est de savoir en quoi il diffère de la télévision ou du cinéma. Les médias qui font usage d'un cadre sont tous différents. Je crois que le théâtre est le lieu où le spectateur s'installe, regarde et décide en temps réel qui sont ces personnages. C'est la caractéristique dominante du théâtre. Donc, on a ces sensations et ces points de vue entrecroisés qui donnent l'impression que tout se matérialise dans l'instant. Je veux cette latitude et cette liberté en tant que spectateur. Quand on aborde la question en termes de formes et d'archétypes, on permet au mytique d'entrer en jeu, on permet à l'ancestral d'être plus pleinement présent. Quand vous demandiez pourquoi ces formes : elles laissent l'ensemble de l'expérience plus ouverte. Non pas parce qu'on aspire à quelque chose ou qu'on poursuit quelque idéal noble, c'est en fait une façon de permettre la perversité. Et je sais que je suis pervers ! Mais il nous faut permettre un comportement détraqué - ou quoi que ce soit de détraqué ! Pour permettre des choses qui ne sont pas anticipées. Ce moment de la répétition où les choses finissent par se cristalliser, qui sait ce qui le provoque ? Cela pourrait être le résultat d'un délire causé par manque de sommeil, ou d'une sécrétion massive d'endorphines suscitée par tout le travail investi dans ce qu'on fait. Mais c'est à ce moment, environ à trois quarts du parcours des répétitions, qu'on se rend compte que ça nous dépasse, que ça va bien au-delà de ce qu'on a pensé que ce serait. Et puis ça devient cette chose que vous suivez. Et ça, c'est pervers. Ce n'est pas régle. J'ai l'impression que c'est pour ça que je ne cesse d'y revenir à chaque fois. C'est ce que je veux partager avec des gens.

SB *Qu'est-ce qui provoque cet état ? On l'observe parfois dans la pratique religieuse ou lors d'événements sportifs, où des gens se focalisent sur quelque chose d'autre qu'eux-mêmes et que cette chose qui les dépasse prend le dessus. Qu'est-ce qui génère cela au théâtre ?*

RM Je crois que ça vient de la volonté collective. Et cela implique indéniablement du savoir-faire.

SB *Technique ?*

RM J'imagine. Il y a une sorte, je déteste dire ça, de compétence.

RM *De compétence en quoi ?*

RM Je crois qu'il faut être doué pour lire dans les cœurs. Comprendre sa propre relation avec son cœur. Voilà ce que c'est pour moi.

RM *Comment développe-t-on ce talent ?*

RM Tout d'abord, il faut commencer par le début. Il faut que l'écriture ait une certaine force. Cela émerge souvent dans les discussions que j'ai avec les comédiens. Comment apprend-on à bien lire dans les cœurs ? Dire que la compétence réside dans la capacité à lire dans les cœurs n'exclut pas l'intellect. Les deux se nourrissent réciproquement. C'est difficile à articuler. Je ne sais même si je souhaite l'articuler. J'ai aussi du mal à comprendre l'intuition. C'est l'attention qui donne de la marge de manœuvre.

SB *Oui, nous sommes liés à nos corps et à cette matière physique corporelle. Et nous sommes aussi enracinés dans le ciel - ou dans le divin, ou le cosmique, selon la façon dont on le conçoit. Il y a cette sorte de plan vertical présent dans les humains et spécifique à la façon dont nous expérimentons le monde. J'essaie toujours de comprendre comment je peux amplifier cet aspect de notre expérience en tant qu'êtres humains.*

RM J'ai toujours senti une urgence quand les gens montent sur scène. Donc en ce sens, cela donne vraiment l'impression qu'il y a une amplification. Et c'est pour cette raison que je suis prudent avec la dramatisation. La situation est déjà dramatique ! On crée déjà une construction de réussite/échec. Le risque se situe précisément là. Je veux que le spectateur s'identifie, mais les conditions sous lesquelles l'identification se produit se situent là où je sens souvent que je décroche avec le théâtre que je vois. Le temps opère différemment au théâtre que dans d'autres médias ou d'autres dispositifs avec lesquels les gens interagissent. Pour que l'identification se produise, il faut le temps de la scène. Il suffit d'être dans la salle avec cette personne, le développement suit. Il y a donc le temps, l'amplification, pour utiliser votre terme, et il y a le risque que cela couvre déjà une si grande part de ce que nous appelons intéressant, ou du moins de ce que moi je trouve intéressant. On a l'occasion de regarder quelqu'un de la tête au pied dans une histoire. Ce n'est pas ce que fait le cinéma. Les films nous disent ce qu'il faut regarder. J'imagine que je suis juste en train de dire qu'en fait je suis circonspect à propos de l'amplification. Parce qu'il y a tant d'identification et de narration qui peuvent se produire avec le spectateur.

SB *Quelle est alors votre relation avec le rôle des femmes dans l'art dramatique ?*

RM En tant qu'homme ?

SB *En tant qu'auteur ou en tant que personne.*

RM Je suis compatissant et désolé que ce soit un point. Je m'appuie sur des choses mythiques dont je n'ai même pas conscience. Quand je m'ouvre à ce qui nous a précédés, c'est ce qui en ressort et pourtant je sens que j'essaie d'en tenir compte en même temps. Je ne suis pas le gars qui va résoudre tous les problèmes. Je ne voudrais surtout pas faire miroiter aux gens de fausses promesses. Mais je me sens très lié à la lutte d'un personnage féminin à l'intérieur de ce contexte. Pour en revenir à mon père, une des choses qui m'est venue à l'esprit pendant mon processus de deuil et pendant que je tentais de créer une pièce était l'impression qu'il n'y avait pas de forme. À mesure que j'écrivais, je relisais et ce n'était pas comme si ça s'effaçait, mais j'avais une drôle de sensation, comme si ça se « désécrivait » ; comme si j'avais quelque chose qui pouvait fonctionner, que j'allais emmener aux répétitions et dont j'allais découvrir que : oh là là, il n'y a pas à quoi se tenir.

SB *Qu'est-ce qui a pris le dessus ?*

RM Ce sentiment d'avoir besoin de m'en aller, de partir. Ce qui explique pourquoi je m'identifie tant au personnage de Cammisa. Elle devient mon véhicule. Dans mes notes, j'ai écrit quelque chose que je trouve très significatif : « Nous mènent-ils (les personnages) vers l'extinction, ou ont-ils trouvé la voie ? »

SB *Cela semble lié à la question de l'évolution. Quelle part de notre expérience est une voie délibérée, dans quelle mesure sommes-nous le produit de notre environnement ?*

RM Je crois qu'en un sens nous sommes impuissants. Une des choses qui nous séparent des autres animaux, en tant qu'humains, est que nous nous berçons d'illusions en croyant que nous avons un objectif déterminé.

SB *Exactement, nous construisons toutes ces structures en acier qu'on voit par la fenêtre ici, chez vous, on lit les journaux, on élabore des constructions mentales pour nous aider à générer du sens.*

RM Cela me rend curieux de savoir quelle est la seconde partie. Si *The evening* est le début, quel est le milieu ? Il faudrait peut-être que je me tourne vers Dante pour ça.

Sarah Benson est metteuse en scène et lauréate du prix OBIE. Elle est également directrice artistique de Soho Rep depuis 2007. Elle travaille actuellement à la mise en scène de la prochaine pièce de Richard Maxwell, Samara.

Traduction : Isabelle Grynberg

BIO

Richard Maxwell (1967) est un auteur dramatique et metteur en scène de théâtre expérimental qui vit et travaille à New York. En 2010, il obtient la bourse Guggenheim Fellowship, deux OBIE Awards et la bourse de la Foundation for Contemporary Arts. En 2012, il remporte le Doris Duke Performing Artist Award et est l'artiste invité de la Biennale du Whitney Museum. En 2014, il est le lauréat du Spalding Gray Award, un prix du comité réunissant le Performance Space 122, le musée Andy Warhol, On the Boards et le Walker Art Center. Parmi ses projets récents, on peut citer les pièces *The Evening*, *Isolde* et *Neutral Hero*. En 2015, le TGC publie son dernier livre, *Theater for Beginners*. En mars 2016, il signe la mise en scène de *Really* de Jackie Sibblies Drury pour le New York City Players. Ses prochaines productions sont *The Evening (Part 2)* et *Samara*, dont la mise en scène est assurée par Sarah Benson, sur une musique de Steve Earle (2017).

Richard Maxwell au Kunstenfestivaldesarts

2007 *The End of Reality*

2011 *Neutral Hero*

THE UNADORNED ARCHETYPE DISCUSSING THE EVENING WITH RICHARD MAXWELL

In advance of the world premiere of New York City Players's *The Evening*, Sarah Benson has interviewed company founder and Spalding Gray Award winner, playwright Richard Maxwell.

SB *During the development process, the show has evolved a lot. What has it become?*

RM It has become a story about characters, and I'm working with archetypes. We have the bartender character who's possibly also a prostitute, so we have a 'hooker with a golden heart', and then there's the fighter - the warrior character who's trying to make a comeback, the ageing prize-fighter. And then there's Jim Fletcher playing the corrupt manager. I'm trying to carve out these shapes that we follow. I'm looking at what the difference is between a person and a character.

SB *So what is that for you in this case?*

RM I'm looking for examples. Like fighting. People can fight as a character on stage in a way they couldn't do as a person, as they could get seriously injured!

SB *Yes, things can happen to characters that can't happen to people. You can put characters in situations that we aspire to or are afraid of and can't embody as people. The laws of physics trap us, the laws of society trap us, social norms trap us.*

RM The social trappings are a big part of this play, in terms of these archetypes. Cammisa Buerhaus's character develops hints of agency as a being. Characters don't have agency - they are subject to the whims of the creator; in this case, me. I'm investigating whether there's some way for these characters to escape my wrath. I give Cammisa this potential for agency, and she starts talking about escaping and getting out. In the context of the play, it's about a trip to Istanbul. And it's clear right off the bat that she and Brian Mendes have an intense relationship that is probably ending. There's a big fight that happens between Brian and Jim, which Cammisa also inserts herself into, and in the aftermath of that fight they start talking about things that are not part of the story. It starts with Jim saying, "I like this place" and ordering *jello shots*, and what I'm going for here is that you, as a viewer, are wondering whether they are getting drunk or whether some other kind of element is taking over their conversation. The text takes on shapes, which I'm really interested in, and then hopefully - without your being too aware of it as a viewer - you're in a new place... And then eventually, there's a collapse. You were talking

about trappings, that's a really nice point in regard to how characters differ from people. And yet, as viewers, we want them to behave like people!

SB *Yes!*

RM It's this funny paradox. That we as viewers like to see characters who can do things we cannot do. But we hold them to standards of consequence that are based on standards of logic. All of this is, of course, framed by my father's death. His dying came at a time when I should have been working on figuring out what this show is about, and it didn't make sense for me to shut that out. There was no way to do so. The minutes, as they wound down, became more and more precious. That was something I was trying to pay attention to. So what happened in this play became a way to eulogise. It's not really a lamentation. I don't want it to be so solemn. It's not how I want to eulogise my dad, but there are strange connections that I can't really defend.

SB *How do you prepare yourself for a rehearsal?*

RM I try to forget everything - which isn't hard for me! You wilfully dumb down. And it has been episodic, how we've made this, rehearsing in chunks of time. My goal was to sort out as much as possible with the script in advance, and then focus on the technical and set aspects. In depicting the bar, Sascha [van Riel, set and light designer] and I talked a lot about how far we should go in representing it, which connects to what we were just talking about in terms of how far you go beyond these archetypes. These shapes, these cut-outs. It's a tricky thing. With the writing, I find that the more I convey in terms of who these people are - the more particular it is, the harder it is to pull out of it with this shift in the play. I'm so interested in how that runs parallel with the set. How far do you go in terms of decorating the space? We could have beer signs, but that would be too much. As writers, we decorate characters to enhance them. But I can't really get into that too much. This is also a big part of the conversation I'm having with Kaye [Voyce, costume designer].

SB *Why are you interested in the unadorned archetype?*

RM My impulse is that that kind of detail doesn't belong in theatre. What interests me about theatre is why it's different from film or TV. Any medium where there's a frame is different. I think theatre is where we sit down as viewers and watch and make decisions in real time about who these characters are. That's the governing characteristic of live theatre. So you have these criss-crossing sensations and points of view that all materialise in the moment. I want that latitude and freedom as a viewer.

You're allowing the mythic in when you start talking in terms of shapes and archetypes. You're allowing the ancient to enter in more fully. When you were asking why these shapes: it lets the whole experience be more open. It's not because there's something to aspire to, or any high ideal, it's actually that we allow perversity. And I know I'm perverse! But we have to allow for broken behaviour - for broken anything! To allow in things that aren't anticipated. That moment during rehearsal when things finally gel? Who knows what causes it. It could be delirium from a lack of sleep or some kind of endorphin-rush from all the work you're putting into what you're doing. But it's that moment that's about three-quarters of the way through rehearsal where you realise, 'Oh, this is much bigger than me or anything I thought it could be.' And then it becomes this thing you follow. That's perverse. It's something that isn't regular. I feel like that's why I keep coming back to it. That's what I want to share with people.

SB *What is it that creates that state? You sometimes see it in religious practices or at sports events, where people are focusing on something other than themselves and this bigger thing takes over. What makes that happen in the theatre?*

RM I think it comes from the collective will. And there's definitely skill involved.

SB *Technically?*

RM I guess so. There's some kind of - I hate to say this - proficiency.

SB *Proficiency in what?*

RM I think you have to be good at reading the heart. Understanding your relationship with your own heart. For me, that's what it's about.

SB *How do you get good at that?*

RM First of all, you have to do the basic stuff. The writing has to have some power. It comes up a lot in the conversations I have with actors. How do you get good at reading the heart? To say that proficiency resides in how you're reading the heart does not preclude the intellect. Those two feed each other. It's hard to articulate. I don't even know if I want to articulate it. Intuition is also a really hard thing for me to wrap my head around. It is attentiveness that let's in the room.

SB *Yes, we're connected to our bodies and this corporeal, physical matter. And we're also rooted to the sky - or the divine, or the cosmic,*

depending on how you think about it. There's that kind of vertical plane that's present in humans that is specific to how we experience the world. And so I'm always trying to figure out how I can amplify that aspect of our experience as people.

RM I've always felt there's an urgency when people step onto the stage. So in that sense, it does feel like there's amplification happening. And that is part of why I feel cautious about making things dramatic. It's already a dramatic situation! You're already creating a pass/fail construct. Risk is right there. I want the viewer to identify, but the terms under which identification happens is where I feel like I break camp with a lot of the theatre I'm seeing. Time just operates differently in theatre than in, say, how people interact with other mediums or with their devices. If you want that identification to happen, you need stage time. Just by being in the room with that person, development happens. So you have time, you have amplification, to use your word, you have risk that's already there doing so much of what we call interesting, or at least what I find interesting. You have the opportunity to watch someone inside a story, from head to toe. That's not what film does. Film tells you what to look at. I guess I'm just saying that I am actually cautious about the amplifying. Because there's so much identification and storytelling that can happen with the viewer.

SB *So what's your relationship to the role of women in drama?*

RM As a man?

SB *As a writer or a person.*

RM I'm sympathetic. I am sorry that it's there. I'm based in mythic things that I don't even realise. When I open up to what has come before us, that's what comes out, and yet at the same time I feel like I'm trying to reckon with that. I am not the guy who is going to solve all the problems. I wouldn't want to give people any sense of false promise. But I feel very connected to the struggle of a female character inside of that. Going back to my dad, one of the things that came up while I was going through the grieving process and trying to make a play, was that I felt like there was no form. As I was writing, I would look at the text and it was like it was being erased. It was a strange sensation. It was like un-writing. I would feel like I had something that would work and I would bring it into rehearsal and find that, wow, there's nothing to hold onto.

SB *So what did take hold?*

RM This sense of needing to get out, get out. Which is why I identify with Cammisa's character so much. She becomes my vehicle. In my notes, I wrote down something I thought was significant: 'Are they (the characters) leading us towards extinction or have they found a path?'

SB *That seems connected to the question of evolution. How much of our experience is a wilful path and how much are we products of our environment?*

RM I think we're helpless, in a way. As humans, one of the things that separates us from other animals is that we delude ourselves into thinking we have a directed purpose.

SB *Exactly. We build all these steel structures that I'm looking at out your window; we read newspapers, we put up constructs to help us generate meaning.*

RM It does make me wonder what part two is. If *The Evening* is the beginning, what's the middle? I might have to go to Dante for that.

Sarah Benson is an OBIE Award-winning director and since 2007, artistic director of Soho Rep. She is directing Richard Maxwell's forthcoming play, Samara.

BIO

Richard Maxwell (b. 1967) is a playwright and director of experimental theater who lives and works in New York. He is the recipient of the 2014 Spalding Gray Award from the commissioning consortium of Performance Space 122, the Andy Warhol Museum, On the Boards, and the Walker Art Center. He is a Doris Duke Performing Artist and has received a Guggenheim Fellowship, two OBIE Awards, a Foundation for Contemporary Arts Grant, and was an invited artist in the Whitney Biennial. Recent projects include Maxwell's plays *The Evening*, *Isolde*, and *Neutral Hero*. His latest book, *Theater for Beginners*, is published by TCG (2015). He directed Jackie Sibblies Drury's play, *Really*, for New York City Players (March 2016). Upcoming projects include *The Evening (Part 2)*, and *Samara*, directed by Sarah Benson with music by Steve Earle (2017).

Richard Maxwell at the Kunstenfestivaldesarts

2007 *The End of Reality*

2011 *Neutral Hero*

SCENE: RITUAL

In the distance, Cammisa finds snowcapped peaks. She climbs... She looks out at the landscape, a line she thinks she sees against the sky. Cammisa plunges down and walks at the bottom of oceans... She descends even further into the core of the earth. Cammisa walks until she comes to a river with a swift current. Cammisa finds the bottom of the other side and gets onshore and with the water lapping, turns around, clothes wet. The moon is out. She continues.

Richard Maxwell, *The Evening*

Ook te zien op het Kunstenfestivaldesarts / À voir aussi au Kunsten-
festivaldesarts / Also at the Kunstenfestivaldesarts

Germaine Kruip

A Possibility of An Abstraction

Kaaithheater

14/05 - 20:30

15/05 - 15:00 + 20:30

WELCOME TO CAVELAND!

Een tiendaags activiteitenprogramma in een grot in Les Brigittines,
ontworpen en uitgewerkt door Philippe Quesne.

Un programme d'activités de dix jours, prenant place dans une
grotte aux Brigittines, conçu et commissionné par Philippe Quesne.

A ten-day activity programme in a cave at Les Brigittines,
conceived and curated by Philippe Quesne.

Caveland! Ciné-club

Les Brigittines

21/05 - 20:00

Caveland! Escape

Philippe Quesne

Les Brigittines

28/05 - 23:00

More activities on www.kfda.be/welcometocaveland



Kaaithheater krijgt de steun van/Le Kaaithheater est soutenu par/Kaaithheater is supported by



KUNSTENFESTIVALDESARTS

BOX OFFICE

MEETING POINT

WELCOME TO CAVELAND!

Les Brigittines

Korte Brigittinenstraat / Petite rue des Brigittines

1000 Brussel / Bruxelles

02 210 87 37

tickets@kfda.be

www.kfda.be

be my friend

Steun ons / Soutenez-nous / Support us

www.kfda.be/friends