

POLL, MELISSA

Robert Lepage's Scenographic Dramaturgy: The Aesthetic Signature at Work.

London: Palgrave Macmillan, 2018, 199 pp.

PIET DEFRAEYE

Robert Lepage's Scenographic Dramaturgy by Melissa Poll provides a significant contribution to Lepage scholarship, as it focuses on the visual aspects of Lepage's productions, particularly his operatic work, which so far has been under-researched. Her study is based on Ex Machina materials, extensive use of production reviews, her attendance at rehearsals and performances, interviews with Lepage, existing Lepage scholarship, and videographic material. The first chapter introduces some key critical concepts: "historical-spatial mapping," "architectonic scenography," and Poll's approach of Lepage's performance as "kinetic text." Four subsequent chapters offer analyses of specific productions, with the first two focusing on opera work.

While Lepage's art is often mystified as the intuitive product of a genius artist, Poll starts off with charting some influences, principles, and structure in Lepage's creative process, including his penchant for physicalized acting through Lecocq-trained mentors like Marc Doré and Alain Knapp. His directorial involvement with Jacques Lessard's Théâtre Repère introduced Lepage to Anna Halprin's RSVP cycles. The subsequent founding of his own Ex Machina laboratory (1994) has given him a unique platform to experiment with dramaturgical strategies that go well beyond textual analysis. Poll proposes the critical concept of *historical-spatial mapping*, as "the backbone of Lepage's scenographic dramaturgy" (3). This mapping refers to specific socio-cultural circumstances of historical spaces that are articulated in Lepage's *architectonic scenography*.

The latter concept is repeatedly, though unconvincingly, foregrounded as a lineage marker between Lepage and Edward Gordon Craig; Poll argues parallel visualization strategies between the two when it comes to Wagner operas. Similarly, calling Lepage's scenography "Appian" gives food for thought, however the suggestion that Adolphe "Appia's evocative sketches and theories for the *Ring* can be seen in Ex Machina's production" (97) seems academic. Poll situates Lepage's performance aesthetic within a contemporary practice that prioritizes spectacle and visuality. She briefly flags Ariane Mnouchkine, Julie Taymor, Simon McBurney, Benedict Andrews, the Wooster Group, and Robert Wilson as trendsetters for this "signature visual approach" (24), though other important contemporary performance *auteurs* like Bondy, Castellucci, Fabre, Perceval, Sellars, Thalheimer, Van Hove—each of which straddle opera (including Wagner) as well as *auteur*-creation—are largely absent from the discussion of dramaturgical context.

A third central critical concept in Poll's Lepage exegesis, the *kinetic text*, hones in on the function of the moving body, in concert with the moving set/space. She accredits this mostly to the contributions of Lepage's collaborators, often ignored in scholarship, and it is one of

the volume's merits that these collaborators are named and foregrounded for a number of productions, particularly in his operatic and musical work.

The four subsequent chapters offer a close-reading/performance analysis of several Lepage productions. Two of these case-studies focus on operatic work. A third analyzes Lepage's intercultural collaborative process of *La Tempête* (2011). The study concludes with Lepage's auto-adaptations *The Blue Dragon* and *Needles and Opium*. Starting with *The Nightingale and Other Stories*, Ex Machina's 2009 adaptation of Stravinsky's *Le Rossignol* (with some shorter fables added), Poll looks briefly into the creative genesis and performance history of the original work, which provides fascinating reading. Moving on to Lepage's multi-layered *chi-noiserie*, she sees it as a promising departure from his earlier "undifferentiated, singular East" (61) approach in productions like *The Dragon's Trilogy* (1985). *The Nightingale*, according to Poll (and echoing Lepage himself), demonstrates "a new sensitivity to diverse cultural contexts and history" (62). This more complex *East* is composed through ample visual interventions, including costumes, puppetry, scenographic effects, acrobatics, thus creating a multi-layered *feuilletage* of a historically refracted narration.

With its sixteen-million dollar budget, its computerized forty-five ton moving set, and a gestation period of over six years, Ex-Machina/Metropolitan Opera's sequential production of the Wagner's *Nibelungen* cycle (2010-2012) remains Lepage's most ambitious project. Poll's brief production history of Wagner's cycle foregrounds the potential influence of Adolph Appia; while Appia certainly deserves a place in this history and his inclusion provides useful context, naming Lepage's music-made-visual aesthetic a realization of Appian scenography reads as farfetched. More interesting is Poll's discovery that Lepage "spent sixteen hours rapt by the television transmission of [Patrice] Chéreau's centenary [1976] production" (93). The historical layering here, through for instance François St-Aubin's (pseudo) historical costuming, seems a nod to Chéreau's *mise en scène*, as is the politically informed choice of African-American baritone Eric Owens in the controversial role of Alberich so as to confront the implied anti-semitism of the role. Curiously, Poll does not reference the Deutsche Grammophon 2012 DVD set of the *Nibelungen* cycle, which is not only a rare, but at the same time an exhaustive publicly available archive of Lepage stagecraft.

Lepage's Shakespeare creations are legendary, but the 2009 collaboration on *The Tempest* with the Huron-Wendat Nation (Wendake, QC) has received little critical focus. Poll weights her words carefully when she credits the production with potential to resist the tendency of Western theatre to sample and reduce Indigenous signature to a mere tokenism. While the outcome was an eclectic *mélange* of Shakespeare text, westernized Indigenous dance, Québécois chanson, nature-inspired mythology, and physicalized acting, Poll sees *La Tempête* as an important step for Ex Machina "towards empowering its collaborators and lessening power imbalances" (144). (Poll's 2018 study is not able to engage with recent controversies around *SLĀV*, the cancelled 2018 Montreal International Jazz Festival production, due to publication timelines.)

In the final chapter, Poll looks at Lepage's auto-adaptations, notably *The Blue Dragon* (2008), a re-adaptation of *The Dragon's Trilogy* (1985, re-created in 2003). While the original suffered from a deeply embedded Orientalism, Poll calls the most recent re-adaptation "uniquely successful in offering a vastly revised and nuanced representation of China" (159). This is achieved through successful historical-mapping, a result of inclusive collaborations with

artists like Singapore-born choreographer and dancer Tai Wei Foo, and Québécois graphic novel artist Fred Jourdain. Nevertheless, Poll points out that it remains troubling that the only authors credited are Robert Lepage and his original co-devisor Marie Michaud. Poll concludes the chapter with a short look at the 2013 inter-medial auto-adaptation of the 1991 version of *Needles and Opium*, with the introduction of African-Canadian acrobat-dancer Wellesley Robertson III replacing a mere silhouette moment in the original. Strangely, while hammering the need to acknowledge the contributions of Lepage's collaborators, Poll herself leaves the Gréco actress in her analysis nameless, "played silently by an Ex Machina technician" (171). On the other hand, her study does include many of Lepage's creative collaborators on scores of productions. On top of the ones already mentioned, she includes designers like Mara Gottler (costumes), Étienne Boucher (light), Carl Fillion (set), Noam Markus and Jean-François Faber (acrobatics), Michael Curry (puppets), and Pedro Pires (video) in her performance analyses.

While the PhD dissertation regime is often noticeable, particularly in some of the tangential extrapolations, the book brings together tons of background information on the Lepage machine. Its performance analyses are carefully rendered. This is an important contribution to Canadian theatre scholarship.

DUMAS, OLIVIER

La scène québécoise au féminin, 12 coups de théâtre 1974-1988.

Lachine, PQ: Éditions de la Pleine Lune, 2018, 240 pp.

LOUISE FORSYTH

Olivier Dumas nous offre dans ce recueil d'entrevues la première vue d'ensemble des origines du théâtre québécois au féminin.¹ Les nombreuses manifestations de cette approche théâtrale féministe audacieuse ont émergé au cours des années 1970 et 1980, années effervescentes sur les scènes de Montréal, de Québec, et dans d'autres villes du Québec. Ce recueil de Dumas, qui fait entendre des réflexions et des souvenirs de certaines qui ont donné naissance collectivement à ces manifestations innovatrices, est une mine précieuse de témoignages mettant en lumière des émotions et les idées personnelles et collectives relevant de cette période où la parole et le jeu des femmes ont pris leur place sur les scènes des villes. Les questions réfléchies et bien informées posées par Dumas aux artistes indiquent qu'il s'est penché sur des aspects matériels de la pratique théâtrale adoptés par ces femmes passionnées. Le nom de quelques-unes de ces artistes est connu, mais celui de la majorité reste sans reconnaissance, leurs spectacles rarement reconnus, ni par les historiens du théâtre ni par la critique journalistique et savante d'hier et d'aujourd'hui. La persévérance de ces artistes dévouées à la création au féminin était remarquable. Elles ne cessaient de se battre contre tous les obstacles socio-culturels, professionnels, concrets, financiers et idéologiques qu'elles rencontraient.

Ces artistes qui sont arrivées pendant les années 1970-1980 à faire entendre leurs paroles et à faire apprécier la beauté innovatrice de leurs pratiques scéniques étaient des professionnelles et des amatrices qui collaboraient, faisaient des tournées, riaient ensemble dans leurs revendications et leurs projets scéniques, leurs écritures, improvisations, créations collectives, inventions techniques, explorations et expérimentations théoriques, tournées, échanges avec leurs publics. C'étaient des metteuses en scène, des comédiennes, des autrices, des scénographe, des costumière, des techniciennes, des directrices artistiques et administratives. La pensée et la créativité féministes les nourrissaient. La dramaturge Carole Fréchette, qui était déjà là aux premiers moments du théâtre au féminin en tant que co-fondatrice du Théâtre des Cuisines, a signalé à Dumas l'impact déterminant de l'esprit du moment véhiculé au cours du Festival de l'Association québécoise du jeune théâtre en 1974 : « J'ai été galvanisé par les spectacles de création collective que j'y ai vus et les rencontres que j'y ai faites. J'ai découvert un théâtre qui me faisait vibrer, un théâtre de prise de parole et d'engagement [...] J'ai ressenti un choc [...] Là, je me retrouvais devant un groupe militant [...] j'ai été emballé par l'esprit d'équipe et la ferveur qui régnait dans le groupe » (50).

Les « 12 coups de théâtre » choisis par Dumas comme hauts points de cette « scène québécoise au féminin » entre 1974 et 1988 sont :

- *Un prince, mon jour viendra*, création collective par le Grand Cirque Ordinaire (janvier 1974) au Patriote à Clémence à Montréal
- *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*, création collective par le Théâtre des Cuisines (mars 1975) dans divers lieux devant des groupes de militantes et militants²
- *La nef des sorcières*, création collective (mars 1976) au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal³
- *Trois et 7 le numéro magique*, création collective (mai 1977) au Conventum à Montréal
- *Les fées ont soif* de Denise Boucher (novembre 1978) au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal
- *Un « réel » ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle (mai 1978) par le Théâtre Coppe de Rouyn, reprise par le Théâtre du Bois-de-Coulonge à Québec
- *La peur surtout* de Pol Pelletier (juillet 1979) au Théâtre Expérimental des Femmes à Montréal⁴
- *La saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault (avril 1981) au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal
- *La terre est trop courte, Violette Leduc* de Jovette Marchessault (mars 1981) au Théâtre Expérimental des Femmes à Montréal

- *Enfin duchesses*, création collective (janvier 1982) par le Théâtre de la Bordée à Québec
- *Camille C*, coproduite par le Théâtre d'Aujourd'hui et la compagnie Projet Camille Claudel (mai 1984) au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal
- *Noir de monde* de Julie Vincent (février 1988) à La Licorne à Montréal

Ces douze spectacles illustrent bien la riche diversité et la qualité innovatrice du théâtre au féminin qui a émergé à cette époque sur des plans poétiques, personnels et sociopolitiques et aussi sur les approches théâtrales et techniques. Il faudrait aussi mentionner la diffusion des spectacles grâce aux tournées dans de nombreuses régions du Québec. Il y avait au départ le côté humoristique et satirique, très apprécié, qui s'est développé dans *Un prince, mon jour viendra* et *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* et qui a atteint son apogée vers la fin de cette période dans *Enfin duchesses* et un autre spectacle des Folles Alliées, *Mademoiselle Autobody*. Il y avait pendant la même période des pièces d'auteure et des créations collectives qui font preuve d'une conscience soutenue de tout ce qui allait mal dans la vie intime et la situation collective de nombreuses femmes. La pièce de Vincent, dernier spectacle qui a attiré l'attention de Dumas, illustre ce courant capital en établissant des parallèles entre les abus et la violence dont souffrent les femmes dans leur vie privée et professionnelle et la menace nucléaire représentée par l'explosion récente à Tchernobyl. Le spectacle *Camille C*, pièce documentaire basée sur la beauté de l'art et la vie douloureuse de la sculptrice Camille Claudel poursuit le fil de pièces biographiques déjà développé plus tôt dans cette période. L'actrice Lise Roy, qui a joué le rôle de Camille Claudel, nous rappelle sa propre expérience inoubliable en tant que jeune artiste et, ce faisant, elle résume le climat effervescent théâtral de l'époque : « C'est inoubliable pour une jeune femme de voir trois femmes envahir littéralement et remplir le Théâtre du Nouveau Monde. De 1975 aux années 1980, il y a eu une explosion de femmes artistes, particulièrement au théâtre. C'est comme si le barrage s'ouvrait et que ça déferlait » (216).

La scène québécoise au féminin, 12 coups de théâtre 1974-1988 contient 23 entrevues faites par Dumas avec 21 femmes de théâtre qui ont joué un rôle capital dans ces événements théâtraux—qui en ont le plus souvent mené le jeu. Ces entrevues débordent d'énergie. Malgré les obstacles rencontrés par ces artistes, c'est l'effervescence de leur passion pour le théâtre qui illumine et éclaire leurs parcours extraordinaires. On a l'impression d'entendre des conversations qui tournent autour de multiples événements, de préoccupations personnelles, d'opinions sur ce que c'est et ce que doit être le théâtre. Dumas commence ces conversations et se positionne comme auteur personnellement engagé dans son sujet dès les premières lignes de l'introduction quand il parle de la déception qu'il a ressentie en 2015 « de ne voir aucune allusion au 40^e anniversaire de *La nef des sorcières* » (8). Ses échanges au sujet de la pratique théâtrale tissent des trames théoriques qui soulignent l'investissement de la part de ces femmes dans la transformation de la condition des femmes et aussi la pratique du théâtre : le fond, la forme et les langages. L'introduction nous lance sur le rythme des rencontres de Dumas tout en nous faisant entrer dans la chronologie du théâtre au féminin dans les années 1970 et 1980.

Dumas donne dans les notes qui figurent à la fin de cette introduction et de chaque entrevue des informations précieuses sur les « coups de théâtre » dont il s'agit dans le livre. Ces

renseignements permettent aux lectrices et lecteurs de s'imaginer le contexte historique au milieu duquel ces « coups de théâtre » se sont produits et ont fini par former dans l'ensemble un corpus et un mouvement socio-culturel innovateurs.

Il y avait au Théâtre du Nouveau Monde (TNM) entre 1976 et 1981 la production de cinq spectacles originaux au féminin. Trois des spectacles choisis par Dumas pour ses entrevues figurent sur cette liste. Il faut ajouter à ce nombre d'autres productions scéniques au TNM pendant cette période : *L'hippocanthrope* de France Vézina et la création collective « Célébrations », les deux en 1979. Au cours de « Célébrations », Pol Pelletier a joué pour la première fois *Les vaches de nuit* de Jovette Marchessault.

Les indications ne manquent pas de l'appui fort et soutenu offert par Jean-Louis Roux, co-fondateur du TNM et directeur artistique entre 1976 et 1982, à l'émergence du théâtre au féminin au cours de la période évoquée par Dumas. Je mentionne à titre d'exemple de la forte opposition de Roux à la censure et de son engagement inébranlable envers la programmation des pièces au féminin son refus d'écouter les exigences des participants à des manifestations qui s'opposaient bruyamment à la représentation de *Les fées ont soif*. Le Conseil des Arts de Montréal s'est plié devant les manifestations du clergé et des associations de l'extrême-droite et a fini par retirer sa subvention du TNM à cause de la programmation d'une « telle création » (122). Consciente de cette opposition sans fin qui risquait de devenir violente Dumas dit à l'autrice Denise Boucher : « Fort heureusement, vous avez pu compter sur le soutien sans faille de Jean-Louis Roux » (123). Marie-Claire Blais, auteure du monologue « Marcelle I » dans *La nef des sorcières*, avait déjà indiqué à Dumas sa conscience du *courage exemplaire* de Roux au cours de la création de ce spectacle : « Je me souviens d'avoir parlé avec Luce Guilbeault, qui était une grande comédienne. Elle avait eu une inspiration très originale et elle croyait beaucoup en ce théâtre solidaire des auteures. Je me souviens du courage exemplaire du Théâtre du Nouveau Monde qui nous laissait travailler là » (62).

C'est dans l'introduction que Dumas ouvre le contexte socio-théâtral au cœur duquel ces artistes se débattaient dans l'invention d'un univers théâtral au féminin. Dumas trace les étapes de ses propres rencontres avec « la scène québécoise au féminin », ce qui lui permet de faire suivre le même itinéraire par le lectorat et de présenter de nombreuses membres de ce domaine théâtral au féminin. L'approche de Dumas est efficace. Elle produit du plaisir et donne l'impression d'écouter clandestinement des conversations animées, informatives, passionnantes, souvent sombrement humoristiques. N'oublions pas le rire et le sens de l'humour qui circulaient parmi ces femmes. Lucie Godbout, membre des Folles Alliées de Québec a déclaré dans une entrevue que Dumas a intitulé « Dans une explosion de rires ! » : « Notre premier désir avec les Folles alliées était de rire, de faire rire et de déranger » (201).

Le fait que ce recueil d'entrevues de Dumas est la première vue d'ensemble de ce champ théâtral au féminin peut paraître paradoxal étant donné que le sujet du livre porte sur un phénomène qui a eu lieu il y a plus de quarante ans, étant donné également la richesse et la diversité de la scène québécoise au féminin dans ces années qui suivaient la Révolution tranquille. Il est en effet grand temps qu'on étudie dans son ensemble et dans ses détails ce champ théâtral effervescent et unique mais mal connu, rarement reconnu dans les récits historiques de la culture et du théâtre du Québec. C'est que la critique journalistique et savante, les spécialistes et les décideurs du monde théâtral se sont rarement intéressés au théâtre au féminin, ne se sont pas montré capables d'en apprécier les qualités esthétiques, intellectuelles,

éthiques et morales. Leur désintéret a servi à marginaliser les femmes du théâtre, les obligeant à poursuivre à côté leurs visions scéniques tout en se débrouillant avec des moyens et des modèles minimes et insuffisants, ce qu'elles ont fait avec brio. Il y avait aussi le problème de la publication des textes créés par ces femmes, tellement prises dans tout ce qu'elles faisaient ensemble qu'elles n'avaient pas le temps de s'occuper de la publication. Pol Pelletier et Anne-Marie Provencher en ont offert des sortes d'explication : « Nous ne pensions jamais à publier nos textes. Nous travaillions, nous jouions. Après nous passions à autre chose » (78); « Nous n'archivions pas. Nous n'en avons pas le temps! Les gens allaient de création en création. Et à un certain moment donné, les choses se sont perdues » (149).

La scène québécoise au féminin n'est pas un livre théorique. Ce n'est pas un livre où se trouvent des analyses théoriques ou esthétiques. C'est plutôt un livre qui porte sur la pratique théâtrale d'un assez grand nombre de femmes passionnées par le potentiel artistique illimité de la scène. Ces entrevues sont des témoignages offerts par des artistes à la recherche de formes et de langages théâtraux qui se prêteraient à la représentation de leurs façons de voir, à la reconnaissance de leur parole singulière et collective, à la mise en évidence de leurs conditions de vie, à des récits historiques portant sur d'autres femmes créatrices qui les avaient précédées. Les détails inclus dans ces entrevues et ces notes représentent un fond dans lequel il sera possible de puiser des données qui formeront le point de départ dans l'analyse des pratiques, des théories, des langages, des idées qui sous-tendent ces spectacles. C'est une analyse qui reste dans la plupart des cas à faire. Il existe déjà une bibliographie virtuelle, comme, par exemple, le numéro 16 de *Jeu* (1980.3) sur le thème « théâtre-femmes » et d'autres études de textes, de spectacles, de carrières. Le champ représenté par les entrevues de Dumas génère de multiples pistes à explorer. Les portes qu'a ouvertes Dumas dans ce recueil d'entrevues nous lancent le défi de mieux écouter les voix qui circulent dans cette mosaïque fascinante et de partir à l'exploration.

Notes

- 1 Comme l'indique le titre du livre, Dumas s'intéresse ici à l'émergence éblouissante entre 1974 et 1988 de la scène québécoise au féminin, l'expression *au féminin* prenant à cette époque une nouvelle signification qui implique la solidarité entre femmes. Il y avait certainement au Québec avant cette période des femmes qui créaient pour le théâtre, comme, par exemple, Rose Ouellette, Yvette Ollivier Mercier-Gouin, Judith Jasmin, Yvette Brind'Amour, Louise Maheu-Forcier, Françoise Loranger, Anne Hébert, Michèle Lalonde, Antonine Maillat, Marie-Claire Blais, Clémence Desrochers. Il est question ici cependant d'un nouveau phénomène qui s'est produit au cours des années 1960, 1970 et 1980 : l'émergence d'un mouvement en quelque sorte spontané et assez large auquel participaient des femmes de théâtre, collaborant ensemble, au courant de la pensée féministe sur un plan international, favorisant la transformation radicale du théâtre pour qu'il se prête à la représentation scénique des expériences matérielles, des paroles, des fantaisies et des idées des femmes.
- 2 Véronique O'Leary, qui a initié la fondation du Théâtre des Cuisines, a codirigé avec Louise Toupin les deux tomes de *Québécoises deboutte ! Une anthologie de textes du Front de libération des femmes (1969-1971) et du Centre des femmes (1972-1975)*. L'influence de cette anthologie dans les années 1970 a été énorme.

- 3 Dans le premier paragraphe du livre, Dumas rappelle au lectorat que la création de *La nef des sorcières* en 1976 sur la scène principale du Théâtre du Nouveau Monde est régulièrement considérée comme « une secousse fulgurante et une expérience novatrice tant dans la forme que dans le propos » (8). Cette pièce est composée de 7 monologues qui se complètent et qui arrivent à faire entendre les paroles d'une riche gamme de femmes qui, dans la vraie vie, gardent ordinairement le silence en ce qui concerne leurs propres affaires et qui restent stéréotypées dans les rôles que leur impose une société patriarcale et sexiste : l'actrice, la ménopausée, l'ouvrière célibataire, la fille, la lesbienne, l'écrivaine.
- 4 *La peur surtout* était la première production offerte au public par le Théâtre Expérimental des Femmes, nouvellement fondé en 1979 après la rupture avec le Théâtre Expérimental de Montréal. Phénomène notoire de ce spectacle, on a installé le public féminin d'un côté de la scène et le public masculin de l'autre, de sorte que les membres du public voyaient non seulement le spectacle mais aussi la réception du spectacle chez celles et ceux de l'autre sexe.

MEERZON, YANA, ED.
Theatre and (Im)migration: New Essays on Canadian Theatre, Volume 10.

Toronto: Playwrights Canada Press, 2019, 560 pp.

NATALIE REWA

Yana Meerzon choses a map as an organizing metaphor for this volume of essays probing the-
 atremaking and immigration on Canadian territories. From the outset she challenges any one
 stable cartographic proposition of theatre histories, or settlement behaviours, by simultane-
 ously conceptualizing a multiplicity of maps that produce a shimmering effect (1); Meerzon
 confronts ways of telling theatre histories, and tracing (re)settlement theatricality and per-
 formativities. She has delved into the critical distinctions between exilic and immigrational
 theatremaking previously and this volume, along with its companion of plays, effectively
 enlarges the critical and experiential vocabularies she initiated as the guest editor of *Theatre
 Research in Canada* 36.2 (2015). Meerzon sets out the complexities of the overlapping map-
 ping processes by drawing out five strategies: language, dramatic repertoire, experience of
 independent companies under the banner of multi-culturalism and diversity, development
 of spectatorship, and enactment/introduction of artistic vocabularies (9-10).

The twenty-five contributors amplify these categories according to their own inquiries or
 descriptions. Taken together the essays take on a dynamic narrative engaging with the efforts
 of artists, companies, and communities as they create performances while encountering infra-
 structural supports, confronting transnational concerns, negotiating governmental granting
 policies, bringing to the forefront issues in racialization and genderization. The shimmer-
 ing maps confront modernist characterizations of theatre as an instrument in populating
 the land, and demarcating nationalisms, but are also stimulated by a millennial awareness

of the artistic dialogues occasioned by the flow of persons who actively position themselves within increasingly dissolving concepts of nations. So the parentheses that Meerzon insists upon—around the prefix—(im)migration—emphasize migration to this place, as well as the modulation of concepts and mandates of performance on and from these territories as dynamic perspectives on making theatre and initiating fresh forms of reception.

Meerzon has judiciously divided the volume into three significant sections: the first follows a resetting of the task of the long history of immigration to these territories and focuses on theatre histories—writing them as well as contesting them. The eight essays that comprise this section provide an insightful definition of how arrivals of various populations might also be configured with changing socio-cultural habits of theatre. The contributors in this section offer lively rereadings of the mandates *for* immigrant populations as well as *by* them to become present: a timely rereading of John Coulter's *Riel*; a re-assessment of the active presence of theatre artists from the US to Toronto between 1968 and 1974; and also expanded mandates of theatrical and paratheatrical practices initiated by Dora Wasserman as the multi-faceted Montreal Yiddish Theatre and by journalists Leon and Zena Kossar of The Caravan Festival in Toronto. Essays addressing more recent activity provide an account of the contrasting multifaceted shifts from multicultural approaches to those of interculturalism by Montreal's Teesri Duniya Theatre, and the personal critical itineraries of Olivier Kemeid arcing temporally in attitude to the philosophical conditions of migration.

Meerzon has organized the second section attending to the paradigms of performance. The dynamism of creativity is stimulating, since each of the contributions privileges the terms of negotiation of multiple cultures as embodied practices by specific theatre artists. Any one of these 'maps' provides insights into ways of achieving equity and diversity in theatre practice. The protocols of a workshop in 2017 conducted by Majdi Bou-Matar is described as constituted by a consciousness of historical and contemporary intersections. The team of collaborators for *The Occupy Spring Project* brought together refugee, Indigenous, and white settler cultures within Canada (228-29) and the detailed description of Bou-Matar's development process provides a useful model integrating persons, space, and motion. In other essays the adjustment to working conditions, the concomitant valuation of theatre production is traced in the rebalancing of language, production values by Iranian-Canadian theatre artists, insistence on forms of self-identification/definition by LatinX artists as well as selecting venues within the orientation of a diasporic theatre. Professional training prior to arrival in Canada, funding, and rehearsal spaces begin to figure in these discussions in an increasingly poignant manner. All the essays in this section take up language as part of the initial mapping, and it is in the overlays, such as of Portuguese fado songs, that translation-adaptation becomes active interrogatively as the modes of performance. In these essays the gendered body, the specificity of speech acts and their manipulations expand the definitions of theatres of (im)migration.

Completing the volume Meerzon has grouped essays negotiating "first person singular and plural." The moniker is critically apt. The contributions to this section are by artists whose experience demonstrates yet another definition of theatricality and migrational identities. These contributions encourage the reader to consider the flexibility of the central critical term (im)migration. Oral histories and personal retrospective memoirs of work on these territories, en route and elsewhere constitute a distinct writing style so that the artist's

consciousness of being within the flow of persons is matched by the sense of encounter rather than representation. Focus on embodied knowledge leading the dramaturgy of a newcomer, and in some cases with Indigenous participants, is spread across the projects in learning about the past and developing collaborative relationships on these territories and internationally. The experience of (im)migrant artists devising, being the facilitators in birthing stories for performance, come with significant insights into the explorations of trauma in and from the Canadian context. These shimmering maps extend outside the immediate borders bringing in hemispheric, as well as international, encounters that highlight training and politicized approaches that substantially delve into descriptors of (im)migrants as displaced person, refugee and which thereby renegotiate community practice. Tied less to infrastructural frameworks these intercultural devised and applied projects are tuned to the responsibilities of engaging with contemporary cultural and immediate social contexts in a much expanded manner—the discussion in this section comprehends distances as well as time.

The volume encourages readers to begin to remake the next set of maps. The notes in each contribution provide details that augment (im)migration on these territories as they link to specific histories and international movements; images (although sparse) begin to demonstrate how theatrical imaginations and resources are deployed (as well as awareness of document productions); and the bibliography affords the reader yet another opportunity to take responsibility for a fresh architectonics of inquiry of theatremaking on these territories.