



Stefania LODI RIZZINI

stefania.lr@gmail.com

Docteure en Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle

Stefania a obtenu son doctorat en Études Théâtrales à Paris 3, Université Paris Sorbonne-Nouvelle. Elle est membre de LIRA (Laboratoire International de Recherche en Arts). Elle a publié pour la revue *Culture* du Département d'Histoire et Culture Anglophone Université de Milano, au sein d'une publication collective, *Identité féminine au sein de l'Art contemporain anglais avec Tracey Emin, Mona Hatoum, Gillian Wearing, Jenny Saville* ; en 2021 pour l'ouvrage collectif *Palgrave Handbook of Queer and Trans feminisms in contemporary Performance* et l'article "The undisciplined body: Phia Ménard and her experience of Organic Performance".

Ses champs de recherche académique concernent le corps, la performance contemporaine, le genre, l'identité féminine, la *queer*, la transidentité et la représentation du féminin.

INTERVIEWÉE

Phia MÉNARD

Phia est directrice artistique et interprète de la Compagnie Non Nova, qu'elle fonde à Nantes en 1998 avec l'envie de porter un regard différent sur l'appréhension de la jonglerie, de son traitement scénique et dramaturgique. « Non nova, sed nove » (« Nous n'inventons rien, nous le voyons différemment ») en est un précepte fondateur. En 2008, elle initie un processus de recherche intitulé « I.C.E » pour « Injonglabilité Complémentaire des Eléments », qui consiste en une approche créative, intellectuelle et imaginative autour de la notion de transformation, d'érosion ou de sublimation de matières ou matériaux naturels comme la glace, l'eau, le vent...et de leurs interactions avec les comportements humains, corporels ou psychiques. Plusieurs cycles ont été initiés depuis 2008 : Les Pièces de Glace : *P.P.P.*, *ICE MAN* et *Black Monodie* ; Les Pièces du Vent : *L'après-midi d'un foehn version 1*, *L'après-midi d'un foehn*, *VORTEX* et *Les Os Noirs* ; Les Pièces de l'Eau et de la Vapeur : *Belle d'Hier* et *Saison Sèche* ; Les Pièces de la Sublimation : *Contes Immoraux – Partie 1 : Maison Mère* et *No Way*. En 2021 Phia Ménard présente sa dernière création *La Trilogie des Contes Immoraux (pour Europe)*.

Entretien réalisé à Reims le 17 mai 2019



Stefania LODI RIZZINI en dialogue avec Phia MÉNARD

La création entre rupture et mémoire. Un voyage en quête de frontières

RÉSUMÉ :

Une rencontre avec Phia Ménard pour parler de son parcours de création théâtrale. L'artiste raconte comme elle a découvert l'art du jonglage à l'âge de 18 ans.

C'est à partir de là qu'elle commence son voyage dans le monde du cirque, puis dans celui de la danse et de la performance. Elle nous parle de ses années d'apprentissage, de l'importance des voyages pour reformuler la relation entre spectateur et acteur et de la découverte de la construction sociale des genres d'un point de vue personnel. Au cours de ces voyages, sa conscience personnelle grandit et sa création artistique devient un miroir et un dialogue exploratoire.

Elle nous parle de l'importance du féminisme, du dépassement de la binarité des genres, de la réorganisation des espaces sociaux, et elle souligne ce que signifie franchir cette frontière.

Mots-clés : relation avec les spectateur-trice-e, les espaces sociaux, théâtre et création, binarité des genres, patriarcat.

ABSTRACT:

A meeting with Phia Ménard to talk about her theatrical creation. The artist tells how she discovered the art of juggling since she was 18 years old.

From that moment she began her journey into the world of circus, then into dance and performance. She talks about her years of apprenticeship, the importance of travel in reformulating the relationship between spectator and actor, as well as the discovery of the social construction of gender from a personal perspective. Through these journeys, her personal awareness grows and her artistic creation becomes a mirror and an exploratory dialogue.

She talks about the importance of feminism, the overcoming of gender binarity, the reorganization of social spaces, and she emphasizes and shares her experience of what it means to cross this boundary.

Key words: spectators, social spaces, theater and creation, feminism, gender binarities, patriarchy.



1/ Les débuts : désacraliser l'artiste

STEFANIA LODI RIZZINI : *Quel est ta relation au mythe ?*

PHIA MENARD : Je m'aperçois que je creuse la question du mythe depuis très longtemps ; je l'ai creusée sans en être consciente. Au début, c'était inconscient et aujourd'hui, c'est très réfléchi. Ma pratique artistique a d'abord été mimétique, elle aussi inconsciente. Pendant des années, j'ai été interprète pour d'autres et en même temps je n'avais pas résolu la question de ma propre identité, donc je continuais à essayer de paraître. Le théâtre est un très bon endroit pour paraître. *P.P.P.* a été finalement la rupture, *P.P.P.* c'est la fin. Avec *P.P.P.* je suis arrivée à un cycle. Il est possible de le voir dans les images que j'emploie dans une interview qui est sur le site de la compagnie. C'est l'époque où je crée une série de pièces qui s'appelle *Doggy bag*. J'étais passée à cette étape de la virtuosité et plus la virtuosité avançait et plus on sacralisait l'homme, donc Philippe Ménard, et plus on lui demandait d'être beau, plus ça me terrifiait, ça m'éloignait un peu plus de la vérité. Donc je comprenais qu'une sacralisation était en train de se faire sur ma personne, mais une sacralisation qui était une fausse figure, du plâtre, du stuc parce qu'en dessous germait depuis trop d'années une personne qui était en porte-à-faux, une personne qui était sans arrêt en déséquilibre. Donc il y a cette étape de la virtuosité (1995-2005) où je joue le jeu de la société, je joue la société du théâtre ; tout ce que j'écris devient de plus en plus absurde mais absurde dans le sens où je cherchais moi-même ce que j'avais à dire. Je m'aperçois que ce que j'ai à dire ce sont des questions sur l'identité mais ce sont des questions qui ne collent pas à mon image. Je me débarrasse de l'objet comme élément de virtuosité, donc je me débarrasse de la balle qui était mon objet pour créer une rupture franche en disant que j'en ai marre qu'on regarde cet individu, que j'ai envie qu'on en ait peur et cette peur je la passe dans tel jeu par le fait de détruire l'objet. Donc je crée une pièce appelée à l'époque *Fresques et sketches premier round*. Dans la première scène je détruis ma balle à grands coups de pelle, pour dire : « Arrêtez ! Arrêtez avec ça ! ». Et l'objet que je sors est un cactus, quelque chose d'injurable quelque chose qui va faire mal et qui change la donne. Est-ce que cet artiste est fou ? C'est ce qui engendre l'idée qu'il faut que j'aille vers des objets comme le verre. Dans *Doggy Bag* je suis dans un mal être monstrueux parce que je me suis coupé du public qui ne comprend plus du tout ce que je suis en train de faire, et moi-même je m'aperçois que ce n'est plus possible d'écrire ce que je suis en train d'écrire. Il y a trop de sujets sous-jacents, de sujets qui ne sont pas vraiment exprimés. Et du coup



c'est illisible, le public ne peut pas comprendre. Et c'est ce qui fait qu'à un moment *P.P.P.* arrive comme une réalité pour dire que je ne peux plus faire semblant d'être quelque chose que je n'arrive pas à être, c'est-à-dire d'être homme. Je n'arrive pas et quand je regarde l'analyse que j'ai faite, cette analyse me fait remonter très, très loin parce qu'elle me fait remonter jusqu'à mon enfance, elle me fait remonter aussi à des étapes du début de ma carrière d'artiste. Je travaillais dans le monde entier et il y a eu des tas de moments où moi-même je me voyais travesti en homme. Je voyais aussi la condition des femmes. Cela me détruisait et m'amenait à une autodestruction. Je ne supportais pas de porter l'habit du tortionnaire. Je comprenais aussi que je ne l'ai jamais été.

P.P.P. est vraiment l'idée de faire une pièce du *coming out*, où je me suis très vite posé la question : comment faire pour que le spectateur ne regarde pas ça comme l'objet d'un tabou, comme un objet de curiosité, pour qu'il puisse se sentir concerné. C'est ce qui m'a fait créer notamment ce plafond avec ces boules qui tombent. Je me suis dit, vous allez avoir peur pour moi, peur pour le différent, peur pour la différente, peur pour l'autre. Ce qui est une relation très particulière. La deuxième idée était que le corps qui allait être exposé, allait vivre sa transformation. La dernière représentation correspondait pour moi à dix années d'un parcours où j'ai commencé à prendre les hormones. C'était au début de *P.P.P.* et je savais très bien que la transformation de mon corps – même si en tant que personne trans on la rêve survenir du jour au lendemain –, c'est un peu un réveil version Kafka, comme dans *La Métamorphose* où du jour au lendemain on est dans le corps de l'autre. Or un tel changement brutal n'existe pas. Ça veut dire que cette pièce a accompagné ma transition et la transformation de mon corps. Quand aujourd'hui je vois les images des premières, la pièce est exactement la même, c'est le corps qui a changé. Ma relation avec le public a changé ; au début les spectateurs revenaient régulièrement pour voir ce corps parce que le désir du spectateur est un désir voyeur. Comment faire pour déjouer cela ? Ou comment jouer avec cela ? Et pour moi, seuls des moments très symboliques pouvaient le faire, comme par exemple au moment où je m'allonge dans un lit rempli de glace. J'entends alors le spectateur qui fait « fffff ! » parce qu'il projette son corps, parce qu'il imagine son corps. Sur le coup, cela veut dire qu'il se met à ma place. C'était pour moi le point de départ pour dire : mon travail aujourd'hui doit être de prêter mon corps au spectateur. Donc là où mon acte était celui de la virtuosité, d'être reconnu, d'être magnifié, d'un seul coup il est remplacé par un acte qui dit que je suis une prostituée mais une prostituée qui prête son corps pour un acte que l'autre ne veut pas faire, donc c'est un acte fantasmé. Je joue sur les fantasmes du spectateur et je joue dans son fantasme et dans ses limites, dans des registres qui sont très larges mais qui vont être assumés comme tels. À partir de là, mon jeu consiste à comprendre comment laisser la place au spectateur, comment il va vivre ça, comment il va accepter (ou refuser) le malaise que ça



peut produire chez lui. Cela consiste à ne plus chercher à briller et aussi chercher à désacraliser la personne. Quasiment dans toutes les pièces (*P.P.P.*, *Vortex*), je termine par un acte de parole et cet acte de parole a une pure volonté de désacralisation, en rappelant que l'œuvre est sacrée mais que l'artiste n'est pas sacré. C'est un être humain et donc quelque part c'est aussi la possibilité de continuer à dialoguer, à se disputer avec cet artiste. Donc c'est là où tout démarre.

Avec *P.P.P.* je comprends que les années que j'ai passées auparavant, étaient en fait des années d'études, des années d'apprentissage, d'expérimentations maladroites. Ça veut dire qu'il y a eu une recherche, et puis que la maladresse c'est humain, c'est même une particularité de l'être humain. Ce qui fait sa maladresse est précisément la non-maitrise de sa pensée dans sa totalité. Peut-on dire que l'animal est maladroit ? On n'en a aucune certitude. La maladresse de l'être humain on le sait, c'est qu'il essaie finalement de sortir de quelque chose ; sa maladresse vient justement de ce qu'il rentre dans un monde inconnu ou en tout cas inconnu pour lui. J'ai compris à un moment donné qu'il fallait que je fasse confiance à mes doutes. C'est l'œuvre qui va apporter les réponses. Si l'œuvre est sincère, si l'œuvre est sans compromis, si elle est méthodique, si elle est sans psychologie et si l'artiste tient la distance, alors dans ce cas-là, il y a une puissance de l'art.

2/ Le voyage comme apprentissage du théâtre et de soi-même

S.L.R. : Comment en es-tu arrivée là ? Le public ne connaît pas ta biographie. Selon ce que tu viens de dire, il y a un effet de catharsis du théâtre dans ton parcours. Tu arrives à P.P.P., à travers un apprentissage permettant de mieux te connaître. Comment peux-tu, après avoir traversé tout cela, retourner à la personne, par rapport à l'art que tu fais, que tu recherches ?

P.M. : Je vais parler de mon parcours d'abord. Je viens d'un milieu ouvrier avec une culture du partage, d'entraide. Une éducation qui dérive des associations populaires qui se vouaient à pouvoir faire des choses ensemble hors du cadre du travail ; ce sont donc des racines très syndicales. Il y a un endroit qui était lié au monde dans lequel vivaient mes parents, celui de la construction navale pour mon père et celui de la couture pour ma mère. Il y a eu quelque chose d'important pour moi, j'ai eu une enfance très agréable parce que c'était une enfance où, les week-ends, on partait faire du camping, on allait se balader mais on n'allait jamais au théâtre, jamais au cinéma et si on allait voir des musées, c'étaient des musées technologiques, c'est-à-dire c'était la culture même du savoir ouvrier. A l'âge



de 6-7 ans, c'est la première fois que je vais à Paris et symboliquement on va à la Tour Eiffel, mais on va aussi au Palais de la Découverte pour voir comment fonctionnent les machines et le petit garçon que j'étais était déjà fasciné par tout cela et cela nourrissait très fortement mon imaginaire, je dessinais beaucoup. Une enfance très simple. Un premier événement qui est marquant pour moi arrive vers 9-10 ans, on était dans une ville, et il y avait une exposition de maquettes où quelqu'un exposait la maquette d'un cuirassé et ce monsieur demande à ma mère dont je tenais la main comment s'appelle cette petite fille. Moi, je lui ai répondu « je suis un garçon ». Cette petite phrase m'est restée parce qu'ensuite j'ai demandé à ma mère pourquoi il m'avait appelé petite fille. [...]

Un autre moment important advient en cours de philosophie, en première terminale. Je découvre le rapport avec la philosophie et à de vrais sujets. Je commence à comprendre un dialogue sur des sujets qui d'un seul coup m'apparaissent comme essentiels et c'est ça qui me ramène à une sorte d'espoir. C'est la puissance de la pensée. Je passe mon bac avec mention et la première chose que je cherche c'est le rapport avec l'art, comme une pièce de Molière. Quand j'arrive à Nantes pour mes études supérieures, je loge à côté du centre de recherches culturelles qui deviendra Le Lieu Unique. A l'époque ce lieu, dirigé par Jean Blaize, développe un travail déjà très contemporain. Comme c'était près de chez moi et que j'avais appris à jongler, – mon frère m'avait appris à jongler –, je me retrouve à aller dans un théâtre parce qu'il y a une pièce de Jérôme Thomas, un jongleur qu'il fallait absolument que je voie. Les personnes qui deviennent mes amis, avec qui je jongle et avec qui je dialogue, me disent qu'il y a un spectacle de danse de Philippe Decouflé. C'est comme cela que je commence à voir ces pièces qui pour moi deviennent symboliques, comme *L'ascèse de Saint Clément et La Vierge Marie* de Jean Gaudin, ou les pièces de Joëlle Bouvier et Régis Obadia, Maguy Marin, d'Alain Platel. Ce sont des œuvres qui poseront des pavés en dessous de mes pieds en me disant que ce que je vis là est unique. Ce que je ressens est incroyable. Ce qu'ils expriment est incroyable ; c'est ce qui fait que le chemin vers l'art devient une évidence ; j'arrête mes études pour devenir ingénieur, pour fabriquer des instruments de chirurgie. A l'âge de 18 ans, le weekend, je me travestis. Je m'aperçois que c'est la période où j'ai pris énormément de risques. C'était la pleine période de pandémie de sida. La honte la plus forte était celle d'être travesti et de ne pas pouvoir définir cela. J'ai arrêté mes études après avoir vu deux ou trois opérations au bloc. J'ai vu ce que voulait dire ouvrir la chair, ce qu'étaient les boyaux ; je trouvais tout cela passionnant.

Donc voilà j'ai commencé à jongler, c'est devenu une passion, je faisais des heures et des heures. Je me levais pour ça et je me couchais quand j'étais épuisé. J'ai changé mon emploi du temps, je prenais des cours de danse, de théâtre. Tout ce qui me correspondait, je le faisais et cela me donnait de la jouissance de pouvoir posséder mon corps alors que j'étais dans la période de plus grand dégoût



de ce corps. À jongler je pouvais laisser mes gestes faire. Accepter certains de mes gestes, comprendre que j'avais été formé, commencer à comprendre que j'avais été déformé ; on m'avait déjà appris à écrire avec la main droite, on m'avait appris à écrire de gauche à droite et de droite à gauche, on m'avait appris à compter. Comprendre que la jonglerie me disait « fais la même chose de gauche à droite, fais la même chose de haut en bas ». Découvrir d'un seul coup que mon corps était presque un orchestre symphonique et que chaque partie était un instrument, là, ça a été vraiment la grosse découverte. La découverte du potentiel de mon corps.

C'est l'époque où je rencontre Jérôme Thomas, maître de jonglerie, qui m'invite à être son étudiant. Et là je me retrouve chez lui, à côté de Lyon, je vis chez lui. C'est le maître absolu, je suis vraiment son disciple ; le matin on va marcher dans les champs, il me fait faire des exercices avec des taureaux, il me réapprend à marcher, il me réapprend tout par l'art, il me montre les films de Kurosawa et Tarkovski. Je ne comprends rien mais il me donne à chaque fois la traduction, une interprétation. Il m'envoie chez d'autres artistes, des musiciens de jazz, chez des marionnettistes, chez des chorégraphes. C'est comme cela que je me retrouve chez Hervé Diasnas, autre figure de la danse contemporaine à l'époque, qui était tout à l'opposé. Jérôme Thomas m'apprenait la maîtrise absolue, la virtuosité par la maîtrise tandis que Diasnas m'interdisait l'objet. On était obligé de comprendre l'intérieur du corps. Il m'oblige à méditer, à me lever à 7 heures du matin, assis jusqu'à 9 heures du matin en méditation, à ne pas toucher l'objet, à comprendre le fait de laisser les choses se faire, le temps. Ce qui est un choc phénoménal parce que c'est en opposition avec ce que j'ai appris jusque-là. Mais en même temps si j'ai écrit *P.P.P.*, c'est bien grâce à eux deux, parce que les deux m'ont appris, la méditation m'a appris à maîtriser l'épreuve du corps.

Donc, ces deux figures-là arrivent dans ma vie et je deviens interprète pour Thomas. Je fais avec lui la première étape de sa tournée – à l'époque on créait le spectacle *Hip Hop* avec quatre autres jongleurs – la tournée c'est le Pakistan, le Vietnam, le Laos et le Bangladesh. J'ai 24 ans, je ne suis jamais sorti d'Europe. J'arrive pour la première fois en pleine nuit au Pakistan et là je vois des gens agglutinés devant les portes. À l'époque j'ai les cheveux un peu longs, j'ai des boucles d'oreille et rien que la première nuit, en prenant l'ascenseur, je me fais tripoter par le groom. Le lendemain je me fais jeter des pierres ; une semaine après, je me suis rasé la tête, j'ai retiré mes boucles d'oreille, je me suis masculinisé au maximum pour passer inaperçu dans la société parce que les gens doutent et ne savent pas si je suis un homme ou une femme parce que j'étais très mince.

S.L.R. : *Mais combien de temps es-tu restée là ?*



P.M. : Je suis resté là un mois. En un mois j'ai vu la violence, la mort, la détresse. J'ai failli mourir une fois parce qu'arrivé à Peshawar, on était la première compagnie à jouer à Peshawar en septembre 94-95. A l'époque, les Talibans n'étaient pas en Afghanistan mais ils étaient dans les alentours de Peshawar et le directeur de l'Institut français de Peshawar, un mec complètement fou, nous fait venir jouer dans ce théâtre en sachant ce qu'était le Pakistan, un monde d'hommes, de drogues, de domination, avec la religion au maximum. Dans les vestiaires ce ne sont pas des vêtements qui se posent mais des armes ; donc on se dit que ça a intérêt à leur plaire parce que sinon on est mal. Par chance le groupe que nous formions était un groupe presque tzigane ; nous avons une capacité à donner, une générosité incroyable à emmener les gens, une vertu très forte que je prête aux tziganes. Un jour de pause, nous partons jusqu'à la frontière afghane avec ce directeur et on s'arrête dans la ville de Dahra ; il veut nous montrer que la France vend des armes. On se retrouve chez un marchand d'armes et de drogue, qui vend des mines antipersonnel, des armes françaises. On commence à se demander ce qu'on fait là. Très symboliquement, puisque nous sommes des hommes, il fallait tirer à la kalachnikov ; or moi, j'ai déjà refusé de faire l'armée, je me refuse à tenir une arme. Je me retrouve dans une situation particulière. Je me mets en retrait, on est sur un toit ; deux personnes de notre équipe tirent à la Kalachnikov sur des tas de sable alors qu'il y a des êtres humains pas loin, des gens qui fument de l'héroïne et qui sont comme des zombies sous des couvertures. C'est une vision dantesque, la pire que je n'aurais jamais vue. À un moment donné, un enfant se rapproche de moi et pointe une arme sur moi, en me demandant ce que je suis, si je suis une femme parce que je suis très mince. Il me parle dans sa langue, je ne comprends rien et là je suis terrifié. Je suis blanc. A quelques mètres, Thomas voit la scène et par chance se rapproche. Du coup, on se retrouve à deux contre une arme. On ne sait pas quoi faire quand tout à coup un homme parle à cet enfant. L'enfant baisse son arme et part, moi je m'effondre. Je suis en larmes, je sais que j'ai failli mourir là. On lui demande ce qu'il lui a dit. Cet homme nous répond qu'il nous a vu deux jours auparavant au théâtre, que je suis un clown et que les clowns sont de drôles de personnages et qu'il ne faut pas les tuer. Je comprends que je dois ma vie au théâtre, ce qui sera un déclencheur énorme pour moi. Considérer que c'est l'œuvre qui m'a sauvé, ça veut dire que l'œuvre a été reconnue, perçue et elle me permet d'échapper à la mort. Après ça, je me retrouve en état de choc. On arrive du Pakistan, on n'a pas vu de femme. Moi j'ai vécu sans relation, ce qui n'a fait que bousculer mon approche du corps, et je me retrouve au Laos, où il y a une société matriarcale. Le choc est monstrueux, puis je me retrouve au Vietnam ; la beauté, la sensualité, c'est la première fois où je me fais masser le corps et accepte d'un seul coup qu'on touche à mon corps. J'arrive au Bangladesh, je crois que là c'est la rupture, je vois la pauvreté la plus grande, je vois une grande misère, je me retrouve en état de ne plus supporter le monde. Je



tombe sur une femme voulant me donner son enfant, en me disant de l’emmener avec moi. A mon retour, ma mère me dit que j’ai vieilli de dix ans en quatre mois. J’ai vieilli, c’est vrai. À ce moment-là, tout est chamboulé pour moi. On enchaîne avec une tournée en Afrique et là je vois l’art, la puissance de l’art ; je vois aussi les codes d’un art qui ne sont pas les nôtres. Au Pakistan je jouais des scènes en solo où des spectateurs se collent au proscénium et me parlent alors que je suis en train de jouer en disant que c’est incroyable, que je joue avec cinq balles. Alors que moi je pratiquais un théâtre où quand les lumières s’éteignent c’est le silence et à la fin on me dit « bravo ! ». Tout cela pour moi est une explosion totale. C’est une remise à plat du monde, de toutes les sociétés, de tout savoir, de toute forme de communication. Je vais écouter de la musique, je vais m’intéresser à des sociétés. Là je comprends finalement la force de l’humanisme ; je comprends ce qui m’a frappé dans les œuvres d’Alain Platel, Maguy Marin. C’est l’humanisme ; c’est qu’ils traitent de l’humain au plus haut point avec l’idée que le geste artistique doit laisser émerger et rappeler ce qu’est l’humanisme, ce qu’est l’humanité et non pas plaire, non pas être une star. Tout cela, à l’époque je ne peux pas le maîtriser, tout ça traverse mon corps et ça laisse une trace indélébile. C’est resté presque comme un césium, cette molécule nucléaire qu’on ne peut pas faire partir ; elle reste en moi et à partir de là, elle m’oblige à franchir une étape. Et l’étape se fait en deux temps, celle d’accepter et dire : « Ok il faut que je me décide », et si je me décide, peut être vais-je arriver à faire des choses.

3/ Une profonde pulsion de vie

S.L.R. : Pourquoi dis-tu « il faut que je me décide » ? Est-ce qu’il y a la possibilité de ne pas être capable de le faire ?

P.M. : C’est une profonde envie de vivre, un profond désir d’amour qui me pousse à dire qu’il y a une solution, qu’il y a une sortie. C’est la rencontre qui t’ouvre à des solutions, et ce qui est très rigolo pour moi c’est que c’est ici à Reims, – la chose est très symbolique, ça fait très longtemps que je n’y suis pas revenue – ici que vivait une femme, chorégraphe, Martine Evrard, dont malheureusement je n’ai plus de nouvelles. J’avais fait un spectacle ici en 1999 et à cette époque-là, je logeais chez elle. Je lui dis que je ne suis pas un homme, que je suis malheureusement une femme enfermée dans un corps d’homme. Et là elle me révèle que son ex-mari aussi est devenu son ex-femme. On est au tout début d’internet, des réseaux sociaux et l’homosexualité et les questions d’identité ne sont pas du tout



abordées, même dans le cercle du cirque. La question de l'homosexualité, de la transsexualité n'est pas abordée ; c'est un milieu très machiste et il l'est toujours. A partir de là c'est le moment d'ouvrir la porte et je rencontre cette femme qui me raconte son parcours, qui me donne des contacts, qui est la première à me dire que je ne suis pas folle, que je suis trans. A ce moment-là, je sais que je vais me décider à le dire mais que ça va me poser une question : comment dédramatiser l'acte, comment échapper au théâtral de cet acte. Paradoxalement je fais du théâtre et je comprends que, dans la société, il faut que j'évite de faire du théâtre, pour ne pas me trouver seule. Il va falloir que j'apprenne à dialoguer et à dire : vous n'allez pas me perdre, je suis la même personne, la seule chose c'est que j'ai besoin de me décider à le révéler ; j'ai besoin de me lever tous les jours et ne pas être là à me dire : « je n'ai pas envie d'être comme ça ou je suis comme ça, ma sensibilité est comme ça, mon désir sexuel est comme ça ». C'est ce qui vraiment va commencer à me faire travailler. C'est le moment où j'ai commencé à écrire des pièces qui me viennent difficilement jusqu'en 2007 où en effet là je commence à me déclarer en transition. C'est ce chemin qui m'y mène et je sais qu'en 2007, je commence à avoir les arguments, les éléments de langage, de compréhension pour dédramatiser l'acte et réussir à faire dire déjà à mon entourage, aux gens avec qui je travaille au quotidien, ce que je suis. J'ai besoin d'annoncer sincèrement que je suis cette femme et eux sont soulagés parce que le parcours de création est un parcours en commun et qu'ils se demandaient de plus en plus ce que je cherchais dans mes écritures. D'un seul coup tout s'éclaire.

4/ Le corps des femmes entre temporalité et objectification

S.L.R. : *Tu crois que le pouvoir du patriarcat est masqué ?*

P.M. : Oui, il est masqué parce que c'est une société encore patriarcale. C'est quelque chose qui fait changer la notion du temps. J'expliquais à une amie l'autre jour que la notion de temps pour l'homme et la femme est totalement différente ; une année pour l'homme a 365 jours, une année pour la femme a 365 jours divisés en 28 cycles selon ses règles, selon le cycle lunaire. On peut dire aussi que la réalité féminine est de treize mois. La réalité masculine ne varie que quand l'homme est malade, comme quand il a un cancer ou une grave maladie, parce que c'est le seul moment où son corps se rappelle à lui. Le corps de la femme se rappelle à elle régulièrement. Notre relation à l'espace est une relation qui vient par cycles ; durant le cycle on a en effet le devoir de le taire à cause de la société



patriarcale. Comme je le disais à des lycéennes, le mot fraîcheur apparaît sur tous les paquets de serviettes hygiéniques. C'est la fraîcheur qui caractérise les femmes, il faut qu'on soit fraîches, il ne faut pas dégoûter. La valeur de ce sang est intéressante, qu'est-ce qu'il représente dans la société ? Et c'est vrai que tous ces éléments-là me font dire que les femmes sont dévaluées dans la société des hommes, donc le pouvoir patriarcal est bien un acte qui nous met en situation de soumission mais qui nous rend sincères. Un être soumis n'a pas d'autres solutions que de partager avec d'autres soumis. Il est évident que celui qui a le pouvoir veut le garder et donc pour le garder il ne le partage pas, il ne partage pas ses soucis, ses questions existentielles c'est-à-dire celles du corps. C'est en fait mon cheval de recherche parce que je vois à quel point la société du paraître est bien une société patriarcale.

S.L.R. : En parlant de fraîcheur cela me fait penser à Roland Barthes qui disait que lorsqu'une personne se promène dans la rue et qu'elle voit des panneaux publicitaires, elle voit en fait des signaux, des signifiants de la société. Donc en ce qui concerne la fraîcheur, ça veut dire qu'il faut être belle, séduisante, prête à se reproduire. En Suède et même en Pologne il y a des femmes qui ont refusé de s'épiler tout en se montrant sur les réseaux sociaux. Elles ont reçu des menaces de viol, des réactions violentes, de dégoût tout simplement parce qu'elles se sont montrées au naturel sans suivre les lois de la beauté traditionnelle. Il s'agit là d'expérimentations qui dévoilent les normes. Les statistiques révèlent que 350 familles au monde détiennent la richesse mondiale, donc on travaille pour exaucer les rêves de ces familles et pas les nôtres.

P.M. : Nous ne sommes pas esclaves parce que l'esclave n'est pas payé, mais locataires, c'est-à-dire que nous fournissons en plus un loyer à ceux qui possèdent. Je le vois dans mon expérience. C'est une discussion que j'ai avec Paul Preciado, lui qui découvre la liberté totale de l'espace, lui qui était une femme et qui devient un homme, et moi devenue femme dans la société. Avant je traversais la ville la nuit tout seul, je pouvais sortir, je ne me rendais compte de rien. Il n'y n'avait aucun risque sauf si je tombais sur une bande qui voulait me casser la figure. Aujourd'hui en tant que femme, je sais que sur ce même chemin, j'ai toutes les chances d'être rappelée à l'ordre par quelques mots qui vont dire « t'es jolie, tu ne veux pas coucher avec moi ce soir ? ». Donc, maintenant, je me rends compte que je ne suis plus propriétaire de l'espace. Avant je pouvais marcher librement et personne ne me voyait. J'ai donc perdu l'invisibilité, le droit à l'invisibilité ; de prédateur je suis passée au statut de proie. La proie, c'est celle qu'on surveille, donc ça veut dire que sur ce terrain qui ne m'appartient plus, je suis devenue locataire, j'ai été dépossédée du droit du sol ; et la dépossession du droit du sol fait qu'on me rappelle que je dois payer un tribut pour mon passage ; c'est exactement



le modèle ultra libéral. Nous ne sommes que des objets et sans arrêt les proies de la société ultra libérale donc de ces 350 familles.

5/ La génération du chaos

S.L.R. : Je ne sais pas comment cela se passe en France mais en Italie, il y a une polémique au sujet de la sécurité qui impose des caméras partout. Si on regarde seulement Google Earth, on peut voir une personne devant la porte de sa maison, alors que c'est privé. Ce que je veux dire par là, c'est qu'on est formaté dans notre culture et souvent on ne voit pas cette même culture. En anglais, on dit « I know only what I know ». Lorsque tu vis une situation tu ne vois pas d'autres situations, d'autres visions. En plus nous vivons dans un décalage culturel énorme par rapport à nos grands-pères ou mères.

P.M. : C'est pour ça que je dis souvent que nous sommes une génération du chaos. Nous sommes la première génération à arriver après les trente glorieuses, les années de l'après-guerre que nos parents ont vécues, une période où l'on gagnait beaucoup et puis à partir de 1973, après la première crise pétrolière, on savait déjà que le chômage était quelque chose de chronique, on faisait des études et on savait déjà qu'on serait au chômage. Moi qui viens d'un milieu ouvrier, quand j'ai connu pour la première fois mon père au chômage, c'était au début des années 80. Là il y a eu un changement, on a vu les politiques de gauche arriver avec espoir, les politiques socialistes qui se sont tus devant le plein pouvoir qu'avaient Reagan et Thatcher et la politique libérale. Je pense que cela a été le premier chaos. Le deuxième, c'est l'arrivée du sida qui pour moi est essentielle ; quand même on nous a volé l'amour parce que moi je me souviens très bien qu'on nous disait, en France, que c'était le cancer des homos alors que moi je ne savais pas si j'aimais les hommes ou les femmes, j'avais simplement du désir érotique. On se prend un grand coup au niveau du cœur. On m'interdit d'aimer les hommes, c'est la mort. Le troisième chaos, c'est Tchernobyl qui est un élément très symbolique dans notre société. C'est à ce moment-là, en France en tout cas, que je découvre le mensonge d'Etat, c'est là que je prends conscience que je fais partie de la société française mais cette société-là je découvre son plein mensonge parce qu'on nous dit que le nuage toxique est passé, qu'il a fait le tour et que tout va bien ; on s'aperçoit qu'on est dans une société de contrôle. On nous a dit que la société soviétique



c'est la censure, mais on découvre qu'on est exactement au même endroit ; à ce moment-là c'est la désillusion politique.

Donc on est une génération du chaos parce que, dans le peu de temps entre le début des années 80 et la chute du mur de Berlin, on assiste à la fin de l'équilibre et aux pleins pouvoirs de l'ultra libéralisme. On a eu assez de temps pour dialoguer avec nos grands-parents et nos parents d'une évolution notable. On est passé de l'arrivée du téléphone à l'informatique d'un seul coup, et à l'isolement par le téléphone portable. On a vu tout cela, donc on a vécu une révolution complètement folle. J'ai une image très symbolique. En 1997, alors que je suis à Moscou, je loge dans un hôtel sur la Place Rouge et très tôt le matin, je vois des vieux avec des drapeaux de Staline, Marx, avec des drapeaux rouges, ils manifestent. De l'autre côté de la place, des jeunes font la queue sous la neige pour manger leur premier McDo. C'est la génération intermédiaire, des enfants qui ne parlent plus aux personnes âgées qui réclament le soviétisme, la sécurité, et la possibilité de ne pas mendier. Il y a un choc total entre les deux visions. C'est un flash énorme parce qu'on a vu tout ça.

Dans les théâtres où je travaille avec une génération qui est la même que la nôtre, un peu plus vieille peut être, on comprend d'une part ce qu'est le symbole de McDo, et d'autre part on a souffert de la société soviétique. On est complètement perdus et on se demande ce qu'on va faire. C'est cela la génération du chaos. On se dit il n'y a plus qu'à se reconstruire sur le chaos. C'est pour ça que dans mes pièces il y a un chaos. Dans *Vortex* il y a un chaos. Parce que la construction de l'être humain que nous avons dû faire s'est faite sur le chaos, elle ne se fait pas sur le fait de dire que tout va bien. Non, on a vu déjà assez de destruction des droits sociaux, toi tu as vu les années Berlusconi et tu risques de les voir encore. Donc, c'est bien là-dessus que nous devons construire.

6/ Espace, nature, société : les défis de la collectivité face au changement

S.L.R. : L'une des phrases que j'aime le plus est de Jung « Quand l'homme est posé face à un changement, à une grande crise, il retourne en arrière ». Il retourne à la sûreté parce que l'inconnu, tout ce qui concerne l'ombre, lui fait peur. On a peur de l'ombre, du trouble.

P.M. : Trouble dans le genre a été traduit très tard en France, parce que le trouble est la plus grande peur mais en même temps si on revient sur la question de l'art, les plus grandes œuvres d'art sont celles qui s'aventurent dans le trouble. C'est celles qui vont dans le trouble. Parce qu'elles laissent



l'être humain face au fait qu'il se rattrape facilement. Dès qu'il a un peu peur il revient en arrière ; il ne passe pas son temps à se dire qu'il faut continuer à se transformer, à évoluer. Ce sont les moments les plus terribles pour moi. Ça veut dire que l'acte de transformation, c'est notre rapport au cosmique ; c'est-à-dire qu'entre le big bang et l'évolution, nous essayons d'arrêter le big bang mais le big bang ne s'arrête pas.

S.L.R. : Je m'intéresse au féminisme queer et au post-féminisme parce que ce sont les branches du féminisme qui sont en train de travailler sur les fissures de la société. Face à la prolifération des identités, à la prolifération des devenirs dont les hommes ont peur, la réaction est le plus souvent la violence. Chacun a plusieurs identités, moi par exemple : femme, employée, chercheuse, etc. Comment les forces politiques doivent-elles agir avec toutes ces identités ?

P.M. : Cela nous ramène à une autre question. Dans la société, ceux avec qui je peux partager le plus avec sécurité ce sont ceux qui peuvent me donner leur sang, – je suis B positif donc je ne peux recevoir que du B positif. En gros, que l'on soit homme ou femme, que l'on soit black ou de n'importe quel pays, si on a un sang B positif on me sauve et je peux sauver n'importe qui du même groupe. Donc mon état de base est de me dire que mon groupe d'identité le plus sûr, celui dont je me rapproche le plus, c'est finalement celui ayant juste une molécule de sang dont on sait qu'elle est B positif. Là-dessus j'ai une confiance totale, parce que c'est la base. On n'a pas besoin de partager la difficulté de la traduction, on n'a pas besoin de partager quoi que ce soit, c'est immédiat, je perds mon sang, quelqu'un qui est B positif me sauve. Ça me porte à penser que nous sommes multiples mais nous sommes proches par le sang. On pourrait réorganiser le monde par groupes sanguins pour éliminer la défiance de l'autre. Comme dit Sartre « Le danger c'est l'autre », donc lequel n'est pas dangereux ? C'est celui qui va me sauver. Ensuite lequel peut me sauver, c'est celui qui peut aller chercher celui qui sait être du bon groupe sanguin. Je construis ainsi un degré après l'autre. En effet dans cette question de l'invention de ces identités, parce que ce sont des inventions, je pense qu'on n'a pas le choix. Je pense qu'aujourd'hui dans cette société médiatique on va être obligés de tolérer et d'accepter qu'on est en permanence observés et repérés et que si on a envie, par exemple, de s'habiller tout en vert, on doit avoir le droit de le faire sans pour autant attirer les regards et les critiques des autres. La question est là. On ne choisit pas de naître, on ne choisit pas la couleur de peau, le sexe ou d'être hétéro ou trans. Si on avait choisi quoi que ce soit, alors dans ce cas-là peut-être qu'on pourrait demander à négocier. Mais le fait de n'être à l'origine de rien, fait qu'il n'y a pas de négociation.



S.L.R. : *En effet la nature est anti-démocratique dans l'absolu.*

P.M. : La nature est bonne aussi, elle fait les bons choix.

7/ Au-delà de la binarité des genres : reformuler les espaces et l'engagement féministe

S.L.R. : *Je me suis tournée vers le féminisme car il faut aller là où il y a des défis. Mon utopie c'est que tout le monde devienne féministe, même les hommes. Le problème c'est que même les femmes des fois sont antiféministes.*

P.M. : Pour moi le patriarcat est une association de malfaiteurs, de gens qui ne sont pas conscients d'être des malfaiteurs. Ils reproduisent un pouvoir qui leur est transmis par les règles de la société, de l'affiliation. Tu es homme, tu es né garçon donc tu es né avec une cuillère d'argent dans la bouche, contrairement à la fille. On leur donne déjà la crédibilité de pouvoir se développer dans l'espace. Ce qui est sûr par rapport à la question du féminisme, c'est que je ne comprends pas que toutes les femmes ne soient pas féministes. Moi je m'aperçois que quand j'étais encore garçon j'étais féministe mais que c'était un féminisme de loisir parce que la difficulté du féminisme au masculin vient de ce que tu n'as pas la permanence du corps féminin. Ça veut dire que j'ai vécu des moments où je manifestais, je me battais sur des sujets et puis, une fois terminé de manifester, je retrouvais ma peau d'homme, je retrouvais ma sécurité dans l'espace. Maintenant je m'aperçois que le féminisme que je pratiquais était un loisir politique mais la vraie condition politique, c'est quand on le vit au quotidien. C'est pour cela qu'aujourd'hui je ne comprends pas pourquoi chaque femme n'est pas féministe. Si on guidait un groupe de femmes dans la rue ne serait-ce que pour montrer à la société que la rue n'a pas été construite pour elles et qu'on choisissait de petits détails, alors elles commenceraient à considérer certains mouvements de la société qui les mèneraient au féminisme. Elles se réapproprieraient l'espace, prendraient conscience que l'espace n'a pas été prévu pour elles. Si tu insuffles ce regard critique, alors tu te positionnes en tant que féministe. Tu prends conscience que l'espace n'a pas été prévu pour elles. Il faut sortir la politique de l'idiome, du mot politique pour la ramener à une question d'architecture dans l'espace. Ce qui ne justifierait plus la phrase : « je ne fais pas de politique, la politique ne m'intéresse pas ».



Pour moi, ma plus grande conviction féministe, je la vois dans l'espace. Je prends un exemple tout con : ce matin je sors de mon hôtel, j'avais une petite paire d'escarpins et il y avait par terre une espèce de grille, l'homme ne voit pas ces détails. Dans plusieurs toilettes pour femmes dans les aéroports ou ailleurs, il y a des poubelles que les femmes utilisent pour jeter les protections hygiéniques qui des fois se collent ; on n'a pas la possibilité de les ouvrir car il faut une clé. Ce sont sûrement des poubelles inventées par des hommes.

S.L.R. : *Paul Preciado parle de la masculinisation du privé en architecture.*

P.M. : Je suis convaincue que nous pouvons peser sur une forme de féminisme en montrant l'absurdité de ce fonctionnement. Il faut faire craquer le monde. Je suis en train de préparer une pièce pour Avignon qui s'appelle *Saison Sèche* où j'ai demandé à sept femmes de détruire la maison du patriarcat. Comment détruire la maison du patriarcat ? C'est la rendre ridicule. C'est se rendre compte que le patriarcat lui-même trouve ça absurde, qu'il est désemparé.

S.L.R. : *Est-ce que tu vas utiliser le feu ?*

P.M. : Non, le feu ne sert à rien, il n'est que fascination.

S.L.R. : *Je veux dire par là que le feu représente la purification, la renaissance.*

P.M. : On peut utiliser un autre élément qui m'intéresse et c'est l'intersexualité. Qu'est-ce qui peut faire s'effondrer une société patriarcale ? C'est d'amener un élément de trouble, un élément extérieur, un élément qui s'immisce à l'intérieur. Par exemple à Rennes je suis artiste associée au théâtre national de Bretagne. Là je commence à travailler sur un laboratoire avec un criminologue et une juriste qui ont décidé de faire un labo sur le sexe neutre. Parce que l'an dernier, en France, un jugement a été rendu dans un tribunal d'instance où un corps a été reconnu de sexe neutre. L'État s'est empressé de délibérer en Cours de Cassation et de l'interdire. Donc ça veut bien dire que c'est l'endroit du danger parce que reconnaître un troisième sexe, la possibilité de la neutralité du sexe c'est défier le plein pouvoir de l'homme et de son esclave, la femme, c'est faire perdre la légitimité du plein pouvoir de l'homme. C'est précisément cet endroit qui m'intéresse parce que ça veut dire que très certainement, pour le faire vaciller, il faut introduire cet élément de neutralité.



S.L.R. : *Il y a eu des cas semblables en Australie. J'ai une collègue qui me disait que dans chaque document administratif qu'elle doit remplir, elle doit toujours spécifier son sexe. Que signifie être homme et que signifie être femme ? Que tous les deux sont soumis ?*

P.M. : Il y en a quand même qui ont le pouvoir. La femme a comme pouvoir de générer la société.

8/ Le théâtre entre Thanatos et Eros

S.L.R. : *Une autre chose que je voulais partager avec toi c'est que le monde a été confronté à un choix, à la naissance d'un tabou. Dans la culture grecque le patriarcat existait autant que le matriarcat. Tous les grands mythes grecs comme ceux autour d'Antigone, de Cassandre sont le produit du patriarcat. Mais l'astuce a été de créer la sexualité comme tabou dans cette structure, et de maintenir le plaisir pour la seule reproduction. Mais on n'a pas créé le tabou de la guerre. Donc c'est Thanatos qui inspire la société et pas Eros.*

P.M. : Le théâtre n'est bâti que sur Thanatos et parfois sur Eros. C'est un combat que de le maintenir dans Eros. Parce que c'est plus facile, parce qu'avec Thanatos on peut faire de grandes tragédies. Avec Eros, on peut faire des œuvres sociétales. Le théâtre pour moi est une grotte. Que ce soit une grotte ornementée du paléolithique ou un théâtre d'aujourd'hui. C'est comme une grotte. Il s'y crée quelque chose d'éphémère que des lumières éclairent. À l'intérieur de cette structure, on met le spectateur dans le noir, on vient présenter les choses avec discrétion. Si on faisait cela dans la rue, on finirait au poste de police. Donc le théâtre c'est le dernier espace de liberté même si c'est payant. Tu paies des gens qui font des choses que tu viens regarder et qui vont te raconter les grands mythes, les grandes batailles qui sont toujours sanguinaires. Des fois certaines pièces abordent les thèmes existentiels. Elles permettent de reconsidérer le corps.