

Femmes remarquables

RENCONTRE ENTRE GENEVIÈVE FRAISSE ET MIRABELLE ROUSSEAU, MODÉRÉE PAR OLIVIER NEVEUX

Metteuse en scène, Mirabelle Rousseau a créé *Scum Rodeo*, d'après *SCUM Manifesto*, de Valerie Solanas, en 2013, avec Sarah Chaumette, et *La Plume et le Fusil*, à partir des *Mémoires* de Louise Michel, en 2019. Cette rencontre avec Geneviève Fraisse, qui a eu lieu le 20 décembre 2019, a été l'occasion de revenir sur ces deux figures et d'interroger la signification de ce qu'elles incarnent et la postérité ou l'actualité de leur pensée.

OLIVIER NEVEUX : Une première question qui a trait à Valerie Solanas. Te souviens-tu, Geneviève, de la première fois où tu as entendu ce nom et de la façon dont on en parlait alors ?

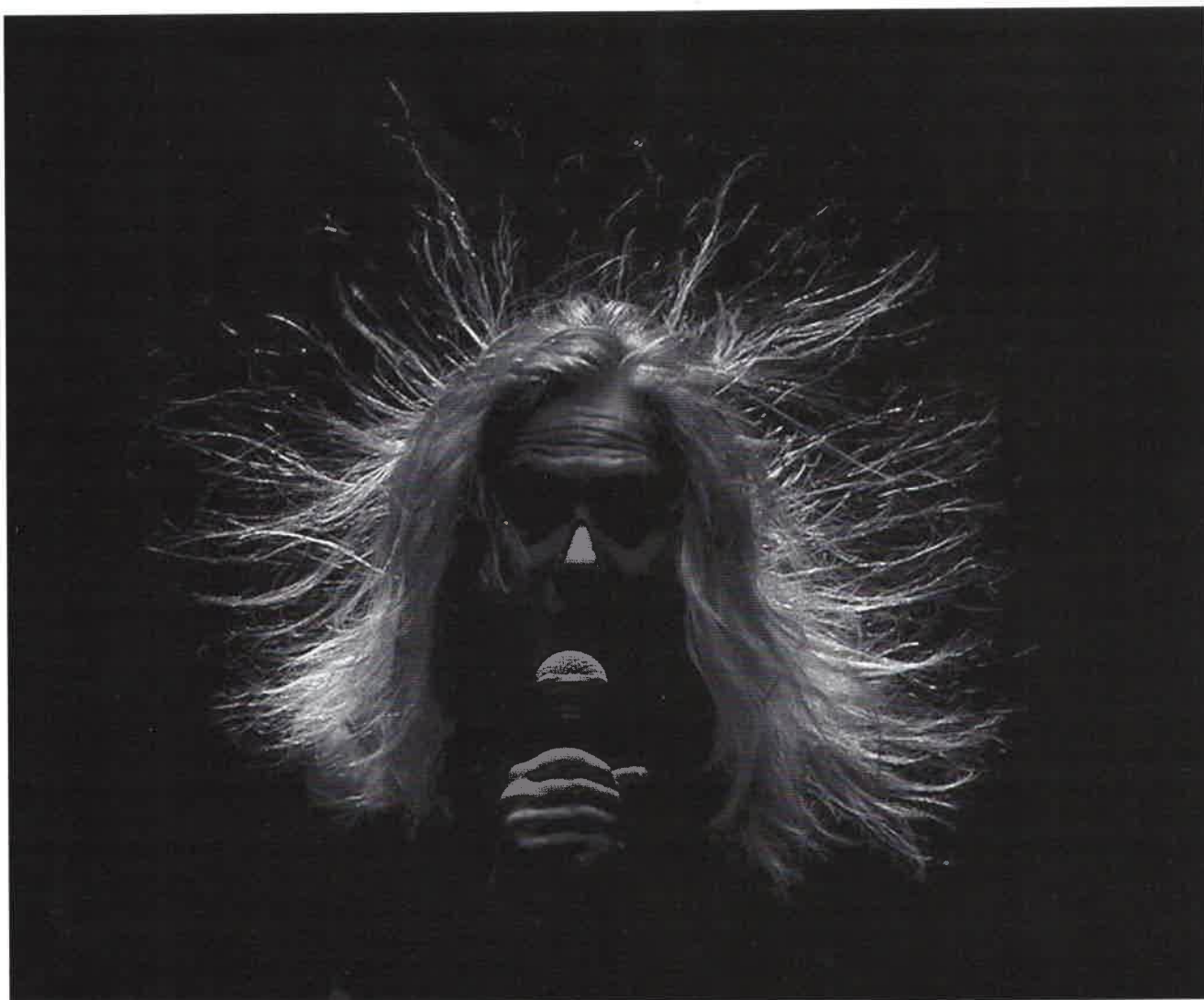
GENEVIÈVE FRAISSE : J'en entends parler dans la décennie 1970, comme quelque chose d'important. On a alors en tête : SCUM, ou Society for Cutting Up Men. Je voudrais citer une très belle phrase d'elle, trouvée dans *La Faculté des rêves*, ouvrage de Sara Stridsberg : « Je ne suis pas du tout irresponsable, je ne me suis même jamais sentie plus responsable... Perdre ou se perdre. Disparaître de l'Histoire et disparaître dans les poubelles de l'Histoire. »¹ C'est fondamental. Même si Valerie Solanas redevient vivante sur des scènes de théâtre en 2020, c'est toute la fragilité de l'inscription historique qui se joue là. Je vais prendre un exemple : en 2009, Andy Warhol est exposé au Grand Palais mais aussi à la Maison rouge pour son travail vidéo. La dernière salle montre la messe de funérailles d'Andy Warhol à New York, et le commentaire sur le mur dit : « Il se concentrait sur son rapport à la mort, sur sa peur depuis l'agression dont il avait été victime en 1968. Une illuminée

— était-il écrit — avait tiré sur lui. » Une « illuminée », dont la jeune guide dit le nom aux visiteurs. Je vais voir la jeune femme à la sortie de la salle, et je lui dis : « Vous savez, l'illuminée dont vous venez de citer le nom, elle trouve place dans les dictionnaires. » Mais elle n'est pas sur le cartel de l'exposition. On ne peut pas écrire le nom de Valerie Solanas. Elle est dans les dictionnaires mais pas dans une exposition. Qu'est-ce que cela veut dire ? J'y repère toute la fabrication de l'effacement de l'histoire des femmes. « Disparaître de l'Histoire et disparaître dans les poubelles de l'Histoire », et juste avant elle dit « perdre ou se perdre ». Se perdre est aussi important que perdre. Je la mets volontiers en parallèle avec *Wanda*, le film de Barbara Loden qui mourra moins de dix ans après avoir réalisé ce film² ; film qui semblait une compensation de n'avoir pu être l'héroïne (à savoir elle-même) du film de son mari, Elia Kazan. Donc « perdre ou se perdre » serait aussi « perdre et se perdre » ; je crois qu'on entend quelque chose de récurrent, pas continu mais récurrent. Ce serait ma question : qu'est-ce qui est impossible dans l'accès au symbolique ? Valerie Solanas est victime de ça : elle a le désir d'être écrivaine, d'être dans la production symbolique.

Et puis il y a la préface de Christiane Rochefort. Il faut absolument la lire : « Il y a un moment où il faut sortir les couteaux. C'est juste un fait. Purement technique. Il est hors de question que l'opresseur aille comprendre de lui-même qu'il opprime puisque ça ne le fait pas souffrir : mettez-vous à sa place. [...] L'opresseur n'entend pas ce que dit son opprimé comme un langage mais

1– Sara Stridsberg, *La Faculté des rêves. Annexe à la théorie sexuelle*, traduit du suédois par Jean-Baptiste Coursaud, Paris, Stock, 2009.

2– Voir G. Fraisse, *La Suite de l'Histoire*, Paris, Seuil, 2019, p. 113-114.



Scum Rodeo, d'après *SCUM Manifesto*, de Valerie Solanas, mise en scène Mirabelle Rousseau, 2013. © Bellamy.

comme un bruit. C'est dans la définition de l'oppression. En particulier les "plaintes" de l'opprimé sont sans effet, car naturelles. Pour l'opresseur il n'y a pas oppression, forcément, mais un fait de nature. Aussi est-il vain de se poser comme victime: on ne fait par là qu'entériner un fait de nature, que s'inscrire dans le décor planté par l'opresseur. L'opresseur qui fait le louable effort d'écouter (libéral intellectuel) n'entend pas mieux.»³ Je trouve cela formidable.

O.N.: Et toi, Mirabelle, tu es d'une autre génération, le nom de Solanas n'est pas un nom qui circulait beaucoup il y a encore quelques années. Comment as-tu découvert son œuvre?

MIRABELLE ROUSSEAU: Je n'ai pas de culture du féminisme. C'est une étudiante de Nanterre, qui était je crois en droit, qui m'a parlé d'elle. On faisait un atelier théâtre, je lui parlais de Philip K. Dick, d'écritures un

peu à la limite, et elle m'a dit: « Mais est-ce que tu as lu le manifeste de Solanas? C'est un texte répugnant. » Ce n'était peut-être pas « répugnant » le mot exact, mais elle avait eu un certain effroi à la lecture. Et du coup, voyant sa stupeur, je me suis dit « voilà un texte qui mérite d'être lu ».

O.N.: Et tu vas donc lire ce texte. Quelle est ton impression à la lecture?

M.R.: Que la fille qui avait traduit n'était pas punk comme celle qui avait écrit le texte. Et je suis allée voir

3- Christiane Rochefort, « Définition de l'opprimé », in Valerie Solanas, *SCUM Manifesto* (1967), traduction française Emmanuelle de Lesseps, Paris, La nouvelle société, 1971.

le texte anglais, et je l'ai trouvé plus argotique, plus radical, il y avait des créations de mots. Par exemple, elle dit «le système argent-travail», elle crée un mot-valise... Donc on a fait retraduire le texte, par Blandine Péliissier.

O.N. : Et as-tu essayé de mener l'enquête sur elle? Est-ce que tu as trouvé des informations?

M.R. : Il y avait les biographies américaines, des metteurs en scène belges qui l'avait montée, et sur Internet des extraits de femmes qui performaient.

G.F. : *La Faculté des rêves* de Sara Stridsberg paraît en 2009. Dans la mémoire féministe, je ne pense pas qu'elle ait disparu, elle restait présente, justement pour ce que dit Christiane Rochefort: «Il n'y a plus que le couteau.» Mais ce qui m'intéresse le plus, c'est la façon dont les femmes arrivent à la création, si elles y arrivent, et comment ça se passe après quand elles y arrivent. En l'occurrence, il faut revenir à l'histoire du manuscrit.

M.R. : Justement: *SCUM*, elle l'a écrit en 1965, elle le fait lire à Maurice Girodias qui ne le prend pas, et du jour où elle tire sur Warhol, Girodias le publie. Il a fallu un passage à l'acte pour qu'elle accède à la publication. On peut même imaginer que Solanas savait que tirer sur Warhol serait presque une forme de publicité qui rendrait possible la connaissance de son texte.

G.F. : Oui, mais je ne dirais pas qu'elle le savait. Ce sont des moments où il n'y a pas d'anticipation consciente, tu es face à des butées et tu n'as pas le choix. C'est comme s'il y avait une sorte de mécanique qui se met en marche.

M.R. : Il n'y a plus d'alternative. Et il faut quand même dire qu'il y avait certainement du ressentiment de la part de Solanas, d'abord sur cette pièce *Up Your Ass* («Dans ton cul»), que Warhol a trouvé mauvaise et vulgaire, et il ne lui fait pas de vrai retour, ne l'aide pas à la monter, il ne la soutient pas. Puis il la fait tourner dans son film *I, a Man* («Moi, un homme»)... Et ce film-là ne lui a pas été payé. Warhol était connu pour être un mauvais employeur, quelqu'un qui exploitait les gens. Solanas, elle, est socialement précaire, et elle a besoin d'être payée. Donc il y a la pièce pour laquelle elle n'a pas de réponse, il y a le film pour lequel elle n'est pas payée. Il faut d'ailleurs se souvenir que Solanas a atteint Warhol à quatre endroits différents de son corps, et qu'il n'a pas porté plainte, il n'a pas fait de démarche judiciaire. Et ce n'est pas parce qu'il pensait qu'elle était folle. Je pense qu'il savait très bien pourquoi elle lui avait tiré dessus, et qu'il avait une compréhension de son ressentiment, qu'il le mesurait.

G.F. : Ou bien cela s'intégrait aussi dans son cadre de créateur que de l'accepter.

M.R. : Absolument. D'autant qu'il est photographe et qu'il shoote, et que l'idée de shooter est présente dans l'œuvre, qu'il avait déjà été menacé avant par des artistes qui avaient tiré dans des tableaux à lui, donc...

G.F. : Je pense que Solanas est une femme dans ce milieu artistique, où la légitimité de la créatrice n'est pas donnée. Je perçois dans toutes les aventures et les parcours des femmes que je peux suivre sur ces deux derniers siècles que la question de la légitimité est fondamentale. En dehors de la précarité et de tout ce qu'on veut. Et je tourne toujours autour de cette question: comment voit-on ou comment ne voit-on pas leurs œuvres? Mais la solution n'est pas seulement de rendre visible. On peut continuer à le faire, je suis la première à vouloir le faire, mais c'est limité. C'est pour ça que l'avant-propos de Christiane Rochefort est si puissant, parce qu'elle se pose cette question-là: pourquoi sortir son couteau?

O.N. : Mirabelle, tu as décidé de porter à la scène ce texte-là: pourquoi ce choix de le «théâtraliser»?

M.R. : Ce qui m'intéresse, c'est de porter au théâtre des textes qui vont diviser la salle plutôt que la rassembler, ou en tout cas qui vont poser des questions qui scindent. Ce texte était une grosse provocation, le porter au théâtre c'est le faire entendre fort, et ne pas le réserver à celles et ceux qui voudront bien le lire. C'est-à-dire obliger un certain nombre de personnes à l'entendre. Pour moi, c'était d'abord le plaisir de cette provocation-là, et aussi, comme je ne monte pas toujours des textes de théâtre mais aussi des textes théoriques, l'idée de travailler le manifeste comme une parole-action. En l'occurrence, dans le texte de Solanas, il y a toute une part de mauvaise foi, assumée, et c'est ça presque la mise en action du texte. J'espérais un scandale dans la salle, et c'est d'ailleurs ce qu'on a obtenu quand on a joué à Avignon, il y avait quand même des gens qui se levaient, qui quittaient la salle, c'est rare d'avoir ce plaisir-là quand on joue.

O.N. : Dans le travail que vous avez fait avec Sarah Chaumette...

M.R. : Oui, et c'est important de dire que c'était une comise en scène et une co-création avec Sarah. Le manifeste est long, on a été obligé de le réduire, il est composé de deux parties, il y a d'abord la liste des responsabilités de l'homme — et la liste est très longue, et ensuite il y a la préconisation, d'ailleurs l'écriture change, quand arrive le projet politique du *SCUM* ça devient beaucoup plus rythmique, beaucoup plus inventif, on voit bien que c'est d'une autre nature. Ça invente une écriture à partir du moment où ça propose une nouvelle modalité d'action. J'avais deux scénarios préalables, et ce ne sont pas ces scénarios qu'on a mis en place au final, mais dans un premier temps je m'étais dit que le spectacle

pourrait être conçu comme une préparation à la guerre. Elle aurait fait de la muscu, préparé ses armes... Et puis j'avais une autre hypothèse, au début, qui était de jouer dans une assemblée de femmes, j'avais pensé séparer le public. C'est-à-dire mettre les femmes sur le plateau, dans ce qui aurait été une sorte de grande réunion Tupperware, et les hommes auraient été témoins de cette réunion non mixte. Finalement, on s'est retrouvé dans un simple rapport d'adresse, et nous avons travaillé sur la prise de parole. Nous avons mis un pupitre central, qui incarnait le masculin : il était gros, il était laid, il prenait toute la place, et il s'imposait. Et tout le jeu au début consistait à refuser cet espace central de parole, à le commenter, à l'indiquer comme un endroit où l'on ne veut pas aller. On essayait d'installer une sorte de fausse camaraderie initiale pour pouvoir se mettre un peu le public dans la poche. Et la deuxième partie du spectacle était vraiment au pupitre. Ce pupitre lui permettait de s'élever et de devenir un peu comme une sorte de statue soviétique ou une déesse. Donc au début elle est agréable, maquillée, volontiers féminine, aimable, et le ton se durcit au fur et à mesure. Jusqu'au point de rupture, quand on dit que les hommes « pourront se rendre dans le centre de suicide le plus proche où on les fera passer de vie à trépas, rapidement et sans douleur, en les gazant ». Sarah a beaucoup travaillé à adoucir le spectacle alors que moi j'y serais allée probablement plus bourrin. Et elle a eu raison parce que c'était finalement plus insidieux.

O.N. : J'ai revu récemment le film de Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig⁴. La salle riait beaucoup, comme si tout cela était une farce, une outrance. Ce n'était pas le cas la première fois où je l'avais découvert : les rires étaient alors bien plus rares. Comment faut-il selon vous envisager la question de l'adresse, afin de ne pas écraser la provocation, ne pas minorer l'humour et, simultanément, ne pas la neutraliser par la dérision ?

G.F. : Ces textes risquent d'être neutralisés, soit par le rire, soit par autre chose, par exemple : « C'est formidable qu'une femme se soit enfin exprimée... » Or je crois qu'il faut toujours se demander : quel en est le contenu ? C'est un de mes slogans : « Le féminisme, ça pense. » Et le « ça pense » de Solanas, je le trouve vraiment passionnant. Par exemple : « De nombreux savants mâles s'écartent prudemment de la recherche biologique, dans leur terreur de découvrir que les hommes sont des femmes plus qu'incomplètes... » On entend bien alors ce que le SCUM veut, démolir le système et non obtenir des droits à l'intérieur du système. Elle montre le passage à la limite, tout simplement. Elle parle aussi de faire la grève. Elle propose l'importation de thèmes qui d'habitude n'appartiennent pas au féminisme. Il y a comme une injection dans son texte de ce qui est refusé par ailleurs.

M.R. : Oui, par exemple, là, c'est très drôle : « Nous savons que le grand art est grand parce que les hommes, les spécialistes nous l'ont dit. Et nous ne pouvons pas dire le contraire vu que seules des sensibilités exquisées bien supérieures à la nôtre sont à même de percevoir et d'apprécier ce qui est grand. » Donc c'est aussi de l'humour... Il faut rappeler que c'est quand même plagé en partie sur le texte de Swift, *Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public*. C'est comme une sorte d'antithèse qui est poussée jusqu'au bout, de toutes ces conséquences, et effectivement on ne peut qu'arriver au monstrueux.

O.N. : Mirabelle, si tu avais à remonter ce texte prochainement, est-ce que tu opterais pour un autre parti pris, en regard de ce qui se passe depuis quelques années autour des luttes et enjeux féministes ?

M.R. : Je dirais que le présent est dans la salle et dans la tête des gens...

G.F. : Mais pas dans la tienne ?

M.R. : Si. Mais moi, ce qui m'intéressait, c'est la puissance de ce texte-là, sa provocation. Je n'ai pas d'équivalent aujourd'hui que je pourrais monter, ou en tout cas je n'ai pas trouvé encore d'équivalent. Donc pour moi il s'agit de faire entendre le texte au mieux, et je ne pense pas que nous aurions changé la version. Je n'aurais pas fait de montage, je n'aurais pas voulu insérer d'autres textes. Non, je ne pense pas que je l'aurais changé. Peut-être le programme. Mais l'écoute a probablement beaucoup changé, oui, et j'espère d'ailleurs qu'on le rejouera pour voir comment on l'entend.

O.N. : Tu as proposé plus récemment une deuxième mise en scène autour d'une femme, Louise Michel. Comment est né ce projet ?

M.R. : Le projet Solanas, on le mène au début sans production, par nécessité, on veut le monter quoi qu'il arrive, avec ou sans argent. À un moment arrive une production qui nous permet de le faire sans contrainte et en toute liberté. Le spectacle sur Louise Michel est né de l'envie de faire du théâtre en dehors des théâtres, pour le non-public, pour faire connaître des figures de femmes politiques, continuer à travailler sur l'anarchisme au féminin : comment on en arrive, en tant que femme, à avoir des convictions anarchistes à partir d'un manque politique ? Pour Louise Michel, nous avons voulu faire un spectacle pédagogique, pour jouer dans

4- SCUM Manifesto, vidéo, réalisation Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig, 1976 (27 mn).



La Plume et le Fusil, d'après les *Mémoires* de Louise Michel, mise en scène Mirabelle Rousseau, 2019. © Éric Morin.

les lycées et les collèges. On s'est dit: qu'est-ce qu'on a envie de raconter en une heure de cours, quelle femme veut-on défendre? Par ailleurs, moi, je ne connaissais rien à l'histoire de la Commune (on ne me l'a pas racontée, ni au collège ni au lycée), je fais souvent des spectacles pour combler mon ignorance, et donc connaissant très mal la Commune et étant moi-même communiste, j'avais des choses à rattraper. Comme c'est du hors-les-murs et qu'on est dans l'espace réel de la salle de classe, cela entraîne un naturalisme qu'on ne se permettrait jamais sur un plateau de théâtre. La comédienne (Émilie Paillard) arrive dans son costume de Louise Michel, et elle raconte sa vie. Au début, elle est en robe noire... On a adapté les *Mémoires* de Louise Michel, on a fait 16 pages avec 600, et on raconte chronologiquement, de la petite fille à l'institutrice, à la Commune, au retour de Nouvelle-Calédonie. Mais ce qui est important dans le spectacle, c'est qu'à un moment elle enlève sa jupe, elle est en pantalon, elle met son manteau de fédérée, et elle joue les combats dans la salle de classe. C'est un théâtre qui fait feu de tout bois et qui se joue sans plateau au milieu de l'assemblée. C'est très simple.

O.N. : Tu ne connaissais pas la Commune mais tu connaissais le nom de Louise Michel?

M.R. : Bien sûr.

O.N. : Et tu connaissais quoi du nom de Louise Michel?

M.R. : Très peu. Tout le monde connaît le nom de Louise Michel et sa tête, on peut la reconnaître, mais quant à savoir ce qu'elle a réellement fait, à quel moment, qui elle était, en fait on a tout à apprendre. Il y a très peu de femmes politiques ou poètes connues et elle en fait partie. Donc connaissons-la vraiment, rencontrons-la.

G.F. : Il faut remarquer qu'entre Valerie Solanas et Louise Michel, tu passes de quelqu'un qui disparaît à quelqu'un dont tout le monde parle. Pour moi qui regarde le visible ou l'invisible dans l'Histoire, ces deux figures sont exactement contraires.

O.N. : Et tu l'expliquerais comment, la notoriété de Louise Michel?

G.F. : J'ai écrit dans *Les Révoltes logiques* de 1977 un texte qui s'appelle « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel »⁵. À l'époque, plongée dans le « nous, les femmes » de la révolution de 1848, je vais lire attentivement leurs textes et j'y trouve des choses très contradictoires. Notamment le fait que toutes les deux n'ont pas voulu soutenir, l'une en 1848, l'autre en 1880, les groupes féministes. Mais cela ne veut pas dire pour autant que l'une comme l'autre ne se sont pas engagées dans leurs textes. C'est pourquoi l'expression « cause des femmes » m'avait choquée dans le texte de présentation de ton spectacle *La Plume et le Fusil*.

M.R. : Tu m'avais appelée immédiatement !

G.F. : Cette expression n'est pas à sa place. D'abord, je trouve que le mot « cause » est extrêmement disqualifiant. Ça fait redescendre d'une marche ou deux. Et ensuite, ce n'est pas le problème de Louise Michel. Elle est dans le présent, *hic et nunc* : si c'est un groupe de femmes, elle sera là, mais s'il faut absolument partir pour une autre urgence, elle sera là aussi. Je réponds donc à ta question : elle est absolument partout. C'est ce qui l'empêche d'être plus qu'une héroïne symbolique du point de vue du féminisme, le fait qu'elle puisse abandonner une « cause » pour une autre. Elle est ingérable sur le plan catégoriel. C'est aussi le cas de George Sand, qui multiplie les présences et les mises en scène où privé et public s'emmêlent. Elle a des amants, puis elle n'en a plus, elle a des enfants... elle écrit avec les plus grands écrivains et penseurs, elle se fait beaucoup insulter, mais elle continue quand même. Elle traverse le temps. Dans le colloque sur Louise Michel organisé à Aix-en-Provence en 1982, Daniel Armogathe (j'ouvre une parenthèse : on doit, les remercier, lui et Maïté Albistur, pour leur *Histoire du féminisme français*, pour les deux tomes des textes féministes *Le Grief des femmes*⁶ — c'est dans ces volumes que j'ai découvert Fanny Raoul —, ils sont devenus totalement inconnus, c'est scandaleux), donc Daniel Armogathe dit, et je pense qu'il doit viser entre autres mon article, que finalement on se trompe quand on affirme qu'elle n'a pas assez soutenu la « cause des femmes » alors qu'elle l'a soutenue plus qu'on a pu le dire. Ce que je montre, et c'est vrai pour George Sand aussi, c'est qu'elle est prise dans la multiplicité des causes de gauche. Si, à l'époque, j'ai opté pour ce titre un peu polémique d'« héroïnes symboliques », c'est parce que le féminisme avait alors trop besoin d'icônes et d'images. Et c'est une chose que je continue à critiquer. La dernière icône, c'est Simone de Beauvoir et c'est très bien. Maintenant, il n'y en a plus, on est dans le pluriel. Et Simone de Beauvoir elle-même a apprécié : « Je retombe dans le pluriel grâce à vous, les jeunes féministes de 1970. » Les héroïnes symboliques, ce sont celles que nous, les femmes qui nous sentons tellement peu sûres de nous-mêmes, allons chercher comme images.

M.R. : Mais je pense que ce qui se jouait aussi dans la discussion qu'on avait eue à l'époque c'est que Louise Michel a quand même une grande défiance par rapport au vote et au suffrage, elle voit des élections qui sont truquées en permanence, donc se battre pour le droit de vote ce n'est pas sa priorité, elle se bat pour l'égalité des salaires, pour la reconnaissance des femmes non mariées, en prison, elle soutient et défend les prostituées...

G.F. : Oui, mais elle aurait très bien pu entendre Hubertine Auclert et ce qui se jouait dans la question du vote : je paye des impôts et je ne vote pas ? Alors je ne vais pas payer mes impôts. Ce qui est quand même une position pas très bourgeoise de la part d'une bourgeoise comme Hubertine Auclert, qui avait des biens, qui appartenait à une certaine classe sociale. Sa défiance, on la comprend très bien, mais je crois que c'est autre chose qui coince. Il faudrait faire une analyse, que je n'ai pas faite, de la position masculine face aux choix stratégiques des émancipations. J'en profite pour critiquer ma génération, et je fais un mea culpa à propos des suffragettes anglaises (et françaises). Dans les années 1970, on s'est trompées, en répétant sans cesse que nous n'étions pas comme elles, que nous étions beaucoup plus révolutionnaires, etc. Et maintenant je vois de plus près combien elles furent subversives. Elles ont été en prison, et elles se sont fait marcher dessus par les chevaux, etc., je pense qu'on était un peu gonflées de dire « Nous, on n'est pas comme les féministes bourgeoises, les suffragettes anglaises du début du siècle ». Ce sont là des lectures a posteriori, et il en va de même pour le refus du suffrage chez Louise Michel (qui, par ailleurs, soutiendra la naissance de la Loge mixte franc-maçonne).

O.N. : Geneviève disait que le besoin d'icônes est un peu problématique. Comment est-ce que tu te positionnerais, Mirabelle, par rapport à cette question pour le et ton féminisme ?

M.R. : Solanas pour moi n'était pas assez connue du grand public au moment où on a monté *Scum*, et je me dis : voilà une figure importante et iconique pour moi, donc je vais essayer d'en faire une icône pour tout le monde. Et après, Louise Michel est une icône, mais on va la découvrir dans sa complexité.

G.F. : Ce sont des figures singulières plus que des icônes.

5— Repris in G. Fraïsse, *Les Femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998, 2019, p. 381-420.

6— Maïté Albistur, Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, Paris, éd. Des Femmes, 1977, et Maïté Albistur, Daniel Armogathe (publié par), *Le Grief des femmes. Anthologie des textes féministes*, Paris, éd. Hier et demain, 1978.

M.R. : La saison prochaine, nous allons travailler sur Emma Goldman.

O.N. : Et ce sera un solo ?

M.R. : Oui. Mais du coup, pour moi, connue ou inconnue, qu'importe. Par contre, ça pose la question du public. Si je vais jouer pour des lycéens, si je propose Emma Goldman aux profs de français, ils ne vont pas m'accueillir dans leurs salles de classe, si je propose Louise Michel: «elle est connue, ça va rentrer dans mon programme», la porte est ouverte. Donc, selon le public que j'ai en face, je présente une femme connue ou inconnue, mais pour moi la démarche est plus de m'intéresser à ce qu'elles ont écrit, comment elles se sont battues. Emma Goldman, il y a le moment où elle entre en conflit avec son mentor, Johann Most, elle prépare sa cravache, elle vient à la conférence, et à un moment elle monte et elle le fouette publiquement. Ce type de passage à l'acte m'intéresse.

G.F. : Il faut chercher un mot parce que ce n'est pas le mot «icône» qui convient, il y a «singularité», mais aussi un autre mot qui me vient sans doute des *Révoltes logiques*, c'est celui de femme «remarquable»; c'est-à-dire qui est à remarquer, qu'on peut faire remarquer, ou qu'on marque. Moi je verrais bien plutôt du côté de la marque ce que tu fais.

M.R. : Oui, remarquez-la, remarquons-la.

G.F. : Si je prends l'exemple de Clémence Royer, je vais la travailler alors qu'elle n'est pas du tout intéressante politiquement, mais elle l'est pour la démarche de pensée qu'elle a choisie: «Je traduis Darwin, je fais un cours de philosophie uniquement destiné aux femmes en 1859», il faut le faire. Là, on est dans le remarquable. La question de l'icône renvoie plutôt à l'«l'héroïne symbolique», celle qui fédère. L'icône nécessite l'effacement des contradictions. Et la seule qui a pu rester icône c'est Simone de Beauvoir, parce qu'elle a accepté, en 1970, de remettre en cause sa démarche, celle du *Deuxième Sexe*. Et dans son échange avec Alice Schwarzer: «Et maintenant vous dites Nous, les femmes»? et elle répond: «Non, je dis Nous, les féministes». Elle accepte vraiment la contradiction dans laquelle elle se trouve, à écouter maintenant ces gamines échevelées qui arrivent chez elle.

O.N. : Mirabelle, cette succession de monologues, de solos, est-ce que c'est un projet au long cours? L'idée serait de proposer une série de femmes remarquables?

M.R. : Je préférerais disposer de moyens de production qui me permettent d'accéder aux plateaux de théâtre, avec des décors, des grandes distributions, monter des gros spectacles. Mais je veux aussi que mes spectacles

jouent devant beaucoup de public, je veux que ça tourne, je veux que ça se voit, je veux que ça se diffuse, c'est presque de la propagande. Donc mieux vaut un solo que nous allons jouer quatre-vingts fois sur trois ans qu'un gros spectacle qui sera très peu diffusé et vu. Je pense aussi mes spectacles comme «des armes légères». Ce petit spectacle à 400 euros sur Louise Michel a déjà joué quarante fois, dans de nombreuses salles de classe, on diffuse... L'économie de production nous permet de toucher un public plus large. Après, on ne fait pas des essais formels, artistiques, de théâtre, comme on peut le faire sur des spectacles différents. Mais oui, l'envie d'une série de spectacles légers sur des figures féminines remarquables, ce ne serait pas un panthéon parce que le panthéon on l'imagine toujours au masculin, mais plutôt un répertoire.

G.F. : Il y a eu Tarkos aussi, il y a eu des hommes.

M.R. : Oui, nous avons fait plusieurs solos... Philip K. Dick... Kurt Schwitters, Raymond Roussel, etc. Dans un solo, il y a une concentration de l'acte théâtral, et, je ne sais pas comment dire, il y a quelque chose de plus puissant dans l'échange.

G.F. : Mais la question que te pose Olivier, c'est: est-ce que tu es limitée, donc est-ce que tu es dans la limite de par cette situation, de faire des solos? Est-ce que ça représente pour toi une limitation?

M.R. : Ça l'aurait été si nous n'étions pas sortis des théâtres. C'est-à-dire parvenir à ce que ces solos puissent taper ailleurs, autrement, et si c'est le cas, je ne me sens pas limitée. Récemment, nous avons joué Louise Michel à la maison d'arrêt de Bois-d'Arcy, devant un public uniquement masculin, en défendant des questions d'égalité, de laïcité.

G.F. : Et ça marche bien ?

M.R. : En tout cas, elle est un personnage suffisamment puissant pour que ces messieurs montrent un intérêt certain, enfin ils sont avec nous.

O.N. : Je reviens sur ces questions de production. Moi, j'ai vu deux grandes formes de toi, j'ai vu le Manchette (*Iris*) et le Brecht (*Turandot*). Ce sont des choses aujourd'hui quasi impossibles à faire en termes de production, en termes de coproducteurs qui pourraient suivre. Qu'est-ce que tu pourrais dire de tes moyens de production et de ceux des femmes metteuses en scène aujourd'hui – tu sièges au bureau du Syndéac, ce qui te permet d'avoir peut-être une vision d'ensemble?

M.R. : Je pense que la génération qui nous précédait, les femmes qui n'ont pas eu accès aux moyens de

production dans les années 1980, ne se sont pas assez battues, parce qu'elles n'osaient pas formuler les empêchements qu'elles rencontraient. Même Mnouchkine semblait être sur une île, sans remarquer qu'il y avait un problème de partage des moyens de production pour les autres. On est arrivées sur un terrain où le combat était perdu. En 1990, le panorama théâtral était intégralement masculin.

G.F. : Je pense que le monde de l'art en général a été décalé par rapport à d'autres lieux. Par exemple, je rentre au CNRS en 1983 avec, pour projet, «les fondements philosophiques du discours féministe». On est en 1983, nous sommes en train de pousser des barrières, mais le milieu de l'art semble loin. Et le milieu de l'art, ce n'est pas seulement le théâtre, c'est aussi toutes les écoles d'art: rien.

M.R. : Disons qu'on était tellement en retard que ça a évidemment bougé prodigieusement en vingt ans. Mais réunir des moyens de production, c'est convaincre des partenaires, plusieurs, autour d'une chose, et ce n'est pas facile. Parce qu'il faut que ces partenaires soient d'accord, il faut qu'il y ait cooptation. Souvent, j'arrive à persuader un gros partenaire, et là je peux faire un gros spectacle, mais j'ai toujours du mal, et je pense que nous avons toutes du mal à engager des processus de cooptation qui de toute façon ne nous sont pas destinés... Et ce qui fait très peur, là où la mâchoire pourrait se refermer sur nous, ce serait d'être assignées à monter des textes de femmes: «vous êtes spécialiste du féminisme ou des femmes». Comme on nous demande de faire du théâtre pour enfants, on va nous demander de faire du théâtre de femmes pour les femmes. Alors que, par exemple, lorsque nous avons travaillé sur *Manchette*, c'était un théâtre de flingues, de bagnoles, de nénettes en combi de latex... J'aime les écritures populaires, de seconde zone, les littératures mineures sont parfois très misogynes, et je me sens chez moi aussi dans ce genre d'univers. Du coup, j'espère que j'aurais la permission après tous ces travaux sur des femmes de monter Nietzsche ou Guy Debord si j'ai envie, ou de monter autre chose.

G.F. : J'ai envie de répondre qu'on est toujours prises dans des pièges. Les pièges sont de toutes les sortes. À partir du moment où ça nous intéresse, il n'y a pas de raison d'avoir peur du piège. Qui n'est pas confronté, dans sa recherche, à quelque chose qui peut lui déplaire? On a tellement envie de dire que la question des femmes est un piège, quel qu'il soit.

M.R. : Oui, mais si la place qu'on obtient ce n'est pas le grand plateau, pas l'apport de production important, mais la petite date pas chère qu'on joue dans les lycées et sur laquelle la presse ne fera pas de papiers... on disparaît aussi de l'espace central du théâtre. Ça ne me gêne pas, parce que finalement ce public m'intéresse

moins que l'autre, donc... Et alors que si je jouais dans des théâtres, je devrais attendre une réponse dans un an pour savoir si je peux jouer dans deux ans, là j'ai un spectacle qui s'autoprogramme sur la base de l'intérêt des spectateurs. Ce qui est bien, c'est qu'avec un seul comédien on peut reprendre tout le temps, d'où l'intérêt de ces armes légères...

G.F. : C'est quand même de la jouissance. Parce que c'est quand même ça, l'objectif. C'est ce que j'écris dans *La Suite de l'Histoire*: pourquoi je n'ai pas accordé plus de place à la question de la souffrance; c'est un choix lucide, très précis.

O.N. : Pour conclure, très concrètement, Mirabelle, là, chez des artistes femmes de ta génération, il commence à y avoir des associations, des alliances, des travaux collectifs, des prises de position collectives: qu'est-ce que toi tu considères comme le plus urgent? ou comme le plus nécessaire dans la situation actuelle? par rapport à ce qui peut se vivre ou à la façon dont l'institution est organisée?

M.R. : Le plus important, c'est la notion d'éga-conditionnalité. Dans des espaces publics avec de l'argent public, on ne peut pas répartir les moyens de production de manière si inégalitaire. Donc, pour moi, des théâtres qui ne donnent pas à voir suffisamment la pluralité des œuvres et des genres devraient être amputés d'un certain nombre de subventions. Et après, je crois plus à des stratégies de boycott: de taper au portefeuille, d'appeler les spectatrices à boycotter les théâtres. Je ne suis pas sûre que l'État le fera, mais nous on peut le faire assez facilement. Il faut quand même rappeler que dans les salles il y a plutôt 70 % de spectatrices. Donc si ces femmes-là à un moment se rendent compte que la soupe qu'on leur sert... et qu'on est à tracter devant les théâtres, à dire «Désertons», c'est la grève des spectatrices. On attend l'éga-conditionnalité des subventions. Le ministère a actuellement un discours très théorique contre les violences, mais dans la réalité des artistes associé(e)s le compte n'y est pas, dans les nominations on n'y est pas, les *short lists* ne sont pas systématiquement paritaires, donc il y a aussi un jeu de dupes qui doit cesser. J'attends beaucoup de l'Europe en fait, et je me demande quand l'Europe arbitrera-t-elle enfin en faveur d'une répartition genrée et égalitaire des subventions à la création.

