

L'usinage à Béhar

Entretien avec Jean Monamy

Vlntn Crtt & Thms Frnd

Après avoir été acteur puis metteur en scène de textes pré existants, Alain Béhar a très rapidement été l'auteur des textes de ses propres mise en scène, parmi lesquels ont peu recenser *Bord et bout(s)*, *Tangente*, *Sérénité des impasses*, *Monochrome*, *Des Fins* ainsi que *Manège* dont mrmr publie un extrait dans ce numéro. Ses travaux inventent une langue personnelle, qui s'affranchit des codes narratifs traditionnels et crée des espaces inédits. Son écriture est une écriture de plateau, libérée des contraintes de la littérature. Après plusieurs entretiens avec Alain Béhar, qui se sont soldés par des discussions à bâtons rompus non enregistrées, nous avons convenu d'interviewer Jean Monamy, professeur de français à la retraite, qui est aussi le président sa compagnie. Béhar et Monamy se sont rencontrés il y a une vingtaine d'années. Depuis, il n'a cessé de suivre son travail, de l'accompagner et parfois d'y participer. Il a également rédigé un mémoire de DEA sur *Boulimos (titre provisoire)*, pièce créée par Alain Béhar en 1992 à Juvisy à partir de textes de Maurice Blanchot.

mrmr : Tu es un principal témoin du travail d'Alain Béhar puisque tu as vu à peu près toutes ses créations...

Jn Mnm : On s'est rencontré en 1986 quand *Le Carrousel*, son ancienne compagnie, a été choisie pour partenaire de l'option théâtre que nous venions de créer au Lycée de Rambouillet où j'enseignais alors. D'abord notre collaboration s'est limitée à ces cours, où j'ai beaucoup appris en voyant Alain faire travailler les élèves : c'était déjà « l'Atelier », au vrai sens du mot. Ensuite, lorsque la DRAC Ile-de-France n'a plus voulu du *Carrousel* comme partenaire (jugant la structure trop légère) je suis allé trouver Guy Rétoré au TEP, lequel est allé voir *La Ronde* qu'Alain montait au Lucernaire. Il a été tellement satisfait de ce qu'il a vu, qu'il a accueilli Alain comme artiste associé¹ au TEP où il a monté *Casimir et Caroline* d'Horvath, puis *Le cercle de craie Caucasiens* de Brecht). Quand Alain a quitté le TEP et qu'il a entrepris le projet *Boulimos (titre provisoire)* en 1992 à Juvisy, il m'a demandé d'y participer. C'est à partir de là que nous avons « compagnonné ». J'ai d'ailleurs rédigé un Mémoire de DEA sur ce travail théâtral vraiment « radical ». L'année suivante Alain a commencé à écrire et à monter ses textes à « L'Usine » de Montreuil (une usine désaffectée où il a réuni une équipe) en commençant par *L'Étendue des dégâts (farce)* travail auquel j'ai aussi participé et qui présentait déjà des « prémonitions » de *Manège*. Ensuite j'ai toujours suivi le travail d'Alain qui m'a demandé de présider sa nouvelle compagnie : « Quasi », ce qui était une façon d'officialiser en quelque sorte notre « compagnonnage ».

mrmr : Comment définirais-tu ce travail que tu as suivi ?

Jn Mnm : Ce qui caractérise globalement le travail d'Alain, et que l'on retrouve aussi d'une certaine manière chez Gabily, c'est l'idée du travail d'atelier, mais pas tant par le fait qu'il y a dans son travail un mélange de toute sorte d'art ou qu'il y a utilisation de technologies contemporaines... Non, ce qui est vraiment singulier dans son travail c'est que ça fabrique une langue. Ces acteurs finissent par avoir une langue à eux, qui part de son écriture à lui, mais qui génère une rythmique propre dont le fondement est le jeu sur « l'entre »². Et cette rythmique se retrouve dans le travail physique et vocal de ses acteurs. Et puis c'est une vraie écriture de plateau, il n'y a pas d'autre narration que celle qui va se faire sur le plateau. Il n'y jamais de métaphore, mais il donne « à voir » des images très concrètes qu'il faut absolument imaginer. S'il est écrit dans le texte « une laitière renversée » il faut voir une laitière renversée la tête en bas. Quand Alain m'a envoyé le premier état de *Monochrome*, (qui est le premier des textes écrits à

1 Alain Béhar : « Par la suite j'ai souvent été associé d'une façon ou d'une autre à des projets de lieux plus ou moins « institutionnels ». Avec le théâtre de l'Éclipse à Juvisy-sur-Orge où nous avons un projet collégial qui a vite capoté, à La chartreuse de Villeneuve lez Avignon où j'ai résidé deux années, avec le Chai du Terral et Yves Gourmelon à Saint Jean de Vedas (34), avec le Théâtre des Bernardines à Marseille, avec La Scène Nationale du Merlan au temps d'Alain Liévaux, avec le Théâtre de l'Université Paul Valéry et Frédéric Sacard à Montpellier et prochainement avec la Scène Nationale de Sète. »

² La notion d'entre est reprise de J.-L. Nancy et J.-C. Bailly, *La comparution*, Paris, Galilée, 1991. Par cette notion on définit aussi bien une communauté, qu'un spectacle non comme une somme, mais comme une circulation. L'important c'est ce qui « circule entre » toujours éphémère, à saisir et à renoncer, toujours au présent, donc, comme « insaisissable », et non « le groupe, l'image produite et fixée. » J'y reviens dans la suite de l'entretien. Un des spectacles d'Alain, créé à Rennes au festival « Mettre en scène » de 2001, « *Tangentes* » en est assez clairement la « mise en espace ».

Avignon que j'ai lu de lui), je suis resté sans voix. Habituellement il m'envoyait un truc et trois jours après il avait une réponse. Là, j'étais incapable d'en dire quelque chose, alors Alain m'a appelé pour me demander si je trouvais que c'était de la merde ; je lui dis que non mais que franchement je ne voyais rien. C'est à ce moment là qu'il m'a dit que tout était visible, que sur le plateau il y aurait ça, ça, et ça. Tu ne peux pas le lire si tu n'imagines pas un plateau, ça n'est jamais des métaphores. C'est ce qui le différencie de tout un théâtre qui se dit de plateau mais qui est en réalité une métaphore. C'est exactement ce que définit Klossowski quand il écrit sur le simulacre ou la monnaie vivante, c'est à la fois la chose et ce qui vaut pour la chose. Le travail d'Alain c'est exactement cet espace là.

mrmr : Peux tu nous parler du processus qui va de l'écriture au plateau, comment se fabrique cette langue, comment naît elle ?

Jn Mnm : Ça se joue dans le conflit entre l'écrit et la parole comme il le dit lui-même. Seulement ce conflit n'est pas théorisé ou nommé, il se joue. Alain n'explique rien directement de ses textes aux acteurs, ou alors en se marrant ou en dénigrant plus ou moins le truc, il les laisse se démerder, il ne prédéfinit rien avec eux, il les laisse s'imprégner de l'écriture, de l'écriture en jeu évidemment. Y a jamais de lecture à la table, ou alors ce sont des lectures où tout le monde est allongé par terre... Mais très vite les acteurs sont dans l'espace, et ils font ce qu'il veulent, et Alain regarde, fume trois clopes, enfin plutôt quinze, il bouge, il dit rien. Jusqu'à ce qu'il sente que le conflit est entré en jeu et à ce moment là il commence à se servir du conflit.

mrmr : Le conflit, très présent dans *Manège*, apparaît comme étant la dynamique même de la pièce, son « petit moteur »...

Jn Mnm : Dans son esthétique d'avant *Monochrome*, le conflit n'était pas aussi présent sur le plateau, ou plutôt il se limitait à « l'entre », ressenti comme fédérateur du plateau. Le paradoxe restait plus latent. Ce que dit très bien la dernière phrase de *L'Attente l'Oubli* de Maurice Blanchot texte d'appui de *Boulimos titre provisoire*, qui constitue comme un « manifeste » de l'état du travail d'alors : « *Entre eux*, (auteur, dramaturge, acteurs, spectateurs, commentateur), *comme ce lieu*, (ce texte, ce plateau), *avec son grand air fixe, la retenue des choses en leur état latent*. » Les acteurs étaient beaucoup plus dans une unité. Mais c'est une obsession qui est présente depuis longtemps : elle était alors plus théorique et, maintenant, elle est amenée de plus en plus concrètement sur le plateau. Dans un entretien, Alain dit ceci à propos de *Manège* : « Le propos de départ serait de supposer que nos capacités à entretenir une sorte de rapport conflictuel à tout ce qui nous est autre - (mais conflictuel pas au sens guerrier, au sens tendu) - serait une sorte de définition du vivant, de la dynamique. *Manège* n'est pas une apologie de la guerre qui raconterait que l'on n'est vivant que parce que l'on se met sur la gueule, c'est plus de supposer a contrario, que si l'on n'est plus en tension ou dans une forme dialectique de rapport à l'autre on se ratatine. *Manège* dit sans doute qu'il n'y a pas de fusion possible, que la fusion c'est le plus gros mensonge qui soit. On peut fusionner sur des choses, il y a des communautés de deux ou de plus mais elles restent vivantes parce qu'elles restent vigilantes sur toutes les altérités qui les composent. »³

mrmr : Faut-il y voir une dimension ou une définition politique de ces conflits ?

Jn Mnm : Dans cette écriture tu entends des mots, des citations qui renvoient à un contexte politique, mais c'est donné souvent sous une forme plus ou moins ironique, plus ou moins comique ou décalée. En fait, ça ne se rebelle pas. C'est dit comme ça, y a une rythmique du texte qui va très très vite, ce qui fait que tu perçois quelque chose et ça disparaît aussitôt, c'est à dire que tu ne t'attardes pas dessus, tu n'as pas le point de vue militant, mais ça t'arrive dedans, ça t'arrive dedans, ça t'arrive dedans. Et toi tu prends place en quelque sorte par rapport à ça. C'est présent dans le travail d'Alain depuis au moins *Boulimos (titre provisoire)*, travail radical créé en 1992 à Juvisy. C'est sans doute dans ces paradoxes-mêmes que ce langage est *politique*, parce que *ça ne va pas de soi*. Or le paradoxe est ici présent jusque dans le titre "définitif": *boulimos... (titre provisoire)*... Ce paradoxe du définitif / provisoire dit même très justement la "valeur" politique et théâtrale de ce langage, qui, pour « toucher » doit « osciller » entre le « *bord dur* » de l'idéologie, du *langage connu*, de la *phrase*, et le « *bord aléatoire* » de la « *langue inconnue* » qui se fabrique dans cette tension-même. Quand on dit qu'il n'y a pas de narration ou de naturalisme chez Alain, c'est vrai sauf qu'il y a ça. C'est à dire que si l'acteur entend ce qu'il dit et qu'il le dit à la vitesse de l'écriture, ça va apparaître très vite : c'est vu, c'est déjà passé, mais c'est vu. Alain dit qu'« Il y a autre chose qui compte à la lutte que des revendications. Qui ne peut qu'être déçu et que l'art accueille. » En gros, il y a dans ce rapport entre l'Histoire et l'Art quelque chose de ce qu'écrit Adorno : « L'élément mimétique de l'art ne doit pas être entendu comme simple imitation d'objets donnés : la mimésis aide à exprimer ce qui se dérobe à la représentation objectivée. L'art complète la connaissance de ce qui en est exclu [...] ». Mais alors qu'Adorno en conclut que « aujourd'hui, art radical signifie art sombre, noir comme sa couleur fondamentale », l'originalité d'Alain, notamment dans ces deux derniers textes et leur mise au plateau (*Sérénité des impasses* et *Manège*), tient au fait que « ces conflits ne soient pas l'apologie de la guerre mais celle de la complexité du désir. J'aimerais que ce soit drôle, au sens où il y a une énergie, une vitalité gaie et

³ C'est dans l'entretien qui figure sur le site <http://www.theatre-contemporain.net/Entretien,2450> qu'Alain dit ceci à propos de *Manège*

()

optimiste dans l'idée que l'on va au charbon dans des relations qui sont conflictuelles, dans des batailles qu'on aime. Ça n'est pas une façon de nier l'autre. Dans les combats dont il est question, il ne s'agit pas de vaincre mais de jouer un jeu joyeux, sexué, il y a du désir partagé dans le corps, une joie de ces antagonismes, une énergie, une vitalité. »⁴ écrit-il en présentation du projet de *Manège*.

mrmr : La pièce *Des Fins Épiques de Molière* (les fins ou dernières scènes des 33 pièces qu'a écrit Molière, dans l'ordre chronologique) a fait scandale lors de sa création à Sète en 2005, peux tu nous en parler ?

Jn Mnm : Ce spectacle est né de circonstances diverses, la création de *Manège* était reportée pour plusieurs raisons et faire un spectacle avec Molière dans le titre était à la fois une façon de s'assurer une programmation y compris dans des lieux qui n'avaient jamais accueilli le travail d'Alain et qui étaient attirés par l'opportunité du répertoire revisité, et puis c'était aussi une façon de jouer avec cette mémoire commune du théâtre. Bon ça c'est une chose, mais il est né aussi de cette question qu'Alain se posait depuis quelque temps, sur la langue justement, à savoir s'il y avait vraiment un langage de plateau, propre à sa manière de travailler, question d'autant plus prégnante pour lui que cela faisait plus de 10 ans qu'il travaillait en gros avec la même équipe qui avait réellement acquis un certain langage propre à cette écriture, langage dont il se demandait s'il n'était pas qu'un « tic ». Et donc, est-ce qu'en travaillant sur une langue qui n'était pas la sienne mais celle de Molière, avec une équipe radicalement différente, est-ce que malgré tout, cette langue de plateau allait naître ? C'était assez intense parce que le groupe d'acteurs était d'origines très différentes, à la fois dans leurs âges ou générations puisque ça allait de Valentine Carette qui avait 20 ans à Louis Beyler qui en avait 70, mais aussi dans leurs pratiques ou leurs écoles, et au début tu recevais ces pratiques parfois antagonistes comme une discordance énorme. Sur le plateau il y avait des espaces qui ne s'accordaient pas du tout, ça ne jouait pas dans la même pièce. Alain ne disait pas grand-chose, il faisait des dispositions dans l'espace et peu à peu on voyait se dessiner des lignes qui tenaient compte de ces discordances et des zones de conflit possible, qui les faisaient jouer. Par exemple dans la manière dont il mettait tels acteurs en rapport avec tels autres, tu voyais comment il utilisait ce qui pouvait être de la discordance pour créer un ensemble. Et bien que soient conservés leurs espaces d'origine, leurs écoles de travail, tu entendais qu'effectivement il y avait une langue commune qui commençait à s'attirer quand même entre les acteurs. On entendait à la fois la langue de Molière et quelque chose qui était de l'ordre de la rythmique d'Alain, donc du coup, une modernité de la langue par ce biais là. Et je pense que c'est d'ailleurs l'une des choses qui a beaucoup dérangé les gens. Bon, y'avait évidemment des choses spectaculaires dans le jeu des acteurs qui dérangeaient par rapport à ce qu'on attendait de Molière, mais il y avait aussi que ce travail faisait entendre des choses qu'on avait jamais entendues simplement parce qu'il y avait ce conflit qui s'était créé, le conflit entre l'écrit et la parole et du coup on entendait la dimension éminemment baroque et mélancolique de Molière et ce rapport, cette résonance, à l'infini, au retour du même qui revient sous un autre, qu'on n'entend quasiment jamais au théâtre. Ce qui a été nommé comme choquant mais qui, je pense, n'est qu'un prétexte, c'est la nudité de certains acteurs sur le plateau, d'où le fameux : « Ils ont déshabillé Molière » (titre d'un article incendiaire écrit par une journaliste de la région à laquelle j'ai répondu). En fait à la fin des *Précieuses Ridicules* qui arrivait au bout de dix minutes de spectacle, (les *Précieuses*... étant la cinquième pièce que Molière a écrite), le père des deux filles dit aux valets : « Vite qu'on les dépouille sur le champ, qu'on leur ôte jusqu'à la moindre chose », et Alain se contente de prendre les mots au pied de la lettre, et donc les acteurs qui jouaient ça se déshabillaient entièrement. Encore une fois c'est ce refus de la métaphore dont je parlais. Et là tu entends des hurlements, les spectateurs se mettent à invectiver les acteurs, le théâtre se vide, les professeurs outrés font sortir leurs élèves de force... Mais comme je le disais, la nudité c'est le prétexte. Plus fondamentalement, Alain faisait entendre un endroit de Molière qu'on n'entend généralement pas, qui n'est, « justement », pas celui du classicisme, mais l'endroit baroque.

mrmr : « Ils ont déshabillé Molière » c'est plutôt joli...

Jn Mnm : Oui, moi aussi je trouve ça joli et plutôt juste si on parle de la nudité retrouvée de l'écriture.

mrmr : Alain Béhar dit en parlant de son travail: « J'écris uniquement de l'écriture » comme quantité de peintres qui disent ne peindre ni paysages, ni de l'abstrait, ni du concept, mais seulement de la peinture. Penses tu que ce soit quelque chose de singulier à ce travail ?

Jn Mnm : Ce que je sais c'est que chaque fois que je reçois le travail d'Alain, je ressens d'emblée cette « langue » rythmiquement, à travers l'occupation du plateau par les acteurs et les objets, aussi bien visuellement qu'auditivement, mais aussi « intellectuellement » : c'est assez jubilatoire comme état. Mais on entend aussi « une histoire » politique : pas une resucée des images du réel, mais un acte de frottements entre des images du monde, ou du discours du monde, et une situation de plateau, qui « dé-range » calmement, tout en provoquant parfois des réactions violentes. Ça aussi c'est très jubilatoire. En fait écrire de l'écriture ce n'est pas que « formel » comme on a tendance à le penser quand on oppose forme et fond. Écrire de l'écriture c'est

⁴ Texte de présentation du Festival « Les Intranquilles » : <http://www.lesintranquilles.net/2007/?p=evenement&id=16>

écrire un rythme porteur de ces frottements et c'est le tout qui fait sens, qui touche les sens. Et cette pratique de l'écrivain, sensibilise aussi le metteur en scène quand il se fait lecteur de Molière, dont il « monte » l'écriture, quoi qu'en disent ceux qui disaient : « Ils ont déshabillé Molière ». Cette notion est la dynamique même du travail d'Alain Béhar, et la phrase où il se compare aux peintres qui peignent de la peinture, nous ramène à cette notion de « l'entre » évoquée plus haut. Ça me rappelle celle de Braque disant qu'il ne peint ni l'assiette ni la pomme, mais l'espace entre l'assiette et la pomme, ou celle que prononce Preljocaj dans la vidéo *L'Effet Casimir* (CNC), qui en substance dit ceci : « je ne regarde pas les danseurs, mais l'espace entre les danseurs ». Béhar fait exactement cela, il n'écrit pas des « fables » mais de « l'espace entre des fables », et ne met pas en scène un décor et des acteurs, mais il met en frottements des espaces entre mots, acteurs, objets, sons, images, mise en frottements des mots avec les mots, des acteurs avec les acteurs etc. mais surtout de tous ces éléments entre eux, jusqu'à provoquer un vertige absolu. Du reste la manière dont le travail se monte relève aussi de ce processus aussi bien dans l'écriture (Alain agite son « vrac » quotidien jusqu'à ce que ça « prenne » en tension), que dans l'organisation du plateau : dès qu'un système fonctionne, il rajoute un autre système en frottement, puis quand ça frotte bien, un autre, et cela jusqu'au dernier moment, d'où l'effet d'Atelier encore présent quand il y a « présentation », mot à entendre du coup, dans tous ses sens. Les conditions de la répétition peuvent réellement se produire au moment du spectacle, mais ça n'est évidemment pas de l'improvisation, c'est d'une précision énorme, voire mathématique, notamment dans les déplacements, mais tu es toujours dans les conditions possibles et gérables de l'accident. Tu entends au moment où ça se joue quelque chose qui peut encore naître. Bon, ça c'est un lieu commun du théâtre, le fameux « ici et maintenant ». Mais il me semble que c'est un des rares endroits où ça n'est justement pas un lieu commun, c'est vraiment une réalité absolue.

mmmr : Béhar et Gabily se sont côtoyés. Certains comédiens ont fait partie des projets de l'un et l'autre et Gabily avait invité Alain Béhar à la Chartreuse en 1996 pour une résidence⁵. Vois-tu entre eux une proximité esthétique ou réflexive ?

Jn Mnm : S'il y a une grande communauté entre Alain Béhar et Didier-Georges Gabily elle est dans cette notion d'Atelier dont j'ai déjà parlé. Tous deux écrivent pour le plateau « sans métaphore », et leur écriture va au plateau et vient du plateau. Où ça diffère selon moi c'est dans le processus : Gabily s'inspire toujours d'une fable, d'un mythe, d'un fait réel et a une écriture relativement « classique », non pas dans le sens scolaire du terme, mais dans le sens où il y a chez lui une influence des tragédiens grecs ou baroques, des poètes allemands etc. alors qu'Alain est plus dans l'autoréférence comme il le dit lui-même : "J'ai l'impression que l'écriture est un lieu. Je n'arrête pas d'écrire des bricoles. J'amasse des notes, des carnets, des papiers et, à un moment, je pose un cadre, une structure dans laquelle je fais converger une partie de mon grand vrac ordinaire. Je mets un titre, nomme des choses des personnages. Tout aussi bien je pourrai ne jamais m'arrêter."⁶ Ensuite, tous deux confrontent ça au plateau, mais alors que Gabily dit dans ses « *notes de travail* » que ça peut se réécrire en fonction du plateau, Alain ne réécrit pas à partir de ça. Il attend que les acteurs règlent le conflit entre l'écrit et la parole. En revanche le même texte peut évoluer dans son rythme au plateau : entre la première présentation de *Sérénité des Impasses* aux Bernardines en janvier 2003, et sa création au Quartz en novembre 2003, avec le même texte et les mêmes acteurs (moins une), on est passé de 2h20 à moins de 1h10, et d'un plateau quasiment vide à un plateau très plein, sans cesse en mouvement. Étrangement, à l'époque où Gabily remplissait le plateau, Alain le vidait. Autre convergence entre Alain et Gabily, le rapport au politique et à l'Histoire, chez Gabily non plus ça ne parle pas "à la place de",⁷ c'est à entendre ici et maintenant. Et puis Gabily était le premier "spectateur" invité, et il était évident qu'Alain tenait à son regard. Gabily a notamment accompagné Alain pendant toute cette période de « traversée du désert » entre 92 et 95. Il a vu tous les travaux de l'Usine (je l'y ai croisé souvent) et surtout il a permis à Alain de revenir dans un circuit moins confidentiel en lui obtenant la résidence à *La Chartreuse* en 96 qui lui a confié un peu plus tard la rédaction du N°9 de la revue *Prospero*. De même Alain a suivi tout le parcours de *Gibiers du temps*. Nous avons d'ailleurs assisté ensemble à l'intégrale à Gennevilliers un dimanche de décembre 95 : c'est la dernière fois que j'ai vu Gabily.

⁵ À l'issue de cette résidence, Alain Béhar a écrit *Monochrome*, qui initialement s'intitulait *Ouvrir le volet pour voir le tableau en entier*.

⁶ Interview accordée à *Libération*, février 2004, au moment où *Sérénité des Impasses* est joué à la Cité Universitaire à Paris.

⁷ « Cette pièce n'est pas dédiée à tous ceux qui habitent les ruines, qui y survivent et qui résistent. Je ne leur ferai pas l'insulte de vouloir parler à leur place. » D.G. Gabily, « Une Féerie », préface de *Chimères et autres bestioles*, avril 1994.