

# Toute la vérité

## Entretien avec Adrien Béal



Répétitions *Toute la vérité* © Martin Argyroglo

# Entretien avec Adrien Béal

Après avoir mis en scène des textes, contemporains pour la plupart, qu'est-ce qui vous a mené à créer vos propres fictions ?

Adrien Béal : Au début, mon rapport à l'écriture, à la mise en scène, au public s'est sans doute construit par ce qui faisait ma vie de théâtre et mon apprentissage à ce moment-là : la pratique du théâtre-forum comme acteur, des premières expériences de mises en scène sur des textes de Michel Vinaver et Roland Schimmelpfennig découverts à l'université, et les spectacles que je voyais, notamment au Théâtre de la Colline dirigé à ce moment-là par Alain Françon. Dès lors, plutôt que de chercher mon interprétation d'un texte, je me suis attaché à apprendre de lui ses enjeux, les modalités qu'il suscite, la forme qu'il engendre. Et puis, beaucoup de metteurs en scène de ma génération se sont mis à embrasser la structuration en collectif et l'écriture de plateau. Ce travail m'a interpellé et, en 2011, j'ai créé avec l'acteur Arthur Igual, *Il est trop tôt pour prendre des décisions définitives* : une mise en action de la difficulté à prendre la place de l'auteur. Pour la première fois, j'expérimentais une écriture remise en jeu à chaque représentation par l'improvisation. Après cela, à chaque pièce, je me suis donné l'objectif et l'exigence d'imaginer, avec les acteurs, une fiction. Je dirais qu'aujourd'hui notre travail consiste à faire que la forme théâtrale et la fiction se façonnent mutuellement.

Quel est le point de départ de ces fictions ?

Adrien B. : Depuis *Le Pas de Bême*, qui avait pour origine la figure de l'objecteur – celle qui traverse l'oeuvre de Vinaver –, nous prenons pour moteur dramaturgique des questionnements théoriques, des hypothèses, que nous mettons en fiction. Pour *Récits des événements futurs*, nous avons également procédé de cette manière à partir des travaux de Günther Anders en formulant ainsi notre problématique : « Comment une perspective nommée catastrophe conditionne le présent d'un groupe d'individus ? ». *perdu connaissance* et *Toute la vérité* interrogent notre rapport à la vérité d'après la pensée de Michel Foucault : la première à travers une lecture transversale de son oeuvre, la seconde d'après ce qu'il développe dans *Histoire de la sexualité*.

Ces fictions adoptent chacune un schéma singulier. Quels en sont les principes ?

Adrien B. : Tout d'abord, je dirais que ces fictions ne cherchent pas à appliquer les lois de cause à effet et qu'elles s'affranchissent d'une obligation de dénouement : elles s'attachent surtout à rendre apparents les processus de l'action, ses conséquences et les rapports à soi, au groupe. Nous établissons pour chaque pièce, un schéma fictionnel souvent fragmenté qui répond au besoin de traiter la multiplicité des points

de vue. *Le Pas de Bême* est une fiction unifiée, tout comme *perdu connaissance* qui s'agence – d'une façon très « vinaverienne » – comme une chronique en dix scènes, dix moments situés dans un même lieu. *Récits des événements futurs* comporte plusieurs fictions indépendantes, dont l'écriture est assez hétérogène. Les *Pièces manquantes* est un puzzle de plusieurs fictions au sein d'une même fiction-châssis. Aujourd'hui, je définis *Toute la vérité* comme cinq fictions dont l'une marque l'arc dramaturgique de l'ensemble. Inspiré par Krzysztof Kieslowski et son *Décalogue*, j'ai imaginé que le motif des cinq sens physiologiques traverserait ces fictions singulières et en structurerait à la fois la fabrication, la mise en scène et la présentation au public. À chaque fiction correspond un des cinq sens dont l'énoncé, affiché sur scène comme un intertitre, inévitablement oriente le regard et la perception du spectateur.

Si l'on entre dans ces fictions, chacune place dans des contextes ordinaires, des événements extraordinaires, des situations singulières qui interrogent le rapport à la morale, à la loi, à la vérité

Adrien B. : D'une manière générale, je travaille à élaborer des fictions pures, détachées de toute actualité, dans des formes extrêmement simples. Nous choisissons des contextes à la fois concrets et non-illustratifs, à bonne échelle pour nous permettre d'observer, dans l'espace-temps du théâtre, ce qui se joue individuellement, collectivement. Dans nos fictions, ces circonstances très simples peuvent être le terrain de périls qui, finalement, mettent en jeu la société entière à travers les croyances, les lois et les normes qu'elle génère et qui, en partie, régissent les actes et les pensées. Dans un certain contexte, à un certain moment, à travers un certain rapport, un gouffre peut s'ouvrir à partir de la plus simple phrase. Il n'y a besoin ni de héros ni d'une langue particulière pour mettre en jeu des situations vertigineuses. Par ailleurs, mon postulat est que si une action a lieu sur un plateau de théâtre, elle pourra avoir lieu ailleurs. Nous ne cherchons pas à reproduire la vie ni le vraisemblable, nous cherchons à susciter du possible. Ce qui peut être inattendu, voire inenvisageable, oblige les protagonistes à inventer des actions inédites. Dans notre recherche, travailler et réussir à faire advenir celles-ci sur scène a déjà son importance.

Ces fictions s'appuient sur des improvisations avec les acteurs. Définissez-vous ce travail collectif comme une écriture de plateau ? Que reste-t-il des improvisations au sein même de la représentation ?

Adrien B. : *Le Pas de Bême* et plus récemment *Les Pièces manquantes* ont acté les principes de ma démarche : penser le théâtre depuis sa dramaturgie

# Entretien (suite)

et le travailler par l'écriture de plateau. Aujourd'hui, nous cherchons la coïncidence entre les situations des acteurs improvisant sur scène et les situations de vie qui les mènent à improviser. Par exemple, lorsqu'on a le projet de dire quelque chose à quelqu'un et qu'on ne peut le dire, lorsque l'on apprend quelque chose et que nous réagissons spontanément. Comment, au théâtre, activer ces mécanismes pour mettre en jeu la parole ? Ceux-ci ne sont pas des outils pour construire une fiction, ce sont bien des phénomènes qui animent les acteurs au moment-même de la représentation.

Comment conciliez-vous jeu et écriture ?

Selon moi, l'écriture et l'oeuvre peuvent être distinctes. Exercer le langage théâtral n'est pas la même chose que réaliser un objet théâtral et ce qui motive notre démarche de création est de travailler constamment des éléments qui constituent notre langage comme la parole, le jeu, l'espace et la question plus particulière des rapports. Avec l'équipe qui m'accompagne, je défriche la manière dont, sur le plateau, nous engendrons l'écriture et la façon dont cette expérience agit sur nous. Jeu et écriture ne se quittent jamais : mon obsession est de trouver les moyens pour que les acteurs puissent générer de l'écriture lorsqu'ils jouent. C'est en cela que je définis des scènes souterraines pour structurer les rapports entre les protagonistes. Par exemple, dans *Les Pièces manquantes*, pour écrire une des scènes de groupe, j'ai proposé aux acteurs d'intégrer le dispositif du procès : chacun des acteurs a ainsi, en plus de son rôle dans la scène, une fonction cachée – accusé, avocat général, juge etc. – qui oriente son positionnement. Les fonctions et les organisations du jeu social deviennent à la fois une matrice d'écriture et des contraintes qui éveillent la conscience des acteurs lorsqu'ils sont en jeu.

En quelques mots, vous serait-il possible de modéliser votre processus de création ?

Adrien B. D'une manière générale, j'arrive auprès des acteurs avec un corpus de ressources, je leur transmets des enjeux de recherches et définis le cadre des improvisations. Ils répondent par le jeu et produisent des fictions que nous précisons et développons, au fur et à mesure des répétitions. Face au plateau, j'exerce mon regard, j'écoute, je capte et, en dehors, je travaille sur la structure avec le dramaturge. Nous revenons ensuite auprès des acteurs avec de nouveaux éléments jusqu'à leur soumettre le plan de la pièce, qui comporte des scènes qu'ils connaissent et d'autres qui sont encore à écrire ensemble. Une fois établi ce plan, pour *Toute la vérité*, nous avons redistribué les rôles, pour inclure une actrice nouvellement arrivée et pour déjouer le réflexe des acteurs à s'octroyer les mêmes places. À travers cette structure, tout en travaillant à la création lumière et à la scénographie, les acteurs engendrent la pièce tandis que je précise la dramaturgie générale.

Vous évoquiez précédemment le rapport au public : dès vos premières créations, on observe une attention portée à ce que le spectateur « débâte avec lui-même » écriviez-vous dans la note d'intention du *Canard sauvage* de Henrik Ibsen en 2009. Qu'en est-il aujourd'hui ?

Il m'a toujours importé de stimuler les réflexes d'imagination et de réflexion de tout un chacun en situation de spectateur. Je procède notamment par la juxtaposition des points de vue, par la fragmentation du récit et ses ellipses à travers lesquelles la pensée peut s'engouffrer. Je me refuse également de mettre en oeuvre un espace ou une musique dont on aurait déjà tous les codes d'appréhension et qui, à mon sens, empêcheraient toute perspective. Partant du postulat que toute parole est publique, que tous ceux qui la reçoivent en sont spectateurs, nous avons également mis en place un principe qui cadre aujourd'hui l'écriture : il faut qu'il y ait toujours un spectateur sur scène. C'est-à-dire que l'un des acteurs ait la même connaissance des événements que le public. Par exemple, dans *Récits des événements futurs*, nous avons fait en sorte que les rapports s'équilibrent entre les protagonistes d'une catastrophe non encore advenue et les spectateurs dans la salle. Dans mes pièces, il n'y avait pas d'adresse au public – pas même dans *Pas de Bême* où le spectateur était inclus dans un dispositif circulaire ou quadri-frontal, jusqu'aux *Pièces manquantes* où elle apparaît de manière plus frontale. Pour *Toute la vérité*, nous en intercalons plusieurs, émises par chaque protagoniste.

Avec *Toute la vérité*, vous clôturez un cycle de trois pièces qui, chacune, interroge le concept de vérité comme construction sociale. Une vérité qui vous intriguait déjà lors de la création du *Canard sauvage*.

Oui, à l'époque j'interrogeais la posture de Gregers pour qui la vérité est au fondement du bonheur : Faut-il la cacher pour se protéger ou tout simplement pour survivre ? Faut-il se construire avec elle ? Aujourd'hui, à la lecture de Michel Foucault, nous essayons de déconstruire l'idée selon laquelle la vérité serait cachée. Notre hypothèse de travail est qu'il n'y a pas de vérité en dehors du discours puisque la vérité n'existe que matérialisée par le langage. Il n'y a pas de vérité immanente, ni divine ni absolue, qui attendrait d'être mise à jour, elle est d'une toute autre nature. Un discours est, de fait, un propos subjectif qui diverge de la réalité. Comment cet énoncé peut-il être tenu pour vrai, comment peut-il « produire de la vérité » ? Et comment peut-il renverser l'énoncé – et donc la vérité – qui le précède ?

# Entretien (suite et fin)

Votre recherche repose ici sur l'hypothèse que Michel Foucault formule sur les rapports entre aveu, vérité et sexualité. Comment abordez-vous cette dialectique ?

Adrien B. : Dans Toute la vérité, les protagonistes envisagent la vérité dans son acception la plus répandue, la croyance selon laquelle il serait une vérité à laquelle nous devons accéder et qui, « naturellement », guiderait nos conduites et aurait raison. Ce besoin de vérité s'articule à la volonté de savoir dont parlait Foucault, un instrument de pouvoir dans les rapports de domination. Pour satisfaire cette volonté, l'humain est prêt à toutes les techniques : l'enquête, l'examen et l'aveu donc. Le trajet de l'aveu est très important concernant la question de la sexualité : la production d'une « vérité du sexe » est apparue avec le système de la confession propre au christianisme, opérant un véritable contrôle social. Dès lors qu'on a engagé les individus à avouer leurs pratiques et leurs pensées, on a nommé sexualité l'organisation des comportements sexuels. À travers la religion, l'éducation, la médecine, la justice, des valeurs ont été érigées normales et d'autres déviantes au sein de discours et règles pris comme « énoncés de vérité ».

Vous dites également faire de cette création « un observatoire des rapports ». Qu'entendez-vous par là ?

Adrien B. : Par rapports, j'entends l'écart social entre des personnes mais aussi l'écart intime entre un individu et son action ou sa parole. Il ne s'agit pas des « non-dits » qui supposent l'autocensure, mais plutôt de tout ce qui se mobilise – pensées, émotions, gestes – en chacun de nous, avant ou après que la parole soit dite ou entendue. C'est cette activité intérieure commune aux spectateurs et aux acteurs, à ceux qui parlent et à ceux qui écoutent, et à travers elle la somme des règles, conduites et lois intériorisées, qu'il m'intéresse de rendre observable. Je dirais aussi que mon travail porte – de plus en plus – sur ce qui nous échappe. Dans le temps de la représentation théâtrale, qu'est-ce que ça nous fait, individuellement et collectivement, de nous retrouver face à ce qui nous échappe – ce qu'on ne voit pas ou ce qu'on ne s'explique pas ? Et que fait-on face à cela ? Par exemple, que met-on en œuvre face à des comportements qui ne sont pas explicités ?

Votre rapport à la pensée est finalement très pragmatique.

Adrien B. : Oui, j'insiste sur une pensée qui ne peut être exempte d'émotions. Je pense qu'on est tous, très souvent, en train de penser dans nos vies, ne serait-ce qu'à tenter de comprendre le monde ou de communiquer avec les personnes qui partagent notre vie. Il est primordial que les acteurs puissent être dans le plaisir d'une pensée en mouvement, un plaisir qui se partage avec les spectateurs. Le fait de travailler avec un groupe d'acteurs sur la durée, comme nous le faisons depuis 2018 avec notre projet de « permanence non-exclusive » nourrit aussi cette expérience au titre d'un projet commun. Être constamment en processus, en recherche, est extrêmement stimulant. Cet effort-là est au cœur de notre travail, c'est une responsabilité que nous nous donnons.

Propos recueillis par Mélanie Jouen - décembre 2020



Adrien Béal ©VincentArbelet