Document généré le 20 sept. 2024 21:24

Jeu
Revue de théâtre

Un auteur vivant de sa plume, en France
Entretien avec Pierre Laville

Michel Vaïs et Louise Vigeant

Numéro 81, 1996

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25364ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Vaïs, M. & Vigeant, L. (1996). Un auteur vivant de sa plume, en France : entretien avec Pierre Laville. *Jeu*, (81), 100–111.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Dramaturgies

Boucher, *Léda*. Huile, coll. particulière. Photo : Serge Veignant, tirée de *Petits et Grands Théâtres du Marquis de Sade*, Paris, Paris Art Center, 1989, p. 254.

Un auteur vivant de sa plume, en France

Entretien avec Pierre Laville

Économiste de formation, Pierre Laville se voit, dans la vingtaine, chargé de mission en Afrique pour le gouvernement français. C'est là qu'il rencontre Jean-Marie Serreau, dont il devient l'assistant. Codirecteur du Théâtre des Amandiers de Nanterre et du Théâtre le Palace – Centre national de Création contemporaine de Paris, il a par la suite dirigé pendant dix ans la revue *Acteurs*, puis *l'Année du théâtre en France*, parue chez Hachette. Nous l'avons rencontré lors de son passage à Montréal, en mars 1996, où il est venu assister à la production de sa pièce *Tempête sur le pays d'Égypte* par le Théâtre le Boléro de Saint-Hyacinthe, à la Licorne. Outre cette œuvre, pour laquelle il a puisé son inspiration dans la vie de Tchekhov et de Boulgakov, Pierre Laville a écrit une douzaine de pièces. Il est aussi traducteur : on lui doit notamment les versions françaises de plus de vingt pièces américaines, dont toutes celles de David Mamet. *Le Mari idéal*, que Laville a écrit à partir de l'œuvre d'Oscar Wilde, connaît actuellement un grand succès en France. Mamet traduit ses pièces en anglais pour le public américain.

Comment êtes-vous arrivé au théâtre et, particulièrement, à l'écriture dramatique ?

Pierre Laville – J'ai tout appris d'un homme de théâtre magnifique, qui a été à mon avis le plus grand d'après-guerre pour l'avant-garde et la recherche : Jean-Marie Serreau. Tout a commencé par lui, à cause de lui et grâce à lui. Ç'a été une chance inouïe. À l'origine, j'étais professeur d'université et économiste. Expert de l'ONU, spécialisé dans les collectivismes agraires, j'ai beaucoup voyagé et travaillé à des plans de développement économique, notamment en Chine, à Cuba, en Algérie et en Afrique noire. C'est là que j'ai rencontré Jean-Marie Serreau, dont je suis devenu l'assistant metteur en scène pour onze pièces : notamment toutes les pièces de Kateb Yacine, toutes celles d'Aimé Césaire et des Brecht comme *Homme pour homme* (qu'il était déjà venu monter au TNM à la fin des années soixante, avec Monique Mercure). Pour Serreau comme pour Blin ou pour les gens de cette grande génération, ce qui comptait au théâtre, c'étaient d'abord l'auteur et l'acteur. Le metteur en scène est davantage l'intercesseur, le médiateur, plutôt qu'un créateur à part entière comme on en verra naître après les années soixante-dix. Serreau et Blin étaient d'immenses metteurs en scène avec qui j'ai appris des choses fabuleuses.

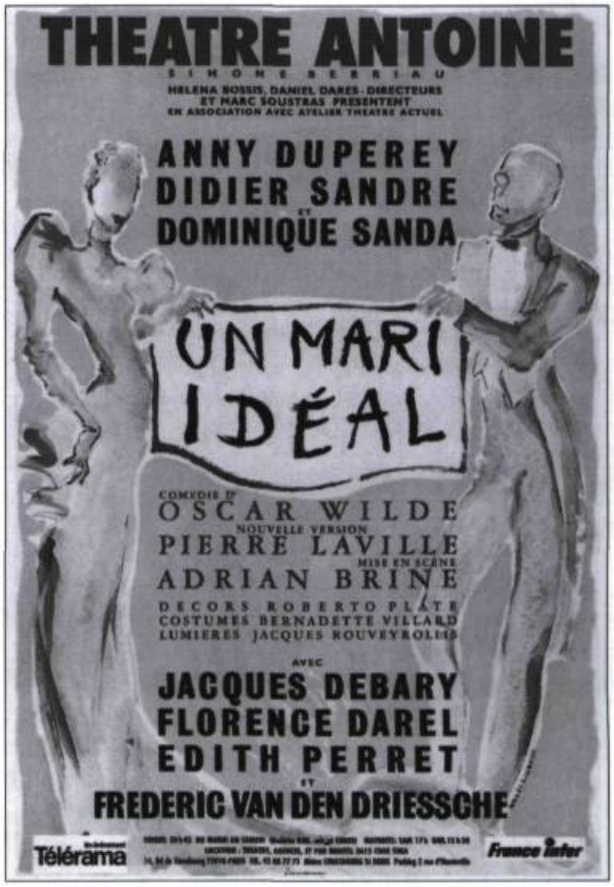
Pierre Laville.
Photo : Agence de presse Bernand.

Auprès de Jean-Marie Serreau, j'avais fonction de dramaturge et je devais travailler avec des auteurs qui s'appelaient Beckett, Ionesco, Genet, Césaire, Yacine, Billetdoux. Mais tout ce temps-là, j'étais toujours professeur d'université, car ce n'est pas le théâtre qui me faisait vivre. Un jour, Serreau a parlé de moi au ministre de la Culture de l'époque, qui m'a convoqué pour me proposer la direction du Théâtre des Amandiers, à Nanterre, fondé par Pierre Debauche. J'avais vingt-six ans. J'ai donc « commencé » comme directeur de théâtre, au début des années soixante-dix.

Votre formation d'économiste a dû vous aider.

P. L. – Certainement. Je me suis trouvé à la tête d'une entreprise importante, comptant plusieurs dizaines de permanents. De toute façon, la vie a tout réutilisé dans mon expérience. J'ai donc passé dix ans à Nanterre, où j'ai travaillé en codirection avec Pierre Debauche de façon chaleureuse et généreuse. La compagnie marchait bien ; nous étions dans une mairie communiste pure et dure, accordant une grande place à la culture – malgré une censure qui sera d'ailleurs la cause de mon départ. Un jour, Serreau a décrété que je serais auteur. Jusque-là, je n'avais publié que deux livres sur la culture africaine, traitant d'économie. La fiction, surtout théâtrale, m'était toujours apparue comme quelque chose de magique, d'inaccessible. Et un soir, dans un bistro du Quartier latin à Paris, Serreau m'a annoncé qu'il monterait ma première pièce.

Le lendemain, je lisais dans un journal – *France-soir* – un article qui annonçait que « Jean-Marie Serreau créerait la première pièce de Pierre Laville ». Il avait donné une date, trouvé un théâtre (le Théâtre national de Strasbourg – TNS), un titre (*les Ressources naturelles*) et un sujet, en quatre lignes ! Eh bien, cette pièce, je l'ai écrite. Il l'a beaucoup aimée. Et chose incroyable, Jean-Marie est mort au moment où commençaient les répétitions. Il avait écrit la mise en scène, fait le décor et la distribution. Il avait d'ailleurs engagé Monique Mercure qu'il avait fait venir du Québec, car il avait beaucoup aimé son travail dans *Homme pour homme*. J'ai vu là un passage de relais complet, et j'ai démissionné comme directeur de théâtre pour plonger dans l'écriture. Même si *les Ressources naturelles* ont obtenu un grand succès, j'ai refusé que la pièce soit présentée ailleurs car, pour moi, c'était celle de Serreau. C'est une pièce qui ne sera jamais reprise.



Comment êtes-vous devenu un auteur vivant de sa plume par la suite ?

P. L. – Ensuite, tout s'est enchaîné à une vitesse folle : à l'entracte de la première représentation de cette pièce, le téléphone sonne au théâtre. C'était Pierre Dux, à l'époque administrateur de la Comédie-Française, qui avait déjà lu le texte de la pièce en train d'être créée et qui m'en commandait une deuxième pour son théâtre, dans un délai de six mois. Ce sera *la Célestine*, qui sera acceptée à l'unanimité par le comité de lecture du Français et magnifiquement créée par Denise Gence.

Parallèlement, ces belles années furent aussi celles d'un autre ami, Marcel Maréchal, auprès de qui j'ai été conseiller artistique pendant de longues années. J'ai par la suite refusé toutes les propositions qui m'ont été faites de retourner à la direction d'un théâtre. Michel Guy, qui était aussi un ami, est devenu ministre de la Culture et m'a offert, en 1975, la direction de Chaillot, que j'ai refusée, puis, celle de l'Odéon, que j'ai refusée aussi, et plus tard de plusieurs autres théâtres, pour continuer à écrire. C'est dur, parce que je trouve merveilleux de diriger un théâtre. En dix ans à la direction des Amandiers et du Palace à Paris, j'ai produit cent quatorze pièces, fait revenir Patrice Chéreau du Piccolo Teatro de Milan où il était en exil, travaillé avec Luca Ronconi, accueilli pour la dernière fois le Berliner Ensemble puisque Helene Weigel est morte aussitôt après y avoir joué *la Mère* de Brecht ; j'ai présenté les premières pièces de Valère Novarina dès 1972, celles de Pierre Guyotat et de Bruno Bayen ; commandé plusieurs mises en scène à Daniel Mesguich, Jean-Marie Patte et Antoine Vitez.

Mais mon départ dans l'écriture a été très rapide. Mes cinq premières pièces ont fait les cinq grands théâtres nationaux, avec des metteurs en scène importants. Le TNS pour commencer, puis la Comédie-Française, la grande salle de l'Odéon, la grande salle de Chaillot, puis de nouveau l'Odéon et Marseille. Après cela, j'ai voulu être joué dans de petites salles pour renouveler mon écriture. Je crois que j'ai écrit ce que j'ai voulu à ma manière, comme je le pouvais, selon les possibilités du moment et sans contraintes. Économiquement, le théâtre français permet cela.

Vivre de sa plume en France

Vous n'avez donc pas eu de mal à être produit, même si on entend dire parfois que le théâtre français ne joue pas ses propres auteurs ?

P. L. – La situation de l'auteur est beaucoup moins mauvaise qu'on ne le dit : le théâtre français produit les auteurs qu'il a, et je ne crois pas qu'un auteur digne d'intérêt ne réussisse pas à faire monter sa première pièce. Cependant, un auteur a besoin d'une continuité, de pouvoir se développer, s'améliorer. Pour ma part, les deux dernières pièces que j'ai écrites m'ont enfin à peu près vraiment satisfait. Pour la première fois, avec *le Voyage à Bâle*, je crois être arrivé à peu près au but et, dans les prochaines années, je devrais pouvoir écrire les pièces que j'ai rêvé d'écrire. Il y a des temps, dans la vie, qui correspondent à l'expérience vécue. Moi, j'ai tellement aimé le théâtre, je l'ai tellement vécu pleinement, qu'il m'a fallu décanter, me mettre sur le rail de l'auteur et m'y tenir.

À côté de l'écriture de pièces originales, une carrière parallèle s'est développée : celle de l'adaptation. Aujourd'hui, j'ai écrit douze pièces et j'en ai adapté vingt-cinq. Je traduis presque exclusivement des pièces américaines, car j'adore cette langue, populaire et très mobile. Une seule fois, j'ai travaillé sur un auteur russe, Alexandre Galine, qui m'a demandé avec insistance de traduire *Des étoiles dans le ciel du matin*, d'après une version anglaise qu'il avait faite lui-même.

En 1982, je suis allé aux États-Unis, car un adaptateur américain que je ne connaissais pas avait acheté les droits d'une de mes pièces, *le Fleuve rouge*, qui venait de remporter un immense succès. C'était David Mamet. Nous sommes devenus des amis intimes. J'ai lu son théâtre que j'ai adoré, et il m'a demandé de le traduire. À ce jour, j'ai adapté onze de ses pièces, et il me rend la pareille aux États-Unis, si bien que j'y vais tous les mois ou tous les deux mois depuis quinze ans.

Par David, j'ai connu celui que je considère comme le seul grand metteur en scène américain, Gregory Mosher, ancien directeur du Goodman Theatre à Chicago. Puis, j'ai traduit Emily Mann, John Guare, Edward Albee et Tony Kushner. Je tiens à leur estime et à leur amitié. Je suis très fier de servir ces auteurs. Je traduis leurs pièces avec la plus grande rigueur.

Il est toujours fascinant de voir comment des Français peuvent transposer dans leur langue la culture américaine, avec toutes ses connotations et ses références.

P. L. – Traduire, ce n'est pas suffisant, il faut adapter. J'ai fait un dictionnaire de *fuck* et *shit*, où se trouvent près de quatre cents idiomes d'argot français. Et je tiens à ce que la durée, à la lecture, de ma traduction, soit égale à l'original. Je travaille donc beaucoup sur la concision du français, ce qui est passionnant. Comme Mamet – et Albee aussi – met souvent des italiques dans ses textes, j'essaie de retrouver l'accent tonique correspondant. Je n'aime pas tellement les auteurs anglais – sauf Edward Bond – parce qu'ils manquent d'énergie, de « parfum », de puissance.

Pour *le Mari idéal*, écrit à partir de textes d'Oscar Wilde, c'est encore Jean-Marie Serreau qui m'avait donné l'idée de travailler là-dessus, il y a vingt-cinq ans, me disant que c'était une pièce injouable et qu'il fallait en faire une version nouvelle. Pourquoi ai-je attendu 1995 pour l'écrire ? Comment est-ce devenu la même année le plus grand succès de Paris ? Mystère.

Tchekhov.

Parcours russe

Comment avez-vous été amené à visiter la maison de Tchekhov à Yalta pour écrire Tempête sur le pays d'Égypte *?*

P. L. – J'ai d'abord découvert l'œuvre de Mikhail Boulgakov grâce à Vitez. J'aime bien voir les univers des écrivains, cela me dit beaucoup de choses. J'avais donc visité la maison de Boulgakov à Kiev – un monument classé – et je tenais à connaître celle de Moscou. Mais là, personne ne voulait la montrer, parce que chaque fois que les étudiants manifestaient, ils venaient écrire sur les murs à l'intérieur de la maison des slogans contre le régime. La maison était donc fermée, et le ministère de la Culture avait l'ordre de ne pas révéler son emplacement. Lors d'un de mes voyages à Moscou (mes pièces ont été traduites et jouées là-bas), j'ai décidé de retrouver la maison de Boulgakov. Je me souvenais du *Maître et Marguerite*, où l'auteur écrit qu'il habite un entresol de la rue Sadovaïa. Il décrit la cour en disant qu'on y trouve cinq pieds de lilas, plantés selon une organisation très précise. J'ai donc entrepris de retrouver ces pieds de lilas, en parcourant cette rue, qui est aussi longue que les rues Sherbrooke ou Sainte-Catherine à Montréal. J'ai passé huit à dix jours à faire les cours une par une, jusqu'au moment où j'ai retrouvé les fameux lilas. Avec des roubles, le gardien de l'immeuble a fini par m'ouvrir la maison, dont les ouvertures étaient bouchées par des planches clouées. Et je suis tombé sur une maison de trois étages aux murs couverts de graffiti, de caricatures de Staline en diable, de chats… Tous les personnages du *Maître et Marguerite* étaient réunis dans une fantasmagorie extraordinaire !

Je me suis donc passionné pour Boulgakov. Déjà, *le Fleuve rouge* mettait en scène Boulgakov et sa femme Helena contre la censure, face à Stanislavski qui monte Molière. Comme la Société des Écrivains m'avait donné un laissez-passer, j'ai pu voyager à travers la Russie et j'ai découvert que le trajet du jeune médecin Boulgakov, qui devient écrivain, était le même, dans le temps et l'espace, à quarante ans de distance, que celui de Tchekhov. À partir de cela, j'ai écrit librement une pièce, en

situant l'action en 1917, et en faisant des citations pour le plaisir, à seule fin qu'on s'y reconnaisse.

Un jour, je suis parti de Moscou pour faire le chemin des deux écrivains, vers Toula, Kiev, le Caucase. Puis, j'ai pu visiter la maison de Tchekhov à Yalta, intacte, où les ondes étaient très intenses. J'ai écrit ma pièce ensuite.

L'entreprise théâtrale française

Parlez-nous de la situation du théâtre français telle que vous la voyez.

P. L. – Le théâtre français est extraordinairement prospère. Notre problème principal, à mon sens, en est un de surproduction. Dans la publication annuelle *le Théâtre*, j'ai recensé six cent cinquante-six créations au cours de l'année 1995 ; il y a cent onze salles ouvertes à Paris chaque soir…

Boulgakov.

Quand vous parlez de créations, vous semblez inclure les nouvelles productions de pièces de répertoire.

P. L. – Bien sûr. Il reste que nous avons des créations de nouveaux textes en grande abondance. Par ailleurs, à la différence du cinéma, nous avons en France une augmentation constante du public de théâtre, augmentation qui se situe entre 1 et 1,9 % par an depuis neuf ans. Sur la quantité de salles et de productions offertes, il est actuellement difficile de trouver des places dans beaucoup de théâtres. On voit des salles de mille places bourrées ! Il y a certainement plusieurs raisons à cela, dont celle d'une politique culturelle suivie depuis 1958 avec Malraux et celle d'une tradition culturelle forte et qui dure depuis plusieurs siècles. Je dis cela parce que je sais qu'ici, par contraste, c'est sans doute un peu comme aux États-Unis où la première grande pièce nationale créée date de 1917. Ce qui pour nous est étonnant.

Pour ce qui est de la politique culturelle, il existe maintenant en France depuis trente-huit ans un budget qui a été en augmentation constante, jusqu'à atteindre 1 % du budget national, ce qui représente des sommes considérables. On constate aussi en France une croissance extrêmement attentive, précautionneuse et confirmée chaque année du secteur public, qui ne cesse de se développer – je reviendrai sur les aspects négatifs de cette progression…

Quand vous parlez du budget national, cela ne comprend pas l'apport d'autres paliers de gouvernement ?

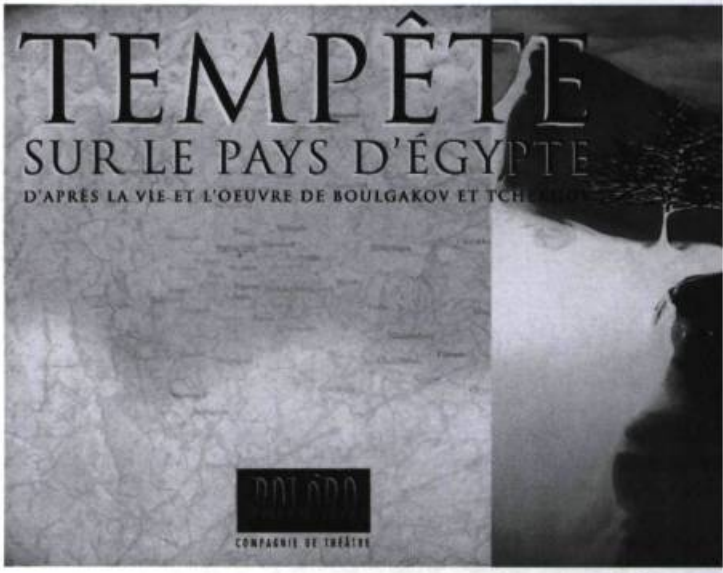
P. L. – Exact. Cela ne comprend pas les collectivités locales, ni municipales ou régionales.

Cet apport est tout de même important, non ?

P. L. – Très. Le Théâtre de Lille, par exemple, reçoit vingt millions de francs (5,7 M $) de l'État, dix millions de la région et cinq de la municipalité. Et chaque institution régulière reçoit chaque année des subventions des collectivités locales – c'est souvent une règle – à parité avec les subventions de l'État.

Quel est le prix moyen d'un billet de théâtre aujourd'hui à Paris ?

P. L. – Cela dépend. La situation est anarchique. On peut estimer que les places coûtent trop cher dans les théâtres nationaux, comparativement aux théâtres privés. À la Comédie-Française, c'est un scandale ! Avec 135 millions de subventions, le fauteuil d'orchestre coûte 190 francs (54,25 $). Jean-Pierre Miquel a fait le calcul : sans subvention, le même fauteuil coûterait 690 F. Et malgré ces prix, c'est bourré ! Notez que, par comparaison, un fauteuil d'orchestre dans un théâtre privé non subventionné coûte 220 F. Pour avoir des prix de places vraiment bas (jusqu'à 80 F), il faut s'abonner ; tout est fait pour fidéliser le public en l'amenant à s'abonner.



Tempête sur le pays d'Égypte, de Pierre Laville, mise en scène par Mario Borges et présentée à la Licorne (Théâtre Boléro, 1996). Sur la photo : Hélène Mercier (l'Infirmière) et Emmanuel Charest (le Jeune Médecin). Photo : Patrick Bernèche.

Parlez-nous des théâtres privés.

P. L. – Ils sont au nombre de cinquante-cinq à Paris, et ce sont les plus anciennes, et souvent les plus belles salles de la ville – des monuments ! –, d'une capacité de 500 à 1 000 places en majorité. Elles sont indirectement soutenues par l'État et par la Ville, grâce à un Fonds de soutien au théâtre privé, qui garantit une partie des déficits en cas d'échec. En outre, la Caisse des dépôts et consignations, qui est une « banque nationale », prête quasiment sans intérêt de quoi rénover les théâtres. Salles, scènes, cintres, murs ont maintenant tous été refaits à Paris de façon magnifique. Par exemple, le Théâtre Antoine, où je suis joué, qui a un grand passé, dispose de 910 places. Il est dans un état de propreté extraordinaire. Aujourd'hui, le théâtre privé fait des productions très ouvertes. Celle du *Mari idéal* à Antoine pourrait être celle d'un spectacle dans un théâtre national (sauf que, la pièce ayant connu un triomphe, on peut la jouer cinq cents fois, au lieu de … trente, dans un théâtre subventionné !). À preuve : la distribution, dans laquelle on trouve Didier Sandre, qui a joué dans *le Soulier de satin* avec Antoine Vitez (peut-être le plus grand acteur du théâtre public aujourd'hui), Dominique Sanda, l'actrice de cinéma que vous connaissez peut-être, Annie Duperey, qui est très connue, Jacques Debary qui a été l'Orgon du *Tartuffe* de Planchon, et ainsi de suite.

Pour finir de répondre à votre question, en échange du soutien reçu, les théâtres versent au Fonds de soutien, sur chaque place vendue, une cotisation forfaitaire qui s'ajoute aux subventions.

Il y a un système comparable, appelé la Fondation québécoise du théâtre, qui est actuellement en voie d'être créée par le Conseil québécois du théâtre.

P. L. – En France, ce système, mis sur pied il y a plus de trente ans par Jacques Duhamel, est d'une efficacité remarquable. Je pense qu'il y aurait eu beaucoup de théâtres fermés sans cette aide. Mais cela comporte un aspect négatif : tout en soulignant l'importance du spectacle vivant, auquel le public est vraiment attaché, la surproduction se révèle déroutante pour les gens car ils perdent leurs points de repère et ne savent plus où aller. Si vous ouvrez un horaire des théâtres, vous trouverez sept ou huit Marivaux, tous les mêmes, et vous pouvez tomber par exemple sur une compagnie nulle, presque amateure, de *lumpen théâtre*, qui joue dans une salle de quatre-vingts places.

Car, gros problème du théâtre français, il n'existe aucun système de contrôle professionnel, ni carte d'acteur, ni union (les associations ne servant qu'à défendre les intérêts professionnels face au gouvernement), si bien qu'on ne sait jamais qui est vraiment comédien. Avec le chômage qui augmente, en France comme partout, toute personne sans travail pendant un certain temps peut s'instituer acteur. Il y a donc énormément d'amateurs qui prennent la place des vrais professionnels, et beaucoup de vrais bons professionnels au chômage. Cet accroissement d'une population profes-

sionnelle, assez difficile à cerner, est l'une des explications du grand débat posé par la crise des « intermittents du spectacle », à qui l'État verse une partie du salaire gagné dans l'année pendant l'année suivante. C'est une garantie sociale très importante, assurée aux acteurs et aux techniciens… mais pas aux auteurs et aux metteurs en scène ! (Par exemple, tout acteur ayant travaillé 507 heures en une année touchera de l'État 40 % de son salaire l'année suivante, même s'il ne travaille pas.)

La critique

Et quelle est l'importance de la critique ?

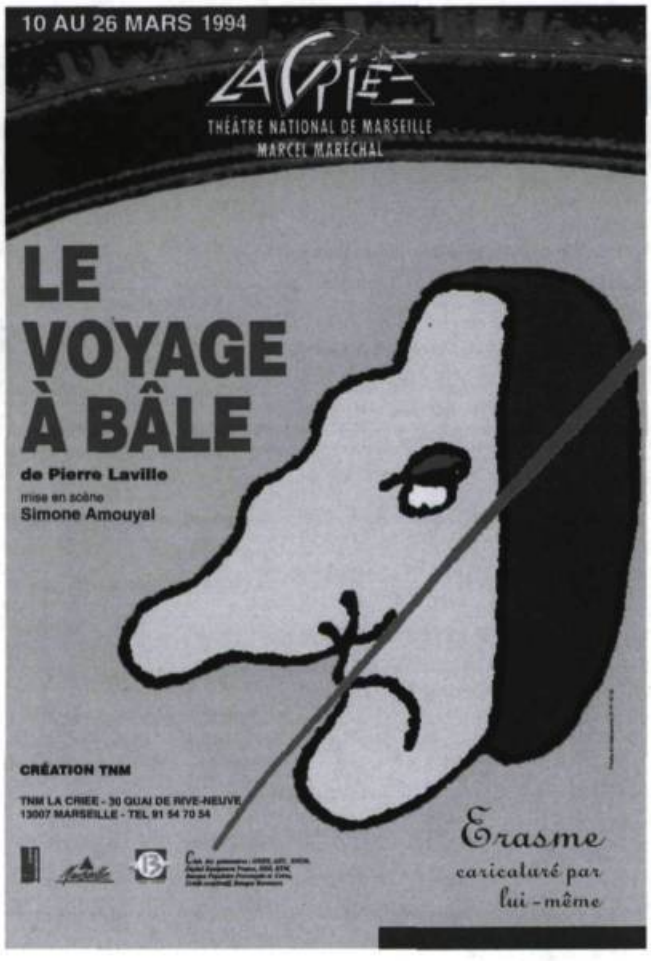
P. L. – La promotion se fait par la télévision, par le vedettariat. La critique de la presse écrite n'a quasiment plus aucun effet sur le public. Si elle a encore de l'influence, c'est auprès des ministères, ou des collectivités locales. Mais la critique ne « remplit » plus, ou ne « vide » plus une salle de théâtre.

Et à la télévision, il n'y a pas de critique ?

P. L. – Non. C'est exclu. Les directeurs de théâtre et les professionnels s'y opposent. Il y a quinze ans, Gilles Sandier avait bien essayé, mais il avait soulevé un tollé. Le discours critique à la télévision est estimé porter atteinte au libre exercice d'une profession. Quelqu'un qui, sur une chaîne publique, déconseillerait au public d'aller voir une pièce porterait atteinte à la liberté commerciale. À la radio, on tolère *le Masque et la Plume*, parce que cela s'adresse à un auditoire restreint qui, de toute façon, s'intéresse au théâtre.

Il y a à Paris entre 6 000 et 12 000 personnes qui, toute l'année, vont au théâtre au moins une fois par semaine, et entre 12 000 et 30 000 personnes y vont, toute l'année, au moins une fois par mois. Ces gens lisent les critiques de toutes façons et y sont sensibles, tout en suivant en majorité le critique qu'ils ont l'habitude de lire. Le lecteur du *Figaro* ne lira pas le critique (excellent !) de *l'Humanité*. Le grand public est informé par la télévision, et ce de plus en plus. J'ai moi-même produit des émissions sur le théâtre à la télévision pendant cinq ans : cinquante-cinq épisodes d'une émission qui s'appelait *Plaisirs du théâtre*, puis, *Tous en scène*. Chaque mois, nous avions une heure complète sur Antenne 2, sur le théâtre seulement, à laquelle collaboraient plusieurs critiques en tant que journalistes. Eh bien, un bon sujet bien fait emplissait vingt-deux fois une salle de théâtre. Un sujet mal fait, sans être négatif, mais mal filmé par exemple, ou pas assez éloquent, ennuyeux, vidait la salle vingt-deux jours aussi. Et le vingt-troisième jour : peu d'effet, dans un sens comme dans l'autre.

Donc, aujourd'hui, la seule promotion valable, c'est la télévision. Et pour y accéder, on engage de préférence des acteurs connus, qui iront faire la « promotion » de la pièce pour le grand public. Il faut reconnaître qu'il est difficile de parler de théâtre à un grand public en langage clair. Les professionnels ont tendance à jargonner. On est actuellement en porte-à-faux, pris entre un discours commercial « généraliste » et un discours de spécialistes qu'on n'invite pas et qui ne trouvent pas de place à la télévision. Il faut dire aussi qu'il y a peut-être 300 personnes à inviter en tant que journalistes à chaque première, parmi lesquels pas plus de dix disposent d'une vraie tribune.



Par ailleurs, nous n'avons plus ni le référent contre lequel tout le monde s'élevait (Jean-Jacques Gautier du *Figaro*) ni les grandes figures historiques de la critique qu'étaient Jacques Lemarchand ou, plus tard, Gilles Sandier ; ajoutez à cela que, dans les grands journaux, la place de la critique écrite réduit. Par exemple, *le Monde* n'offre aujourd'hui qu'une page par semaine au lieu d'une critique par jour. Avec *le Figaro*, ce sont les deux seuls journaux qui publient encore des critiques dignes de ce nom. Quant aux hebdomadaires, ils sont généralement réduits à des articulets de dix lignes ! C'est terrible. Personnellement, je le regrette infiniment. Nous avons tous besoin de la critique, d'une « vraie » critique !

Et pourtant, les théâtres sont pleins.

P. L. – Une fois une première information assurée, tout se fait par le public lui-même. C'est un phénomène très sain : tout ne marche que par bouche à oreille. Un mauvais bouche à oreille peut mettre fin en une semaine à un spectacle unanimement apprécié par la critique. Ce phénomène s'est énormément accentué ces dernières années. Le public a le premier et le dernier mot.

Quand nous avions monté *le Mari idéal*, nous avons joué pendant trois semaines avant la générale, à guichets fermés dès le premier jour. J'avais des acteurs connus, mais qui n'étaient pas ou plus des vedettes, me disait-on. Nous avons fait une salle d'invités, pour voir aussitôt la location multipliée par dix dans la journée. Et l'on voit des jeunes sortir facilement 200 F pour aller au théâtre : ce n'est pas plus cher qu'un repas au restaurant. Par ailleurs, le même public va dans toutes sortes de salles. Nous ne sommes plus à l'époque de Jean Vilar ou des enfants de Vilar, où les gens étaient fidèles à une mémoire. Aujourd'hui, en France, on écrit Serreau « ault » et Vilar avec deux « l ». Et comment voulez-vous faire de la critique sans mémoire ? On voit des petits jeunes gens de vingt-cinq ans s'improviser critiques sans la moindre légitimité. De quel droit m'imposent-ils de lire *ça*, avec des erreurs d'analyse ou des énormités historiques ?

La revue *Acteurs*, que j'ai dirigée pendant dix ans, cherchait précisément, comme *Jeu*, à combler ces lacunes en laissant des traces. La perte des traces et de la mémoire est une véritable tragédie. Je sais très bien que dans dix ou vingt ans, si l'on fait des recherches sur le théâtre français, on n'ira pas vers les journaux mais vers les revues.

Pratiquement, si ce phénomène s'accentue, face à la surproduction théâtrale, à l'absence de critique véritable, à la perte de la mémoire collective et à la suprématie de la télévision, nous en arriverons à un schéma de commercialisation de tendance américaine de type Broadway, et à la règle du tout ou rien.

Les auteurs joués… et ceux qu'on lit

En France, nous sommes seulement cinq ou six auteurs à gagner notre vie seulement par l'écriture théâtrale, c'est-à-dire, en étant joués suffisamment au pays et à l'étranger, et sans tenir compte de droits dus à la télévision ou au cinéma. Les autres sont : Yasmina Reza, Éric-Emmanuel Schmidt, Jean-Claude Grumberg et Michel Vinaver ; cela sans compter Bernard-Marie Koltès, qui est décédé. Et il y a un énorme hiatus avec les auteurs joués vingt ou trente fois, impunément, dans les circuits confidentiels ou subventionnés, où les recettes sont négligeables et où la pièce est vite oubliée. C'est grave, parce qu'à l'époque de Jean-Marie Serreau et de tous ces merveilleux théâtres de la Rive gauche, des pièces étaient jouées seulement trente ou cinquante fois, mais devant du vrai public, en courant de vrais risques. Sans parler de cette hypocrisie très répandue et de la bonne conscience que l'on se donne en multipliant les « lectures » et autres mises en espace bâtardes mal copiées sur le modèle Théâtre Ouvert. À ce propos, on n'a pas trouvé le « modèle économique » qui affirmerait la réussite du type Théâtre Ouvert, où Micheline et Lucien Attoun font un si bon travail : ces auteurs nouveaux sont révélés, mais on ne leur trouve pas un public. Vu la faiblesse extrême des recettes, ce théâtre nouveau ne vit que de subventions.

Il y a tout un système de subventions de pièces nouvelles en France, qui fonctionne à vide, en petit comité, entre soi, sans public. Cela crée un corps d'auteurs « assistés » qui peinent ensuite, une fois découverts, pour continuer à écrire.

C'est le problème du rapport avec le secteur public que vous souleviez plus tôt.

P. L. – Oui. Le problème, c'est que les frais de production ayant considérablement augmenté dans les théâtres privés, ceux-ci, qui étaient un vivier pour les auteurs, créent de moins en moins de pièces françaises nouvelles. Ils préfèrent créer des auteurs étrangers adaptés, qui ont eu un grand succès à New York ou à Londres, ce qui diminue le risque (du moins, le croient-ils). C'est cette situation en étau qui crée la difficulté d'être un auteur aujourd'hui. Autre difficulté, le « règne » des classiques. Il est objectivement évident que les pièces du passé forment un champ d'action plus libre pour les metteurs en scène, surtout dans le secteur public, où les subventions permettent de réaliser des spectacles très coûteux.

Et tout cela se complique par une caractéristique très particulière du théâtre français, qui est cette opposition toujours forte – on peut même parler d'hostilité agressive – entre ceux qui font le théâtre public et ceux qui font le théâtre privé. Il y a un « mur » entre les deux secteurs et rien n'est simple, même si de grands acteurs réussissent le transit (Gérard Desarthe, Ludmila Mikaël, Didier Sandre, Christiane Cohendy). Même si le « vedettariat » en vogue au théâtre privé gagne et atteint le théâtre public.

Mais dans les années cinquante, il n'y avait pas de vedettes.

P. L. – À cette époque-là, il n'y avait pas non plus de Théâtre Ouvert, ni de Chartreuse, ni de Fondation Beaumarchais, ni lectures, ni petit Odéon. Il n'y avait pas tout ce théâtre subventionné sans risque ; c'étaient les théâtres privés qui prenaient les risques, parce qu'il le fallait bien. Les auteurs n'avaient pas d'autres théâtres où aller. Aujourd'hui, il leur est plus facile de se diriger vers le secteur subventionné. Ils savent qu'ils y seront bien accueillis, qu'ils seront lus par le couple Attoun qui sont des gens intelligents et généreux, et que trente représentations, c'est toujours bon à prendre, avec un minimum garanti de recettes. Ce n'est pas sain. Un auteur de théâtre est aujourd'hui assuré d'être joué, il est sûr d'exister… même si cette existence peut être parfois artificielle. On encourage ses débuts, mais la question la plus sérieuse est, je le répète, celle de sa continuité en n'étant plus, éventuellement, assisté. C'est toute la question des subventions, si nombreuses – en surnombre, même – et probablement appelées à diminuer du fait de la conjoncture économique et de l'intégration à l'Europe (les autres pays ne suivant pas). Il n'en demeure pas moins que, pour l'instant, les créations sont multiples, et que l'activité théâtrale est considérable en France. On peut à peine la suivre.

Je ne sais pas comment font les critiques. Si l'on considère uniquement les mois forts, de septembre à novembre et de janvier à mars, il y a entre trois et cinq créations chaque jour à Paris ! Comment avoir le temps de dépasser le stade de la critique subjective spontanée ? et cultiver ses références ? et approfondir son point de vue en évitant ce que j'appelle une « critique d'adjectifs » ? J'attends d'un critique qu'il me conduise à me poser des questions et à réfléchir sur ce que je fais. J'aurais pu vous montrer la revue de presse du *Mari idéal* : « étourdissant », « éblouissant », « brillantissime »… Qu'est-ce que j'en ai à fiche ? Je peux m'en donner moi-même, des adjectifs ; je n'ai pas besoin qu'on m'en donne. Peut-être cela fait-il slogan pour le public et cela lui évite-t-il, à lui aussi, de réfléchir ? Des critiques comme Bernard Dort, il n'y en a plus ! Ou il n'y a plus d'espace ! Georges Banu doit avoir cinq minutes à la radio, à minuit, pour donner son point de vue sur des pièces qu'il a vues à l'étranger.

Donc, je le disais, la critique compte maintenant encore pour les professionnels, ou pour le ministère de la Culture, lorsqu'il est question d'attribuer des subventions. Il arrive qu'une subvention soit coupée à la suite d'une critique défavorable. Sans doute tout cela correspond-il à une étape, à une transition. Si je crois à une santé éternelle du théâtre, ses pratiques et ses formes ne cessent de changer (seul le changement est éternel, dit Claudel), et c'est plus que jamais le cas en ce moment. Ce qui prouverait sa vitalité, s'il en était besoin. ◆

Propos recueillis par **Michel Vaïs** et **Louise Vigeant**
Mise en forme de l'entretien : **Michel Vaïs**