

Université Toulouse - Jean Jaurès

Département Documentation, Archives, Médiathèque et Édition

UFR Histoire, Arts et Archéologie

**L'édition théâtrale contemporaine en France :
quelles possibilités et quelles contraintes
pour l'éditeur ?**

Anaïs DUPONT

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2

Édition imprimée et numérique

sous la direction de M^{me} Clarisse BARTHE-GAY

Septembre 2018



Université Toulouse - Jean Jaurès

Département Documentation, Archives, Médiathèque et Édition

UFR Histoire, Arts et Archéologie

**L'édition théâtrale contemporaine en France :
quelles possibilités et quelles contraintes
pour l'éditeur ?**

Anaïs DUPONT

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2

Édition imprimée et numérique

sous la direction de M^{me} Clarisse BARTHE-GAY

Septembre 2018

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier l'ensemble des éditeurs qui ont accepté de répondre à mes questions et m'ont ainsi donné des informations précieuses et enrichissantes.

Je remercie vivement Madame Clarisse Barthe-Gay de ses conseils avisés.

Je tiens également à remercier l'ensemble des enseignants et intervenants du Master 2 Édition imprimée et numérique pour leurs cours passionnants et passionnés.

Enfin, je remercie mes proches pour leur soutien et leur aide.

SOMMAIRE

remerciements	1
sommaire.....	2
PREMIÈRE PARTIE.....	6
Éditeur de théâtre : un métier en constante évolution	6
introduction.....	7
I. Une situation difficile, comparable à celle de l'édition de poésie 11	
A) L'inquiétante situation du secteur.....	12
1. Quelques chiffres représentatifs : un secteur difficile à maintenir	12
2. Une part d'aides insuffisante ?.....	12
3. Une survie difficile pour les métiers du livre	16
B) ...due à un manque de créativité ?	19
1. Des auteurs prolifiques	19
2. Une multitude de pièces de théâtre jouées	21
3. Quelques grands évènements	23
C) Une pluralité d'éditeurs mais une faible part de théâtre et de poésie ..	23
1. La production des maisons d'édition généralistes : un petit nombre de livres de théâtre et de poésie ?	25
2. La production des maisons d'édition de littérature : un petit nombre de livres de théâtre et de poésie ?.....	27

3. La production des maisons d'édition de poches : un petit nombre de livres de théâtre et de poésie.....	28
4. La production des maisons d'édition scolaire : un nombre de livres de théâtre et de poésie plus important	28
5. La production des maisons d'édition spécialisées : une grande majorité de livres dédiés au théâtre ou à la poésie.	31

II. Quelques clefs de compréhension : le théâtre, un genre particulier...

..... **32**

A) Un genre mixte : entre littérature et spectacle. 32

1. un art destiné à être vu	33
2. le point de vue des auteurs : des avis divergents	35
3. le point de vue des éditeurs : des lignes éditoriales vraiment diverses ?	35
4. L'avènement du metteur en scène : une révolution	37

B) Une lecture difficile et un public restreint : quelle réception pour le texte ?

..... **38**

1. une accessibilité parfois difficile	39
2. la présence de la représentation dans le texte : utilité ou complexité supplémentaire ?.....	40
3. Le mélange des genres	40

C) Un art oublié..... 42

1. par les acteurs de la chaîne du livres.....	42
2. par la critique littéraire	43
3. par la société	45

III. ... qui demande à l'éditeur de s'adapter..... 45

A) Quelques initiatives d'éditeurs : une volonté d'informer par eux-mêmes les lecteurs.....	46
1. former les lecteurs de demain : le théâtre pour la jeunesse.....	47
2. le paratexte : une mise en avant du texte ou du spectacle ?	48
B) la mise en place de leur propre médiation	48
1. des revues sur le théâtre éditées par les acteurs du secteur.....	49
2. des réflexions sur le théâtre à destination des lecteurs	50
3. la mise en place d'évènements.....	50
C) des modèles économiques particuliers.....	53
1. une diffusion-distribution particulière	53
2. Les réseaux sociaux : une utilisation systématique ?.....	54
3. la diversité des partenariats utilisés, recherche d'une rentabilité économique : l'exemple des éditions Lansman	54
D) L'exemple de Quartett édition	55
conclusion	56
DEUXIÈME PARTIE.....	57
PROJET ÉDITORIAL OU COMMENT ÉLARGIR LE LECTORAT	57
I) présentation du concept : une aide à la lecture.	61
A) Explication du concept : une idée basée sur le théâtre pour la jeunesse	63
1. Le concept.....	68
2. L'exemple du théâtre pour la jeunesse.....	68
3. étude de la concurrence et cible.....	68
B) Le choix de la maison d'édition	69
1. Maison d'édition spécialisée ou généralistes ?	70

2. présentation de la maison.....	70
C) La nouvelle collection : la collection « Explicite ».....	77
1. Explication du concept de la collection	79
2. Les pièges à éviter.....	80
3. Protocole de collection	80
D) présentation de la pièce.....	83
1. Les pièces éditées.....	84
2. maquette	86
II) Gestion de projet.....	87
A) Rétro planning	87
B) Budget	90
1. Les subventions	91
2. Impression / fabrication	91
3. Compte d'exploitation	93
III) Communication et commercialisation	94
A) Communication	94
B) Diffusion-distribution	95
bibliographie.....	97
table des annexes	97
annexes.....	97
table des matières	98

PREMIÈRE PARTIE

Éditeur de théâtre : un métier en constante évolution

INTRODUCTION

« Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison »¹. C'est ainsi que, après une longue métaphore entre le théâtre et la peste, Antonin Artaud termine son chapitre intitulé *Le théâtre et la peste*. Alors le théâtre est-il dans une situation où seuls deux extrêmes sont possibles ? L'édition théâtrale est-elle sur le point de connaître un grand essor ou de disparaître à jamais ? Avec 0,3 % du chiffre d'affaires de l'édition en 2016 selon le Syndicat national de l'édition (SNE), le secteur « Théâtre, poésie » représente le secteur éditorial le moins rentable après les ouvrages de documentations (0,1 % du chiffre d'affaires) et 0,5 % des exemplaires vendus (davantage que les « Contes, légendes, romans régionaux, nouvelles » comptabilisant 0,4 % des exemplaires vendus et les ouvrages de documentation à 0 %)². Il s'agira donc de se demander, au vu de la situation du secteur éditorial du théâtre et des spécificités du genre littéraire, en quoi consiste le métier d'éditeur de théâtre et quels défis sont les siens. En somme, il est ici question de comprendre s'il est aujourd'hui possible, et dans ce cas de quelle manière, de publier du théâtre. C'est-à-dire de comprendre ce qu'est un livre de théâtre et quelles sont les particularités et les difficultés liées à cette édition (en terme de diffusion-distribution, de l'offre et de la demande, etc.). C'est ce que nous avons nommé « L'édition théâtrale contemporaine en France : quelles possibilités et quelles contraintes pour l'éditeur ? ».

Nous nous concentrerons majoritairement sur l'édition de théâtre contemporain, même si l'édition de théâtre classique pourra être évoquée à titre

¹ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. France : Folio essais, 2013, 272 p., ISBN : 978-2-07-032301-2. p. 46.

² Direction générale des médias et des industries culturelles, Service du livre et de la lecture. *Le secteur du livre : chiffres-clés 2016-2017*. Paris : 2018, 4 p. Rapport. Version PDF téléchargeable en ligne à l'adresse URL [http://www.culture.gouv.fr/content/download/183691/2003895/version/1/file/Chiffres-clés_Livre_SLL_2018_\(donnees_2016-2017\).pdf](http://www.culture.gouv.fr/content/download/183691/2003895/version/1/file/Chiffres-clés_Livre_SLL_2018_(donnees_2016-2017).pdf) (consulté le 02/09/2018).

d'exemples ou de comparaison. Par théâtre contemporain, nous entendons l'ensemble des dramaturges vivants, ainsi que les dramaturges que l'on nomme communément les « classiques contemporains ». Géographiquement, ce travail ne s'intéressera qu'aux maisons dont le siège est basé en France ou qui sont largement diffusées en France, comme les maisons Belges, Lansman éditeur et Les Impressions nouvelles. En partant du constat que le secteur du théâtre est un des plus en difficulté et en s'interrogeant sur les impacts que cela peut avoir sur le métier d'éditeur de théâtre, nous nous demanderons si ces difficultés ne sont pas liées à la manière dont est considéré le livre de théâtre par les publics ciblés (comme le script d'un spectacle à venir, comme un texte littéraire, ou comme un texte hermétique et inabordable) et à une manière de le concevoir, de l'éditer. L'édition théâtrale est-elle en disharmonie avec sa réception ? Peut-être utilise-t-elle des pratiques éditoriales trop traditionnelles ? Alors quelles sont les causes des faibles ventes du secteur de l'édition théâtrale et quelles sont, ou devraient-êtré, les spécificités du métier d'éditeur de théâtre par rapport à tout autre éditeur ? Nous essaierons à travers ce questionnement de démontrer qu'il est possible d'éditer et de vendre du théâtre en modifiant les pratiques habituelles des éditeurs et en renouvelant l'image du théâtre qu'en ont de potentiels lecteurs.

Pour y parvenir, nous insisterons dans ce travail sur les développements de l'édition théâtrale depuis 2008, soit à la suite de la thèse de Pierre Banos-Ruf intitulée *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions théâtrales*. Dans celle-ci, Pierre Banos-Ruf cherche à « comprendre ce que représente, aujourd'hui, la publication du théâtre » en « observant à la fois la structure et la production du secteur, l'économie du livre de théâtre contemporain et la figure de l'éditeur de théâtre »³. Pierre Banos pose un état des lieux préoccupant : l'édition théâtrale doit se développer, probablement en se détournant de la spécialisation afin de perdurer. Il

³ BANOS-RUF PIERRE. *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions théâtrales*. Thèse de doctorat en arts du spectacle-théâtre. Paris : Université Paris-X Nanterre, 2008, p. 10.

s'intéresse à la figure de l'éditeur de théâtre qu'il évoque comme extrêmement paradoxale. Il identifie trois fonctions de l'éditeur : il est le garant de la pérennisation des textes en effaçant les références scéniques. Il est également une source pour la scène. Enfin, il est le créateur d'une histoire littéraire en choisissant les auteurs. Pierre Banos arrive aux conclusions selon lesquelles l'édition de théâtre est aujourd'hui le fait de spécialistes, à hauteur de soixante pour cent de la production théâtrale. Selon Pierre Banos, le secteur n'est plus en danger dans l'immédiat, mais est soumis au maintien des aides (du Centre national du livre et des coéditions) et à la présence du théâtre dans les programmes de l'éducation nationale.

Nous chercherons dans notre propre travail à analyser le secteur de l'édition théâtrale mais aussi à décrire son évolution depuis l'état des lieux dressé par Pierre Banos-Ruf. Ses propositions et réflexions ont-elles été prises en compte ? Le secteur est-il toujours géré par les mêmes maisons ?

Puis, nous nous demanderons de quelle manière les éditeurs de théâtre répondent à leurs fonctions et nous essaierons d'identifier l'existence de pratiques, modèles idéaux à l'édition de théâtre contemporain. Pour cela, nous comparerons les pratiques des éditeurs de théâtre à celles des autres éditeurs. Nous prendrons également pour exemple une maison d'édition qui s'est créée dans ces dernières années et a donc pu se construire en prenant pour modèle les grands éditeurs de théâtre : les éditions Quartett. L'objectif étant de définir les particularités du métier d'éditeur de théâtre (en terme de problématiques du secteur et de spécificité du métier). L'analyse des pratiques des éditeurs passera notamment par l'examen des réponses qu'ils ont pu nous fournir *via* un questionnaire. Ainsi les éditions Color Gang, Lansman, Actes Sud-Papiers et folio théâtre ont répondu à quelques questions. L'école des Loisirs nous a fourni une interview susceptible de répondre à nos questions et les éditions Théâtrales nous ont accordé un entretien téléphonique. Les Solitaires Intempestifs, les éditions La Traverse, les éditions Théâtrales, L'Arche éditeur, L'Avant-scène Théâtre, les éditions Espace 34, Art et comédie et Quartett éditions n'ont pas souhaité ou eu la disponibilité pour nous répondre. Pour comprendre les spécificités du travail d'un éditeur de théâtre (III), il

convient de s'interroger sur les difficultés engendrées par le genre littéraire lui-même, en terme de réception, de médiatisation ou de perception du genre (II), après s'être penchés sur la situation actuelle du secteur dont la comparaison avec l'édition de poésie permet de comprendre si ces deux genres, souvent associés dans les statistiques, se trouvent face aux mêmes difficultés (I) et d'identifier plus facilement les difficultés spécifiques à l'édition théâtrale. Enfin, nous tenterons dans une deuxième partie, de par l'étude des pratiques à éviter, et des pratiques qui ont fait leur preuve, de créer une collection de théâtre viable.

I. UNE SITUATION DIFFICILE, COMPARABLE À CELLE DE L'ÉDITION DE POÉSIE

Émile Lansman, pour définir le geste d'éditer du théâtre, évoque un « acte de quasi-mécénat »⁴. Afin de comprendre les difficultés des éditeurs de théâtre à pérenniser leur activité et de comprendre les conséquences qu'elles entraînent sur la façon qu'ils ont de pratiquer leur métier, il convient de s'interroger sur la réalité de la situation actuelle du théâtre contemporain. L'édition théâtrale est-elle inexistante ? Une comparaison entre l'état des lieux du secteur du théâtre et celui de l'édition de poésie doit permettre de constater dans quelle mesure le secteur est en difficulté et de définir les similitudes ou les différences entre ces deux secteurs. Les deux genres sont-ils tous deux autant en difficulté ? Leur situation est-elle comparable ? Pourquoi sont-ils souvent associés dans les statistiques ? Il semble approprié de se demander en premier lieu quels éléments montrent que le secteur est en crise (A) avant de considérer ceux qui laissent penser qu'une amélioration est envisageable (B). Enfin, il est nécessaire de s'intéresser aux principaux acteurs de ces secteurs : les éditeurs eux-mêmes (C).

Arielle Prétot dans *éditer de la poésie contemporaine en France de nos jours*, établit un état des lieux de l'édition de poésie. Elle commence par analyser une dizaine de maisons d'édition qui lui semblent représentatives de la situation éditoriale du secteur, avant d'évoquer les différences liées à la vente de livres de poésie par rapport à toute autre édition. Pour finir, elle évoque les méthodes de promotion de la poésie. Dans son travail, Arielle Prétot analyse les caractéristiques propres du secteur et démontre que l'édition de poésie est le fait de petites structures qui résistent aux grands groupes éditoriaux et portent le rôle de découvreurs d'auteurs. Ainsi, ces structures ont davantage un capital

⁴ SACD. *La situation particulière de l'édition théâtrale*. [en ligne]. Disponible sur : http://entractes.sacd.fr/n_archives/a12/situation.php?l=archiv (Consulté le 02/09/2018).

symbolique (le prestige) qu'un capital économique et doivent donc être soutenues par des aides publiques ou privées. Dans un deuxième temps, elle analyse le marché de la poésie et démontre que les ventes de livres de poésie ne se font pas qu'en librairie mais que le secteur a construit un réseau de vente plus visible *via* de nombreux événements. Finalement, elle cherche à rendre compte des moyens utilisés par les éditeurs pour aller à la rencontre de leur public. À l'exception de la visibilité obtenue par la presse, la poésie est plus visible qu'autrefois. Le manque de lecteurs adultes est le fait d'un manque de formation, que l'édition théâtrale tente de corriger en initiant les enfants à la poésie. Son étude sera utilisée ici afin d'effectuer une comparaison entre le secteur de l'édition théâtrale et le secteur de l'édition de poésie.

A) L'inquiétante situation du secteur...

Le secteur « théâtre, poésie » de l'édition est jugé préoccupant, et cela d'après plusieurs facteurs : les chiffres communiqués à leur propos (1), les aides qui leurs sont allouées (2), mais également les difficultés dans lesquelles se trouvent les métiers du livre (3). Alors de quelle façon se reflètent les problèmes de ces deux secteurs ?

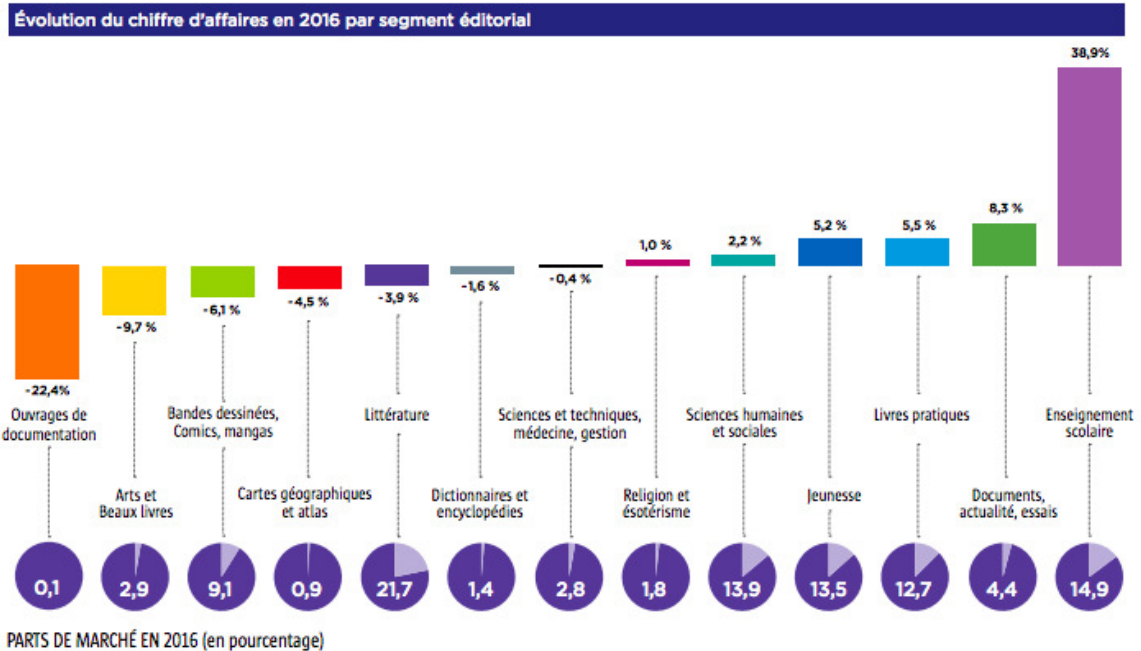
1. Quelques chiffres représentatifs : un secteur difficile à maintenir

a) Un des secteurs les moins rentables

Le Syndicat national de l'édition (SNE), organisme officiel qui protège et représente les éditeurs et leurs intérêts, publie chaque année un rapport d'évaluation de l'activité éditoriale de l'année précédente. Cet organisme se doit de considérer et de préserver l'ensemble des éditeurs, quels que soient leur taille ou leur secteur d'activité. Cependant, lorsque l'on considère le rapport d'activité de

2016/2017⁵, on constate que le théâtre, de même que la poésie, ne sont pas mentionnés, que ce soit dans le graphique sur l'évolution du chiffre d'affaires par segment éditorial⁶, ou dans le dossier sur les chiffres clés de l'édition.

Schéma 13



Plusieurs raisons peuvent expliquer cela. Les ventes peuvent être insuffisantes pour être représentées. Pourtant, les catégories « dictionnaires et encyclopédies » et « cartes géographiques et atlas » sont présentes bien que les ventes aient chuté depuis la démocratisation d'Internet. Ils représentent respectivement 0,9 % et 1,4 % de parts de marché en 2016. Peut-être le théâtre et la poésie ne sont-ils pas considérés comme des segments éditoriaux. En tout cas, il est impossible ici de déterminer la part de marché du théâtre ou de la poésie dans l'édition globale ou l'évolution du chiffre d'affaires des éditeurs dans ces domaines. En effet, le théâtre peut se trouver aussi bien dans la catégorie « littérature » que dans « Jeunesse ». En est la preuve le dernier ouvrage de la saga *Harry Potter* de J.K. Rowling, *Harry Potter et l'enfant maudit*, une pièce de théâtre (éditée et jouée)

⁵ Syndicat national de l'édition. L'édition en perspective rapport d'activité du Syndicat national de l'édition 2016/2017. Paris : SNE, 2017, 60 p. [en ligne]. Version PDF téléchargeable en ligne à l'adresse URL < https://www.sne.fr/app/uploads/2017/10/Edition-en-perspective-2017_Rapport-d-activite_SNE-1.pdf >. (Consulté le 02/09/2018).

⁶ *Id.*

destinée aux enfants comme aux plus grands. Mais cette absence de statistiques ne participe-t-elle pas à la marginalisation de ces genres littéraires, de leurs éditeurs et de leurs auteurs ? Si les maisons d'édition généralistes ou de littérature ne voient pas ni intérêt financier, ni légitimité, reconnaissance et estime à publier ces genres, qu'elles est pour elles l'intérêt de continuer à les publier ? Quant aux maisons d'édition spécialisées, elles peuvent se sentir exclues de la profession. D'autant plus que cette absence n'est due ni aux éditeurs qui refuseraient de communiquer leurs chiffres, ni au SNE qui ne se préoccuperaient pas de ces secteurs puisque le relevé et l'analyse des données ont été effectués dans le rapport publié par la Direction générale des médias et des industries culturelles en mars 2018. Il contient un tableau comprenant les poids des principaux secteurs dans les ventes des éditeurs en 2016 dont la source est le SNE et qui comprend la catégorie « théâtre, poésie ». Ce secteur représentait en 2016 0,3 % du chiffre d'affaires des éditeurs. Ce chiffre d'affaires étant déterminé à 2 837,9 millions d'euros, le théâtre et la poésie représentaient 8, 5 millions d'euros environ. Ce secteur constituait 0,5 % des exemplaires vendus (contre 24 % pour les romans et 20 % pour la jeunesse)⁷.

Dans son mémoire de 2008, *L'édition de théâtre contemporain réalités, enjeux, espaces : pour une médiation à la faveur des livres de théâtre contemporain*, Caroline Bascoul cherche à déterminer « les réalités, les enjeux et les espaces de l'édition théâtrale contemporaine »⁸. Pour cela, elle évoque les chiffres de l'édition théâtrale. On constate qu'en 2007, les éditeurs de théâtre ont publié 484 ouvrages, soit 0,8 % de la production totale de l'édition. Ces chiffres ne nous permettent pas une comparaison précise avec les nôtres, mais une diminution de la production de théâtre semble avoir eu lieu depuis 2007, d'autant

⁷ Direction générale des médias et des industries culturelles, Service du livre et de la lecture. Paris : ministère de la Culture, 2018, 4 p. Disponible sur URL < <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/68055-chiffres-cles-du-secteur-du-livre-2016-2017.pdf> > (consulté le 02/09/2018) p. 3.

⁸ BASCOUL, Caroline. *L'édition de théâtre contemporain réalités, enjeux, espaces : pour une médiation à la faveur des livres de théâtre contemporain*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et numérique. Toulouse ; université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2008.
p. 9

plus que les chiffres de Caroline Bascoul ne comportent pas les ouvrages de poésie.

Arielle Prétot annonce que le secteur « théâtre, poésie » représente en 2010 0,3 % du chiffre d'affaires de l'édition française, soit 8,2 millions d'euros. On s'aperçoit que le regroupement des deux secteurs n'est pas récent⁹. Cependant, Arielle Prétot le constate en conclusion, cette situation difficile n'est pas nouvelle et extraordinaire pour la poésie. En effet, le secteur a toujours, de façon constante, généré un chiffre d'affaires et des ventes faibles.¹⁰ Nous pouvons voir que les chiffres du secteur sont constants de 2012 à 2016.

En théâtre, cette situation s'accompagne d'une baisse des tirages. Pierre Banos constate depuis dix ans une diminution importante¹¹. Parmi les éditeurs interrogés, les plus gros tirages sont réalisés par les collections qui peuvent se reposer sur leurs maisons-mères. Folio théâtre réalise des tirages de trois mille à six mille exemplaires, mais il ne s'agit que de classiques. Actes Sud-Papiers tire à mille deux cent exemplaires. Color Gang est à cinq cent exemplaires, Théâtrales à sept cent pour les nouveaux auteurs et entre mille cinq cent et deux mille pour les plus connus. Lansman éditeur ne tire plus qu'à quatre cent cinquante exemplaires et préfère réimprimer.¹² Les éditions de L'amandier, en 2015, alors que l'activité fonctionnait encore, tiraient à cinq-cent exemplaires¹³. Pierre Banos constate pour les éditions Théâtrales que dix ans auparavant, les tirages étaient toujours de mille cinq cent exemplaires. Le constat est le même si l'on compare les chiffres, justement fournis pas Pierre Banos en 2009 dans *L'édition théâtrale*

⁹ PRÉTOT Arielle, *Éditer de la poésie contemporaine en France de nos jours*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et électronique. Toulouse ; université de Toulouse Le Mirail, 2012. p. 16

¹⁰ PRÉTOT Arielle, *Éditer de la poésie contemporaine en France de nos jours*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et électronique. Toulouse ; université de Toulouse Le Mirail, 2012. p. 99 à 101

¹¹ Entretien téléphonique avec Pierre Banos. Voir Annexe 7

¹² Voir questionnaires, Annexes 1 à 7.

¹³ CNL. *Les défis de l'édition théâtrale française*. Entretien avec Henri Citrinot, conseiller éditorial aux éditions de l'Amandier, spécialisées dans la production littéraire théâtrale. [en ligne]. (2015) Disponible sur :

<file://localhost/Users/Anais/Zotero/storage/Y4SEWN8G/Les-defis-de-l-edition-theatrale-francaise.html>
(Consulté le 02/09/2018).

en chiffres concernant Actes Sud-Papiers et Lasman éditeur. Ils étaient alors respectivement à des tirages de deux mille et mille deux cent exemplaires.¹⁴ Cela montre que depuis sa thèse, dans laquelle il pensait que le secteur n'était plus en danger immédiat, la situation de l'édition théâtrale s'est dégradée.

b) Un nombre limité de maisons spécialisées

Si de nombreuses maisons, comme des maisons d'édition de littérature générale, publient du théâtre de façon épisodique, ce n'est pas cela qui permet de créer une offre intéressante de théâtre. Pierre Banos, dans sa thèse de 2008 distingue un « secteur de l'édition théâtrale »¹⁵ qu'il date des années 1980¹⁶ dans *Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe*. Pour réaliser sa thèse, il commence par un panorama de l'ensemble des maisons qui publient du théâtre. Puis il resserre son champ d'étude à la quinzaine de maisons qu'il considère comme constitutives du secteur spécialisé de l'édition théâtrale. Enfin, il se penche plus particulièrement sur les éditions Théâtrales qui l'accueillent dans le cadre de son travail, et dont il a, depuis peu, pris la direction.

Pierre Banos commence par dresser un portrait du secteur (approche historique, cadre économique-éditorial et structure des maisons spécialisées). Il y démontre qu'une quinzaine de maisons construisent le secteur du théâtre avec trois lignes éditoriales distinctes : une volonté de création d'un répertoire, la publication d'un texte littéraire ou une volonté de collaboration à la création d'une représentation. Puis il observe la vente, les soutiens, le public et la médiatisation du livre de théâtre. Il constate une amélioration de la communication utilisée, malgré les médias qui ne constituent guère des soutiens systématiques. Mais les

¹⁴ Le Motif.vL'édition théâtrale en chiffres. Banos, Pierre. 2009.

¹⁵ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008.

p. 11

¹⁶ BANOS, Pierre, « Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe », *Recherches & Travaux*, 87 | 2015, 73-83. Disponible sur :

<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/781?lang=es>. (Consulté le 02/09/2018)

éditeurs bénéficient des aides de l'état et mettent en place des coéditions. Pierre Banos-Ruf se place à la suite de Michel Vinaver en considérant l'impact sur l'édition théâtrale du rapport de ce dernier, *Compte-rendu d'Avignon, Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. Il démontre ainsi la complexité de la situation de l'édition théâtrale en France au début des années 2000, en expliquant le bien fondé des craintes de M. Vinaver et s'interroge sur l'avenir du secteur en proposant des clés pour sa survie. Selon lui, les éditeurs devraient adapter leur mode de diffusion-distribution par un système coopératif. Enfin, Pierre Banos rédige un manifeste. L'éditeur doit continuer à être source de textes pour la scène. Mais l'édition théâtrale doit devenir, pour sa survie, un secteur éditorial d'Art. Enfin, l'éditeur doit rester une figure centrale en faveur de la création des auteurs.

Les quelques maisons qu'il identifie dans le secteur spécialisé de l'édition théâtrale sont : L'Act'Mem, Actes Sud-Papiers, L'Arche, Art et Comédie, L'Avant-scène Théâtre, Le Bruit des autres, Circé, Domens, Espace 34, L'Espace d'un instant, les Éditions La Fontaine, les Éditions de l'Amandier, les Éditions La Traverse, les Impressions Nouvelles, Lansman éditeur, les Solitaires Intempestifs, les éditions Théâtrales et Théâtre Ouvert. Cette liste, qui pour lui contient les maisons les plus importantes et influentes quant à la survie et la diversité du secteur, semble déjà désuète aujourd'hui. Les Impressions nouvelles ne publient plus de théâtre depuis longtemps. La maison édite de la bande-dessinée, des essais et de la littérature. Les éditions Comp'Act, qui avaient repris le fonds des éditions Act'Mem, a cessé ses activités en 2011. Le Bruit des Autres n'est plus en activité non plus. Le site ne sert désormais qu'à publier des articles et avis sur des ouvrages. L'Espace d'un instant n'a pas publié de théâtre en 2018. Les éditions Circé ne publient plus que très peu, la plupart de leurs ouvrages ont été publiés à la fin du xx^e siècle, début du xxi^e. Domens possède un fonds éditorial en théâtre assez important. Cependant, la dernière publication dans ce genre semble dater de 2016. Les éditions de l'Amandier n'ont pas de site internet et leurs dernières publications sur Facebook datent de 2016. Théâtre ouvert ne semble plus exister en tant qu'éditeur, tout comme les éditions La Traverse. Les éditions La fontaine n'ont rien publié depuis octobre 2017. Seuls Les Solitaires Intempestifs, les

éditions Théâtrales, L'Arche éditeur, Lansman éditeur, Actes Sud-Papiers, L'Avant-scène Théâtre, Espace 34 et Art et comédie peuvent encore être considérées comme des maisons constitutives du secteur spécialisé de l'édition théâtrale, auxquelles nous pouvons aujourd'hui ajouter Quartett éditions et Color Gang qui font partie des principaux éditeurs de théâtre selon le site « la maison du théâtre »¹⁷ et dont la production de théâtre est régulière. Le nombre précis de maisons publiant du théâtre, même si ce n'est pas leur spécialité, est indénombrable. Les données disponibles ne sont jamais actualisées et le nombre de microstructures est trop important. Mais ces maisons réalisent la majorité de la production globale.

Le Printemps des poètes propose une liste des éditeurs de poésie extrêmement longue. Cependant, elle comprend des structures qui n'exercent plus. Le site « publier son livre » en dénombre, lui, une quarantaine. Il s'agit d'un secteur tout comme celui du théâtre, où les maisons changent régulièrement, leur longévité étant peu élevée. Un petit nombre d'entre elles crée l'offre. Reste les grandes maisons littéraires. Cependant, celles-ci ne publient que des auteurs reconnus, qui ont dû passer par de petites maisons avant d'être débauchés. En outre, la poésie n'est jamais une grande part des publications de ces maisons mais des collections, voire des hors collections.

On constate donc que le nombre de maisons qui constituent le secteur est faible. Peu de maisons publient exclusivement, ou majoritairement (L'Arche publie également de la poésie mais sa production de théâtre est telle que la maison est fondamentale dans le secteur) du théâtre. Il en est de même pour la poésie. Certaines maisons publient à la fois du théâtre et de la poésie et regroupent, comme le font la plupart des statistiques, les deux secteurs. La publication des deux genres permet-elle de trouver un équilibre que l'édition d'un seul rend difficile ? C'est notamment l'occasion de réunir les deux publics.

¹⁷ LA MAISON DU THÉÂTRE. *Les principales maisons d'édition*. Disponible sur : <<http://maisondutheatre.fr/wp-content/uploads/2010/12/Les-principales-maisons-d-edition.pdf>> (Consulté le 02/09/2018).

2. Une part d'aides insuffisante ?

a) Une diversité dans les aides proposées

Arielle Prétot distingue différentes aides utilisées par l'édition de poésie. D'abord celles de structures spécialisées comme le CNL. Mais elle met en avant également la particularité d'aides plus spécifiques à la poésie : le mécénat (dons effectués par des mécènes afin de soutenir, d'aider et de défendre certaines éditions) et des associations de soutien. Ces dernières aident les structures à organiser des manifestations littéraires.

En théâtre, nous pouvons identifier plusieurs aides possibles. Tout d'abord celles du CNL. Celles-ci sont accordées aux éditeurs ou aux auteurs :

- Pour les éditeurs, on distingue les subventions pour la publication d'un ouvrage ; les prêts économiques aux entreprises d'édition ; les subventions au développement des maisons d'édition et l'aide au développement de collections numériques.
- Les auteurs bénéficient de bourses. Cependant, leur obtention est soumise à la condition d'avoir déjà été édités et d'écrire en français.

Les éditeurs ont également accès à des aides régionales, comme Occitanie Livre et Lecture, ancien CRL (Centre régional des Lettres) ou la Drac. Deux aides sont disponibles dans le premier, un soutien à la création *via* des bourses ou des résidences d'auteurs et un soutien aux éditeurs indépendants. La Drac quant à elle aide des compagnies dramatiques professionnelles.

Enfin, nous pouvons distinguer les aides spécifiques au secteur attribuées par exemple par la SACD, l'artcena, la diCréam, etc. Cette catégorie d'aide ne semble cependant pas exister pour la poésie.

Dans notre questionnaire, nous avons pu ainsi constater que presque l'ensemble des éditeurs interrogés se repose sur des subventions. Les éditions Théâtrales ne bénéficient pas de subventions annuelles mais sont extrêmement soutenues par le CNL. Entre douze et dix-huit de leurs ouvrages sont aidés par la structure, majoritairement en théâtre contemporain, en littérature jeunesse dans une moindre mesure et légèrement en littérature étrangère. Les aides du CNL, ajoutées à celles de quelques petites collectivités locales représentent entre 8 et 12 % de leur budget. Actes Sud-Papiers bénéficient également de l'aide du CNL. La collection propose neuf dossiers par an. Tous ne sont pas acceptés mais ceux qui le sont le sont à hauteur de 30 % du devis de fabrication. Color Gang est également soutenu par le CNL. Seule la collection Folio théâtre ne perçoit pas de subvention. Les éditions Lansman en ont de façon différente. Bien que la maison publie majoritairement des auteurs français, elle ne bénéficie pas du soutien du CNL. Elle reçoit cinquante mille euros annuels de la part de la Fédération Wallonie-Bruxelles et quelques aides de la SSA¹⁸.

Si ces aides ne sont pas jugées comme indispensables par les maisons qui les perçoivent, elles sont néanmoins importantes. Cela permet pour certaines, comme les éditions Théâtrales ou Color Gang, de lancer des projets qu'elles ne pourraient pas réaliser autrement, donc de publier davantage d'ouvrages. Pour les éditions Lansman, le refus répété du CNL est tout de même la raison d'une réflexion de la part d'Émile Lansman sur la continuité de sa ligne éditoriale. En effet, cette attitude le pousse à s'interroger sur le fait de poursuivre sa publication d'auteurs français.

Par conséquent, les aides dédiées aux secteurs de la poésie et du théâtre sont relativement importantes, en quantité, et pour la sérénité des maisons du secteur. Cette situation a-t-elle évolué depuis 2008 ? Pierre Banos affirmait alors que le secteur, bien que fragile, n'était plus en danger immédiat. Cela a-t-il eu un impact sur les aides octroyées ?

¹⁸ Voir questionnaire, annexe 4.

b) L'évolution des aides dédiées au secteur depuis 2008

Pierre Banos évoque dans sa thèse deux organismes d'aide, le CNL et la SACD. En 2005, Le CNL a accordé 0,6 millions d'euros au théâtre sur un total de 11,23 millions. Le théâtre a donc reçu 5,4 % des aides. En 2006, 0,57 millions d'euros ont été accordés au théâtre, soit 2,9 % des aides. Nous pouvons constater une grosse diminution de la part des aides totales données à l'édition théâtrale mais pour un montant quasiment identique. Le CNL a, semble-t-il, décidé d'aider davantage les métiers du livre cette année là, mais pas ce secteur. Le CNL a donc aidé de façon plus importante certains secteurs, sans diminuer la part accordée au théâtre. Cette augmentation a eu lieu dans les secteurs de littérature étrangère et des Sciences de l'homme et de la société. Par conséquent, elle est peu représentative puisque la publication d'une traduction d'une pièce de théâtre est de la littérature étrangère.

En 2017, selon le bilan des aides¹⁹, le CNL a octroyé au secteur plusieurs subventions. Treize dramaturges ont bénéficié de bourses pour un montant de 115 500 € sur 1 778 000 € de bourses. Les subventions à la publication se sont élevées à 1 949 650 € , dont 56 730 € pour le théâtre, soit 32 aides sur 443 et 10 bénéficiaires sur 187. L'intraduction a été accordée pour 137 aides, dont deux pour le théâtre, à hauteur de 3 630 € sur 1 231 970 €. Les revues ont obtenu des aides pour leur fonctionnement et leur numérisation. Une aide au fonctionnement sur 191 a été accordée au théâtre pour un montant de 10 500 € sur 798 970 €. Le théâtre a bénéficié d'une aide de 2 820 € sur 18 450 € dédiés à la numérisation des revues.

Cette même année, les auteurs de poésie ont reçu 227 500 € de bourses sur 1 778 000. Vingt-huit auteurs aidés sont des auteurs de poésie sur cent quatre-vingt-onze auteurs. Les subventions à la publication représentent soixante-

¹⁹ CNL. *Bilan des aides 2017*. Rapport. Disponible sur : http://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p_ressource/15041/ressource_fichier_fr_bilan.des.aides.2017.pdf

treize aides pour la poésie, sur 443 aides, soit 36 bénéficiaires sur 187 et 166 890 € sur 1 949 650 €. Quatre revues de poésies ont été aidées à hauteur de 11 130 € sur un montant total d'aides au fonctionnement des revues de 798 970 €. Enfin, 20 aides ont été attribuées pour le printemps des poètes, soit 60 000 € pour cette manifestation sur 2 210 050 € globalement donnés pour diverses manifestations littéraires.

En tout, en 2017, le théâtre a obtenu 220 000 €²⁰ d'aides contre 465 520 € pour la poésie. Trois-cent éditeurs en tout ont été soutenus. Le CNL a octroyé 24 475 162 € d'aides en 2017. Le montant total des aides a donc augmenté depuis 2005, au vu des chiffres donnés par Pierre Banos. Mais le théâtre obtient le montant des aides par secteur le plus bas. Le secteur avait-il plus de nécessité d'obtenir ces aides en 2005-2006 qu'aujourd'hui ? Actes Sud-Papiers comme Color Gang, deux maisons importantes du secteur mais deux structures de taille très différente affirment en effet toutes deux que les aides du CNL sont appréciables, mais qu'elles ne sont pas une nécessité. Elles permettent aux éditions Color Gang de publier plus de textes, pas de survivre.

La poésie est, elle, aidée davantage. En effet, Arielle Prétot en 2012 parlait déjà de l'édition de poésie comme d'une édition « sous perfusion »²¹. Le secteur semble donc être considéré, encore aujourd'hui, comme plus en difficulté que l'édition théâtrale. L'édition de poésie, comme le démontre Arielle Prétot et bien qu'elle ne soit pas entièrement déficitaire, ne peut pas se passer d'aides, que ce soient celles du CNL ou celles que le secteur recherche pour survivre comme les mécénats ou d'associations de soutien. Alors ces aides permettent-elles aux métiers du livre, dans le secteur de la poésie comme du théâtre, de survivre ? Le théâtre n'a-t-il en effet pas besoin de plus d'aides ?

²⁰ Actualité. *24,5 millions € distribués par le CNL en 2017, mais une année en déficit*. Antoine Oury, 2018. Disponible sur: <<https://www.actualite.com/article/monde-edition/24-5-millions-eur-distribues-par-le-cnl-en-2017-mais-une-annee-en-deficit/89937>> (consulté le 02/09/2018).

²¹ PRÉTOT Arielle, *Éditer de la poésie contemporaine en France de nos jours*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et électronique. Toulouse ; université de Toulouse Le Mirail, 2012. p. 29

3. Une survie difficile pour les métiers du livre

Arielle Prétot évoque pour la poésie un secteur « sous perfusion ». La situation est assez semblable pour le théâtre. Les aides ne leurs sont pas forcément indispensables mais sont néanmoins bienvenues et malgré ces apports, de nombreuses maisons disparaissent. Pourquoi ne survivent-elles pas ? Quels aspects de leur travail seraient à revoir ? Quelles pratiques sont donc à proscrire ? Pour quelles raisons certaines maisons ont-elles disparu ? Quelle est la situation d'un autre acteur de la chaîne du livre, les librairies ?

a) La disparition de maisons d'édition

Malgré une aide importante de la part des organismes tels que le CNL, nous avons vu que les maisons d'édition constitutives du secteur spécialisé de l'édition théâtrale ne sont pas identiques en 2008 et en 2018. Alors quelles sont les raisons des échecs de certaines structures ? L'analyse de ces maisons peut-elle nous permettre de distinguer des pratiques à éviter ? La longévité des maisons, même lorsqu'elles sont importantes pour le secteur, à l'exception de grandes maisons implantées depuis de nombreuses années comme L'Arche, est peu élevée.

Ainsi, les éditions Comp'Act étaient une maison d'édition indépendante et engagée en faveur de la littérature. La maison publiait de la littérature et de la poésie. Elle a vécu pendant vingt ans avec cette ligne éditoriale exigeante et engagée, oscillant entre un genre ouvert à tous les publics et un plus hermétique, qui anime un public plus restreint et plus spécifique. Cependant, la structure est fragile car la fermeture de son diffuseur-distributeur « Fédération Diffusion » en 2006 l'entraîne dans sa chute. La maison ferme en 2007. Comme de nombreuses structures de petite taille, la maison dépendait de son diffuseur-distributeur. Cependant, le fondateur des éditions Comp'Act, Henri Poncet, rebondit rapidement en créant les éditions Act'Mem spécialisées dans la poésie, le théâtre,

la prose contemporaine, la traduction, les livres d'art et les beaux-livres. Finalement, la ligne éditoriale s'élargit mais reste très exigeante. Ce sont majoritairement des genres difficiles. À l'exception des romans, ces ouvrages ne sont pas les plus visibles et les plus mis en valeur en librairie. Finalement, cette deuxième maison ferme en 2011.

Henri Poncet a donc tenté par deux fois et de deux manières différentes de publier cette littérature particulière. Ces deux essais ce sont révélés infructueux à long terme. Quelles en sont les raisons ? Henri Poncet, dans une lettre ouverte, expose les problématiques de la maison : la fermeture de leur diffuseur-distributeur les « laisse dans les pires difficultés éditoriales et financières. »²² Alors les maisons d'édition spécialisées doivent-elles trouver des modes de diffusion-distribution particuliers ? L'édition de création, tout comme l'édition de poésie et de théâtre, doit-elle s'adapter ? Ces questions seront abordées et approfondies dans la dernière partie de ce travail. En élargissant, lors de la création de sa deuxième maison d'édition, sa ligne éditoriale, Henri Poncet laisse entendre qu'une maison ne peut pas éditer un genre exigeant sans compenser les pertes financières par l'édition d'autres genres. Alors une maison doit-elle contrebalancer ses publications de théâtre et de poésie par des publications moins exigeantes, plus grand public ? Peut-être n'est-il possible d'éditer ces genres que de façon extrême : en étant une maison spécialisée dans un genre particulier, telle que L'Arche éditeur, ou une maison généraliste comme Gallimard dont la poésie et le théâtre sont deux des treize catégories qui constituent la collection « Littérature ». C'est pourtant ce qu'ont fait Les Impressions Nouvelles, maison d'édition belge dont le catalogue contient douze genres : BD/romans graphiques, autofiction, autobiographie/mémoires, DVD, entretiens, essai, livres illustrés, Monographie/biographies, Outils pédagogiques, pièces de théâtre, poésie,

²² Le Bloc-notes Lektı. Disparition de La Fédération de Léo Scheer, et appel des éditions Comp'Act. 2006. Disponible sur : <<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.lekti-ecriture.com%2Fbloc-notes%2Findex.php%2Fpost%2F2006%2F12%2F12%2F60-disparition-de-la-federation-de-leo-scheer-et-appel-des-editions-comp-act>> (consultée le 02/09/2018).

roman/récit/nouvelle, roman jeune adulte/fantasy. Le catalogue est donc très diversifié. La maison a publié, en trente-trois ans, vingt-sept pièces de théâtre et dix-sept recueils de poésie. Mais elle ne publie plus de théâtre aujourd'hui, la dernière pièce *Casa Mama Desperado* de Christian Rullier date en effet de 2015. Alors peut-être n'est-il pas possible de compenser les pertes que doivent créer ces deux genres particuliers ? Peut-être faut-il être, comme Gallimard, une maison reconnue, implantée depuis longtemps et de grande taille ? À moins que cela ne tienne aux publications des éditions Gallimard qui publient beaucoup de classiques (dont les coûts sont moindres par l'absence de droits d'auteur) et de classiques contemporains (auteurs reconnus donc plus aisément vendus). La première des cinquante-deux pages consacrées aux publications de théâtre dans le catalogue le prouve : Marivaux, M. Duras, G. Feydeau, Y. Reza, E. Ionesco, A. Dumas, A. Camus, Voltaire, E. Labiche et Paul Claudel élu en 1946 à l'Académie française font face à Aurélien Bellanger, P. Modiano, dramaturge très reconnu de son vivant, Christia Guidicelli et Marie Ferranti.

Les maisons d'édition de théâtre, comme de poésie, sont donc dans des situations complexes, que ces publications soient leur unique spécialité ou que leur catalogue soit plus vaste. Alors est-ce plus facile pour ces deux genres de trouver leur place une fois en vente ?

b) Un faible nombre de librairies spécialisées

Caroline Bascoul en 2008 dans *L'édition de théâtre contemporain réalités, enjeux, espaces : pour une médiation à la faveur des livres de théâtre contemporain* distingue un problème dominant dans l'édition théâtrale, sa faible présence en librairie qui entraîne également de faibles ventes : « Selon les éditeurs, la difficulté avec le livre de théâtre contemporain repose principalement sur sa présence minoritaire en librairie. L'éditeur de théâtre, encore moins que tout autre éditeur, ne peut faire une estimation des ventes, ne peut anticiper une mise en place tant le fonctionnement des livres de théâtre diffère au niveau

économique ; le livre de théâtre se vend à peu d'exemplaires. »²³ Étant donné que Michel Vinaver, dans son célèbre rapport, estimait qu'il était nécessaire de réintroduire des rayons théâtre en librairie, la situation a-t-elle évolué ? La plupart des librairies française sont généralistes, c'est-à-dire qu'elles proposent à la vente un panorama presque exhaustif des genres existants. Cependant, il existe des librairies spécialisées, comme Terres de légendes à Toulouse qui ne propose que des Bandes dessinées, ou comme la librairie Eyrolles à Paris spécialisée dans les livres techniques et professionnels de l'édition française et des ouvrages anglo-saxons en management, informatique, sciences et techniques, audiovisuel... ou encore comme la librairie Michel Descours, spécialiste du livre d'art à Lyon. Tous les types de librairies spécialisées existent : librairie spécialisée dans les livres russes (librairie du globe, Paris), en livres anarchistes (librairie publico, Paris), jeunesse (Tire-Livre, Toulouse), etc. Michel Vinaver dans son *Compte rendu d'Avignon : Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager* explique qu'il est nécessaire de reconstituer un rayon théâtre dans les librairies généralistes²⁴. Peut-être parce que le nombre de librairies spécialisées dans le théâtre est faible. En 1998, seulement sept sont spécialisées dans le livre de théâtre ou l'art du spectacle.²⁵ Une recherche Internet permet aujourd'hui de trouver la librairie Théâtrales à Paris, la librairie du spectacle à Nice, la librairie Ouverte par les éditions la Traverse en 1996, le Coupe Papier à Paris près du théâtre de l'Odéon, la librairie du Rond-point d'Actes Sud à côté du théâtre du même nom à Paris et la librairie Dialogue théâtre à Lille. Si cette recherche omet probablement une ou deux librairies spécialisées dans le théâtre, celles-ci ne sont néanmoins qu'une dizaine. En outre, on observe une forte concentration en région parisienne, même pour la librairie d'Actes Sud alors

²³ BASCOUL, Caroline. *L'édition de théâtre contemporain réalités, enjeux, espaces : pour une médiation à la faveur des livres de théâtre contemporain*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et numérique. Toulouse ; université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2008.

²⁴ VINAVER Michel. *Le compte rendu d'Avignon*. P. 136 IN : BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 245

²⁵ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 249

que la maison se trouve à Arles. Il est cependant intéressant de noter qu'il existe des librairies reliées à des théâtres, qui doivent donc proposer des ouvrages contemporains dont les textes sont joués en même temps que proposés à la vente.

La faible part de librairies spécialisées est encore plus flagrante pour la poésie, puisque aucune librairie spécialisée dans la poésie ne semble exister en France.

Les lecteurs doivent donc le plus souvent se rendre dans des librairies généralistes, dont les rayons théâtre et poésie ne sont pas toujours très agrémentés...

Les maisons d'édition de théâtre et de poésie sont donc en réelles difficultés. Ces dernières se reflètent par un nombre assez important d'aides et de subventions allouées, ce qui n'empêche pas un nombre faible de ventes et des problèmes pour la survie des métiers de la chaîne du livre.

B) ...due à un manque de créativité ?

Jean-Pierre Ringaert constate dans *Écritures dramatiques contemporaines* un retour des auteurs dramatiques dans les années 1980 après une période creuse marquée par la mise en valeur des metteurs en scène dans les années 1960-1970. Dans *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, il note cependant que les auteurs sont moins visibles aujourd'hui que lors de leur retour en 1980²⁶. Alors la situation difficile de l'édition théâtrale voit peut-être son origine dans un manque de créativité ? Il y a-t-il dans le secteur « poésie, théâtre », à nouveau, un manque d'auteurs et de création ? Une surreprésentation des metteurs en scène par rapport aux dramaturges ? La situation actuelle s'explique-t-elle par une pauvreté de la création ? Est-ce le manque de création qui empêche le secteur de décoller ? Nous partirons de l'hypothèse contraire selon laquelle la situation actuelle du

²⁶ RYNGAERT Jean-Pierre. *Écritures dramatiques contemporaines*. France : Armand Colin, 2011, 222 p. (Lettres Sup.) ISBN : 978-2-200-27139-8. p. 50

secteur ne reflète pas la création et l'offre générée. Pour la démontrer, nous analyserons l'offre actuelle, soit le nombre d'auteurs édités (1), les programmations de théâtre joué (2), ainsi que les événements organisés et le public qui y répond (3).

1. Des auteurs prolifiques

a) Une présence constante d'auteurs

« Le théâtre français n'a plus d'auteurs. »²⁷ C'est ce que constate Alfred Simon en 1979. Mais il poursuit par une explication simple selon laquelle les auteurs existent toujours mais ne sont pas suffisamment joués en France. D'autant plus que les subventions données aux metteurs en scène leur semblent souvent injustes. Il est vrai que la poésie et le théâtre sont des genres difficiles à vendre, jugés trop hermétiques par beaucoup de lecteurs, qui apprécieraient peut-être davantage de recevoir directement une interprétation précise et visuelle, celle du metteur en scène. Les auteurs, dont la volonté est de transmettre une parole, une idée à un lecteur, d'être lu, et de voir leur travail aboutir par l'acte de lecture, peuvent peut-être juger que les deux genres qui sont le théâtre et la poésie ne sont pas à même de répondre à leurs attentes, étant donnée la cible restreinte de lecteurs. Alors le nombre de poètes et de dramaturges a-t-il chuté, créant un manque de texte, de matière ? Ce n'est pas ce que semble nous dire certains éditeurs. En effet, à la question « combien de manuscrits recevez-vous par an ? », Yves Olry²⁸ y répond « beaucoup trop », au point d'inscrire sur son site Internet, de façon à ce que ce soit la première chose visible : « Ne nous adressez pas de manuscrits. Nous ne les lisons pas. Nous ne les retournons pas. »²⁹ Le dirigeant est seul à travailler aux éditions Color Gang qui publient environ cinq nouveautés

²⁷ SIMON, Alfred, *Le Théâtre à bout de souffle ?* France : Seuil, 1979, 128 p. (Intervention). ISBN : 2-0200-5061-7. p. 15

²⁸ Voir questionnaire, annexe 2

²⁹ Site des éditions Color Gang, disponible sur : <<https://www.colorgang.eu/>>

par an. À la même question, Claire David, directrice éditoriale des éditions Actes Sud-Papiers répond « entre sept-cents et neuf-cents »³⁰. Or, les deux éditeurs publient respectivement cinq et quarante nouveautés par an. Aux éditions Color Gang, ces cinq titres sont partagés à hauteur de 60 % en théâtre, 30 % en poésie et 10 % d'autres genres. Par conséquent, petites comme grandes maisons reçoivent bien plus de manuscrits qu'elles ne peuvent en éditer. Ce qui montre bien que le nombre de dramaturges n'a pas diminué. En effet, si Color Gang publie aussi de la poésie et 10 % d'autres genres, et reçoit donc probablement des manuscrits de tous types, Actes Sud-Papiers ne reçoit que les pièces de théâtre reçues par le département ou transmises par Actes Sud. Michel Vinaver affirmait ainsi que la pauvreté de l'offre en 1980 était liée à une production pauvre. Mais non à des auteurs, puisque cette production a été relancée par l'émergence du secteur spécialisé.³¹ C'est donc le manque d'éditeurs qui en était l'objet, à un moment de bouleversement pendant lequel les éditeurs de littérature générale ne souhaitaient plus éditer du théâtre et où le secteur spécialisé n'avait pas encore vu le jour. Les éditeurs spécialisés ne manquent pas de manuscrits aujourd'hui, comme le montre la détresse des éditions Lansman, dépassées par le nombre reçu : « Nous devons avec beaucoup de franchise vous dire que notre circuit de lecture des manuscrits est saturé par vos envois : 700 viennent de France métropolitaine sur un total d'environ 850 reçus chaque année. »³² Émile Lansman évoque la prolifération de dramaturges et se permet même de parler de façon ironique de l'affirmation de certains à propos du fait que le théâtre ne se lise pas, alors que les boîtes aux lettres des éditeurs de théâtre débordent de manuscrits :

On remarque aujourd'hui, en Wallonie et à Bruxelles mais aussi dans de nombreux pays francophones, une explosion du nombre d'auteurs écrivant pour le théâtre. Des dramaturges confirmés qui continuent leur oeuvre ; des écrivains reconnus dans d'autres domaines littéraires qui s'essaient au théâtre ; de nouveaux auteurs qui se lancent dans l'aventure en commençant par des écritures scéniques ; et enfin une importante vague de comédiens,

³⁰ Voir questionnaire, annexe 1

³¹ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 245

³² Site des éditions Lansman. Disponible sur :

<http://www.lansman.org/editions/page_admin.php?rubrique=editions&option=affiche&session=&page=6>

metteurs en scène, régisseurs ou directeurs de structures théâtrales qui tentent d'écrire la pièce qu'ils n'ont pas trouvée dans le répertoire classique ou contemporain.

Inutile donc de chercher ailleurs la raison pour laquelle on se bouscule au portillon des éditeurs de théâtre. Car même si la plupart de ces auteurs visent avant tout la représentation et déclarent à qui veut les entendre que "le théâtre, ça ne se lit pas (ou si peu) !!!", nombreux sont ceux qui font tout pour voir leurs textes publiés.

La situation est identique pour tous puisque Pierre Banos, directeur des éditions Théâtrales explique essayer au maximum de « dégoûter » les auteurs d'envoyer des manuscrits. alors même que le flux de textes reçus est limité par la réputation de la maison.³³ Ainsi, le centre national des écritures du spectacle recense actuellement trois cent-soixante auteurs.³⁴ Pierre Banos recensait sur trois ans (de 2002 à 2004) huit-cents auteurs publiés³⁵. Depuis lors, le nombre n'a donc pas diminué et a même augmenté. Quant aux poètes, wikipédia en recense 484 au XXI^e siècle.³⁶ Si les auteurs ne manquent pas, reste à savoir si ce n'est pas la qualité des textes qui fait défaut.

D'après les propos de Claire David, interviewée pendant le festival d'Avignon 2017, cela ne semble pas être un problème non plus. Sa politique éditoriale et ses propos le démontrent, elle ne publie que des textes de qualité. Or, elle travaille aux éditions Actes Sud-Papiers depuis trente et un ans et ses recherches sont précises : « Lorsque je reçois un manuscrit, mon choix quant à sa publication est orienté en fonction du degré d'innovation, du style et de l'univers de l'auteur. Je recherche avant tout une qualité littéraire mais aussi un rythme, une langue singulière. Les dialogues propres au genre théâtral doivent inventer une nouvelle vision de la réalité, avec le recul nécessaire, et être portés par des personnages intéressants pour les acteurs. Une conversation extraite de la vie de

³³ Entretien téléphonique avec Pierre Banos. Voir Annexe 7.

³⁴ CNES. *Le répertoire des auteurs de théâtre*. Disponible sur : <<http://repertoire.chartreuse.org/>> (consultée le 02/09/2018).

³⁵ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 110

³⁶ Wikipédia. *Poètes français du XXI^e siècle*. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Cat%C3%A9gorie:Po%C3%A8te_fran%C3%A7ais_du_XXIe_si%C3%A8cle&from=A> (consulté le 02/09/218).

tous les jours n'a pas sa place, il faut que l'auteur l'aie passé par le prisme de son regard particulier. »³⁷ Cette qualité ne semble cependant pas être toujours présente dans le théâtre joué. Jean-Paul Tribout est assez amère sur le sujet, en constatant que l'un des plus gros succès de 2015 est la pièce de Laurent Baffie, *Sans filtre* : « Il est de bon ton de citer la fameuse phrase de Jean Vilar : 'Le théâtre est un service public aussi nécessaire que le gaz et l'électricité.' Sans doute, mais à condition que ce soit vraiment du théâtre ! Et non pas un spectacle de plus pour distraire, voire abrutir le peuple. »³⁸

b) des auteurs créatifs

Dans cette question de savoir si l'état du secteur provient d'un manque de « créativité », il convient de s'interroger sur l'inventivité des acteurs du théâtre. En effet, selon le Petit Robert de la langue française, la créativité est le « pouvoir de création, d'invention ».³⁹ Il y a donc à la fois l'idée de créer une nouveauté, et celle d'originalité. Peut-on affirmer que les auteurs contemporains français ne font pas preuve d'audace ? Que dire alors du texte de Patrick Kermann, *La mastication des morts* publié aux éditions Lansman ? Un monologue introductif, qui n'a de monologue que le nom donné par l'éditeur, se lit comme le début d'un roman :

*Je poursuivis mon chemin, passant devant la maison des Triboulet qui pointait son curieux pignon effrité et enfin, à l'orée du bois de la Meule, le ferme des Delput au porche massif dont quelques traces laissaient deviner l'ancienne blancheur. Lealourde odeur de la forêt me saisit. Je tournai à droite vers l'étroit chemin de terre et le portail surgit.*⁴⁰

³⁷ Blog littéraire. L'actualité littéraire Aide aux écrivains. *Actes Sud-Papiers*. Arnaud. Disponible sur : <<http://plume-d-auteur.over-blog.com/actes-sud-papiers-editeur.html>>

³⁸ FRANCE CULTURE, *La mort du théâtre ?* Antoine Guillot. (2015). Disponible sur : <<https://www.franceculture.fr/emissions/revue-de-presse-culturelle-d-antoine-guillot/la-mort-du-theatre>> (Consulté le 02/09/2018).

³⁹ Le Petit Robert de la langue française [en ligne]. Disponible sur : <<https://pr-bvdep-com-s.nomade.univ-tlse2.fr/robert.asp>>

⁴⁰ KERMANN Patrick, *La mastication des morts*. Belgique : Lansman éditeur, 2015 (réédition de 1999). ISBN : 978-2-8071-0072-5

Le passage d'où provient cet extrait, de près de onze pages, débute l'ouvrage. L'italique utilisé en maquette le fait osciller entre didascalie, puisqu'il s'agit bien d'une pièce de théâtre, et prologue de roman. La pièce se poursuit par les prises de parole successives d'individus. Nous est alors donnés leurs noms et leurs dates de naissance et de mort. En effet, à la fin du chapitre introductif, le personnage principal se trouve dans un cimetière. Les morts prennent la parole :

Martine Bigot
épouse Triboulet
1897-1962

je confesse que je méritai de mourir dès la première fois que je vous offensai volontairement que le péché en tuant mon âme devait faire périr dans mon corps et que si je suis enfin sous terre je ne le dois qu'à votre bonté mais seigneur je vous supplie de prendre soin de ma fille Bernadette Bigot qui s'éloigne de votre voie et se complaît dans la luxure⁴¹.

En outre, les auteurs ne sont pas les seuls à être créatifs, comme le démontrent les publications de certains éditeurs tels que l'œil du souffleur. La maison met en avant son inventivité en proposant des ouvrages de théâtre illustrés par le travail d'autres artistes : photographes, illustrateurs, etc.⁴²

2. Une multitude de pièces de théâtre jouées

a) L'offre de théâtre joué

La vitalité du théâtre se voit également dans l'offre de théâtre joué en France. Prenons l'exemple d'une des plus grandes villes de France, Toulouse. La

⁴¹ KERMANN Patrick, *La mastication des morts*. Belgique : Lansman éditeur, 2015 (réédition de 1999). ISBN : 978-2-8071-0072-5 P. 25

⁴² PISANI Guillermo. *Images de l'édition théâtrale*. Entretien avec les éditions l'œil du souffleur.[en ligne] Disponible sur : <<http://www.oeldusouffleur.com/actualites/revue-de-presse/images-de-ledition-theatrale/>> (Consulté le 02/09/2018).

ville compte plus de vingt (environ vingt-quatre) structures proposant des représentations. L'offre y est diversifiée. On y trouve des auteurs contemporains qui réalisent la mise en scène de leurs propres textes, comme Wajdi Mouawad et *Tous des oiseaux* au théâtre de la Cité en septembre-octobre 2018. Mais également des pièces contemporaines plus accessibles et populaires comme *Le dîner de cons* en janvier 2019 au Grenier théâtre ou de classique avec Molière représenté en septembre 2019 au théâtre Jules Julien et du théâtre jeunesse avec les programmations jeune public du théâtre de la Violette. Ainsi, le CNES compte actuellement⁴³ 5 711 pièces⁴⁴.

On constate un équilibre entre le théâtre populaire, avec des metteurs en scène comme Franck Dubosc et des représentations plus graves et peut-être plus élitistes. Une différence majeure est le rapport au livre. Les premiers écrivent des pièces destinées uniquement à la scène, ce sont d'avantage des scénarios et ils n'ont aucunement l'intention de les éditer. Il s'agit de pièces de divertissement, pour un instant donné. La pérennité du texte n'est pas le but, ou proviendra de la diffusion télévisuelles d'une représentation. Les autres débutent par un travail d'écriture ou de lecture (reprises de textes classiques) et trouvent un équilibre lorsque la pièce est éditée en simultanée de sa représentation, comme le sont les publications des éditions Color Gang publiées dans le but d'être disponibles lors de la première.

b) L'émergence, significative d'une demande, du théâtre d'improvisation

Les dernières années ont vu apparaître le théâtre d'improvisation. Le genre reste assez amateur mais des troupes professionnelles existent également depuis 1995. La différence majeure avec les habituelles représentations est l'interaction des acteurs avec le public. Ce dernier est invité à choisir des sujets, des thèmes

⁴³ (juillet 2018)

⁴⁴ CNES. *Le répertoire des auteurs de théâtre*. Disponible sur : < <http://repertoire.chartreuse.org/> > (consultée le 02/09/2018).

pour les improvisations, mais également a donner son avis, notamment lors des matchs d'improvisation pendant lesquels le public donne des points à l'équipe qui a offert la meilleure performance selon lui. Selon les organisateurs, le public peut avoir d'autres rôles comme celui d'envoyer une paire de chaussettes sur l'acteur ou l'arbitre dont le résultat lui déplaît. Plusieurs types de théâtre d'improvisation existent tels que les matchs, inventés à Montréal, des café-théâtre, du théâtre de rue, etc.

Le théâtre d'improvisation demande un nouvel acteur sur scène : l'arbitre (pour les battles) ou le médiateur. Celui-ci est un nouveau genre de metteur en scène. Il décide du temps de jeu, d'une manière de jouer (à la manière d'un western, d'une comédie-musicale, ...), du nombre de joueurs, mais peut aussi orienter le jeu et intervenir pendant les spectacles et en améliorer la qualité. Par exemple, il peut exiger que soient donnés des prénoms, des liens entre les personnages, des scènes particulières comme un ralenti et aide à construire et faire comprendre l'histoire qui se crée sous nos yeux.

Ce théâtre attire un public jeune, d'une moyenne de 25-30 ans. Des matchs peuvent être réalisés avec des troupes étrangères. Ainsi, la troupe amateur de la Bulle Carrée à Toulouse propose-t-elle régulièrement des battles contre une troupe québécoise. Il s'agit des représentations peut-être les plus contemporaines qui soient, les sketches se créant sous les yeux des spectateurs. Le comédien devient à la fois acteur et auteur. Le spectacle demande créativité, spontanéité, réactivité, et écoute entre comédiens.

On constate un rajeunissement du public, à laquelle l'interactivité est peut-être liée et qui peut permettre de rendre une première approche du théâtre plus simple. Cela montre l'existence d'une demande et d'un public pour le théâtre, ou du moins une forme de théâtre peut-être rajeuni, modernisé ou attractif par sa nouveauté. C'est encore un élément qui prouve, de par la nouveauté du genre et par l'inventivité que le spectacle lui-même demande, que le théâtre n'est pas en manque de créativité. Cependant, il s'agit d'une forme qui ne peut être retranscrite et éditée. Annonce-t-elle la fin du théâtre écrit ?

Claire David quant à elle constate des besoins auprès des lecteurs. En effet, ses publications veillent à y répondre : « J'essaie de ne pas lire avec trop d'ocillères, avec uniquement le sentiment de j'aime, j'aime pas. J'essaie de lire aussi de façon à répondre à des besoins et de publier au fond des textes de théâtre, des pièces de théâtre [...] qui vont répondre à un spectre le plus large possible qui va du théâtre de divertissement, de la comédie à un théâtre beaucoup plus joué dans le théâtre public qui est un théâtre beaucoup plus, ... peut-être parfois grave, mais qui peut être drôle aussi. [...] Le critère majeur auquel peut-être je ne vais jamais déroger depuis plus de trente ans, c'est la qualité littéraire »⁴⁵. Le théâtre écrit a donc encore un public.

3. Quelques grands évènements

a) le festival d'Avignon (cf nombre de troupes et de visiteurs/ an)

Une des marques de la vitalité d'un secteur est l'organisation, la participation et la médiation à des évènements. Le festival d'Avignon met en avant les troupes, metteurs en scène et auteurs contemporains (même si certains auteurs classiques y sont joués également). Il a été créé en 1947 par Jean Vilar. Le festival est l'occasion pendant tout le mois de juillet de rencontres, débats, visites et lectures en plus des nombreuses représentations. À l'origine, le festival n'avait lieu que dans un seul théâtre. Il s'est peu à peu étendu à d'autres lieux et compagnies. Aujourd'hui plus de 30 structures accueillent des spectacles. Si c'est avant tout un festival dédié au théâtre, les arts du spectacle en général y sont valorisés par des spectacles de danse, mais aussi la promotion du cinéma.

⁴⁵ AVIGNON FESTI.TV DU OFF. Festival Avignon Off 2017 - Interview de Claire David, Directrice d'édition, Actes Sud-papiers. Disponible sur : <https://www.festi.tv/Festival-Avignon-Off-2017-Interview-de-Claire-David-Directrice-d-edition-Actes-Sud-papiers_v3598.html> (consulté le 02/09/2018).

Le festival IN est accompagné du OFF, avec des compagnies qui n'ont pas été conviées mais qui viennent présenter leur travail et même des artistes de rue à la recherche d'un public comme des magiciens. Le IN reçoit des aides de l'état, ainsi que des mécénats. il y a donc un souci national de valoriser la culture et les arts du spectacle. C'est pourquoi on y voit la volonté de toucher un public large et la promotion en est faite jusque pendant les journaux télévisés nationaux.

La plupart des spectacles programmés sont créés spécialement pour le festival, c'est pourquoi on trouve sur certains ouvrages la mention de l'année de création de la pièce dans le cadre du festival. Cependant, cela ne permet pas de mettre en avant, pendant le festival, le théâtre lu.

« Le Festival d'Avignon est la plus importante manifestation de théâtre et de spectacle vivant du monde, par le nombre de créations et de spectateurs réunis »⁴⁶. Ce qui prouve bien, comme nous avons pu le démontrer, qu'il existe autant une demande qu'une offre de théâtre. En effet, une étude⁴⁷ réalisée en 2014 sur le public du festival d'Avignon par le festival lui-même révèle que l'âge moyen du public est de 47 ans. Cependant, cet âge n'est pas celui de la majorité des spectateurs puisque le public est divisé entre des jeunes de moins de 35 ans à 32 % et 33 % de plus de soixante ans. 25 % de ce public vient de façon très régulière (plus de 15 fois). C'est un public fidèle. Fidèle autant au festival qu'aux spectacles en général puisque « près de 60 % des spectateurs vont au moins 6 fois au spectacle par an (hors Festival) ». 90 % du public du festival IN se rend au festival OFF. 80 % des individus interrogés ont une préférence pour le théâtre et non les autres arts, même si la danse est très demandée. Nous pouvons noter que le public recherche autant les nouvelles créations que les artistes qu'ils apprécient déjà. Enfin, nous pouvons constater que le festival a une résonance

- Wikipédia. *Le Festival d'Avignon*. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_d%27Avignon> (consulté le 02/09/2018).

- Festival d'Avignon. LE PUBLIC DU FESTIVAL D'AVIGNON PAR LUI-MEME. 2014. p. 3 Disponible sur : <http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=1854&type=File&round=157592545> (consulté le 02/09/2018).

nationale puisque, si 26 % du public vient des Bouches-du-Rhône et du Vaucluse, 25 % proviennent de l'Île de France et 21 % d'autres départements. Les personnes sont donc suffisamment intéressées pour faire le déplacement.

Claire David voit dans le festival une source précieuse de lectorat : « ce qui me plaît à Avignon, c'est de voir la ferveur du théâtre »⁴⁸, affirme-t-elle. La jeunesse des participants, le militantisme et la présence d'un public convaincu et fervent sont autant d'éléments qui lui font dire qu'au moins, là, il y a une capacité de lectorat.

b) le printemps des poètes

Créé en 1999, notamment à l'initiative de Jack Lang, connu pour avoir fait adopter la loi du prix unique en 1981, le Printemps des poètes est une manifestation littéraire qui se déroule en France et au Québec. Il s'agit d'une association loi 1901. Pendant une semaine, douze mille manifestations promeuvent la poésie. Ainsi, elle devient accessible à tous et la diversité des formes d'action (expositions, mises en voix, ateliers d'écritures, concours ...) permet d'attirer un grand nombre de personnes. En 2016, le printemps des poètes a été récompensé par le prix Goncourt de poésie. Créé avec l'éducation nationale, le printemps des poètes est aussi un centre national de ressources pour la poésie qui vise à sensibiliser et aider les élèves de la maternelle au lycée à découvrir le genre. Les manifestations permettent donc de former les futurs lecteurs.

Dans ses deux facettes (spectacle comme texte), le théâtre a aujourd'hui une existence, mais la poésie également. Arielle Prétot affirme que l'organisation d'événements démontre que le secteur est encore vivant. Ainsi, le Marché de la

⁴⁸ AVIGNON FESTI.TV DU OFF. Festival Avignon Off 2017 - Interview de Claire David, Directrice d'édition, Actes Sud-papiers. Disponible sur : <https://www.festi.tv/Festival-Avignon-Off-2017-Interview-de-Claire-David-Directrice-d-edition-Actes-Sud-papiers_v3598.html>

poésie rassemble d'après elle 40 000 visiteurs par an.⁴⁹ Ce n'est donc pas le manque de créations et d'offres qui explique la situation du secteur.

C) Une pluralité d'éditeurs mais une faible part de théâtre et de poésie

La situation du secteur, que nous avons observée, n'est donc pas issue d'un manque de créativité de la part des acteurs de la chaîne du livre. Il convient maintenant d'identifier les maisons d'édition de théâtre et de poésie afin de se rendre compte de l'offre actuelle, des moyens mis en œuvre dans ces deux secteurs pour leur survie. Peut-on aujourd'hui espérer encore voir des maisons d'édition de théâtre ou de poésie se créer ? Pour répondre à cette interrogation nous analyserons le travail de certaines maisons d'éditions en identifiant dans quelle mesure elles publient ces deux genres. Il s'agira de discerner leur politique éditoriale, leur fonds, leurs collections, le pourcentage de théâtre ou de poésie dans leur catalogue... Notre approche se fera hiérarchiquement, des maisons les moins spécialisées, les maisons généralistes (1), aux plus spécialisées (5) en passant par les maisons de littérature (2), les maisons spécialisées dans les livres de poche (3) et les maisons d'édition scolaire (4). Arielle Prétot affirme que la plupart des grandes maisons d'édition n'éditionnent plus de poésie, celle-ci n'étant pas jugée comme assez rentable économiquement. Ainsi, seules Gallimard, Flammarion, et les éditions Seuil (dans une moindre mesure) publient de la poésie⁵⁰. Alors qu'en est-il pour le théâtre ? Quels sont les acteurs du secteur ? Quelle est l'offre de théâtre dans les catalogues ?

⁴⁹ PRÉTOT Arielle, *Éditer de la poésie contemporaine en France de nos jours*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et électronique. Toulouse ; université de Toulouse Le Mirail, 2012. P. 99 à 101

⁵⁰ PRÉTOT Arielle, *Éditer de la poésie contemporaine en France de nos jours*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et électronique. Toulouse ; université de Toulouse Le Mirail, 2012. p. 23

1. La production des maisons d'édition généralistes : un petit nombre de livres de théâtre et de poésie ?

Pour l'édition de théâtre contemporain, 1981 est une époque désertique. En effet, les éditeurs généralistes ont peu à peu abandonné ce secteur de la littérature, du fait des faibles ventes, dues notamment à une perte d'habitude de la lecture du théâtre.⁵¹

Les maisons d'édition généralistes ont-elles repris leur activité sur ce genre ? Selon Pierre Banos, c'est en raison de l'abandon de l'édition théâtrale par les maisons d'édition généralistes que le secteur spécialisé s'est créé.⁵² D'après plusieurs articles de Pierre Banos, Actes Sud, par sa collection Actes Sud-Papiers est la seule maison généraliste appartenant à cette catégorie⁵³ et est même le « leader du marché »⁵⁴. Ce que confirme Claire David ; « ASP [Actes Sud-Papiers] est un département des éditions Actes Sud. Le théâtre est très présent donc dans une maison d'édition généraliste. C'est la seule grande maison d'édition française à préserver cela. »⁵⁵ Par conséquent, afin d'identifier la production des maisons d'édition généralistes en théâtre et poésie aujourd'hui, nous analyserons la production des éditions Actes Sud, pour sa spécificité, et des éditions Albin Michel, plus représentative de cette catégorie d'éditeurs.

BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008.

* BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 125

* BANOS, Pierre. « L'édition théâtrale à la croisée des chemins », *Le Motif*, juin 2010, <www.lemotif.fr/fr/actualites/bdd/article/568> (consulté le 02/09/2018).

* Pierre Banos-Ruf, « Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe », *Recherches & Travaux* [En línea], 87 | 2015, Publicado el 01 enero 2017, consultado el 18 agosto 2018. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/781> (consulté le 02/09.2018).

* Voir questionnaire, annexe 1.

a) ligne éditoriale

Actes sud a été créée en 1978 par Hubert Nyssen et était encore il y a peu dirigé par la fille de ce fondateur, Françoise Nyssen, actuelle ministre de la Culture. Les éditions Actes Sud sont situées à Arles. Il s'agit peut-être de la maison d'édition la plus importante parmi les maisons décentralisées.

La maison possède une collection théâtre, Arts du spectacles dirigée par Claire David. Cette dernière est spécialisée dans son domaine. Claire David a obtenu une maîtrise de théâtre à l'université Paris V en septembre 1983, juin 1984 avant d'intégrer l'école de théâtre Charles-Dullin pour une formation d'actrice de septembre 1983 à Juillet 1985. Mais M^{me} David a également été professeur pour des filières du métier du livre. La collection fait donc office de petite maison d'édition spécialisée. Elle comprend d'ailleurs autant de titres que certaines maisons spécialisées, entre trente-cinq et quarante titres par an.

La directrice éditoriale met en œuvre une ligne éditoriale particulière. Ainsi, lorsqu'elle commence une pièce et s'aperçoit qu'elle fait attendre son rendez-vous, ou qu'elle ne pense qu'à reprendre sa lecture, elle se dit alors « y a quelque chose ». Et c'est cette pensée qui lui prouve que le manuscrit a un intérêt.

b) fonds éditorial

Créée à l'occasion du rachat en 1987 de la maison Papiers, maison d'édition de pièces de théâtre, la collection a pris le nom de cette maison, ainsi que celle de sa maison mère pour devenir Actes Sud-Papiers. Elle comprend des pièces de théâtre ainsi que des réflexions sur le genre et les métiers qui lui sont associés. Elle possède aujourd'hui un fonds de plus de mille titres.

La maison d'édition apporte donc un grand intérêt à ses publications de théâtre, *via* un département particulier, géré par une éditrice spécialisée. La maison participe à des événements, salons, festivals dédiés au théâtre. Par exemple, Claire David était présente au moins à l'édition 2017 du festival

d'Avignon. Pour suivre les créations, l'actualité du secteur ? Pour soutenir des pièces qu'elle édite ? Pour trouver des pièces à éditer ?

Cependant, Actes Sud est la seule maison généraliste à publier autant de théâtre et n'est donc pas représentative de la production des maisons généralistes en théâtre. À l'exception de cette maison, les maisons généralistes n'ont qu'une faible part de théâtre dans leur catalogue. Par exemple, le catalogue d'Albin Michel ne propose pas d'accès direct à la poésie ou au théâtre. Les collections disponibles sont : « Littérature » ; « Essais et docs » ; « Idées et savoirs » ; « Vie pratique » et « Jeunesse ». Aucune de ces collections ne possède de sous rubrique. Il faut donc effectuer une recherche « théâtre » ou « poésie » dans la barre de recherche pour y accéder. Les résultats n'offrent pas uniquement du théâtre, mais également beaucoup de romans dont le titre comporte le mot. Peut-être parce que la maison n'édite que peu de théâtre. On y trouve surtout Eric-Emmanuel Schmitt. Les pièces sont inscrites sous le genre « littérature ». Par conséquent, rien n'indique qu'il s'agit de théâtre. Il faut connaître l'auteur ou lire l'extrait.

En outre, les deux maisons ont l'une comme l'autre peu de poésie. Albin Michel en a aussi peu que de théâtre. Le fonds de la maison comprend quelques ouvrages de poésie Chinoise, d'histoire de la poésie et quelques recueils principalement de Robert Sabatier. Actes Sud n'a quant à elle pas de département de poésie comme pour le théâtre, ni même de collection, mais possède une sous catégorie dans sa collection « littérature ». Actuellement, la maison publie deux à trois titres de poésie par an.

Par conséquent, les maisons d'édition généralistes n'offrent au public que peu d'ouvrages de poésie et de théâtre, à l'exception d'Actes Sud pour ce dernier genre.

2. La production des maisons d'édition de littérature : un petit nombre de livres de théâtre et de poésie ?

Les maisons d'édition de littérature se sentent-elles investies d'une certaine mission, de la nécessité de proposer aux publics l'ensemble des genres appartenant à la littérature ? Pour répondre à cette question, nous analyserons la production de deux maisons d'édition de littérature, les éditions P.O.L et les Éditions de Minuit.

a) lignes éditoriales

D'abord une collection au sein des éditions Flammarion, les éditions P.O.L ont été créées en 1983 par Paul Otchakovsky-Laurens, qui leur donne ses initiales. Aujourd'hui la maison appartient à 88 % à Gallimard. La maison d'édition est renommée pour la qualité et l'exigence de ses publications, ainsi que pour ses publications de théâtre et de poésie. Le catalogue de la maison est construit par auteur, ce qui montre la politique éditoriale d'auteurs de la maison qui les valorise et les suit. Ce que confirme monsieur Laurens lors d'une rencontre avec les étudiants du DDAME (département documentation, archives, médiathèque et éditions) de l'université Jean Jaurès de Toulouse fin 2017 : lorsqu'il choisit un auteur, c'est pour l'ensemble des textes qui l'accompagnent. Il est notamment l'éditeur de Marguerite Duras et Emmanuel Carrère. On constate sur le site Internet de la maison une difficulté à trouver un genre en particulier qui démontre un intérêt pour la qualité des textes et non pour leur genre. En effet, monsieur Laurens confirmait qu'il continuerait d'éditer de la poésie, car selon lui, la poésie est au cœur de la littérature, elle en est son « laboratoire ». Il estimait donc qu'une maison d'édition sans poésie n'était pas une maison complète, étant donné qu'il est moins difficile pour un éditeur de publier ce genre que pour un libraire de le vendre puisque l'éditeur utilise des subventions pour diminuer ses coûts. De plus, pendant cette rencontre, Paul Otchakovsky-Laurens indiquait qu'il lui arrivait de

diriger des dramaturges vers les éditions de L'Arche mais si cette dernière refusait les auteurs, il publiait la pièce afin qu'elle existe. On voit ici une considération pour les auteurs et leurs œuvres puisque l'éditeur œuvre pour la meilleure valorisation possible de leur travail, même si cela signifie de les envoyer vers une autre maison d'édition. En outre, on constate une volonté de conservation des textes.

Les Éditions de Minuit sont une maison d'édition créée pendant la seconde guerre mondiale par Pierre de Lescure et Jean Bruller, dans l'objectif d'entrer en résistance et de publier clandestinement les auteurs censurés. La maison a pendant longtemps été dirigée par Jérôme Lindon, grand défenseur de l'édition et connu notamment pour sa demande de création de la loi Lang. Aujourd'hui la maison est dirigée par sa fille, Irène Lindon. La poésie et le théâtre sont deux sous-catégories de la collection littérature. Alain Robbe-Grillet parlait en ces termes de la politique éditoriale de la maison : « Lindon regroupe ceux qui n'écrivent pas "comme il faut." »⁵⁶. Quand à sa fille, « Laurent Mauvignier explique : "Je suis toujours étonné de voir comment Irène parle d'une phrase : elle vous la lit et vous comprenez tout de suite ce qu'elle veut dire, parce que sa lecture parle d'équilibre ou non... Irène vous dit seulement: 'Vous voyez, dans cette phrase, moi, je n'entends pas votre voix.' Le plus souvent, elle a raison. Pas toujours, mais le plus souvent, si."» Par conséquent, la maison, reconnue pour ses ouvrages de qualité, possède, comme les éditions P.O.L une politique d'auteur et d'exigence qualitative. Une volonté nette de porter les auteurs se fait sentir.

b) fonds éditorial

Les éditions P.O.L publient quarante-cinq titres par an. Le catalogue de la maison ne permettant pas de distinguer les genres, il faut passer par celui de Gallimard (qui possède la plus grande part de la maison) pour constater la

⁵⁶ L'express. *Les enfants de Minuit*. Martine de Rabaudy, 2001. Disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/livre/les-enfants-de-minuit_817547.html (Consulté le 02/09/2018).

quantité de publications de théâtre et de poésie. Les éditions P.O.L possèdent 176 titres de poésie dans le catalogue Gallimard et 37 ouvrages de théâtre. Ce catalogue possède l'ensemble des publications de la maison depuis sa création et non depuis qu'elle appartient majoritairement à Gallimard. Par conséquent, on constate que les ouvrages de poésie et de théâtre ne sont qu'une faible part des 1474 titres du catalogue P.O.L mais leur publication reste régulière, au rythme de leurs envies et non d'une quelconque question financière.

Aux Éditions de Minuit, poésie et théâtre sont deux sous-catégories de la collection littérature. La maison possède six collections : « littérature », « poches », « revues », « philosophie/sciences humaines/essais », « vieux paris/vieilles villes » et « livres numériques ». Elle a publié douze recueils de poésie, dont deux seulement ont été publiés dans les années 2000, et soixante-quinze pièces de théâtre mais aucune publiée dans ces dernières années et une majorité de classiques ou de classiques contemporains. Ainsi, la maison prend moins de risques sur ces publications. Elle ne fait pas office de découvreur d'auteurs dans ces deux genres. Ce dont elle a conscience, puisque la maison ne s'est pas sentie légitime pour répondre à nos questions concernant l'édition théâtrale. Mais elle semble néanmoins prendre en considération le fait qu'une maison d'édition littéraire doit proposer l'ensemble des genres de cette catégories.

Par conséquent, les maisons d'édition de littérature ne prennent pas toutes la même voie. Les éditions P.O.L possèdent une politique éditoriale qui les mène vers la publication de n'importe quel genre tant que le texte est de qualité et les intéresse. La production des éditions de Minuit est moins significative en théâtre et poésie. Toutes deux possèdent bien des ouvrages dans ces deux genres littéraires donc les considère comme appartenant à la littérature. Mais les éditions de Minuit semblent faire davantage attention à la rentabilité de ses titres que les éditions P.O.L qui doivent les compenser par leurs autres publications. Les Éditions de Minuit ne doivent pas réussir à rentabiliser, ou pas suffisamment, ces ouvrages ou préfèrent se consacrer aux auteurs reconnus dont la publication est

moins risquée car recherchée par les lecteurs ou les étudiants ou parce que les auteurs sont tombés dans le domaine public.

3. La production des maisons d'édition de poches : un petit nombre de livres de théâtre et de poésie

Les maisons d'édition de poche, de par le format proposé qui permet à l'éditeur de réduire ses coûts de fabrication et donc les prix de vente, ne sont-elles pas les mieux à même de proposer des genres littéraires exigeants ? Les prix attractifs ne permettent-ils pas d'attirer des lecteurs curieux ?

a) lignes éditoriales

Le Livre de poche a été créé en 1953 par Henri Filipacchi pour la Librairie Générale Française avec l'aide d'Albin Michel, Calmann-Lévy, Grasset et Gallimard. Son fondateur souhaite, par ce format, publier et diffuser les grands auteurs du domaine public. Les ouvrages sont donc proposés à la vente à deux francs. Ainsi, il rend des textes jugés difficiles plus accessibles, et démocratise la lecture. C'est une ligne éditoriale qui promeut la qualité des textes à petits prix, mais surtout la lecture pour tous, par la publication d'auteurs comme Marcel Proust ou le cardinal de Retz, Boris Vian mais aussi Mary Higgins Clark ou Delphine de Vigan. Il est aujourd'hui le premier éditeur de livres de poche en France.

Les éditions Folio appartiennent à Gallimard et ont été créées en 1972, après la rupture de Gallimard avec Hachette et donc la collection de poche de Hachette. La collection permet à la maison de trouver son indépendance vis à vis du groupe. Gallimard a donc créé sa propre collection dans ce format. Folio possède une collection Folio théâtre. La collection met en place une ligne éditoriale au fond

assez simple : « Mettre à la portée de tous ce qui constitue la bibliothèque d'un homme cultivé »⁵⁷. Elle représente aujourd'hui près d'un tiers du chiffre d'affaires de Gallimard. Elle trouve son équilibre par la publication de best-sellers actuels avec un fonds d'ouvrages plus classiques mais qui fonctionnent également comme Camus ou Malraux.

b) fonds éditorial

Dans le catalogue des éditions Le Livre de poche, le théâtre se situe dans les classiques. Il ne faut donc pas rechercher du contemporain, au risque de ne pas trouver du tout de théâtre. Trois pièces classiques ont été éditées en 2018, mais la production est moindre les années précédentes, avec environ une pièce publiée par an. En outre, lorsque le lecteur se rend dans la collection littérature et coche la case « théâtre », les résultats renvoient également à des ouvrages de poésie. Cette situation est-elle due à un mauvais moteur de recherche, un problème informatique, ou à une stratégie commerciale ? Le public d'une pièce est-il susceptible de s'intéresser à la poésie ? Ou le nombre restreint de titres est-il caché par ce stratagème ? Pour se concentrer uniquement sur le théâtre, il faut donc passer par la barre de recherches. Mais la maison n'édite que des classiques.

Folio publie six à huit titres de théâtre par an, uniquement des classiques, à l'exception peut-être d'Harold Pinter (1930-2008). La maison possède aujourd'hui un fonds de 4 800 titres. C'est donc l'auteur qui importe, la reconnaissance qu'il a acquise au fil des ans ou le fait qu'il soit tombé dans le domaine public. Cela se voit à la mise en page : la partie supérieure de l'ouvrage est dédiée à une illustration et est séparée de la partie inférieure par le logo de la maison. La partie inférieure contient d'abord le nom de l'auteur puis le titre de la

⁵⁷ Le Monde. "Folio" : le bon fonds de Gallimard. Valérie Marin La Meslée, 2006. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/08/17/folio-le-bon-fonds-de-gallimard_804063_3260.html (consulté le 02/09/2018).

pièce dans un corps bien moindre à celui de la police utilisée pour le nom de l'auteur. Enfin, on trouve les mentions de l'édition et de la traduction. La maison ne possède pas de collection de poésie, mais en publie. En effet, une recherche permet de trouver dix-huit résultats, comprenant des recueils, quelques anthologies et des ouvrages de réflexions sur le genre. Les ouvrages appartiennent à la collection Folio classique Plus. Il n'y a donc pas, comme en théâtre, d'ouvrages contemporains. Cela ne correspond pourtant pas à sa ligne éditoriale qui conjugue des ouvrages de fonds et des nouveautés.

Les maisons d'édition de poche, parce qu'elles appartiennent à des maisons généralistes ou de littérature, ne possèdent pas plus de théâtre et de poésie qu'elles. Les risques sont amoindris par la publication d'auteurs classiques, donc connus, et qui sont pour la plupart dans le domaine public, ce qui diminue les frais de fabrication. Nous aurions pourtant pu penser que grâce au format de poche, les maisons d'édition prendraient plus de risque, étant donné qu'il entraîne des coûts de fabrications moindres et des prix de ventes attractifs.

4. La production des maisons d'édition scolaire : un nombre de livres de théâtre et de poésie plus important

Les maisons d'édition scolaires, par leur responsabilité à l'éducation des enfants, ne doivent-ils pas offrir un ensemble représentatif de genres littéraires ? N'ont-ils pas le devoir de proposer aux parents des livres de théâtre et de poésie ? Et de permettre à l'enfant d'appréhender ces genres, pour en faire des futurs lecteurs ? Nous analyserons les publications de deux maisons d'édition, une maison qui propose des publications pour les enfants en maternelle, primaire et élémentaire (les éditions Sedrap) et une dont les publications visent un public plus large, de la maternelle au lycée (les éditions Bordas).

a) lignes éditoriales

Les éditions Sedrap ont été créées en 1985 par Serge Boëche, conseiller pédagogique et Patrick Beyria, instituteur spécialisé. La maison se lance avec une grande innovation : le « coin-écoute ». Cette nouveauté repose sur une écoute pédagogique. Elle représente la naissance de la maison, c'est pourquoi son logo est encore aujourd'hui un enfant qui porte un casque. La maison appartient depuis 2008 au groupe Averbode. Elle est basée en province, à Toulouse et publie des manuels scolaires, des outils pédagogiques, des ouvrages de littérature jeunesse, des livrets pédagogiques et des abonnements lecture. Serge Boëche, co-fondateur de la maison, explique ainsi la ligne de la maison : « Notre concept éditorial est particulier : celui de la recherche en action pédagogique »⁵⁸. En effet, les deux éditeurs ont commencé par des métiers sur le terrain, et en ont tirés leur ligne éditoriale.

Les éditions Bordas font partie du groupe Éditis. La maison est créée en 1946 par Pierre et Henri Bordas et publie du scolaire, du parascolaire et des dictionnaires. Elle est située à Paris. Sa ligne éditoriale repose sur la créativité et l'originalité, par la publication d'auteurs tels que S. Beckett. La maison s'impose aujourd'hui dans le domaine scientifique, ainsi que dans le numérique éducatif.

b) fonds éditorial

Les éditions Sedrap publient très peu de théâtre, mais une pièce est commandée de façon régulière par la comédie française. Il est donc étonnant de constater qu'une maison d'édition qui n'a publié qu'une seule pièce, que l'on ne trouve pas sur dans le catalogue Internet sans connaître le nom, a ainsi intéressé cette institution culturelle. La maison prend cependant son rôle d'éducateur en

⁵⁸ La dépêche. *Sedrap rachète son indépendance*. Virginie Mailles-Viard, 2007. Disponible sur : < <https://www.ladepeche.fr/article/2007/02/21/417366-edition-sedrap-rachete-son-independance.html> > (consulté le 02/09/2018).

publiant les *Voyages en théâtre*, à 95 € qui propose des extraits, des visites virtuelles d'un théâtre, des pièces entières, ainsi que des présentations, réflexions, aide à la compréhension des extraits, questions de compréhension, exercices sur la langue et expressions écrites. Il y a donc un rôle des maisons scolaires d'amener les enfants vers la lecture du théâtre, et de les aider à comprendre leur lecture, de la rendre accessible afin de ne pas les déstabiliser. La maison a le souhait également de développer le théâtre dans son catalogue en proposant plus de pièces pour les enfants. Cela permettrait en outre d'avoir une offre de théâtre contemporain.

En poésie, la maison propose le même outil. Les *voyages en poésie* cycle 2 et cycle 3 proposent aux élèves des poèmes, des questions sur le texte, ainsi que des questions de langue.

Les éditions Bordas ont une offre de théâtre plus importante. La maison propose des classiques à quatre ou cinq euros, des vidéos à projeter en classe, des packs de 5 pièces (par exemple de Molière) à projeter comprenant 5 pièces projetables, leur texte en PDF, une synthèse, des activités d'expression orale, le lexique du théâtre, diverses activités et animations et enfin des interviews des différents acteurs. On constate la même volonté de donner aux élèves des clés de lecture et de compréhension ainsi que le goût pour le genre. Cependant, la maison n'a pas la même ambition quant à la poésie puisqu'elle n'a publié aucun ouvrage la concernant.

5. La production des maisons d'édition spécialisées : une grande majorité de livres dédiés au théâtre ou à la poésie.

Les maisons d'édition spécialisées publient-elles uniquement du théâtre ou de la poésie ? Trouvent-elles en cela un équilibre financier ?

a) lignes éditoriales

L'Arche est une maison d'édition indépendante créée en 1949 par Robert Voisin qui possède une ligne éditoriale majoritairement portée sur le théâtre contemporain. C'est également une agence théâtrale. La maison se situe à Paris et est dirigée par Claire Stavaux depuis avril 2017. En tant qu'agence, elle gère les droits de représentation d'un grand nombre de pièces, que ce soient les siennes ou celles d'autres maisons. La maison est diffusée et distribuée par Les Belles Lettres depuis juillet 2018. Le site Théâtre.-contemporain.net définit ainsi la politique éditoriale de L'Arche :

elle continue aujourd'hui de publier des textes classiques aussi bien que contemporains, d'ici et du monde, philosophiques ou encore destinés à la jeunesse. L'Arche défend des écritures qui, parce qu'elles innovent et interrogent sur le plan de l'esthétique, invitent à une réflexion plus large, d'ordre politique et social. Désireuse de promouvoir diversité culturelle et liberté d'expression⁵⁹

Cadex éditions a été créée en 1985 par Gérard Fabre dans l'Hérault. Elle est dirigée depuis 2005 par Hélène Boinard. La maison publie majoritairement de la poésie, même si la prose, notamment les nouvelles, est pour elle une voie de développement. La ligne éditoriale instaurée par Gérard Fabre est simple : publier les auteurs qu'il aime et qu'il aimait avant d'être éditeur. Il met en place une politique d'auteurs autant que cela lui est possible. Il n'est pas toujours en mesure de les suivre.

b) fonds éditorial

Le catalogue de L'Arche comprend des récits, de la poésie, des essais sur la danse, la philosophie, la musique, le cinéma ou encore le théâtre. Trois collections se font face depuis 1986:

⁵⁹ - théâtrecontemporain.net. L'Arche éditeur. Disponible sur : <<http://www.theatre-contemporain.net/editions/LArche-Editeur/>> (consulté le 02/09/2018).

- Tête à tête qui comprend des textes philosophiques, éthiques ou esthétiques et une collection d'essais ;
- Jeunesse pour faire découvrir aux enfants une littérature de qualité ;
- L'Arche/Amstramgram avec des textes tout public, notamment pour les adolescents, en lien avec les créations du Théâtre Amstramgram à Genève.

La maison publie environ vingt titres par an.

Les éditions Cadex possèdent sept collections et dix-huit ouvrages en hors collection pour un fonds éditorial de deux-cent quinze titres. Cependant, la maison n'a rien publiée depuis 2016. La maison a néanmoins continué à informer les visiteurs de l'actualité (lectures, rencontres, expositions,...) et notamment du décès du fondateur de la maison en mai 2018. Il est également encore possible d'acheter des ouvrages en vente directe sur le site Internet de la maison. La maison semble donc vouloir poursuivre son activité, et attends peut-être la possibilité de le faire.

Les éditions de L'Arche, bien qu'elles soient une des maisons d'édition les plus renommées secteur de l'édition théâtrale, ne publient pas uniquement des pièces de théâtre ou des ouvrages de réflexion sur le théâtre, mais également par exemple des essais. Elle est également une agence théâtrale. Alors la recette de la réussite d'une maison d'édition théâtrale est-elle une petite diversité de titres et une activité annexe afin de rentabiliser la maison ? Pierre Banos affirme en effet que c'est l'agence théâtrale qui permet à la maison de survivre, de trouver son équilibre financier.⁶⁰ La réussite de cette maison montre que la longévité de maisons d'édition théâtrales est possible. Les éditions Cadex publient également des ouvrages qui ne sont pas leur spécialité. Cependant, cela semble moins fonctionner chez eux qu'aux éditions de L'Arche puisque la maison a stoppé, pour

⁶⁰ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008.

le moment, sa production. Son rythme de production était de douze livres par an en 1998⁶¹.

Les maisons d'édition spécialisées sont donc les plus importantes pour le secteur, les autres maisons n'ayant que des publications ponctuelles. Mais leur survie est également difficile et ces maisons semblent, comme le fait L'Arche par son activité d'agence théâtrale, devoir trouver des activités annexes pour survivre.

Le secteur « théâtre, poésie » connaît une activité riche malgré ses problèmes. Il y a la matière première pour des initiatives dans ce secteur, mais peut-être que le genre subit l'activité moindre du secteur de la poésie qui lui est souvent associé. Les deux secteurs ne semblent pas être dans la même situation. S'ils sont souvent comparés, le théâtre offre peut-être plus de possibilités aux éditeurs. Alors comment améliorer sa situation ? La comparaison entre ces deux secteurs éditoriaux nous permet de distinguer des problèmes spécifiquement liés à l'édition théâtrale, mais également d'identifier des éléments communs qui peuvent en expliquer les difficultés. Par exemple, les deux secteurs ont des difficultés à conquérir un lectorat. Nous allons donc tenter de comprendre quelles sont les raisons qui expliquent la perte de lecteurs de théâtre. Nous avons également pu constater un problème en terme de ventes. Nous analyserons donc dans la dernière partie de ce travail les modèles économiques mis en place par les éditeurs de théâtre pour répondre à cette difficulté.

⁶¹ Le Matricule des Anges. *Cadex : une maison sous l'influence de l'amitié*. 1998. Disponible sur : <http://www.lmda.net/mat/MAT02316.html> (consulté le 02/09/2018).

II. QUELQUES CLEFS DE COMPRÉHENSION : LE THÉÂTRE, UN GENRE PARTICULIER...

Afin de comprendre quelles solutions ont été ou sont à mettre en place, il est nécessaire de se demander quelles sont les causes des difficultés du secteur. Comment s'explique sa situation ? Pourquoi y a-t-il si peu de réussite alors que le secteur reste assez dynamique intellectuellement ? Quels sont les problèmes rencontrés par les éditeurs de théâtre ? Nous pouvons nous demander, étant donné que le manque de création n'est pas à l'origine de l'état du secteur, si le problème n'est pas la rencontre de cette création avec son public. Il s'agit ici d'identifier les problèmes de l'édition théâtrale afin de comprendre par la suite comment les résoudre. Nous commencerons par nous interroger sur l'identité du théâtre, à la fois genre littéraire et art du spectacle (A), afin de comprendre ce que la nature même de cet art particulier entraîne en terme de réception des œuvres (B). Cependant, la faible médiatisation (C) du théâtre reste une possible cause de sa situation.

A) Un genre mixte : entre littérature et spectacle.

« Seul le théâtre édite le théâtre », affirme François Regnault dans *Protocoles éditoriaux, qu'est-ce que publier ?*⁶² Selon lui, la théâtralisation a un rôle prédominant dans les protocoles éditoriaux. En effet, depuis Eschyle, l'essence du théâtre est sa représentation et non son édition. La traduction d'œuvres classiques démontre des problèmes d'édition, des répliques doublées, qui amènent l'auteur à affirmer que le théâtre a des lois que le texte ne peut comprendre.⁶³ Depuis toujours, le théâtre pose un certain nombre de questions quant à sa nature. Doit-il être considéré comme un texte ou comme un spectacle ?

⁶² François Regnault. *Protocoles éditoriaux : qu'est-ce que publier ?* Paris : Armand Colin, 2013. ISBN : 978-2-200-28067-3. Introduction.

⁶³ « François Regnault. « rapide incursion élisabéthaine » IN : *Protocoles éditoriaux : qu'est-ce que publier ?* Paris : Armand Colin, 2013. ISBN : 978-2-200-28067-3.

L'éditeur publie-t-il un texte ou la manifestation d'une représentation, sa retranscription, son script ? Pour répondre à ces questionnements, il convient de se pencher sur l'histoire et la signification du terme théâtre (1), histoire bouleversée lors de la création du métier de metteur en scène (4) qui contribue à faire du théâtre un art du spectacle. Mais l'avis des éditeurs (3) et des auteurs (2) pourrait bien prouver le contraire.

1. un art destiné à être vu

a) Les origines du théâtre

L'histoire du théâtre, ses origines, sont des éléments de réponse à ces questions. Le terme « théâtre » en grec *Theatron* signifie « regarder, contempler » et *theatrum* en latin désigne le lieu de représentation. Le mot désigne donc à l'origine avant tout un lieu, une structure. Or, l'étymologie du nom « représentation » désigne l'« action de replacer devant les yeux de quelqu'un »⁶⁴, ce que confirme la signification grecque. Le théâtre est donc destiné à être vu et non seulement à être écouté comme l'étaient les lectures publiques. Cela induit la présence d'un visuel, du jeu des comédiens, d'un spectacle. L'origine du mot tend donc vers la qualification du genre comme d'un art du spectacle et non comme un genre littéraire. Ce que confirme Céline Hersant docteur en études théâtrales directrice d'une théâtrethèque dans une émission radiophonique en signalant que le terme grec démontre un art pratiqué pour les spectateurs, le public. Le terme romain *auditorium* rend compte davantage d'un art destiné à être écouté⁶⁵ que vu. Dans les deux cas, c'est avant tout un art oral et collectif, loin de notre pratique contemporaine silencieuse et solitaire de la lecture. Alain Viala envisage une

⁶⁴ Centre national de ressources textuelles et lexicales. « représentation ». Disponible sur : <<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.cnrtl.fr%2Fetymologie%2Frepr%25C3%25A9sentation>> (consulté le 02/09/2018).

⁶⁵ FRANCE CULTURE. *Le théâtre, qu'est-ce que c'est ?* Joëlle Gayot. (2017). Disponible sur : <<https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/le-theatre-quest-ce-que-cest>> (Consulté le 02/09/2018).

Histoire du théâtre en tenant compte de son caractère littéraire ainsi que de son caractère spectaculaire. Il donne une définition du terme :

Le théâtre est un ensemble d'œuvres, et c'est aussi une pratique du spectacle, dont les œuvres écrites ne sont qu'une part, et ce sont également des lieux, plus ou moins spécialisés, et des personnes, elles-mêmes plus ou moins spécialistes ; parfois, enfin, c'est un rituel, qui peut s'inscrire dans des pratiques religieuses et politiques...⁶⁶

Il y met l'accent sur la complexité du genre. Le pluriel utilisé dans la définition du théâtre comme « ensemble d'œuvres » connote l'imbrication de plusieurs éléments pour le former. La suite « pratique du spectacle, dont les œuvres écrites ne sont qu'une part » renchérit sur cette idée : le texte de théâtre est une partie du spectacle. Cela sous-entend une incomplétude du texte seul. Néanmoins, l'adverbe « ensemble » indique une réunion de plusieurs éléments pour former un ensemble plus important, mais qui sont déjà, à eux seuls, qualifiés d' « œuvres ». Par conséquent, le texte de théâtre est une œuvre selon Alain Viala, mais est, par son origine étymologique comme historique, un spectacle.

b) un terme confus

Mais cette définition du théâtre donnée par Alain Viala, historien et sociologue de la littérature française, démontre avant tout l'ambiguïté du terme. En effet, l'accumulation de définitions, accentuée par les adverbes « aussi », « également », « enfin », ainsi que par la conjonction de coordination « et » démontre l'absence de signification unique. En effet, encore aujourd'hui, le terme désigne aussi bien le lieu dans lequel se déroulent les représentations, que la représentation elle-même ou que les livres de théâtre.

⁶⁶ VIALA, Alain. *Histoire du théâtre*. Mayenne : PUF, 2005, 128 p. (Que sais-je ?). ISBN : 978-2-13-063148-4. p. 5

Voici encore une similarité entre le théâtre et la poésie puisque Arielle Prétot met en avant dans son introduction la difficulté de définir la poésie, à tel point que les poètes eux-mêmes ne savent comment la définir.⁶⁷

c) Une brève histoire du théâtre

Le théâtre à ses origines, en 534 avant Jésus-Christ en Grèce, est lié aux festivités collectives, il fait dès le v^e s avant J.-C. partie des fêtes en l'honneur de Dionysos. Il est donc à l'origine une représentation. Le théâtre à texte apparaît en 240 avant J.-C. à Rome. Au Moyen-âge, il reste lié à la religion. Il a un rôle pédagogique et permet de représenter des scènes religieuses comme la résurrection du Christ. Il est également utilisé, dans le même but, à l'école. Il devient plus formel au xv^e siècle, avec la création de sociétés spécialisées dans l'organisation de représentations. Le théâtre profane apparaît. Au xvi^e siècle, avec le développement de l'imprimé, le théâtre devient un art à voir et à lire. L'écriture est alors jugée plus importante. Aristote et Horace font office de références théoriques. Puis le théâtre se professionnalise à la fin du xvi^e, début du xvii^e siècle. Le xviii^e siècle voit la naissance de l'opéra et de la Comédie-française, signe d'une volonté de conserver les œuvres, de créer un répertoire français. La Comédie-française possède le monopole des pièces en langue française. La querelle des Anciens et des Modernes voit s'opposer ceux qui jugent que les plus grands auteurs de théâtre sont les auteurs grecs, ceux qui estiment que ce sont les auteurs latins, et ceux qui favorisent les auteurs français. Les salles se multiplient en provinces, et au xviii^e siècle est créée la société des gens de lettres. Les salles officielles n'existent plus. Au xix^e siècle, l'opéra, l'opérette et le théâtre commercial bourgeois sont les genres les plus appréciés. Puis le théâtre sort du champ littéraire. À la fin du xix^e siècle, début xx^e, le métier de metteur en scène apparaît. Le théâtre est enfin décentralisé au xx^e siècle. Le théâtre populaire et le théâtre engagé sont alors les plus populaires, jusqu'à l'arrivée du théâtre de l'absurde.

⁶⁷ PRÉTOT Arielle, *Éditer de la poésie contemporaine en France de nos jours*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et électronique. Toulouse ; université de Toulouse Le Mirail, 2012. p. 13-14

2. le point de vue des auteurs : des avis divergents

Chantal Poirier, éditrice de théâtre québécoise, identifie deux avis différents parmi ses auteurs. Certains apprécient davantage le caractère littéraire du théâtre, qui permet une autonomie du texte et la possibilité de se poser, de réfléchir sur sa lecture, de prendre le temps que l'on souhaite et dont on a besoin. Les didascalies sont alors un atout et un supplément. Elles permettent cette autonomie du texte et ajoutent des éléments qui ne sont pas présents sur scène. Ils apprécient sa complétude, par rapport au texte déclamé sur le plateau, qui peut avoir été coupé pour des raisons de rythme ou de temps. D'autres voient surtout les avantages du plateau, son caractère éphémère notamment. La publication les effraie par son aspect pérenne. En effet, il fixe un texte précis, quand les représentations successives le font évoluer. Alors quel est l'avis majoritaire des auteurs ?⁶⁸

a) une écriture destinée à la scène

Eugène Ionesco, plus que dramaturge, fait office de critique littéraire sur le théâtre en général et sur son propre théâtre dans *Notes et Contre notes*. Cet ouvrage publié *post mortem* rassemble ses réflexions les plus importantes sur le genre et fait office de recueil de pensées, d'écrits, de réflexions. Il permet de comprendre la manière dont un des plus grands dramaturges de son temps considérait le théâtre et ses propres pièces.

Ses réflexions permettent de comprendre sa conception du genre. Pour Ionesco, théâtre écrit et théâtre joué sont indissociés. En effet, il explique avoir toujours détesté « le théâtre », sans précisé sous quelle forme. Il poursuit ensuite en parlant du théâtre joué : « Lorsque, tout à fait par hasard, je m'y trouvais, c'était

⁶⁸ LES LIBRAIRES. *Lire et publier du théâtre : pourquoi ?* [en ligne]. (2016) Disponible sur : <
<https://revue.leslibraires.ca/articles/poesie-et-theatre/lire-et-publier-du-theatre-pourquoi>> (Consulté le
02/09/2018).

pour accompagner quelqu'un, ou parce que je n'avais pas pu refuser une invitation, parce que j'y étais obligé »⁶⁹. Le théâtre, le jeu des comédiens, tout lui paraît trop artificiel. Or, ces propos interviennent en réponse à une question qui concerne le théâtre écrit : « Pourquoi écrivez-vous des pièces de théâtre ? »⁷⁰.

Une fois devenu dramaturge, bien qu'il n'ait jamais aimé aller au théâtre, sa conception reste la même. En effet, il conçoit sa pièce jusqu'à la représentation. La fin de la *Cantatrice chauve* a ainsi été réfléchie avec les comédiens, dans une volonté de trouver un dénouement qui peut être représenté : « On trouva cette fin trop polémique, et ne correspondant pas, d'ailleurs, avec la mise en scène stylisée et le jeu très "digne" voulu par les comédiens »⁷¹. L'utilisation du pronom personnel « on » montre bien la réflexion collective. L'auteur reste toutefois maître de la décision finale. Il est plus affirmé quand il s'agit du texte que pour la représentation comme le montre le verbe « vouloir » utilisé pour exprimer les désirs, et même les exigences, des comédiens quant à la mise en scène. Le titre même de la pièce a un lien avec le plateau « C'est le hasard qui le trouva. Henri-Jacques Huet - qui jouait admirablement le rôle du Pompier, - eut un *lapsus linguae* au cours des dernières répétitions; En récitant le monologue du *Rhume* où il était incidemment question d'une "institutrice blonde", Henri-Jacques se trompa et prononça "cantatrice chauve". "Voilà le titre de la pièce !" m'écriai-je. C'est ainsi que *La Cantatrice chauve* s'appela *La Cantatrice chauve*. »⁷²

Le texte a néanmoins une existence autonome, puisqu'il a fallu tout de même l'adapter pour la représentation : « Le texte fut joué intégralement (sauf l'anecdote de M. Smith qui fut supprimée remplacée à la scène par des gestes, mais que j'ai toutefois rétablie dans le tome I de mon théâtre), jusqu'à la fin, qui, elle, ne fut pas jouée. Nous supprimâmes la dernière scène d'un commun accord, après débat. »⁷³. Les propos de Ionesco, ses réflexions, montrent finalement que texte et représentation sont complémentaires dans son travail : « Aux répétitions,

⁶⁹ IONESCO, Eugène. Notes et contre-notes. France : Folio essais, 2010, 382 p. ISBN : 978-2-07-032631-0. p. 47

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ *Id.* p. 255

⁷² *Id.* p. 253

⁷³ *Id.* p. 253, 254

on constate que la pièce avait du mouvement ; dans l'absence d'actions, des actions ; un rythme, un développement, sans intrigue ; une progression abstraite. »⁷⁴ ; « À cet effet, on peut employer parfois un procédé : jouer contre le texte. Sur un texte insensé, absurde, comique, on peut greffer une mise en scène, une interprétation grave, solennelle, cérémonieuse. Par contre, pour éviter le ridicule des larmes faciles, de la sensiblerie, on peut, sur un texte dramatique, greffer une interprétation clownesque, souligner, par la farce, le sens tragique d'une pièce. »⁷⁵ Texte et représentation se complètent et peuvent donner des sens différents à une même pièce. L'utilisation des termes « pour éviter » montre cette complémentarité.

Cela se perçoit dans ses pièces. Le début de la *Cantatrice chauve* est en cela frappant. Les didascalies et le texte ne sont pas distingués. Bien que les didascalies ne soient pas exprimées oralement pendant une représentation, le même vocabulaire et le même sens qu'au texte leurs sont donnés :

SCÈNE 1

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise, M. Smith, Anglais, dans son fauteuils et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. [...]

Mme SMITH

Tiens, il est neuf heures Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. oui avons bien mangé, ce soir.⁷⁶

Certes , les didascalies offrent des indications scéniques, mais elles contiennent également du texte, que la représentation ne peut retranscrire. Elles renforcent le sens transmis par les répliques. Ionesco y commence la répétition du mot « anglais » décrivant l'ensemble des éléments et protagonistes. Cependant,

⁷⁴ *Id.* p. 253

⁷⁵ *Id.* p. 60

⁷⁶ IONESCO Eugène. *La cantatrice chauve*. France : folio, 2012, 208 p. ISBN : 978-2-07-036236-3. p. 11

l'Unesco produit ces didascalies aussi pour le plateau comme le montre cette didascalie : « (le dialogue qui suit doit être dit d'une voix trainante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée) »⁷⁷. Il y prévoit le ton pour les acteurs. Néanmoins, elle se trouve entre parenthèses, particularisée par rapport aux autres puisque seules celles qui interrompent une réplique, ce qui n'est pas le cas ici, sont habituellement entre parenthèses. Elles ne sont pas uniquement considérées comme un outil pour la mise en scène, ce qui prouve l'importance donnée au texte de théâtre.

Il existe donc des auteurs pour lesquels le théâtre est à la fois texte et spectacle. Peut-être parce que l'auteur n'est pas trop attaché à son texte, et accepte qu'il soit repris par d'autres metteurs en scène, ce qui peut-être difficile : « En Italie, le metteur en scène a trouvé une autre solution : le rideau tombe sur la querelle des personnages qui s'empoignent en une sorte de danse frénétique, une sorte de bagarre-ballet. C'est aussi bien. »⁷⁸ Cet avis est également celui de certains critiques, tel que Alfred Simon qui affirme dans *Le Théâtre à bout de souffle ?* que « Le théâtre a besoin pour vivre de ces fortes ponctuations que sont les grandes réussites de l'écriture et de la mise en scène »⁷⁹. Il énonce par là une complémentarité du texte et de la scène, comme le fait Franck Evrard dans *Le théâtre français du XX^e siècle* : « Le théâtre est avant tout une représentation même dans le cas d'un théâtre à tendance littéraire [...] La conception naïve qui imagine la mise en scène au service du texte, un texte qu'elle illustrerait fidèlement et de façon redondante, oublie que le texte ne dit pas tout, qu'il possède des zones d'ombre qui demandent à être éclairées par la représentation ».⁸⁰

⁷⁷ *Id.* p. 27

⁷⁸ IONESCO, Eugène. Notes et contre-notes. France : Folio essais, 2010, 382 p. ISBN : 978-2-07-032631-0. p. 255

⁷⁹ SIMON, Alfred, *Le Théâtre à bout de souffle ?* France : Seuil, 1979, 128 p. (Intervention). ISBN : 2-0200-5061-7. p. 62

⁸⁰ ERVARD, Franck. *Le théâtre français du XX^e siècle*. France : Ellipses, 2002, 120 p. ISBN : 2-7298-1118-4. p. 7

Cependant, cela n'est pas l'avis de l'ensemble des auteurs et critiques. Molière déjà insistait sur ce point dans sa préface aux *Précieuses ridicules*. Pour lui, le théâtre est un art de la scène : « C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là. »⁸¹ C'est un avis que de nombreux auteurs partagent : « les auteurs de théâtre contemporains, dans leur majorité, se voient d'abord comme des hommes de théâtre, rarement comme des écrivains. »⁸², affirme Jeanyves Guérin.

b) une écriture destinée à la publication

D'autres auteurs écrivent du théâtre seulement pour le caractère littéraire et la publication. L'exemple de Victor Hugo est en cela exemplaire. En effet, *Cromwell* était, et est encore parfois aujourd'hui, jugée injouable. L'auteur n'a donc pas écrit cette pièce en souhaitant un jour qu'elle soit montée mais afin de créer un genre littéraire, le drame romantique. Pour cela, il renonce au plateau :

Il est évident que ce drame, dans ses proportions actuelles, ne pourrait s'encadrer dans nos représentations scéniques. Il est trop long. On reconnaîtra peut-être cependant qu'il a été dans toutes ses parties composé pour la scène. C'est en s'approchant de son sujet pour l'étudier que l'auteur reconnut ou crut reconnaître l'impossibilité d'en faire admettre une reproduction fidèle sur notre théâtre, dans l'état d'exception où il est placé, entre le Charybde académique et le Scylla administratif, entre les jurys littéraires et la censure politique. Il fallait opter : ou la tragédie pateline, sournoise, fausse, et jouée, ou le drame insolemment vrai, et banni. La première chose ne valait pas la peine d'être faite ; il a préféré tenter la seconde. C'est pourquoi, désespérant d'être jamais mis en scène, il s'est livré libre et docile aux fantaisies de la composition, au plaisir de la dérouler à plus larges plis, aux développements que son sujet comportait, et qui, s'ils achèvent d'éloigner son drame du théâtre, ont du moins l'avantage de le rendre presque complet sous le rapport historique. Du reste, les comités de lecture ne sont qu'un obstacle de second ordre. S'il arrivait que la censure dramatique, comprenant combien cette innocente, exacte et consciencieuse image de Cromwell et de son temps est prise en dehors de notre époque, lui permît l'accès du théâtre, l'auteur, mais dans ce

- MOLIÈRE. *Les précieuses ridicules*. Préface. Disponible sur : <<http://www.toutmoliere.net/preface.html>> (consulté le 02/09/2018).

- GUÉRIN, Jeanyves, « Théâtre et édition, hier et aujourd'hui », *Revue d'histoire littéraire de la France* [en ligne], 2007/4 (Vol. 107), p. 851-863. DOI : 10.3917/rhlf.074.0851. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-4-page-851.htm>> (Consulté le 02/09/2018).

cas seulement, pourrait extraire de ce drame une pièce qui se hasarderait alors sur la scène, et serait sifflée.

L'auteur a choisi de privilégier le texte, sa complétude, son exactitude et son originalité littéraire. La mise en scène, pourtant importante à ses yeux, n'est néanmoins pas primordiale. Sans exclure de pouvoir transformer le texte en pièce qui puisse être montée, l'auteur a choisi de le rendre plus littéraire que spectaculaire.

C'est pourquoi on distingue les auteurs des dramaturges. Cette distinction ne signifie pas que l'un ou l'autre refuse la littérarité ou le caractère spectaculaire du théâtre. Ainsi David Lescot⁸³ exprime son sentiment quant à son travail et déroule le fil de son activité d'auteur. Après l'écriture, il voit son texte lui échapper. Il n'y a pas le caractère sacré du texte. En effet, on lui demande dès les premières répétitions de ne plus être présent, son texte est coupé sans que son avis soit primordial quant aux choix des passages à supprimer, si bien que l'auteur regrette de ne pas avoir monté lui même son texte. Le dramaturge, au contraire, comme l'explique Joseph Danan⁸⁴ détermine avec le metteur en scène comment passer du texte à la scène. Joseph Danan se qualifie de « passeur ».⁸⁵ Il travaille un texte mais en direction de la scène sans figer son matériel de travail : « le théâtre n'est pas imprimé une fois pour toutes, ce n'est pas un livre. »⁸⁶

La confusion, l'absence de distinction, souvent effectuée à propos de ces deux métiers montre bien qu'un homme de théâtre est rarement uniquement préoccupé par le texte ou par la scène. Tous les critiques contemporains s'accordent, le théâtre est à la fois une œuvre littéraire et un spectacle. C'est pourquoi le nombre d'écrivains à la fois auteurs et metteurs en scène augmente. Jean-Pierre Ringaert

- BIET Christian, TRIAU Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* France : folio Essais, 2006. ISBN : 2-0703-0036-6. p. à 23 à 26.

- *Id.* p. 26 à 35

- *Id.* p. 35

- *Id.* p.32

les nomme les « auteurs en scène »⁸⁷, terme qui montre encore une fois cette confusion et ce mélange entre deux métiers.

Nous constatons donc que tous les avis sont présents chez les hommes de théâtre. Certains vont davantage vers la publication, d'autres plus vers la scène, ou bien apprécient les deux versants du genre, comme le faisait Ionesco. On voit néanmoins augmenter le nombre d'auteurs qui montent eux-mêmes leurs pièces, activité peut-être liée à une prise de conscience de l'impossibilité de retenir son texte dans le champ littéraire, et une volonté de dévoiler son interprétation avant que celle-ci soit déformée ou modifiée par d'autres mises en scène. Selon Michel Vinaver, deux tiers des hommes de théâtre se considèrent comme des auteurs dramatiques et un tiers comme des écrivains.⁸⁸ Cependant, selon Joseph Danan, auteur dramatique, le texte dramatique « n'a peut-être pas dit son dernier mot. »⁸⁹

3. le point de vue des éditeurs : des lignes éditoriales vraiment diverses ?

Pierre Banos en 2008 constate une volonté générale de faire entrer à nouveau le théâtre dans le champ de la littérature. Il distingue alors trois types d'ouvrages : les livres-programmes, les livres de théâtres qui affirment la spécificité du théâtre et les livres de littérature théâtrale, provenant de maisons qui défendent l'intégration du théâtre dans le champ de la littérature générale.⁹⁰ En 2009, il considère que « La notion de répertoire est la première commune au secteur : publier du théâtre aujourd'hui c'est essayer de comprendre qui seront les

⁸⁷ SERMON Julie ET RYNGAERT Jean-Pierre. *Théâtre du XXI siècle : commencements*. Paris : Armand Colin, 2012, 256 p. ISBN : 978-2-200-27142-8. p. 51

⁸⁸ AUTANT-MATHIEU Marie-Christine « auteurs, écritures dramatiques » IN : *écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*. France : C.n.r.s. Eds, 1998, 204 p. ISBN : 78-2-271-05338-1

⁸⁹ BIET Christian, TRIAU Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* France : folio Essais, 2006. ISBN : 2-0703-0036-6. p. 18

⁹⁰ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 448-449

auteurs de demain. »⁹¹ Cependant, il perçoit aujourd'hui un effet inverse à cet émancipation du plateau. Selon lui, les éditeurs recommencent à publier de préférence en concordance avec une création scénique. Mais François Berreur, éditeur des Solitaires Intempestifs, malgré ses qualités de metteur en scène et comédien affirme n'être « pas là pour éditer des restes de spectacle »⁹². Alors qu'en est-il réellement ? Comment les éditeurs gèrent-ils le rapport à la scène ?

Les partis pris des éditeurs sont significatifs de l'ambiguïté du genre théâtral. Certains sont entièrement en faveur du texte, d'autres envisagent leur métier en direction de la scène. Pourtant, ils publient du théâtre donc fixent cette matière. Ils travaillent presque à l'encontre du plateau qu'ils défendent. Mais finalement, leur est-il possible de compartimenter leur travail à un seul élément, de choisir de ne pas penser au texte ou de ne pas penser à la représentation ?

Chantal Poirier, éditrice dans la maison d'édition de théâtre québécoise L'instant même, insiste sur l'indépendance du texte : « ce sont justement les didascalies qui servent à faire du livre un texte autonome. »⁹³ et sur son importance : « Il ne faut pas que ce soit juste un show, nous explique Chantal Poirier. Sur le plan littéraire, l'œuvre doit se tenir. L'objet livre est une marque dans le temps d'un objet de création et agit donc comme complément à l'expérience théâtrale. » Après tout, « qu'on lise de la nouvelle, du roman, du théâtre, on veut la même chose : se faire raconter une histoire ».⁹⁴ Cependant, ces propos, montrent, bien qu'ils mettent en avant le texte et semble le privilégier,

- BANOS, Pierre. « L'édition théâtrale dans tous ses états » [en ligne], *Les Lettres françaises*, mai 2009. Disponible sur <www.les-lettres-francaises.fr/wp-content/uploads/2010/11/20091.pdf> (Consulté le 02/09/2018).

- FESTIVAL D'AVIGNON. *Éditeurs, passeurs de scènes*. (2017). *théâtre-video.net*. Disponible sur : <<https://www.theatre-video.net/video/Editeurs-passeurs-de-scenes-71e-Festival-d-Avignon>> (Consulté le 02/09/2018).

- LES LIBRAIRES. *Lire et publier du théâtre : pourquoi ?* [en ligne]. (2016) Disponible sur : <<https://revue.leslibraires.ca/articles/poesie-et-theatre/lire-et-publier-du-theatre-pourquoi>> (Consulté le 02/09/2018).

L'INFLUX. *Les principaux éditeurs de théâtre*. [en ligne]. (2008, 2017) Disponible sur : <<http://www.linflux.com/arts-vivants/editeurs-de-theatre/>> (Consulté le 02/09/2018).

- *Id.*

qu'elle ne peut pas entièrement écarter la représentation. L'adverbe « juste » prouve que si le théâtre ne peut pas être uniquement un spectacle, il l'est néanmoins. Il est un spectacle mais aussi un texte littéraire. Chantal Poirier voit donc dans le théâtre un genre mixte dont les deux parties se complètent.

D'autres éditeurs sont plus catégoriques. Ainsi Pierre Banos travaille pour la littérature théâtre. La ligne éditoriale de la maison, « découvrir de nouveaux auteurs en publiant leurs derniers textes, accompagner ceux déjà éclos dans leur processus d'écriture, témoigner des nouvelles dramaturgies de l'étranger et redonner à l'écriture théâtrale son statut littéraire », et le slogan de la maison « le théâtre, ça se lit aussi » sont en cela significatifs, même s'il ne peut que constater que son répertoire est ensuite créé. Cent pour cent des pièces de son catalogue ont en effet été montées par des troupes, amatrices ou professionnelles.⁹⁵ Cependant, ce point de vue, comme monsieur Banos a pu le dire pendant notre entretien, est de moins en moins partagé. En effet, même les maisons qui défendent le texte de théâtre ne délaissent pas le plateau. La médiatisation d'une pièce jouée, si le texte est publié de façon concomitante, peut le faire bénéficier de sa visibilité. Émile Lansman définit sa ligne éditoriale comme « théâtre contemporain à lire et à jouer, mis en livre (un peu comme on met en scène) dans un souci d'alimenter la littérature dramatique d'aujourd'hui, sans limite de genre, de forme ou d'origine des auteurs »⁹⁶. Ainsi trente-et-une pièces de son catalogue sont à l'affiche chaque jour dans le monde. C'est un nombre impressionnant qui ne peut que rejaillir sur les ventes puisqu'un petit pourcentage de spectateurs achète la pièce qu'il vient de voir. L'éditeur demande à ses auteurs de ne pas penser à la scène pendant son écriture, mais dans le but de laisser la place au plus grand nombre de spectateurs de donner leur interprétations et regard scénique. La maison a ainsi plus de chance de voir sa pièce montée plus d'une fois. L'éditeur est franc sur ce mouvement de retour vers la scène :

* Entretien téléphonique avec Pierre Banos. Voir annexe 7.

* Voir questionnaire, annexe 4.

Au début, nous rechignions à publier des textes qui avaient été créés ou étaient en voie de création. Parce qu'une fois mises en scène, ces pièces étaient "brûlées" pour les autres compagnies à la recherche d'œuvres inédites. Les temps ont changé, notamment en théâtre jeune public, et il n'est pas rare aujourd'hui de constater qu'un même texte est joué par plusieurs compagnies en même temps.

Il n'est pas le seul. Les éditions Color Gang publient des textes visant à « engager un débat public »⁹⁷. Il y a donc une volonté de donner du sens aux textes, qui doivent pousser à réfléchir, à se questionner. Une importance est donnée au texte, qui n'empêche pas de s'intéresser à sa représentation. Yves Olry pense que « le livre accompagne la pièce jouée pour de vrai », ce qu'il réalise physiquement puisqu'il nous apprend dans ses réponses à notre questionnaire que son mode de diffusion-distribution comprend la vente des ouvrages pendant les tournées, notamment pendant les premières.

À l'inverse, les éditions l'Avant-Scène théâtre publient du théâtre pour irriguer le plateau de textes et des revues liés à la scène. Le résumé des ouvrages est présenté avec la distribution des représentations. Cependant, la maison ne peut échapper à l'aspect littéraire du genre. Comme Pierre Banos le constate dans *La mise en livre du texte de théâtre contemporain : une mise en scène des mots*, « c'est un des acteurs importants du secteur »⁹⁸.

Ce retour à la scène et à la publication concomitantes à la création, se constate donc en effet, mais n'empêche pas les éditeurs de publier des ouvrages pour leur qualité littéraire et leur autonomie vis-à-vis de la scène. Cela est une spécificité de l'édition théâtrale, de son modèle économique dont nous reparlerons. En effet, les éditeurs semblent profiter de la nature double du genre. Ainsi Color Gang vend ses textes pendant les représentations. De même, Actes Sud tient compte de la langue de l'auteur et de l'autonomie des textes, mais publie de préférence pendant les créations, pour bénéficier de plus de visibilité, de critiques et d'une meilleure place en librairie. Même Pierre Banos participe en

⁹⁷ - Voir questionnaire, annexe 2.

⁹⁸ - BANOS, Pierre. « La mise en livre du texte de théâtre contemporain : une mise en scène des mots » [en ligne]. IN : L'esthétique du livre. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, ISBN : 9782840160526. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/pupo/1894?lang=fr#text>>

quelque sorte à ce mouvement dans lequel il ne souhaite pas voir sa maison s'engager. En effet, la maison est agent littéraire, elle gère donc les droits de représentation de ses auteurs, ce qui est un lien évident avec la scène. Tout comme L'Arche, il touche des droits de représentation à hauteur de 15 à 20 000 euros pour les auteurs intégrés à l'agence Althéa. Ces ouvrages sont donc en partie financés grâce à l'activité scénique de leurs auteurs. Ainsi, si Pierre Banos ne souhaite pas que sa politique éditoriale soit soumise à l'actualité scénique, il répond néanmoins à une des fonctions des éditeurs de théâtre identifiée dans sa thèse, pourvoir la scène en texte.

Finalement, les éditeurs, après un mouvement d'émancipation de la scène, reviennent vers elle afin de bénéficier des avantages d'une publication relative à une création. La majorité accepte cette particularité du théâtre et en tire des avantages. Autant profiter de cette complémentarité puisque, « théoriciens et praticiens s'accordent aujourd'hui sur une évidente dualité de l'art théâtral : il est texte **et** il est spectacle »⁹⁹, comme le montre l'utilisation du verbe « associer » par Claire David :

Ce que je crois c'est que tous les lieux où le public de théâtre est là ,où il se passe de théâtre, devraient penser aux livres. C'est-à-dire que très souvent en fait c'est un souhait, un souci, une occupation secondaire. On y pense pour y consigner ses mémoires, on y pense pour tout à coup faire le bilan de sa vie quand on arrive à un certain âge mais l'édition c'est pas ça. L'édition c'est la vie même, c'est le mouvement même de la vie qui est en action. C'est faire confiance à de jeunes auteurs. Ça leur permet qu'ils aient un appui pour développer leur œuvre. Donc, vous voyez, je trouve que le milieu de théâtre, le milieu des représentations ne pense pas suffisamment au livre, ne pense pas à associer le livre.

⁹⁹ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 426

4. L'avènement du metteur en scène : une révolution

a) L'apparition du métier

Comme le souligne Alain Viala dans son *Histoire du théâtre*, l'arrivée de l'électricité, donc de l'éclairage, à la fin du XIX^e siècle fait émerger le métier de metteur en scène. Alfred Simon y voit deux conséquences, un intérêt nouveau pour un certain public, et inversement, la perte de certains spectateurs :

Pour le public qui l'a déserté, le théâtre est donc surtout malade de la mise en scène, de la mégalomanie du metteur en scène, de son goût de la performance, de son mépris du texte, de son irresponsabilité envers le spectateur. Pour ceux qui sont restés, des jeunes surtout, c'est le contraire : la mise en scène dit seule tout ce que le théâtre doit dire.¹⁰⁰

C'est donc une emprise forte que possède le metteur en scène sur le genre théâtral, ce que confirme Alfred Simon en évoquant une « prise de pouvoir »¹⁰¹ du metteur en scène qui a, selon lui, le dernier mot sur l'auteur. Alors en quoi l'arrivée de ce nouveau métier a-t-elle révolutionné le théâtre ?

b) Les conséquences sur le secteur

Selon Jean-Pierre Ringaert dans *Écritures dramatiques contemporaines*, le metteur en scène a rapidement souhaité devenir auteur, créateur. L'apparition du métier a donc eu effet, en plus du plateau, sur les textes littéraires. Les auteurs, comme Samuel Beckett, ont voulu garder l'emprise sur leurs textes, ont eu peur des libertés prises par ces nouveaux acteurs. Les didascalies deviennent des

¹⁰⁰ SIMON, Alfred, *Le Théâtre à bout de souffle ?* France : Seuil, 1979, 128 p. (Intervention). ISBN : 2-0200-5061-7. p. 12.

¹⁰¹ *Id.*

outils de contrôle des textes et sont de plus en plus descriptives et précises. C'est peut-être pour cela que Franck Ervard affirme :

L'importance du metteur en scène est allée grandissante au début du siècle, si bien que la vie des textes de théâtre est aujourd'hui inséparable de leur existence esthétique sur scène. Toutes les ressources (espaces, images, lumières ...) produisent une interprétation du texte.¹⁰²

C'est également probablement une cause de l'augmentation du nombre de créateurs qui sont à la fois auteurs et metteurs en scène.

Par conséquent, quel que soient les avis des éditeurs, des auteurs et des critiques, le théâtre est un genre double, d'une nature paradoxale, dont les deux aspects influent l'un sur l'autre jusqu'à devenir parfois complémentaires. Alors qu'est-ce que cela implique sur la lecture du théâtre ?

B) Une lecture difficile et un public restreint : quelle réception pour le texte ?

Cette confusion dans la nature même du théâtre peut laisser penser que le théâtre ne se lit pas. À l'image de la poésie, dont le nom même, « le mot poésie, et donc la poésie, rebute ou impressionne. »¹⁰³ Alors comment sont perçus les textes de théâtre ? Pour quelle(s) raison(s) les lecteurs les délaissent-ils ? Quels éléments s'opposent à leur lecture ? Les critiques sont d'accord sur un point, le théâtre est sorti du champ de la littérature dans les années soixante. Jean-Pierre Ringaert, dans *Écritures dramatiques contemporaines*, juge que le théâtre a alors perdu un certain nombre de lecteurs, un public de lettrés. Alors où en est la lecture du texte de théâtre aujourd'hui ? L'accessibilité du livre et du texte de théâtre peut être remis en question (1). En outre, la présence de la représentation dans le texte

¹⁰² ERVARD, Franck. *Le théâtre français du XX^e siècle*. France : Ellipses, 2002, 120 p. ISBN : 2-7298-1118-4. p. 7.

¹⁰³ PRÉTOT Arielle, *Éditer de la poésie contemporaine en France de nos jours*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et électronique. Toulouse ; université de Toulouse Le Mirail, 2012. p. 13

peut être un frein à la lecture et la rendre complexe (2), tout comme le mélange des genres littéraires au sein du texte de théâtre (3).

1. une accessibilité parfois difficile

a) Un texte parfois jugé illisible

Le théâtre, comme la poésie, est souvent considéré comme un genre difficile, hermétique. Anne Ubersfeld analyse la façon dont doit être perçu un texte de théâtre. Elle met en place une réflexion sur le paradoxe du théâtre, à la fois texte et spectacle et distingue deux pratiques :

- la pratique classique, qui privilégie le texte et dans laquelle la représentation est une « traduction »¹⁰⁴ de ce dernier. La critique s'oppose à cette vision du théâtre car texte et représentation n'ont pas « d'équivalence sémantique », c'est-à-dire que les signes transmis par ces deux biais diffèrent et ne produisent donc pas les mêmes sens, significations. Elle y voit une limite majeure qui est d'empêcher, en raisonnant ainsi, toute nouvelle interprétation par un texte devenu trop classique, statique.
- une pratique contre le texte : le texte n'est alors qu'une partie de ce qui permet de créer la représentation.

Pour Anne Ubersfeld, la représentation contient la voix du texte mais le texte peut également se lire « comme un roman [en voyant] dans les dialogues des dialogues de roman, dans les didascalies des descriptions. »¹⁰⁵ Sa thèse est qu'un texte de théâtre possède des particularités que n'ont par exemple pas les romans car il contient des signes de la représentation.

¹⁰⁴ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. France : éditions Belin, 2013, 240 p. (Lettres Belin Sup). ISBN : 978-2-7011-1916-8. p. 13

¹⁰⁵ *Id.* p. 16

Le texte de théâtre a donc des caractéristiques particulières (l'expression linguistique, la lecture linéaire) qui permettent, en y ajoutant le travail du metteur en scène, de créer la représentation.

Par conséquent, pour Anne Ubersfeld, « la « performance » théâtrale est constituée par un *ensemble de signes*, ensemble articulé en deux sous-ensembles : le texte T et la représentation P.¹⁰⁶

À partir de là, et comme dans toute communication, il y a interaction entre un destinataire et un destinataire. Le théâtre est donc soumis aux malentendus, quiproquos, mauvaises interprétations. En outre, si l'auteur donne un premier sens à son texte, mais que le metteur en scène y voit et transmet un sens différent, le spectateur ne peut-il pas être perdu entre les deux ? Surtout pour une pièce dont le texte serait déjà en sa connaissance avant sa représentation.

De plus, si le texte ne sert qu'à créer une représentation par une complémentarité du texte et du travail du metteur en scène, il est donc, seul, incomplet. Anne Ubersfeld remet en cause la lisibilité du texte de théâtre. Or, s'il est vrai que les textes classiques, malgré les codes (vers, alexandrins, ...) qui peuvent rendre la lecture difficile pour certains lecteurs, restent largement compréhensibles, ne serait-ce que grâce aux *topos*, les textes contemporains peuvent eux être plus complexes. Prenons l'exemple d'une pièce éditée en 2014 aux éditions Quartett intitulée *Riding hood* du dramaturge Lancelot Hamelin et dont voici les premières lignes, que l'on peut considérer comme la première scène de la pièce :

Avant que les merles les mangent

Mange

Quelque chose est rouge

Dans un coin de mon œil

Un coin de ciel est tombé

Un rideau sur un couple

¹⁰⁶ *Id.* p. 30

Un ventre ouvert sur une table
Enfance hospitalisée
Un fruit mûri trop vite
Rouge avant pourrir
Après la chute des pétales
Gran'Ma n'a pas besoin
De cueillir les cerises
Elle attend que ça tombe
C'est rouge dans sa bouche
Mange avant que les merles les mangent
Un incendie de sang dans la bouche
Puis-je haïr en ma mère
Ce que Gran'Ma a fait
Nous sommes les fruits
Et leur décomposition
Me poursuit

Je veux vous dire
La terrible guerre que se livrèrent
Ginger Red et Gran'Ma
C'était à celle qui gagnerait la peau de Wolff
Et comment ledit Wolff fut assez stupide
Pour se livrer au jeu, se jeter
Il faut le dire, aux tréfonds de sa gorge.¹⁰⁷

Très peu d'informations sont données ici aux lecteurs. Il n'y a pas de présentation des personnages avant cette première page. Le locuteur n'est pas nommé. Il n'y a aucune didascalie Il n'y a pas l'habituel découpage en actes et en scènes. La situation d'énonciation n'est donc pas posée. On sait seulement ce dont va parler le narrateur : une bataille entre deux personnes pour tuer un individu ou une chose nommée « wolff », alors même que dans un texte de théâtre, Il n'y a pas réellement de narrateur. Les personnages parlent, les didascalies nous informent des lieux et des gestes, et le reste de l'action se déroule et se comprend à travers les dialogues. Le lecteur doit chercher lui-même des indices sur l'histoire et

¹⁰⁷ HAMELIN Lancelot. *Riding hood*. France : Quartett, 2014, 112 p. ISBN : 978-2-916834-49-8. p. 15-16.

décrypter le texte. Le titre aide tout de même à cette compréhension : *Riding hood* peut être traduit en français par capuche ou chaperon et est associé à la couleur redondante dans ce début d'ouvrage : « rouge » (l. 3, 10, 15) ; « cerises » qui renvoient à cette même couleur (l. 13) ; « sang » (l. 17). Se retrouve également la répétition du verbe « manger » (l. 1, 2, 16) avec le champ lexical du fait de s'alimenter : « cerise » (l.13) ; « Mange » ou « manger » (l.1 et 15) ; « ventre » (l. 6) « fruit » (l. 8 et 19) ; « bouche » (l. 14 et 16) ; « tréfonds de sa gorge » (l. 28). Enfin l'idée de la mort est très présente avec le ciel qui à la troisième ligne, le « ventre ouvert » (l. 6), l'hospitalisation à la ligne sept, la pourriture (l. 9), la chute à la ligne dix, la couleur rouge que nous avons déjà évoquée, l' « incendie » ligne dix-sept, la « décomposition » (l. 20), la guerre (l. 23), l'expression « avoir la peau » (l. 25) et les « tréfonds » qui font penser à l'enfer (l. 28). Le « ventre ouvert » (l. 6) renvoie à une autopsie ou à l'idée d'un aliment qui est rejeté. Enfin, le personnage nommé « Wolff » renvoie indéniablement au terme anglais *wolf*, qui signifie « loup ».

Tout cela réuni dans ces premières lignes renvoie bien évidemment au célèbre conte du petit chaperon rouge. Le lecteur peut donc comprendre dans cette première page que la pièce renvoie à ce conte. Cependant, cela présuppose une connaissance préalable du lecteur et l'oblige à réfléchir à chaque terme, à l'accumulation d'indices. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il comprendra ensuite l'histoire racontée ici. Ce que ne semblent pas ignorer l'éditeur et le préfacier. En effet, la préface vient comme expliciter le texte : « Pourtant, ici, il n'y aura pas de conte. Même si, tout au long, le texte s'y accroche, comme à un paradigme perdu. »¹⁰⁸ Premier indice donné au lecteur, bien vite développé : « Autour de Ridding Hood rôde un loup, sûrement celui du Petit Chaperon Rouge [...] vient hanter l'écriture. Il hurle, errant dans la nuit, et se souvient qu'un jour il était un homme. »¹⁰⁹ Caroline Guiela Nguyen présente le texte, mais en donne aussi des clés de lecture, un sens au texte qui peut être un peu difficile. Cependant, elle-même n'est pas sûre de son interprétation, comme le montre

- *Id.* p. 8

- *Id.* p. 8

l'utilisation de l'adverbe « sûrement ». Elle n'empêche pas le lecteur de trouver une interprétation différente, mais lui permet d'être certain d'en avoir une à la fin de la lecture. Ce que fait également Astrid Cathala, fondatrice et directrice de la collection théâtre des éditions l'œil du souffleur : « Pour la pièce de Julie [Ménard], j'ai écrit une préface où je donne un peu mon sentiment par rapport à la pièce et je propose aussi une clé pour sa lecture. S'agissant d'une écriture contemporaine, une écriture qui n'a pas une forme classique, je voulais, à travers la préface, permettre au lecteur de l'aborder d'une façon plus simple et directe. J'avais envie aussi d'accompagner ce texte jusqu'au bout, dans l'édition. »¹¹⁰ L'éditrice juge donc que les textes de théâtre contemporain peuvent être difficiles à appréhender pour les lecteurs : « il y a une façon particulière de lire le théâtre qu'on n'apprend pas à l'école. Quand on lit du théâtre, il faut pouvoir soi-même mettre en scène le texte, le voir, et ce n'est malheureusement pas l'école qui nous l'enseigne »¹¹¹.

Jean-Pierre Ringaert en arrive aux mêmes conclusions dans *Écritures dramatiques contemporaines*. Dans ce travail, il analyse le début de sept œuvres et recherche à comprendre la façon dont se construit le dialogue, la relation entre le lecteur et l'auteur en fonction de leurs connaissances préalables. Il essaie de montrer que différents niveaux d'informations se construisent. Ainsi, dans *Les Chaises*, de Ionesco, J.P-. Ringaert constate que les premières répliques ne donnent aucune information ou que celles-ci doivent être remises en question. Une lecture naturaliste de l'œuvre ne permettrait pas au lecteur de comprendre le texte. De même dans *La Bonne vie* de M. Deutsch, le lecteur doit obligatoirement repérer les décalages. Finalement, la complexité des textes d'aujourd'hui n'est selon lui par insurmontable. Le critique affirme que les textes jugés illisibles sont ceux que les lecteurs ne savent pas lire, souvent ceux dont les codes dramaturgiques classiques ne sont pas respectés, mais sont compréhensibles si le lecteur en prend le temps. Pour Jean de Guardia et Marie Parmentier, la lecture

¹¹⁰ PISANI Guillermo. *Images de l'édition théâtrale*. Entretien avec les éditions l'œil du souffleur.[en ligne] Disponible sur : <<http://www.oeildusouffleur.com/actualites/revue-de-presse/images-de-ledition-theatrale/>> (Consulté le 02/09/2018).

¹¹¹ *Id.*

du théâtre est une pratique singulière, spécifique mais complète, ce qu'ils démontrent par l'analyse de deux modes de lecture, une lecture correcte et une lecture incorrecte du texte de théâtre. C'est-à-dire une « lecture fictionnelle » et une « lecture scénique ». Selon ces critiques, le théâtre doit être lu comme une « mise en scène mentale ». Le texte a une autonomie, mais sa lecture est spécifique et doit être correctement pratiquée¹¹².

Les textes contemporains sont bien différents, par cette complexité de compréhension, des textes classiques. La première scène du célèbre *Barbier de Séville* le prouve :

ACTE I

*Le théâtre représente une rue de Séville,
où toutes les croisées sont grillées.*

Scène première

*LE COMTE, seul, en grand manteau brun et chapeau
rabattu. Il tire sa montre en se promenant.*

Le jour est moins avancé que je ne croyais. L'heure à laquelle elle a coutume de se montrer derrière sa jalousie est encore éloignée. N'importe ; il vaut mieux arriver trop tôt que de manquer l'instant de la voir. Si quelque aimable de la cour pouvait me deviner à cent lieues de Madrid, arrêté tous les matins sous les fenêtres d'une femme à qui je n'ai jamais parlé, il me prendrait pour un Espagnol du temps d'Isabelle. Pourquoi non ? Chacun court après le bonheur. Il est pour moi dans le cœur de Rosine. Mais quoi ! suivre une femme à Séville, quand Madrid et la cour offrent de toutes parts des plaisirs si faciles ? Et c'est cela même que je fuis. Je suis las des conquêtes que l'intérêt, la convenance ou la vanité nous présentent sans cesse. Il est si doux d'être aimé

¹¹² DE GUARDIA, Jean et PARMENTIER, Marie. « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, 2009/2 (n° 158), p. 131-147. DOI : 10.3917/poeti.158.0131. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-131.htm>>. (Consulté le 02/09/2018).

pour soi-même ; et si je pouvais m'assurer sous ce déguisement... Au diable l'importun !

Ici, la première scène suit une présentation détaillée des personnages. Elle présente tous les éléments nécessaires à la compréhension et sert donc de scène d'exposition : le lieu, (Séville), le personnage qui s'exprime (le Comte, seul), le moment (dans la matinée), la situation (un homme amoureux se rend chaque matin devant la fenêtre de sa belle nommée Rosine). Le lecteur n'a pas besoin de décoder, d'analyser chaque terme du texte pour comprendre la situation. Or, si certains lecteurs apprécient que les textes leur résistent, beaucoup sont découragés par des textes trop longs et ardu.

Cependant, certains auteurs tentent de faciliter l'accès aux pièces de théâtre. C'est le cas de l'auteur et metteur en scène Julien Guyomard, qui, lors d'une interview radiophonique¹¹³, explique essayer de créer différents sens de lecture possibles, plusieurs niveaux de profondeurs. Ainsi, certains lecteurs peuvent préférer le premier sens, le plus facile, quand d'autres pourront approfondir leur lecture. L'accessibilité du texte est alors universelle. Cependant, ces exemples sont rares et la réputation actuelle du théâtre ne permet probablement pas d'attirer à lui ces divers lecteurs.

Le théâtre contemporain a perdu les codes du théâtre classique, la structure. Les habitudes ont explosé et se sont modernisées quitte à perdre des lecteurs, à rendre les textes confus pour certains d'entre eux et à susciter leur incompréhension. Si ces exemples ne peuvent être représentatifs de l'ensemble des livres de théâtre, ils nous paraissent néanmoins significatifs de l'offre actuelle de textes contemporains. Ces derniers peuvent par conséquent paraître voire être hermétiques. Le lecteur ne retrouve pas les codes dont il a l'habitude et peut être

¹¹³ FRANCE CULTURE, *Qu'est-ce qu'écrire aujourd'hui pour le théâtre ?* Joëlle Gayot. (2013). Disponible sur : < <https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/quest-ce-que-ecrire-aujourd'hui-pour-le-theatre>> (Consulté le 02/09/2018).

perdu, voire déçu. Cette difficile accessibilité s'accompagne-t-elle d'une accessibilité financière complexe au texte de théâtre ?

b) la question du prix de vente

En effet, les prix des livres de théâtre paraissent à beaucoup assez élevés. Les publications de l'Arche vont de dix à vingt euros environ. *L'absence de guerre* de David Hare coûte quatorze euros pour cent-cinquante-deux pages ; *Guerre et paix : considérations politiques* de Hermann Hesse s'affiche à dix-neuf euros cinquante et comporte deux-cent-vingt-quatre pages ; *Ostermeier backstage* coûte vingt-deux euros pour cent quarante-quatre pages. Enfin, *Le Revizor* de Nicolas Gogol est au prix de dix euros pour cent-quatre pages. Par conséquent, les prix sont autant ceux d'un livre de poche que d'un grand format pour des ouvrages dont le nombre de pages peut être comparable à un grand format mais dont le temps de lecture est bien moindre, du fait de la structure d'une pièce mais également du format puisque celui des publications de L'Arche sont d'environ dix-huit virgule cinq sur onze virgule cinq centimètres.

Les Solitaires Intempestifs proposent des ouvrages à des prix compris dans une fourchette relativement stable, environ entre douze à dix-sept euros. *Reconstruction(s)* de Guy Régis Junior est proposé à un prix de quatorze euros pour quatre-vingt-seize pages ; *Binôme, le poète et le savant* d'un collectif d'auteurs coûte quinze euros pour deux-cent-soixante-douze pages. Quant à *Italienne scène et orchestre* de Sivadier Jean-François, il est affiché à dix-sept euros pour cent quatre-vingt pages. *Plus grand que moi (Solo anatomique)* de Nathalie Fillion coûte douze euros pour soixante-quatre pages. Enfin, *Pourama Pourama (Pour un mois pour un an)* de Gurshad Shaheman, ouvrage de cent quarante-quatre pages est proposé à quinze euros. La majorité des nouveautés de la maison est comprise entre douze et quatorze euros. Cela reste plus coûteux qu'un livre de poche pour un temps de lecture toujours moindre.

Dans ces conditions, il est compréhensible qu'un lecteur privilégie la quantité et le temps de lecture plutôt que le genre ou même que la qualité. D'autant plus que, comme le souligne Pierre Banos, il y a peu de lecteurs de théâtre¹¹⁴. Que ce soit un petit lecteur avec des moyens financiers modestes ou un fort lecteur mais qui par conséquent désire davantage d'ouvrages, tout deux choisiront probablement un roman grand format ou deux livres de poches pour le même prix. Seuls les clients aisés et curieux, ou les amateurs de théâtre semblent susceptibles de se tourner vers ce rayon et de choisir l'achat d'une pièce par envie.

Les prix sont cependant moins élevés aux Éditions Quartett. Les ouvrages présentés comme des nouveautés¹¹⁵ sont *Gens du pays* de Marc-Antoine Cyr, *On dormira quand on sera mort* de Carine Lacrois, *La Fabrique des instants précieux* de Patrice Douchet et *Mario del Bandido* de Julie Aminthe, respectivement aux prix de douze, onze, seize et douze euros. Ils comprennent cent-douze, quatre-vingt-seize, cent soixante-seize et cent-douze pages. Ces prix moins élevés sont peut-être dûs au fait que la maison est plus jeune. Au vu de l'état du secteur, il est probable que la maison ait décidé de diminuer ses prix pour être attractive et concurrencer des maisons renommées et assises dans le secteur. La majorité des ouvrages présents au catalogue tournent entre neuf et douze euros (la majorité coûtant douze euros). Est-ce un moyen de rendre le texte de théâtre plus accessible ? Cependant, le temps de lecture reste moins élevé que pour un livre de poche. Les pièces de théâtre des éditions Quartett ayant souvent très peu de textes au verso pour un temps de lecture de soixante minutes environ, le nombre de pages étant également à peu près toujours équivalent et les marges étant très grandes.

¹¹⁴ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008.

¹¹⁵ Quartett éditions. « Dernières Parutions ». *Quartett éditions*. Disponible sur : URL <<http://www.quartett.fr/>> (consulté le 02/09/2018).

c) la légitimité de la lecture

Enfin, un des obstacles à la lecture du théâtre est psychologique. Les textes sont considérés comme complexes, hermétiques, ce qui peut décourager certains lecteurs à essayer d'approcher ce genre, même s'ils en ont les capacités. Certaines personnes peuvent s'en sentir incapables ou installer des barrières psychologiques en se sentant illégitimes à cette lecture qui peut sembler être réservée à une « élite ». Il faut donc réussir à passer outre ce sentiment et oser s'approcher du rayon en librairie sans honte ou malaise. D'autant plus que le rayon théâtre est souvent caché, éloigné du centre de la librairie. Par exemple dans la plus grande librairie de Toulouse, Ombres Blanches, il se situe au deuxième et dernier étage avec les ouvrages les moins vendus tels que les livres sur la danse ou sur la photographie. Ainsi marginalisés, les ouvrages ne peuvent être que peu feuilletés puisqu'il faut prendre la peine de visiter cet étage dans lequel aucun genre littéraire extrêmement vendu ou prisé ne se trouve. Mais ne contribuent-ils pas de cette façon à la marginalisation de ces œuvres ? Ne seraient-ils pas plus feuilletés et consultés s'ils se trouvaient par exemple sur le chemin menant aux genres littéraires les plus achetés ? Notamment les beaux-livres qui ne sont pas achetés sans être préalablement regardés. Le lecteur doit ici chercher le rayon, alors que peu de clients se tournent instinctivement et par eux-mêmes vers ces genres.

Par conséquent le public du théâtre est peu nombreux. Arielle Prétot constate que pour la poésie, le public est assez restreint. Le secteur est en cela nombriliste puisque chacun est surtout lu par ses pairs. En théâtre, Pierre Banos distingue trois types de public de théâtre. Le premier est le public spécialisé, composé des professionnels, des amateurs et des spectateurs. Ils sont en quête d'un texte en vue d'une mise en scène. Le second public est le public scolaire. Il s'agit de prescripteurs tels que les enseignants et les bibliothécaires, mais également des élèves et étudiants. Enfin, il distingue les lecteurs de théâtre, qu'il nomme le

« public fantasmé », « idéal »¹¹⁶. Il s'agit des personnes dont le livre de théâtre est un objet indépendant, qu'ils achètent en vue de le lire et non par rapport à une quelconque activité scénique.¹¹⁷ Cependant, il constate que ce dernier est extrêmement rare, et réduit encore par le recul de la lecture en France et l'augmentation de la variété des loisirs.

Les obstacles à la lecture du théâtre sont nombreux. Nous avons vu que le théâtre est, de par sa nature, un genre particulier, oscillant entre l'art de la littérature et l'art du spectacle. Cela ne constitue-t-il pas un obstacle supplémentaire pour les lecteurs de théâtre ?

2. la présence de la représentation dans le texte : utilité ou complexité supplémentaire ?

a) étude des signes de la représentation dans les textes de théâtre

Pour Anne Ubersfeld, le texte de théâtre est un des deux tenants de la représentation. Alors peut-être possède-t-il les prémices de cette dernière ? Le texte de théâtre possède-t-il des marques de la représentation qui perturberaient la lecture ? Pour répondre à cette interrogation, il semble cohérent d'examiner les signes de représentations dans un échantillon de livres de théâtre qui nous semble assez représentatif de l'offre actuelle : un ouvrage des éditions Quartett, un ouvrage de L'Arche éditeur, un ouvrage de Gallimard et un des Solitaires Intempestifs.

Riding Hood des éditions Quartett comprend très peu de codes du théâtre, et tout aussi peu de signes d'une représentation passée ou future. Il est cependant

¹¹⁶ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. P. 388

¹¹⁷ *Id.* p. 381 à 390.

indiqué avant le texte que la pièce a été écrite pour une compagnie, en vue d'une représentation. Il s'agit d'une coédition avec deux compagnies pour le titre de Capitale Européenne de la Culture. Il n'est pas donné le nom des personnages mais le nom des acteurs, de la metteuse en scène et du créateur de la musique et de la vidéo le sont. Il n'y a pas de didascalies à l'exception de phrases qui semblent correspondre à des titres de chapitres (situées après une page ou une demi-page blanche) mais peuvent, par leur contenu, laisser penser qu'il s'agit de didascalies de par leur typographie en italique, le fait que leur présence ne soit pas systématique et les indications des lieux qu'elles apportent : « sévices à la station service » (p. 29) ; « Au péage » (p. 55) ; « Motel » (P. 37)... On ne trouve aucune indications de mise en scène, de lumière, de position ou de tons pour les acteurs. Par conséquent, rien n'indique, à l'exception du paragraphe précédemment évoqué, la mise en scène réalisée. Cela est étonnant au premier abord. Mais deux hypothèses s'offrent ensuite à nous. L'auteur peut avoir fait ici office de metteur en scène, et il ne lui était donc pas nécessaire d'indiquer dans le texte les consignes données à l'oral aux comédiens lors de répétitions. Le dramaturge peut également considérer le texte et la représentation comme deux arts différents, dont l'un ne relève pas de ses compétences, et ainsi concevoir le texte en vue d'une publication et non en y ajoutant des éléments qui pourraient le faire devenir un script pour la mise en scène. Si le texte semble ici avoir été commandé pour la scène, cela ne signifie pas pour autant que l'auteur n'ait voulu laisser la main au metteur en scène pour diriger les comédiens et réfléchir à la mise en scène et construire le texte pour la publication. Ces hypothèses semblent être recevables au vu de la date de publication, 2014, soit après la mise en scène pour laquelle le texte a été créé puisque le titre était présenté pour le titre de Capitale Européenne de la Culture en 2013. Le dramaturge semble être en faveur d'un texte de théâtre littéraire, sans refuser de le voir mis en scène.

L'ouvrage des Solitaires Intempestifs, *Clôture de l'amour*, a été également créé pour la scène. Or, cela n'est indiqué que dans la quatrième de couverture. Le reste de l'œuvre ne contient pas d'indications scéniques, de distributions ou autres éléments dédiés au spectacle. Un texte créé pour un spectacle donne-t-il donc

systematiquement lieu à un ouvrage publié postérieurement à la représentation ? Les dramaturges considérant peut-être que la mise en scène à réaliser est évidente et ne nécessite pas de précisions particulières ? Parce que la représentation ayant eu lieu, le texte n'est publié que pour sa qualité littéraire, sans souci de la scène ?

Lars Norén dans *Poussière* aux éditions de L'Arche fait davantage de place à la représentation. Un paragraphe en italique précède le texte. Il explique la position des personnages et leurs mouvements. Le mélange entre spectacle et littérature y est présent, l'auteur parle du « public », terme qui renvoie à la représentation mais explique la position des « personnages » et non des comédiens, ce qui renvoie à la littérature. Les didascalies indiquent les temps de silence, les tons, les actions, etc. Cela peut rendre la lecture confuse : sont-elles là car elles sont le seul moyen d'indiquer ce genre de choses dans un texte de théâtre ou comme indications aux comédiens et aux metteurs en scène ? La quatrième de couverture en donne une explication : le texte est une commande de la comédie-française, mais le dramaturge en est le metteur en scène. Par conséquent, c'est un texte créé pour la scène mais on n'y trouve pas ou peu d'indications scéniques, peut-être parce que l'auteur n'a pas à se méfier de l'interprétation d'un metteur en scène. Les didascalies peuvent être un moyen mnémotechnique mais sont plus probablement destinés aux lecteurs, qui n'ont pas accès à ces indications *via* la représentation. C'est donc un dramaturge pour qui texte et représentation sont du théâtre. Peut-être les considèrent-ils comme complémentaires ? Peut-être le texte a-t-il été retranscrit postérieurement à la mise en scène, dans la volonté de l'éditer, de le figer et d'en faire un objet indépendant ?

Nos débuts dans la vie publié par Gallimard est peut-être le plus classique de notre sélection. Le nom des personnages apparaît avant chaque réplique. La liste est présente au début de l'ouvrage. Les didascalies indiquent le ton employé, la position des personnages, leurs mouvements, et les objets présents. Elles sont peu nombreuses mais sont le signe d'une probable représentation de la pièce. En

effet, elles indiquent des volontés de l'auteur en terme de mise en scène : « Il reste immobile » (p. 9) ; « Peu à peu, la lumière » (p. 10), « Dans un coin du plateau, une loge de théâtre » (p. 10). Le terme « plateau » montre que la didascalie n'est pas là uniquement pour expliciter le texte mais bien pour donner des indications scéniques. Volonté de l'auteur de ne pas laisser son texte lui échapper ou réelle intention de représentation ? Dans tous les cas, cela demande aux lecteurs une grande imagination. Il ne peut pas inventer les détails par lui-même mais doit réussir à imaginer ce qui est indiqué par les didascalies, au risque sinon de ne pas, ou mal, comprendre la pièce.

b) constats

Par conséquent, on retrouve deux sortes de textes de théâtre. Les pièces dans lesquelles sont prévues les indications pour la mise en scène. L'auteur cherche alors à contrôler les deux pans de l'action théâtrale. Ainsi que les pièces sans aucune indication scénique. Cela confirme un point déjà abordé : le théâtre est autant scénique que littéraire. Au choix de l'auteur d'en faire une œuvre littéraire, un script, ou les deux. Il est donc possible de se sentir mal à l'aise face à la lecture d'un texte de théâtre qui comporterait un trop grand nombre de signes de la représentation, quand d'autres textes sont eux prévus pour être lus. Difficile alors pour certains lecteurs de choisir un livre en librairie. On peut rapidement se sentir dépassé devant la particularité d'un texte de théâtre.

Les signes de représentation ne semblent pas gêner la lecture comme nous pouvions le penser. D'autres éléments le peuvent comme la modernité de certains textes, l'absence des codes habituels ou l'absence de repères. Par exemple, dans *Poussière*, les personnes ne sont pas citées nominativement mais par des lettres. Cela est cohérent avec le texte, dans lequel la discussion est niée, chaque personnage se parlant davantage à lui-même qu'aux autres ou discutant par deux mais à travers des malentendus. Il n'est alors pas nécessaire de reconnaître le personnage qui s'exprime. Cela est néanmoins déconcertant. Il faut

tout de même comprendre qui parle pour comprendre le sens de ses propos par rapport à sa réplique précédente. De même dans *Riding Hood*, le fait qu'aucun personnage ne soit mentionné empêche le lecteur de savoir qui s'exprime, ce qui ne facilite guère la compréhension du texte, alors que la représentation permettrait de connaître au moins le nombre de locuteurs.

3. Le mélange des genres

On fait du théâtre avec ce qui n'est pas du théâtre et cela me désole. Certes on peut faire un spectacle avec Alice au pays des Merveilles, mais Lewis Carroll n'est pas un auteur de théâtre. Et pourtant, ce sont beaucoup trop souvent encore des adaptations qui sont récompensées de contes, de romans... cela, je l'avoue, est décourageant, parfois¹¹⁸.

La présence de la scène dans le texte n'est en outre pas le seul inconvénient de certaines lectures. Comme le montre cette citation, le mélange des genres au théâtre est un phénomène récurrent. En effet, Muriel Plana¹¹⁹ constate au XX^e et XIX^e siècles qu'un grand nombre de pièces représentées sont adaptées par les metteurs en scène de romans, nouvelles et récits. Par conséquent, le mélange des genres généré peut provoquer des ouvrages directement écrits pour la scène. L'écriture, moderne, est parfois déconcertante. Peut-être du fait des nombreuses adaptations, qui peuvent influencer le style, l'esthétique contemporaine de l'écriture théâtrale.

Par exemple, dans l'ouvrage *Riding Hood* des éditions Quartett, plusieurs éléments font douter le lecteur quant au genre de l'ouvrage, bien que celui-ci soit précisé sur la couverture. Tout d'abord la quatrième de couverture, dont le résumé serait mieux adapté à un récit qu'à une pièce. Rien dans ce résumé ne laisse présumer que l'on tient dans ses mains une pièce de théâtre. L'ouvrage ne contient pas de liste de personnages, qui est pourtant un des codes les plus conventionnels du théâtre. Enfin, l'utilisation des tirets est assez hasardeuse. La liste des comédiens permet de comprendre qu'il y a plusieurs personnages.

¹¹⁸ Voir annexe 6.

¹¹⁹ DÉBARD, Clara (dir.). *D'un genre à l'autre: la transmodalisation dramatique*. France : PUN-Éditions universitaires de Lorraine, 2014, 269 p. ISBN : 978-2-8143-0215-0.

Pourtant, certaines répliques ne contiennent pas de tiret quand il y en a parfois au milieu d'une phrase. Peut-être a-t-il été considéré que leur utilisation n'était pas utile ? En effet, lors de la représentation, cela est parfaitement compréhensible par l'alternance des prises de paroles. En outre, le texte contient des paragraphes, ce qui le rapproche d'une mise en page de roman, et sont peut être un moyen de garder le contrôle de la mise en scène en représentant les temps de pauses. Tout cela est réellement déconcertant et ne facilite pas la lecture du texte, déjà compliquée.

En outre, les éditeurs eux-mêmes ne parviennent pas à classer certains de leurs textes. Les éditions Théâtrales parlent en ces termes de *4CV* de Manoell Bouillet : « Ciselant les mots, empruntant parfois la voix du gallo, l'autrice signe un texte ancré dans la terre, violent et pudique. Mais, grâce à un verbe poétique et distancié, cette fable pour quatre acteurs va bien au-delà du reportage sociologique sur les errements intimes en milieu rural. »¹²⁰ Le terme « fable » saute ici aux yeux. En effet, la fable est un genre littéraire particulier, de l'ordre du récit.

Par conséquent, le texte de théâtre pose problèmes dans sa lisibilité de par la complexité de certains textes contemporains, la présence parfois forte d'une possible mise en scène dans le texte et la perte de repères habituellement dressés par le théâtre classique. Mais le manque d'accessibilité du texte de théâtre se voit également dans les prix de ventes. Un point de vue plus sociologique permet de distinguer également la barrière que constitue l'achat d'un texte de théâtre pour certaines personnes. Mais n'est-ce pas le devoir des prescripteurs de combattre de telles barrières ?

¹²⁰ Théâtrales, *4CV*. disponible sur : <<https://www.editionstheatrales.fr/livres/4-cv-571.html>> (consulté le 02/09/2018).

C) Un art oublié

En 2008, Pierre Banos fait déjà état d'un « désert médiatique ». ¹²¹ Il analyse les mentions de pièces de théâtre dans les journaux *Le Monde*, *le Figaro*, *Libération* et dans *Télérama* et constate que les textes relatifs aux spectacles évoqués sont de plus en plus cités. *Le Figaro* et *Le Monde* citent plus d'une fois sur deux ces publications. Cependant, les critiques interrogés évoquent eux-mêmes un manque de connaissance dans le secteur. Seules des publications spécialisées, à public restreint, parlent réellement des nouvelles parutions de livres de théâtre. Pierre Banos constate également que seulement deux radios jouent le rôle d'informations envers le public concernant l'édition théâtrale : France Inter et France Culture. Pierre Banos-Ruf en déduit plusieurs conséquences : un manque d'informations pour le public et une pauvreté des débats et de l'esprit critique sur ces ouvrages, les éditeurs étant la seule barrière critique entre le livre et le lecteur. À partir de ces constats, nous essaierons de reprendre la réflexion menée par Pierre Banos sur ce sujet de la médiatisation du livre de théâtre en analysant sa présence dans d'autres médias que ceux évoqués dans cette thèse et en étudiant la médiatisation effectuée par les acteurs de la chaîne du livre (1) et par la critique littéraire (2), avant de constater quelle est la présence du texte de théâtre dans la société (3). Pierre Banos affirme en effet que les quelques médias prescrivant du théâtre ne sont pas accessibles à tous, constat qu'il étend à l'ensemble de l'édition théâtrale dans sa conclusion en affirmant que « l'édition théâtrale est affaire de spécialistes ¹²² ». Ce constat a-t-il dix ans après, fait évoluer les choses ? Alain Viala dans son *Histoire du théâtre*, constate à l'inverse une omniprésence du théâtre. La décentralisation des centres dramatiques, des conservatoires et des départements universitaires consacrés au théâtre et la médiatisation des protestations à l'été 2003 contre les nouveaux règlements sur

¹²¹ BANOS-RUF PIERRE. *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions théâtrales*. Thèse de doctorat en arts du spectacle-théâtre. Paris : Université Paris-X Nanterre, 2008, deux volumes.

¹²² *Id.*

les indemnités de chômage des acteurs sont autant d'éléments qui lui permettent d'affirmer que le théâtre intègre le quotidien des français. Cependant, lui même constate que des festivals comme Avignon, à destination de la population, sont devenus davantage intellectuels et que la télévision et Internet ne permettent pas une augmentation de la diffusion du théâtre. Alors qu'en est-il réellement ?

1. par les acteurs de la chaîne du livres

Les achats impulsifs sont assez rares, beaucoup de lecteurs viennent en librairie avec une idée en tête : le dernier prix Goncourt, le coup de cœur de leur chroniqueur préféré, les romans de l'été du *Figaro littéraire*... Alors la situation de l'édition théâtrale est-elle liée à une mauvaise promotion des textes ? Le théâtre est peut-être un art oublié, ce qui expliquerait, en partie, sa situation actuelle. Pour répondre à cette interrogation, il convient d'analyser la présence du théâtre dans le quotidien des français.

a) la présence du théâtre en librairie

Pour qu'un livre se vende, il faut bien évidemment qu'il soit accessible aux lecteurs. Prenons pour exemple une des grandes villes de France, Toulouse, afin de concevoir l'offre de théâtre dans une ville représentative.

Toulouse possède une grande librairie de référence (et qui possède le label LIR), Ombres Blanches, au dixième rang des quatre cents meilleures librairies françaises du classement Livres Hebdo¹²³, ainsi que trois librairies pouvant proposer du théâtre : la librairie Privat, Gilbert Joseph et Flourey Frères. Ces librairies ont été choisies car elles se situent en centre-ville et sont donc

¹²³ Livres Hebdo. « Classement 2018: les 400 premières librairies françaises ». *Livres Hebdo*. 25 mai 2018. Disponible sur : URL < <http://www.livreshebdo.fr/article/classement-2018-les-400-premieres-librairies-francaises> > (consulté le 02/09/2018).

accessibles lors d'une simple balade, et parce qu'elles sont les premières librairies généralistes que l'on trouve en recherchant les librairies Toulousaines sur Internet.

Ombres Blanches possède un rayon de théâtre. Il faut cependant suivre les panneaux d'affichages afin de le trouver, au deuxième étage, à côté des livres sur la danse, la photographie, ... Une table et plusieurs étagères sont dédiées à ce genre. Celles-ci contiennent majoritairement des classiques : Brecht, Hugo, Camus, Corneille, Racine, Molière, Tchekov, ... ainsi que les « classiques contemporains » : Novarina, Koltès Ionesco, ...

La table est, elle, divisée en quatre. Un côté est réservé aux livres sur le théâtre, un côté aux nouveautés, un autre aux ouvrages de W. Mouawad. Enfin, un espace est consacré à un présentoir pour la collection des éditions Quartett. Les revues se trouvent sur une étagère sous la table. Seulement quatre ouvrages étaient conseillés par Ombres Blanches et deux possédaient un bandeau. Nous pouvons regarder la présence de poésie dans la librairie afin de poursuivre la comparaison abordée dans la première partie de ce travail. Ombres Blanches possède deux tables réservées à la poésie : la poésie française d'une part et les « poètes et poésie » d'autre part. Un rayon est consacré à la poésie française, un à la poésie étrangère.

Ombres Blanches possède donc un rayon près de deux fois plus important pour la poésie que pour le théâtre, le rayon se trouvant même au rez-de-chaussée, l'étage le plus important. Le client doit y passer pour accéder à la littérature étrangère. Le rayon est privilégié. La librairie semble donc penser que la poésie a plus de chances de rencontrer des acheteurs que le théâtre. Le rayon est placé de sorte que les curieux puissent aller feuilleter les ouvrages même sans avoir en tête en entrant dans la librairie d'acheter un recueil de poésie. Cela signifie que la poésie est plus vendue que le théâtre : par intérêt des lecteurs ou dû au fait de cette implantation ? La librairie ne met pas en avant ses livres de théâtre, et très peu sont conseillés par les libraires. Très peu de contemporain est proposé. Finalement, le lecteur a peu de choix, notamment si l'on souhaite augmenter le lectorat du théâtre car les clients sont peu orientés. Seuls *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Maligne*, de N. Caillaut, *Danse « Dehli »* et

Kristian Lupa sont conseillés par les libraires. L'un d'entre eux est un classique. Il reste donc trois ouvrages conseillés, assez peu pour se rendre compte de la production en théâtre et pour avoir le loisir de choisir lorsque l'on ne connaît pas assez le genre pour le faire entièrement par soi-même. La mise en avant de W., Mouawad peut facilement s'expliquer par le fait qu'il réside à Toulouse.

La librairie Privat compte deux colonnes de six étagères chacune dédiée au théâtre, aux essais littéraires et à la poésie. Une table est réservée aux essais et à la poésie. Aucune au théâtre. Une seule étagère est dédiée au théâtre, quand quatre étagères minimum le sont à la poésie. Cette librairie a donc également une offre double en poésie par rapport au théâtre. Encore une fois, la librairie mise davantage sur la poésie ou a eu l'occasion de s'apercevoir que ce genre était plus demandé.

Gilbert Joseph possède une colonne, au milieu d'un étage dont deux côtés sont consacrés au théâtre et un à la poésie. Il n'y a pas de table et aucune nouveauté ou contemporain. On trouve des auteurs tels que Montherlant, Musset, Plaute, Schmitt, Zweig, etc. Seuls quelques auteurs sont mis en avant par des étiquettes : Mouawad, Pommerat, Shakespeare, Molière et Corneille. Il n'y a que des ouvrages de poche. L'offre est peu diversifiée, peu de maisons d'édition théâtrales sont représentées. On retrouve surtout GF, Babel, Folio, Larousse et Pocket. Une demie étagère est attribuée aux livres sur le théâtre. Le rayon poésie donne les mêmes constats : une présence majoritaire de poches, majoritairement des GF et NRF, une étagère et demie de livres sur la poésie et aucun ouvrage contemporain. Cela reflète la clientèle du magasin, des étudiants attirés par les ouvrages d'occasion qui viennent acquérir les ouvrages étudiés en cours, notamment en classes préparatoires littéraires puisque la librairie se trouve dans la rue du lycée Saint-Sernin et est proche du lycée Fermat, tous deux comprenant des classes préparatoires aux grandes écoles. Il n'y a donc pas de nouveautés ou de contemporain, ni de réel travail de libraire, de conseils. Alors comment les clients pourraient-ils s'intéresser au rayon ? Une des différences majeures par rapport aux autres librairies est que le rayon théâtre est deux fois plus important,

en volume, que le rayon poésie, et non l'inverse. Le théâtre est-il plus étudié en cours que la poésie, alors que les goûts des lecteurs convergent davantage vers la poésie ?

Par conséquent, l'offre de théâtre comme de poésie à Toulouse reste assez pauvre, notamment en livres contemporains où seule la librairie Ombres Blanches fait de réels efforts et travail de libraires dans le rayon. Un lecteur en demande de ces genres peu néanmoins les trouver sur Internet, reste à avoir une idée par soi-même du livre voulu ou à faire confiance aux avis d'autres internautes, qui sont néanmoins rares pour ces ouvrages. Les lecteurs peuvent sinon se tourner vers les prix littéraires, gages de qualité d'un ouvrage et très prescripteurs. Alors quels sont les prix littéraires consacrés au théâtre en France ?

b) les prix littéraires : une médiatisation peu utilisée

Il existe en France six prix littéraires dédiés au théâtre.

- le prix Emile-Augier, attribué par l'Académie française. Censé être annuel, il n'a été attribué qu'à dix reprises depuis sa création en 1994. Il est légitime d'en déduire deux hypothèses : l'offre de théâtre est peut-être insuffisante certaines années ou le prix n'est pas jugé assez important ou pas assez médiatisé ou prescripteur pour le décerner systématiquement. Le prix Goncourt a lui été attribué chaque année depuis sa création en 1903, mais il est vrai qu'il n'a pas la même influence ;
- le grand prix de littérature dramatique, qui n'a été décerné qu'à cinq reprises de 2005 à 2018.
- le Molière de l'auteur, décerné chaque année de 1987 à 2011, puis de 2014 à 2018.
- le prix de la SACD de la dramaturgie francophone attribué tous les ans de 2011 à 2013.

- le Prix Sony-Labou-Tansi, attribué chaque année de 2003 à 2015 et deux fois en 2004 par des lycéens pour des pièces contemporaines francophones.
- le Grand prix du théâtre (décerné par l'Académie française) attribué annuellement depuis 1980, à un auteur non pour une pièce en particulier mais pour l'ensemble de son œuvre.

Une diminution de plus en plus importante du nombre de prix littéraires de théâtre se constate puisque sur six prix, seul un est décerné de façon systématique. Cela démontre une diminution de l'importance attribuée au genre, ou une diminution de la qualité des pièces. Peut-être même est-ce lié à une considération du théâtre, qui n'appartiendrait plus à la littérature. Considéré comme un art du spectacle, il n'a alors aucune légitimité à prétendre à des prix littéraires. Ce constat est représentatif de l'offre de théâtre actuelle.

2. par la critique littéraire

Nous l'évoquions, les achats impulsifs ne sont pas majoritaires en librairie. Alors quels sont les prescripteurs du théâtre ? Il y a-t-il des revues spécialisées ? Celles-ci sont-elles accessibles au grand public et permettent-elles d'augmenter le lectorat ?

a) Quelques revues spécialisées pour spécialistes

Une des revues spécialisées les plus réputées est la revue *L'Avant-scène théâtre*. Cependant, tout comme Théâtre public, la revue est accessible en librairie, payante. Seuls les professionnels, les étudiants ou les grands amateurs de théâtre sont susceptibles de l'acheter. Elle n'est donc pas prescriptible pour le plus grand nombre, or, le théâtre, au vu des chiffres actuels, a besoin d'augmenter son public. Il en est de même pour la revue *Alternatives théâtrales*. En outre, leur volonté n'est pas d'atteindre le grand public puisque « la revue s'adresse à de nombreuses catégories de lecteurs : praticiens des arts de la scène

professionnels ou amateurs, mais aussi étudiants, professeurs, en Belgique ou en France, en Europe et dans le monde. »¹²⁴

Lire est l'un des magazines littéraires les plus consultés par le grand public, comme par les professionnels. Prenons l'un des exemples les plus représentatifs de l'année : le numéro 467, de juillet-août 2018, au moment où chacun réfléchit à l'ouvrage à mettre dans la valise, à emmener sur la plage. Le magazine propose alors des chroniques concernant tous les genres littéraires. On y trouve même du théâtre, mais il est surprenant de voir que les deux pièces proposées le sont pour leurs mises en scène et non pour leurs textes. Le dossier sur les soixante livres (et non romans) de l'été ne contient lui aucune pièce de théâtre.

Par conséquent, le théâtre ne semble pas être adapté aux lecteurs du magazine puisqu'il n'en fait pas ou très peu mention. Le théâtre est-il considéré comme non adapté au grand public ? N'est-ce pas pour cela qu'il n'attire qu'un public restreint ?

Livres Hebdo évoque très peu le théâtre sur tous les magazines de 2017. Aucun n'est consacré au théâtre ou à la poésie et très peu d'articles (moins d'une dizaine) évoquent le secteur ou les livres de théâtre. Les meilleures ventes par semaine, pages qui reviennent systématiquement dans chaque magazine, abordent plusieurs genres : les romans, les bandes dessinées, les livres de poche, la jeunesse, les livres pratiques, les beaux livres, les livres audios, de tourisme et mêmes les mangas. Les cinquante ventes s'intéressent également à des sujets divers comme la psychologie. Mais dans ces deux dossiers, aucun ne mentionne le théâtre. Seuls les dossiers « les livres de la semaine » présents également dans chaque magazine, y consacrent une rubrique. Des ouvrages de théâtre sont présentés avec quelques informations comme le titre et l'éditeur ou l'année de publication. Ces dernières montrent qu'il ne s'agit pas forcément des dernières publications, le choix des ouvrages présentés reste énigmatique. Mais on trouve

¹²⁴ Alternatives théâtre. *La revue*. Disponible sur : <<http://www.alternativestheatrales.be/la-revue>> (consulté le 02/09/2018).

surtout le prix, l'ISBN et le code barre qui montrent que le dossier n'est pas destiné à de simples lecteurs mais bien à des professionnels, comme l'est d'ailleurs l'ensemble du magazine. Alors peut-être que les sites Internet, plus accessibles au grand public, et donc plus utilisés, car ne nécessitant pas de déplacement en kiosque ni d'achat, sont-ils davantage destinés au grand public ?

b) Quelques sites Internet

L'INFLUX est un magazine en ligne consacré à l'actualité culturelle réalisée par la bibliothèque de Lyon. La catégorie « Théâtre » propose les pièces jouées actuellement mais également des bibliographies de textes de théâtre pour la jeunesse, pour les adultes, des livres sur le théâtre, sur l'histoire du théâtre, des bibliographies par pays, etc. Tout utilisateur peut les consulter et a accès à des bibliographies thématiques. Le site peut donc être un bon atout pour la prescription et la vente des pièces. Cependant, il est peu probable qu'il soit connu par le grand public et improbable que des lecteurs qui ne sont pas clients du genre entendent parler du site.

La Cause littéraire, comme son nom et son sous-titre l'indiquent, est peut-être le site de critique spécialisé dans le théâtre le plus volontiers prescripteurs. En effet, le site propose des listes de livres avec des résumés, mais également des dossiers et des chroniques dédiés aux livres de théâtre. Un réel travail de critique littéraire est effectué et est accessible, gratuitement, sur le net. Le problème reste le même : ce site est-il connu du grand public ?

Les sites spécialisés rencontrent donc deux problèmes majeurs. Certains ne cherchent pas à élargir leur public et se cantonnent au public existant (professeurs, étudiants, professionnels, ...) pourtant restreint, alors même que le secteur est au plus mal en terme de ventes. Les autres promeuvent et conseillent la lecture des textes de théâtre mais sont confrontés à l'étendue du web qui permet difficilement à de petits sites de se faire connaître. Alors quel accès au

théâtre le grand public a-t-il ? En outre, lorsque le public a à sa disponibilité des réflexions de critiques sur le théâtre, celles-ci ne sont pas toujours à même de l'orienter. Ainsi, Ionesco met en avant la subjectivité des commentaires des critiques littéraires :

Pour un jeune critique d'une nouvelle revue de théâtre, mon texte ne vaut rien ; il constituerait une véritable abdication de ma part : heureusement, l'excellente mise en scène de Jean-Louis Barrault et le jeu des comédiens réussissent, tant bien que mal, à sauver la face du spectacle ; pour un autre, la pièce aurait pu avoir une portée considérable et une grande force : malheureusement, elle a été amoindrie par le metteur en scène, - qui avait réduit la portée de cette œuvre [...]

Comment alors le lecteur peut-il choisir quel spectacle aller voir ? Quel texte lire ? Un manque de médiatisation est peut-être un moindre mal...

3. par la société

Le grand public a très peu accès au théâtre, en dehors des pièces jouées. Cependant, beaucoup n'osent pas se tourner vers des théâtres qui proposent des œuvres plus réfléchies, reprises d'œuvres classiques ou plus hermétiques. Sinon, une grande offre est proposée de pièces contemporaines plus accessibles et plus légères.

a) le théâtre à la télévision

Quand est-il programmé à la télévision ? Le public a-t-il accès, gratuitement, à des mises en scène ? Ne devrait-ce pas être une mission du service public de proposer une offre culturelle diversifiée, comprenant du théâtre ? On peut cependant facilement constater à la lecture des programmes de télévisions la faible quantité de théâtre. France 2 retransmet régulièrement des pièces en direct, une manière de contrer la centralisation du théâtre joué dans la capitale. L'audience en est bonne : *L'invité* de P. Chesnais et L. Gamelon a

rassemblé 3,6 millions de téléspectateurs le 26 avril 2016 ; 3,8 millions ont été comptabilisés pour *Deux hommes tout nus* en 2015 et 1,60 pour *Vous êtes mon sujet* la même année. En 2016, *Un petit jeu sans conséquence* réunissait 3,1 millions de spectateurs et 4,8 millions pour *Je préfère qu'on reste amis*. Il y a donc une demande de théâtre joué, C8 avait également réuni 800 000 téléspectateurs lors de la diffusion de la pièce *À droite à gauche* en février 2018. Cependant, ces quelques chiffres montrent que la diffusion de théâtre reste rare à la télévision. En outre, il s'agit toujours de comédies, de théâtre de boulevard. Il n'y a pas de théâtre classique, l'offre est peu diversifiée et on ne trouve pas de pièces réellement difficiles, peut-être plus élitistes, trop risquées en terme d'audience. L'offre de théâtre est plus nombreuse sur des chaînes telles que comédie plus ou Paris première mais elles sont payantes, donc réservées à des catégories socio-professionnelles pouvant s'offrir des chaînes supplémentaires.

b) le théâtre au cinéma

Au cinéma, des pièces sont diffusées depuis quelques années, mais à l'inverse, aucune n'est contemporaine : Shakespeare, Molière, Hugo, Rostand et Euripide sont à l'affiche dans les cinémas toulousains en 2018. L'offre est intéressante et les comédiens sont ceux de la Comédie-française. Elle peut amener un nouveau public et lui faire prendre conscience de l'accessibilité du théâtre et peut-être progressivement lui donner envie de voir une représentation réelle. Le choix de diffuser des auteurs classiques permet en outre d'être certain, grâce au recul, de la qualité des pièces. Cependant, les œuvres classiques ne demandent pas le même travail de compréhension qu'une pièce contemporaine, les ressorts et codes étant différents. Reste un grand pas encore pour réussir à amener ces spectateurs à la lecture de pièces, notamment contemporaines.

La nature même du genre pose des difficultés aux éditeurs, tout comme le fait que le théâtre ne soit ni popularisé, ni médiatisé et que sa lecture paraisse aux yeux du public hermétique. Ce sont ces difficultés que les éditeurs ont à surmonter

afin d'acquérir un lectorat plus vaste et ainsi pouvoir espérer rehausser les ventes du secteur. Il paraît nécessaire d'aider le lecteur à connaître puis à lire le théâtre.

III. ... QUI DEMANDE À L'ÉDITEUR DE S'ADAPTER

Après avoir vu l'état du secteur de l'édition théâtrale et avoir identifié les problèmes liés à cette édition, il convient de déterminer les moyens mis en œuvre par les éditeurs pour contrer ces difficultés. Les éditeurs s'adaptent-ils au genre édité ? Quelles sont les spécificités d'un éditeur de théâtre ? Quelles solutions ont-ils mises en place ? Des pratiques spécifiques à l'édition de théâtre ont-elles été créées ? Comment ce genre est-il édité par les maisons qui arrivent à trouver une longévité dans ce secteur ? Les éditeurs commencent par informer (A) et aller à la rencontre de leurs publics. Mais ils mettent en place également des modèles économiques particuliers (B) afin de s'adapter aux contraintes de l'édition théâtrale. Pour comprendre la spécificité des éditeurs de théâtre, l'exemple des éditions Quartett (C) est représentatif.

A) Quelques initiatives d'éditeurs : une volonté d'informer par eux-mêmes les lecteurs

Face au manque d'informations, que font les éditeurs pour informer leur public ? Le manque de prescripteurs et de médiatisation autour du théâtre les poussent-ils à agir par eux-mêmes ? Faute d'avoir beaucoup de lecteurs adultes, certains éditeurs se tournent vers la formation d'un lecteur jeunesse (1). Pour les autres, il s'agit de rendre attractifs les ouvrages pour attirer les lecteurs. Ainsi, le paratexte d'un ouvrage peut permettre d'informer le public (2) quant à la destination d'un ouvrage.

1. former les lecteurs de demain : le théâtre pour la jeunesse

Comme le montre Pierre Banos dans *Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe*, l'édition

théâtrale jeunesse est apparue dans les années 1980 comme une niche éditoriale. En 2015, environ cinquante nouveautés apparaissent sur le marché dans ce secteur.¹²⁵ Alors de quelle façon les éditeurs ont-ils investis cette niche éditoriale ?

a) l'exemple des éditions de classique expliqué

Nous l'avons vu, les lecteurs de théâtre sont rares. Mais n'est-ce pas du à un manque de formation des lecteurs ? Le théâtre n'est-il pas un genre qu'il faut apprendre à lire ? Or, les pièces de théâtre sont peu étudiées. Collèges et lycées ne font que peu étudier ce genre, si ce n'est les habituelles pièces classiques. Les études de lettres elles-mêmes mettent peu de théâtre au programme, et parfois aucune pièce contemporaine. Les classes préparatoires sont le moyen de faire étudier le théâtre, notamment contemporain. Cela reste une approche faible en deux ans, et pour une minorité d'étudiants accueillis au sein de ces structures. Alors certains éditeurs forment eux-mêmes leurs lecteurs. C'est le cas de la collection Folio théâtre de Gallimard. « Folio théâtre rassemble les plus grandes pièces classiques et contemporaines du répertoire français et étranger. En plus du texte intégral, la collection vous permet une meilleure compréhension grâce à un appareil critique précis et une histoire des mises en scène. Le théâtre français en compose en grande partie le catalogue »¹²⁶ Créée en 1993, la collection théâtre a vendu trois millions d'exemplaires depuis sa création pour 171 titres parus. Le nombre d'auteurs n'est pas aussi élevé puisque seulement soixante auteurs différents ont été publiés.¹²⁷ Cela ne s'explique pas par une politique d'auteur mais par la nature de la collection. Celle-ci publie plus des classiques contemporains que des auteurs contemporains. En effet, à la question « Quelles sont selon vous les spécificités d'un éditeur de théâtre ? », Luce Boyer, qui travaille pour la

¹²⁵ BANOS-RUF, Pierre, « Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe », *Recherches & Travaux*, 87 | 2015, 73-83. Disponible sur :

<<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/781?lang=es>>. (Consulté le 02/09/2018).

¹²⁶ Site Internet folio théâtre. Disponible sur : <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-theatre>> (consulté le 02/09/2018).

¹²⁷ *Id.*

collection, répond « Ce serait de découvrir les talents d'aujourd'hui, ce que notre collection de poche n'a pas (du moins pour le moment) vocation à faire. » Ainsi, ce que la collection nomme les contemporains sont des auteurs plus récents que les classiques, tels que Duras ou Ionesco et représentent cinquante pour cents de leurs publications.¹²⁸ Par conséquent, la collection Folio permet de faire lire du théâtre, en formant et aidant les lecteurs à cette lecture par un appareil critique rédigé par des spécialistes. Le théâtre étant peu lu, tout est fait pour réduire les coûts pour l'éditeur et pour le lecteur. Chaque pièce coûte seulement six euros soixante. En effet, la plupart des auteurs (environ cinquante pour cents, le taux de classiques publiés dans la collection) sont tombés dans le domaine public. Leurs textes ne sont donc pas soumis à des droits d'auteur. En outre, Folio théâtre est une collection de poche, ce qui réduit les coûts de fabrication des ouvrages. « seul l'appareil critique est inédit »¹²⁹ et nécessite donc un auteur et le paiement de droits d'auteur. Les coûts des cinquante pour cents d'ouvrages d'auteurs contemporains sont donc équilibrés par les cinquante autres publications, s'ils sont déficitaires. Cela n'est pas forcément le cas puisque les meilleures ventes sont majoritairement les titres les plus récents : Eugène Ionesco. *La Cantatrice chauve* a été le plus vendu de la collection avec 202 000 exemplaires écoulés. Suivent *Rhinocéros* et *La Leçon* d'Eugène Ionesco, puis *Caligula* de A. Camus et *On ne badine pas avec l'amour* d'A. de Musset¹³⁰.

Le caractère formateur de la collection n'est pas démenti par les propos de Luce Boyer : « Mais cette collection ne présente que des pièces nécessitant un appareil critique (préface, chronologie, notice, notes, etc.). »¹³¹ En outre, cette collection pourrait être considérée comme une collection pour la jeunesse, étant donné que les éditeurs jugent qu'une aide à la lecture est nécessaire. Elle est probablement beaucoup utilisée par des élèves et des étudiants, même si ce n'est pas la vocation de la collection, qui ne vise pas un destinataire particulier. Pour les

¹²⁸ Voir questionnaire, annexe 3.

¹²⁹ Voir questionnaire, annexe 3.

¹³⁰ Gallimard. *Les séries de Folio*. Disponible sur : <[http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Les-series-de-Folio/\(sourcencode\)/116130#foliotheatre](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Les-series-de-Folio/(sourcencode)/116130#foliotheatre)> (consulté le 02/09/2018).

¹³¹ Voir questionnaire, annexe 3.

plus jeunes, Gallimard a mis en place la collection Folio junior théâtre qui a ici pour objectif, non d'aider à la lecture mais d'aider à mettre en scène les pièces. La collection propose des pièces contemporaines accompagnées de carnets de mise en scène. Folio a donc vocation à former son public aux deux aspects du théâtre que sont la littérature et la scène.

b) l'exemple des éditions Théâtrales jeunesse

Pour former leurs lecteurs, certains éditeurs créent des collections jeunesse. Ainsi, les éditions Théâtrales ont une collection Théâtrales jeunesse. Tout comme sa maison-mère, la collection de cent-un titres met en avant le caractère littéraire du genre, sans en écarter la dimension spectaculaire : « Des textes à lire, à dire, à écouter, à jouer. Au gré de nos découvertes, de nos envies, de nos rencontres, nous vous proposons des textes qui explorent les territoires de ces âges mouvants. Certaines pièces creusent le réel, d'autres offrent des échappées vers l'imaginaire, d'autres encore mêlent l'un et l'autre. Les livres de cette collection, véritables outils de travail théâtral, sont faits à la fois pour être lus par des enfants ou des compagnie théâtrales. Ils peuvent être utilisés à l'occasion de jeux ou de travaux sur l'écriture, notamment en classe. »¹³² Cette collection a une réelle vocation de formation. En effet, le site propose des « bibliothèques idéales » pour enfants¹³³ ou adolescents¹³⁴. Les éditeurs font ainsi office de libraires en proposant une collection de pièces par tranche d'âge et de thèmes que ce soit comme outils de travail pour des comédiens en herbe ou pour le plaisir de les lire. Les éditeurs font ici un travail de prescription et de vente puisque des

¹³² Théâtrales jeunesse. Disponible sur : <<https://www.editionstheatrales.fr/catalogue-jeunesse/>> (Consulté le 02/09/2018).

¹³³ Théâtrales. *Sélection spéciale « jeunesse »*. Disponible sur : <<https://www.editionstheatrales.fr/files/catalogs/bib-ideale-jeunesse-5770f5605d7f5.pdf>> (consulté le 02/09/2018).

¹³⁴ Théâtrales. *Sélection spéciale « ados »*. Disponible sur : <<https://www.editionstheatrales.fr/files/catalogs/theatrales-bib-ideale-ados-2018-5adf3a874655e.pdf>> (consulté le 02/09/2018).

abonnements sont proposés. Les sept nouveautés de l'année sont disponibles et livrées dès leur parution pour un montant de cinquante-sept euros.

En outre, un travail de médiation est également mis en œuvre puisque les éditeurs amènent les informations directement à leurs lecteurs à travers une exposition itinérante¹³⁵ qui propose maintes activités. Destinée à tous les publics, cette exposition vise à démontrer les multiples possibilités qu'offrent les textes de la collection (lecture, écriture, mise en scène, en voix, etc.) Les différents supports (affiches, CD, DVD) la rendent ludique.

Enfin, le site Internet met à disposition un « espace pédagogique »¹³⁶ dédié entièrement à l'aide à la lecture. L'espace présente des carnets d'accompagnement à la lecture, accompagnés de bibliographies et de définitions des termes spécifiques au théâtre. Ces carnets sont rédigés par des spécialistes (maître de conférences en études théâtrales, professeurs de français, dramaturges, etc.).

Par conséquent, toute la collection jeunesse est conçue en vue de former les enfants, de les aider à appréhender au mieux le genre.

2. le paratexte : une mise en avant du texte ou du spectacle ?

a) analyse du paratexte : la mise en avant d'une ligne éditoriale

Le paratexte d'un ouvrage permet-il à un éditeur d'attirer des lecteurs ? Par quels moyens l'éditeur rend-t-il le livre de théâtre attractif ? Le fait-il ? Quelles sont les traces du travail de l'éditeur présentes sur le livre ? Si nous prenons l'exemple de deux ouvrages de deux maisons d'édition différentes, nous pouvons constater deux mises en livres différentes qui témoignent des lignes éditoriales des maisons.

¹³⁵ Théâtrales jeunesse. *Des pièces à lire, à dire, à écouter, à jouer Exposition itinérante*. Disponible sur : <https://www.editionstheatrales.fr/files/catalogs/expo-theatrales-jeunesse-5b59b654243ef.pdf> (consulté le 02/09/2018).

¹³⁶ Théâtrales jeunesse. *Espace pédagogique de Théâtrales Jeunesse*. Disponible sur : <https://www.editionstheatrales.fr/pedagogique/> (consulté le 02/09/2018).

Le Pays lointain, de Jean-Lui Lagarce publié par Les Solitaires Intempestifs rend compte davantage de la volonté de l'éditeur de publier des textes pour leur lecture. En effet, la couverture ne présente pas le genre de l'œuvre et le texte de quatrième pourrait aussi bien être celui d'un roman. Ainsi, le lecteur peut être moins frileux à l'achat en voyant que le genre n'est pas distingué. En outre, l'accent est mis sur le texte, plus que sur l'auteur qui est pourtant connu. En effet, la couverture est identique à celle de la majorité des ouvrages de l'éditeur, bleue avec des nuages. Le nom de l'auteur se trouve tout en haut de la couverture alors que le titre est plus centré et dans une police plus grasse, ce qui le met en avant. Le prix du livre, 15 €, se trouve sur la quatrième, dans le coin inférieur droit, dans une police très mince. Il est peu visible, peut être parce qu'il est plus élevé que celui de certains livres de poches pour un même format mais pour un nombre de pages et un temps de lecture moindre. Cela montre que l'important est la qualité du texte, non son coût. La première page de titre ne donne que le titre de l'œuvre, ce qui promeut sa textualité. La seconde reprise de couverture reprend les mêmes éléments que la couverture (titre, nom de l'auteur et nom de la maison d'édition), placés de la même façon. Ensuite, l'ouvrage donne les informations relatives à la scène : le texte a été commandé par un théâtre en 1994, puis créé en 2001 au Fanal. Ces éléments peuvent être sources de ventes et peuvent être difficilement cachés aux lecteurs. On trouve ensuite les copyright de la maison, avec un élément mis en avant par une police en gras, le site Internet de la maison. Enfin, le lecteur trouve la liste des personnages, dans une présentation habituelle pour le théâtre. Chaque prise de parole est précédée du nom du personnage en petites majuscules et capitale à la première lettre, suivie d'un point et d'un tiret quadratin. Tout est mis en œuvre pour une lecture fluide, avec les codes habituels du texte de théâtre. Des marges importantes (environ deux centimètres) sont utilisées pour augmenter le confort de lecture. Tout est mis en place pour que le texte soit lu, non utilisé comme script lors de répétitions. Il y a très peu de didascalies, utilisées pour l'entrée ou la sortie des personnages et quelques gestes effectués, c'est-à-dire pour des informations qui ne peuvent être que difficilement données autrement aux lecteurs. Les dernières pages du livre sont utilisées pour donner les

autres titres de et sur J.L.-. Lagarce chez le même éditeur. Par conséquent, pour une communication sur des objets littéraires.

Au contraire, *Poussière* de Lars Norén publié chez L'Arche montre davantage le rapport de la maison à la scène, puisque L'Arche est aussi une agence. Titre de l'œuvre et nom de l'auteur sont mis à un même niveau, placés l'un sous l'autre, distingués seulement par un corps légèrement supérieur pour le nom de l'auteur et par une couleur plus vive pour le titre. Par conséquent, tout deux sont mis en avant d'une façon différente. Ensuite le nom de la collection « Scène ouverte » est indiquée, et est comme surligné en noir. Ainsi, ce nom permet de donner le genre de l'ouvrage, mais également de l'inscrire dans une relation avec le plateau par le terme « scène ». La quatrième de couverture met également en avant le genre du texte par une petite biographie de l'auteur qui indique le nombre impressionnant de pièces qu'il a écrites (plus de quatre-vingts). Encore une fois, le rapport au plateau est évoqué : « Ses pièces sont écrites comme des partitions d'orchestre pour acteurs [...] *Poussière* est une commande de la Comédie-Française »¹³⁷. Ce que l'on voit également dans une des dernières pages du livre qui indique tous les noms des acteurs de la première mise en scène de la pièce qui l'a fait entrer dans le répertoire de la Comédie-Française (scénographie, acteurs, costumes, lumières, son, etc.).

b) constats

Par conséquent, le paratexte des ouvrages rend compte des lignes éditoriales des maisons. C'est un moyen pour certains éditeurs d'attirer les lecteurs, en construisant l'ouvrage en vue de sa lecture. Pour d'autres, c'est l'occasion de communiquer sur les représentations et de profiter de la médiatisation de la mise en scène pour la vente du texte.

¹³⁷ NORÉN Lars. *Poussière*. France : L'Arche, 2018, 144 p. ISBN : 978-2-85181-935-2. Quatrième de couverture.

B) la mise en place de leur propre médiation

Comme nous avons pu le constater, les prescripteurs en matière de théâtre sont rares. La société, les médias mentionnent peu ce genre. Alors les éditeurs vont-ils eux-mêmes informer leur public ? Tout d'abord, c'est à travers des revues spécialisées que les éditeurs promeuvent l'actualité du milieu (1). Mais c'est également par la mise en place d'évènements (3) et la mise en vente de livres de critiques sur le genre (2) que les éditeurs mettent en relation le théâtre avec son public.

1. des revues sur le théâtre éditées par les acteurs du secteur

a) l'exemple des Solitaires Intempestifs

Les Solitaires intempestifs, maison d'édition spécialisée dans le théâtre créée en 1992, publie quatre revues : *cabarets de curiosité*, *IF*, *OutreScène* et *Parages*. La première, *cabarets de curiosité* est en relation étroite avec la scène : « La revue Cabarets de curiosités rassemble des textes, des portfolios et des documents d'artistes autour d'une thématique issue de la scène théâtrale contemporaine. »¹³⁸ Chaque numéro est au prix de dix-huit euros. Deux titres sont référencés sur le site Internet mais quatre au minimum ont été publiés. En 2015, *All Aliens* retrace la question de l'alien dans les arts du spectacle. *Storytelling* essaie de comprendre quelles narrations nouvelles peuvent se trouver sur scène, au vu de la quantité d'histoires qui existent déjà. La revue *IF* « rend compte de la porosité des champs littéraires et de l'ouverture de l'expérimentation en écriture à tous les domaines artistiques. *IF* rassemble des extraits de chantiers d'écriture, des inédits d'auteurs ; s'ouvre aussi aux arts visuels, aux arts graphiques, à la photographie ; et s'adjoint à l'occasion le regard de critiques ; constituant ainsi de numéro en numéro un corpus d'écritures. » Quarante-six numéros ont été publiés

¹³⁸ - Les Solitaires Intempestifs. *Cabarets de curiosités*. Disponible sur : <https://www.solitairesintempestifs.com/487-cabarets-de-curiosites-> (consulté le 02/09.2018).

dont un en 2018, deux en 2017, et deux en 2016. La revue coûte douze euros. Elles sont également directement liées à la scène. Certaines font par exemple écho à la programmation d'Actoral, festival des arts et des écritures contemporaines. D'autres encore sont adjointes à des expositions. La revue *OutreScène* « OutreScène creuse, dans la proximité du plateau, les questionnements du théâtre d'aujourd'hui, tel qu'il se fait. La revue née au Théâtre national de Strasbourg (11 livraisons de 2003 à 2008) reprend sa parution à La Colline-théâtre national en 2011. »¹³⁹ 14 numéros ont été publiés à, pour la plupart, sept euros. Ils ont été publiés entre 2004 et 2013. Les sujets sont divers : le rôle de l'acteur, le but du métier de metteur en scène, le rapport de la scène aux textes classiques, l'impact d'être une femme metteuse en scène, la femme dans le théâtre contemporain, etc. Enfin, « Parages est le nom de la revue du Théâtre National de Strasbourg. Fondée par Stanislas Nordey et conçue par Frédéric Vossier, elle ouvre un espace de pensée, d'écriture, de mémoire et de regards aux auteurs contemporains. Elle rassemble articles, entretiens, rencontres, correspondances, témoignages, enquêtes, inédits, lettres ouvertes – pluralité de matières textuelles vouées à faire entendre la voix des auteurs, ces êtres-de-parages. »¹⁴⁰ La revue rassemble quatre numéros à quinze euros.

La maison propose donc des revues différentes à des prix abordables. La première abordée est un moyen ludique d'amener des lecteurs à lire une revue spécialisée dans le théâtre et peut-être ainsi à les amener à lire et voir du théâtre. La seconde semble avoir le même enjeu. Cette fois, c'est la diversité des arts utilisés qui est susceptible d'attirer un lectorat. Les deux dernières sont indissociablement liées à la programmation d'un théâtre. Elles ont ainsi peut-être accès à une diffusion particulière, sur place, au plus près des amateurs de théâtre.

¹³⁹ Les Solitaires Intempestifs. *outrascene*. Disponible sur : < <https://www.solitairesintempestifs.com/412-outrascene> > (consulté le 02/09.2018).

¹⁴⁰ Les Solitaires Intempestifs. *parages*. Disponible sur : < <https://www.solitairesintempestifs.com/491-parages-> > (consulté le 02/09.2018).

b) l'exemple de l'Avant-Scène théâtre

L'Avant-scène théâtre propose également une revue, du même nom que la maison. Le titre évoque une littérature qui précéderait la scène, donc qui la préparerait. En effet, la revue semble avoir pour objectif de mener son lecteur jusqu'à la représentation. Elle contient le texte d'une pièce, un appareil critique, ainsi que des retranscriptions de rencontres avec le metteur en scène ou les acteurs de la pièce. Enfin, l'actualité scénique d'autres pièces est abordée. La revue coûte quatorze euros et est publiée à une moyenne d'environ une revue par mois. Les informations sur la distribution, la durée de la pièce et son lieu de représentation sont donnés. Ainsi, le lecteur peut se préparer à aller voir la pièce. Il peut, s'il le souhaite, lire le texte. Le but est-il d'avoir sa propre interprétation de l'œuvre ? D'être certain de comprendre une pièce difficile ? D'éviter d'aller voir la représentation d'une œuvre dont on n'apprécierait pas le texte ? Dans tout les cas, cela prouve que la lecture d'une pièce est possible. Cela ne semble pas suffire pour la maison d'édition qui semble penser que texte et représentation sont complémentaires. La revue possède un mode de distribution accessible à tous puisqu'il est possible de l'acheter directement sur le site Internet. Ainsi, elle est disponible au plus grand nombre. Les éditeurs contournent les problèmes de l'édition théâtrale, que ce soit en terme de diffusion ou de perte de lectorat en proposant autant le texte que l'accès à sa représentation.

2. des réflexions sur le théâtre à destination des lecteurs

a) Des essais et documents

Pour informer les lecteurs, certaines maisons publient des ouvrages de réflexion sur le genre du théâtre. Ainsi, elles aident les lecteurs à comprendre le genre, à l'appréhender. C'est le cas d'Actes sud. Or la maison publie ces ouvrages dans la collection « théâtre/Arts du spectacle », mais pas

systematiquement sous le nom d'Actes Sud-Papiers. Certains ne comportent en effet que la marque Actes Sud. Ainsi la collection Papiers n'est pas obligée de réduire son nombre de publications de pièces pour intégrer des ouvrages critiques. Nous pouvons constater que les parutions d'essais et documents, ou de beaux-livres consacrés au théâtre les plus onéreuses sont le plus souvent publiées par Actes Sud, comme *Pina Bausch* de Guy Delahaye, Jean-Marc Adolphe et Michel Bataillon à quarante-neuf euros. Il s'agit en effet d'un beau-livre, illustré par un photographe. *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la parole à la parole*, de Olivier Py, à treize euros a été lui édité sous la marque Actes Sud-Papiers. Journal de travail d'un metteur en scène, retranscription d'expositions, témoignages d'auteurs, tous ces ouvrages viennent trouver, aux plus profonds des acteurs du genre, les raisons et manières d'exister du théâtre. La maison-mère soutient sa collection théâtre en l'aidant à publier certains de ces ouvrages. Peut-être les coûts de production de ceux-ci sont-ils imputés sur la maison et non sur la collection, pour lui permettre de conserver un équilibre financier tout en augmentant le nombre de publications de théâtre. Ces ouvrages permettent de proposer plus d'ouvrages sur le genre et d'atteindre une plus haute visibilité, notamment en librairie. L'objectif étant sans aucun doute de toucher un plus vaste lectorat et de, l'informer sur les créations et les acteurs du genre.

b) questionnements sur les métiers du théâtre

Mais les maisons d'édition semblent se sentir investies d'une mission de formation aux métiers du théâtre. En effet, si peu de théâtre est lu, quels seront les auteurs de la prochaine génération ? Comment faire découvrir le métier de metteur en scène, alors que ce dernier n'est pas présent sur scène, est un homme de l'ombre ? Les éditions Espaces 34 publient des témoignages sur les métiers du théâtre. La collection « Autour du théâtre » contient un ouvrage de témoignage du travail d'acteur. *Dans la Peau d'un acteur* de Simon Callow retranscrit trente ans de vie d'un acteur d'un comédien anglais, que ce soit sa vie concrète dans les coulisses que ses réflexions, son état mental. L'ouvrage se lit comme un roman,

susceptible donc de plaire au plus grand nombre. *Dramaturgies Mélanges offerts à Gérard Lieber* Sous la direction de Joëlle Chambon, Philippe Goudard et Didier Plassard fait découvrir les deux aspects du métier de dramaturge : auteur ou conseiller du metteur en scène.

Ainsi, les maisons apprennent elles-mêmes aux lecteurs les coulisses des différents métiers du théâtre. Le théâtre est peu présent dans le quotidien des français, il s'agit donc de leur amener une offre diversifiée et de rendre au théâtre une certaine visibilité.

3. la mise en place d'évènements

a) les lectures publiques

Beaucoup d'éditeurs de théâtre organisent des lectures publiques. C'est un événement, non exclusivement mais assez spécifiquement lié au théâtre et à la poésie, qui sont des arts sujets à être déclamés. C'est l'occasion de réunir le côté textuel et le côté scénique du théâtre dans un acte qui n'est ni l'un ni l'autre. Les textes sont lus par les auteurs ou par des comédiens qui donnent vie au texte. Il n'y a cependant pas la mise en scène, donc l'auteur reste le seul créateur et seule son interprétation est donnée. C'est un moyen pour les éditeurs d'amener le livre au lecteur. L'événement se déroule au plus près d'eux, souvent en librairie et les éditeurs peuvent ainsi vendre les ouvrages sur place. Le plus difficile reste d'attirer les lecteurs. C'est pourquoi les éditeurs font preuve d'originalité, avec par exemple des lectures réalisées par la dramaturge Claudine Galléa avec des musiciens.¹⁴¹ Cette auteur est éditée par les éditions Espaces 34. C'est également un moyen pour les éditeurs de prouver que le théâtre se lit, l'objectif restant de vendre leurs ouvrages. Enfin, cela permet d'augmenter la visibilité du théâtre. L'organisation d'un événement suppose une promotion de ce dernier, des affiches, des flyers,

¹⁴¹ Espaces 34. *Au bord*. Disponible sur : <https://www.editions-espaces34.fr/spip.php?page=espaces34_livre&id_article=298> (consulté le 02/09/2018).

peut-être l'envoi de newsletter. Quelle qu'elle soit, la communication autour de l'événement mettra en avant un auteur, peut-être des comédiens, un ouvrage, donc un texte mais également le théâtre lui-même.

Les éditions Lansman, par exemple, participent à des lectures, des rencontres, des débats, des ateliers d'écritures, etc. dans le but précis de promouvoir leurs ouvrages et l'aspect littéraire du théâtre, mais également dans l'objectif de trouver des producteurs.

b) les festivals

Les éditeurs vont également à la rencontre d'un public par la mise en place de festivals. Nous avons déjà pu évoquer le plus grand festivals de théâtre, le festival d'Avignon. Mais il en existe plus d'une trentaine dans toutes les régions de France, dédiés au théâtre de rue, aux arts du spectacle ou encore aux nouvelles écritures. Ils sont l'occasion d'approcher de potentiels lecteurs, des curieux, des amateurs et des professionnels. Mais également de faire, encore une fois, parler du théâtre. Ils sont un moyen pour les éditeurs de distribuer leurs ouvrages autrement. Par exemple, les éditions Color Gang mettent en place une diffusion directe, répondent aux commandes des librairies, vendent sur Internet mais réalisent également quelques salons du livre et d'autres événements comme des rencontres avec les auteurs, résidences etc.¹⁴² C'est un moyen de parvenir à un lecteur qui ne se déplace pas en librairie, ou d'en attirer qui sont curieux de participer aux événements mais n'avaient pas l'intention d'acheter des ouvrages. C'est aussi le moyen de convaincre, soi-même et oralement, ses futurs lecteurs.

Ainsi, les éditeurs s'adressent aux lecteurs, face au manque de médiatisation, par des ouvrages, des revues, des événements... Cela leur permet

¹⁴² Voir questionnaire, annexe 2.

de donner une visibilité au texte de théâtre, de faire leur propre médiation en allant à la rencontre des lecteurs ou en les aidant à comprendre le genre.

C) des modèles économiques particuliers

Nous l'avons vu, l'état du secteur reste aujourd'hui encore préoccupant. Les maisons d'édition théâtrales ne sont pas toutes pérennes et le secteur spécialisé n'est pas géré par les mêmes maisons d'édition en 2008 et en 2018. Alors comment rentabiliser l'activité éditoriale ? Quelles sont les pratiques qui permettent de stabiliser les maisons d'édition ? Comment travaillent des maisons comme L'Arche, spécialisée dans l'édition théâtrale depuis de nombreuses années ? Les éditeurs trouvent des pratiques particulières, s'adaptent à leur activité et cela passe d'abord par le mode de diffusion-distribution employé (1). Mais c'est aussi la mise en place de partenariats (3) qui permet de trouver un équilibre financier. Enfin, l'utilisation des réseaux sociaux, très sollicités, est une source fiable de communication entre éditeurs et lecteurs (2).

1. une diffusion-distribution particulière

Lors d'un rapport sur l'édition théâtrale, la SACD constate que deux problèmes particuliers sont communs à l'ensemble des éditeurs : la diffusion et les prix de fabrication.¹⁴³ Alors comment les éditeurs règlent-ils la première de ces difficultés, la diffusion ?

a) L'Arche éditeur

Pierre Banos identifie une particularité de l'édition théâtrale, les maisons sont toutes autodiffusées, à l'exception d'Actes Sud-Papiers et des Éditions

¹⁴³ SACD. *La situation particulière de l'édition théâtrale*. [en ligne]. Disponible sur : http://entractes.sacd.fr/n_archives/a12/situation.php?l=archiv (Consulté le 02/09/2018).

Théâtrales.¹⁴⁴ Cela montre selon lui une indépendance du secteur, à l'image de L'Arche éditeur : « L'Arche s'est donc construite sur une indépendance financière, intellectuelle et artistique. La maison semble perpétuer aujourd'hui cette position combative en termes artistique et économique ne demeurant en autodiffusion et autodistribution. »¹⁴⁵ Or, la position de L'Arche a changé depuis lors. En 2014, L'Arche a confié sa diffusion à Actes Sud et sa distribution à Union Distribution. L'une ou l'autre des structures semble ne pas avoir été satisfaite puisqu'au premier juillet 2018, la maison a changé de diffuseur et de distributeur pour Les Belles Lettres. Or, dans cette annonce réalisée par L'Arche revient le terme d'indépendance : « À nos lecteur.trice.s et nos partenaires, À compter du 1er juillet 2018, la diffusion et la distribution de L'Arche seront assurées par Les Belles Lettres. Merci de continuer à défendre ensemble notre indépendance ! Toute l'équipe de L'Arche. »¹⁴⁶ Actes Sud ou Union Distribution souhaitaient-ils modifier la politique éditoriale ou les publications de L'Arche ?

Cette volonté d'indépendance reste majoritaire parmi les maisons d'édition théâtrale. Parmi les maisons du secteur spécialisé, Actes Sud-Papiers, L'Arche, et Espace 34 sont les seules qui ne sont pas autodiffusées et autodistribuées. Les éditions Théâtrales et Lansman, nous y reviendrons, ont elles leur propre structure de diffusion distribution. Dans l'édition l'autodiffusion-distribution intervient à la création des maisons, lorsqu'elles sont encore trop petites, et publient trop peu de titres pour trouver une structure qui accepte de prendre en charge leur diffusion et leur distribution. Ici, nous le voyons, les maisons restent autodiffusées par choix. Cela leur permet de rester indépendante. En effet, même des maisons importantes comme L'Arche ou les Solitaires Intempestives restent autant qu'elles le peuvent indépendantes. L'Arche va jusqu'à changer de diffuseur pour cela. L'édition théâtrale est donc soit trop spécifique pour être diffusée et distribuée par

¹⁴⁴ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 17

¹⁴⁵ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008.p. 40

¹⁴⁶ L'Arche. Disponible sur <<http://www.arche-editeur.com/>> (consulté le 02/09/2018).

les canaux habituels, soit trop spécialisées. En effet, la plupart des maisons du secteur sont de petites tailles. C'est une preuve de la spécialisation du secteur.

En outre, si L'Arche est une des seules maisons à n'être pas en autodistribution, c'est peut-être parce qu'elle trouve un équilibre par son activité d'agence théâtrale. Selon Pierre Banos, L'Arche dénonce la situation monopolistique de la SACD sur les droits de représentation des auteurs, et « place la gestion des droits de représentations comme prioritaire dans la survie de l'édition théâtrale »¹⁴⁷. En effet, selon lui, ces droits permettent à la maison d'équilibrer son activité éditoriale. C'est pourquoi la maison publie surtout des auteurs étrangers.

Ainsi, la maison possède un modèle économique particulier, spécifique à l'édition théâtrale.

b) les éditions Lansman

Les éditions Lansman ont été créées en 1989 par Émile Lansman, en Belgique. La maison publie des pièces à lire, inédites à la scène et édite autant de nouveaux auteurs que des auteurs plus reconnus.

« Au 1er janvier 2012, Emile Lansman a confié à l'association EMILE&CIE (qu'il a co-créée et qu'il dirige) le soin de poursuivre le travail d'impression, de diffusion et de distribution des ouvrages qui continuent à être édités sous sa responsabilité et sous le label LANSMAN EDITEUR. »¹⁴⁸ La maison a donc sa propre structure de diffusion.

En outre, la maison s'engage dans de nombreux partenariats dont nous reparlerons : « Par ailleurs, Lansman Editeur a choisi de s'inscrire davantage

¹⁴⁷ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 39

¹⁴⁸ Lansman éditeur. *En quelques mots...* Disponible sur : < http://www.lansman.org/editions/page_admin.php?rubrique=editions&option=affiche&session= > (consulté le 02/09/2018).

dans des partenariats éditoriaux originaux lui permettant de maintenir intact son plaisir d'éditer de nouveaux auteurs tout en favorisant l'émergence d'oeuvres dramatiques issues de rencontres singulières. Ces partenariats permettent aussi de partager les énergies nécessaires à faire connaître ces nouveaux auteurs et leurs œuvres. »¹⁴⁹ Ainsi, l'équilibre de la maison dépend autant de ses ventes que de partenariats publics et privés, mais également d'événements littéraires.

La spécificité de l'édition théâtrale, et de ses modèles économiques, apparaît encore ici. Si la diffusion et la distribution sont des enjeux importants dans tous domaines éditoriaux, elles restent primordiales dans l'édition théâtrale : « Le problème de la diffusion des ouvrages théâtraux est déterminant pour la survie d'une semblable initiative. Après quelques essais peu concluants, il est apparu qu'il n'existait aucun système idéal et performant dans ce domaine. Mais qu'il fallait combiner plusieurs canaux pour toucher le public susceptible de s'intéresser à ce type de livres. »¹⁵⁰ Émile Lansman le constate, les lecteurs de théâtre sont si peu nombreux, cette vente est si spécifique, qu'il est nécessaire de trouver des moyens détournés et diversifiés pour les rencontrer.

Ainsi, la distribution de la maison passe par des distributeurs. Daudin pour la France, Dimedia pour le Canada. Par la maison d'édition elle-même pour la distribution en Belgique. Mais aussi à travers le site Internet, soit par correspondance. Une distribution est également effectuée directement dans les théâtres, festivals et divers événements littéraires (colloques...). Les différents métiers du théâtre sont donc solidaires puisque des compagnies effectuent également la distribution de la maison. Enfin, les éditions Lansman disposent de librairies partenaires, et distribuent leurs ouvrages en Afrique, de façon moins professionnelle. Finalement, l'éditeur s'est adapté à la faible demande :

¹⁴⁹ Lansman éditeur. Disponible sur :

<http://www.lansman.org/editions/page_admin.php?rubrique=editions&option=affiche&session=&page=2>
(consulté le 02/09.2018).

¹⁵⁰ Lansman éditeur. Disponible sur :

<http://www.lansman.org/editions/page_admin.php?rubrique=editions&option=affiche&session=&page=8>
(consulté le 02/09/2018).

Tant que nous travaillions en impression Offset, le tirage moyen étaient de 1 000 exemplaires. Aujourd'hui, la question ne se pose plus en ces termes car avec l'impression digitale, nous travaillons en "flux tendu". La première sortie est en général de 450 exemplaires pour faire face aux demandes de nos distributeurs, éventuellement des partenaires de l'édition et à nos besoins propres. Ensuite, nous avons une cote d'alerte à 100 exemplaires restants puis une cote d'urgence à 50 exemplaires. Nous réimprimons en 5 jours ouvrables mais parfois en beaucoup moins en fonction des circonstances et en accord avec l'imprimeur. Pour l'auteur, nous lui garantissons un minimum de 700 exemplaires mis en circulation en une ou plusieurs fois.¹⁵¹

Ainsi, l'éditeur ne conserve que peu de stock, donc diminue ses coûts de stockage, et a la possibilité de réimprimer très rapidement si besoin. Il fait également face à moins de retours, bête noire des éditeurs. Les éditions Lansman ont su s'adapter au genre du théâtre, concevoir une diffusion et une distribution qui lui correspond. C'est peut-être pour cela que la maison connaît une certaine longévité.

c) Les Éditions Théâtrales : une structure de diffusion commune aux éditeurs de théâtre

Pierre Banos en 2008 préconisait aux éditeurs de théâtre « la mise en place d'un système coopératif de diffusion et distribution. »¹⁵² Préconisation qu'il a mise en pratique en travaillant aux Éditions Théâtrales puisqu'en 2017, la maison crée une structure nommée Théâdiff, consacrée à la diffusion des ouvrages de théâtres, que ce soit ceux des Éditions Théâtrales ou ceux d'autres maisons d'édition. Or, Pierre Banos a repris la direction de la maison en 2011. Il a donc eu la possibilité d'instaurer ce système. La maison pratique un retour à l'autodiffusion mais *via* une structure spécialisée. N'est-ce pas contraire à une autre

¹⁵¹ Voir questionnaire, annexe 4.

¹⁵² BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 575.

préconisation de Pierre Banos, celle de sortir l'édition théâtrale de sa marginalisation, de son « ghetto »¹⁵³ ?

La maison use d'une diffusion encore différente. Comme pour sa collection jeunesse dont nous avons pu parler, la maison propose pour ses ouvrages adultes des abonnements. La structure comptait cent-cinquante abonnés à ses débuts, contre quatre-vingts en 2008¹⁵⁴. De plus, la maison bénéficie de librairies partenaires qui donnent la priorité à cet éditeur dans leurs commandes de textes de théâtre contre des avantages commerciaux. Le site Internet de la maison donne accès aux sites de ces librairies par un classement par villes mais permet également d'accéder aux argumentaires de ventes et aux bons de commandes. La maison se livre donc aussi à de l'achat direct, sans passer par les librairies.

De plus, la maison met en pratique une autre volonté de son directeur. Outre son activité éditoriale, elle est une agence littéraire et théâtrale intitulée Althéa. Elle gère le droit d'une trentaine d'auteurs et réalise des partenariats avec des théâtres et des compagnies. En 2008, Pierre Banos émettait comme solution un « système d'intéressement des éditeurs aux droits de représentation »¹⁵⁵

Pierre Banos a donc mis en place ce qu'il considère être les solutions pérennes à la survie de l'édition théâtrale. Sa maison est encore partie intégrante du secteur spécialisé.

d) l'école des loisirs

L'école des loisirs est une maison spécialisées dans l'édition jeunesse. Elle possède quatorze collections dont une de théâtre depuis 1995, dirigée par Brigitte

¹⁵³ Terme utilisé de nombreuses fois par Pierre Banos dans sa thèse, ses articles et notre entretien téléphonique.

¹⁵⁴ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. nos p. 33.

¹⁵⁵ BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008. p. 578.

Smadja. Cette directrice de collection est une auteur jeunesse. La collection comprend cent-trente et un titres et une charte graphique spécifique. Chaque ouvrage de théâtre possède une couverture de couleur illustrée d'un dessin sobre, en noir ou en blanc selon la couleur de la couverture. Le nom de l'auteur se situe en haut de la couverture, suivi du titre de l'œuvre, dans le même corps et de la même couleur. Ainsi, auteur et titre sont au même niveau, ont la même importance. Le genre de la collection et le nom de la maison sont ensuite évoqués. Placer la souris de l'ordinateur sur une couverture permet d'accéder au titre de l'œuvre, au nom de l'auteur, à un résumé et surtout à une tranche d'âge. Les prix des ouvrages sont peu élevés (moins de 10 €), ce qui facilite l'accès du plus grand nombre aux ouvrages et augmente le lectorat. La maison d'édition propose des textes contemporains.

L'école des loisirs s'appuie sur des librairies partenaires. Une carte interactive sur son site Internet permet de les localiser. Ainsi, le lecteur peut acheter directement l'ouvrage souhaité dans une des librairies partenaires sans chercher sa localisation puisque la carte donne les coordonnées de chaque librairie. En outre, le lecteur peut accéder à une géolocalisation du titre souhaité et ainsi être certain de ne pas se déplacer inutilement, voire acheter directement sur le site de la librairie. Par un simple clic, le lecteur a accès à toutes les librairies qui ont l'ouvrage voulu en stock. La maison complète cette distribution particulière par une distribution plus habituelle effectuée par les éditions du Seuil depuis 1992.

Les éditeurs mettent donc en place des diffusion distribution spécialisées au genre édité. Citons encore Art et Comédie qui n'imprime qu'à la demande, selon les commandes journalières.

2. Les réseaux sociaux : une utilisation systématique ?

L'édition théâtrale, nous l'avons vu, est délaissée par les critiques, et les prescripteurs tels que les journaux ou la radio. Les réseaux sociaux, accessibles à

tous, que ce soit lecteurs, compagnies théâtrales ou libraires, peuvent être un bon moyen pour des maisons d'édition de promouvoir par eux-mêmes leurs publications et l'actualité de la maison. En outre, ce sont des outils gratuits et visibles. Alors dans quelle mesure les maisons d'édition théâtrales utilisent-elles les réseaux sociaux ?

a) Facebook

La majorité des maisons du secteur spécialisé de l'édition théâtrale ont une page Facebook. C'est le cas des Éditions Théâtrales, de L'Arche, des Solitaires intempestifs, de l'Avant-scène théâtre, de Lansman éditeur, de Color gang, et des éditions Quartett. La page de Lansman éditeur donne accès à l'actualité de la maison et de la compagnie Emile et Cie. Seules les éditions Espace 34 et Art et Comédie n'ont pas de page Facebook. Quant à Actes Sud-Papiers, elle ne dispose pas de page dédiée uniquement à la collection.

Les maisons y promeuvent leurs publications (comme Color Gang pour qui la page n'est utilisée que pour annoncer ses parutions), mais annoncent également les représentations de textes édités, invitent les lecteurs à assister aux festivals et aux événements organisés, diffusent les articles de presse, publient des vidéos de remises de prix, etc.

b) Instagram

La liste des maisons du secteur qui disposent d'un compte Instagram se réduit. Il s'agit des Solitaires intempestifs, des Éditions Théâtrales, de L'Arche et d'Actes Sud-Papiers.

Le compte sert alors à publier des photographies des couvertures des ouvrages et des auteurs, des articles de presse, de rencontres, de tables de librairies ou de représentations. Les maisons ne peuvent y mettre que très peu de texte.

Il est étonnant de voir que la collection Papiers dispose d'un compte Instagram et non d'une page Facebook. Les autres maisons mettent à jour en priorité Facebook avant de s'inscrire sur un autre réseau social. La collection bénéficiant de la renommée et de la visibilité de sa maison-mère n'a peut-être pas besoin des réseaux sociaux. Mais pourquoi perdre du temps à actualiser Instagram si les réseaux sociaux ne leurs sont pas nécessaires ? Le réseau social, plus récent, dispose-t-il d'une image plus actuelle et moderne dont souhaitent bénéficier la maison pour moderniser le théâtre ?

c) Twitter

Pour finir, seuls les éditions Lansman, L'Arche éditeur et les Éditions Théâtrales ont un compte Twitter. L'utilisation du réseau est assez identique à celui de Facebook.

Finalement, l'utilisation des réseaux sociaux est assez limitée. Seul Facebook est utilisé par presque l'ensemble des maisons du secteur spécialisé de l'édition théâtrale. En effet, les autres réseaux ne permettent pas d'augmenter les potentialités de promotion, leur diversité. Il semblerait que les maisons ne puissent pas, pour bon nombre d'entre elles, prendre le temps de mettre à jour l'ensemble de ces outils et privilégient celui qui est peut-être le plus utilisé. Utiliser les autres signifie investir davantage sur un outil qui ne permet pas forcément d'atteindre plus de lecteurs, puisque ces derniers risquent d'être les mêmes d'un réseau à l'autre. Les maisons utilisent cependant systématiquement (quand elles en ont la possibilité) au moins un réseau social (majoritairement Facebook) afin d'augmenter leur visibilité et celui du théâtre et de tenir informer les lecteurs. Seules deux jeunes maisons, Color Gang et Quartett, ne publient pas de façon régulière sur Facebook. L'éditeur de Color Gang, seul acteur de la maison d'édition, n'en a probablement pas le temps. Les autres maisons publient des articles très régulièrement, plusieurs fois par mois. Ainsi, les personnes abonnées à leur page voient des actualités fréquemment, la maison reste visible.

Pourtant, les maisons font face à un problème récurrent. Peu d'entre elles ont la possibilité d'avoir une personne dédiée à la communication de la maison, travail pourtant essentiel à l'information des professionnels du livre et des lecteurs. Ainsi, parmi les maisons interrogées, aucune maison n'a de salarié dédié à la communication. Actes Sud-Papiers n'est composée que de deux éditrices. Cependant, la particularité de la collection est de pouvoir s'appuyer sur sa maison-mère et ses salariés. Cependant, la communication ne bénéficie pas d'une personne spécialisée au genre. Les éditions Color Gang ne sont en activité que par le travail d'une seule personne, qui doit donc trouver le temps pour toutes les tâches d'une maison d'édition. Folio théâtre n'est géré que par un directeur de collection et une éditrice. Les éditions Lansman comprennent beaucoup de bénévoles, dont Émile Lansman lui-même, d'un salarié à temps plein et d'un mi-temps qui gère le stock. Enfin, les salariés des éditions Théâtrales font tous un peu de communication pour combler le manque de postes dans ce domaine.

3. la diversité des partenariats utilisés, recherche d'une rentabilité économique : l'exemple des éditions Lansman

Comme nous avons pu l'évoquer, les éditions Lansman travaillent avec de nombreux partenaires. Un soutien important est la Direction du Livre et des Lettres de la Fédération Wallonie-Bruxelles. La maison d'édition dispose d'une convention pluriannuelle avec la structure depuis 1999. Cette dernière est renouvelée de façon régulière. Elle permet à la maison d'être impliquée dans des projets, et de bénéficier de financements, notamment concernant ses déplacements. Si ce partenariat est le plus fructueux, les éditions Lansman ont de nombreux autres partenaires réguliers :

- le Centre des Ecritures Dramatiques Wallonie-Bruxelles ;
- le Théâtre La montagne magique ;
- l'association Promotion Théâtre ;

- la Chambre des Théâtres pour l'Enfance et la Jeunesse ;
- l'association ETC_Caraïbe ;
- le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse ;
- le Centre de la Marionnette à Tournai ;
- l'Université Toulouse Le Mirail ;
- Le TARMAC, la scène internationale francophone ;
- le Théâtre du Peuple à Bussang ;
- le Rideau de Bruxelles.¹⁵⁶

Nous pouvons constater la diversité des structures partenaires. La liste comprend aussi bien des structures spécialisées dans l'écriture, que des théâtres et des structures liées à la scène ou aux arts du spectacle, des lieux de formation et de culture comme l'université. Tout est mis en œuvre pour avoir un grand nombre de partenaires. Ainsi, la maison a peut-être accès à des financements pour chaque ou la majorité de ses publications. Ces structures se situent autant en Belgique qu'en France. Les partenariats eux-mêmes semblent diversifiés. Un partenariat avec une université vise-il la librairie de l'établissement ? Le sujet du partenariat semble dans tous les cas bien différent entre deux structures comme une université et une association. Ces partenariats et la diffusion-distribution que nous avons évoquée précédemment sont associés à de nombreux événements de méditation :

Nous participons à l'importante Foire du Livre de Bruxelles et sommes régulièrement représentés par les relais publics de la Fédération Wallonie-Bruxelles dans des Salons du livre nationaux, régionaux ou thématiques.

Nous sommes par ailleurs invités et très actifs (animation ou participation à des tables rondes ou colloques, animation des présentations de projets, organisation de lectures...) dans de nombreux festivals de théâtre, notamment jeunes publics : Kingersheim, Quimper, Namur, Montréal, Avignon, Bruxelles, Huy, etc.

¹⁵⁶ liste des partenaires accessible sur le site Internet des éditions Lansman.

<http://www.lansman.org/editions/page_admin.php?rubrique=editions&option=affiche&session=&page=10>
(consulté le 02/09/2018).

Tout cela permet à la maison de trouver un équilibre financier, d'être connue même d'une partie du grand public, d'avoir une renommée dans le secteur théâtral et ainsi d'être rentable et pérenne.

D) L'exemple de Quartett édition

Les éditions Quatett sont une maison d'édition créée en 2006. Nous l'avons choisie en vue de comprendre comment elle s'est construite. La jeunesse de la maison a été la raison de ce choix. La maison avait en effet les modèles de plusieurs maisons d'édition théâtrales pérennes. Alors sur quel(s) modèle(s) a-t-elle pris exemple ? Pouvons-nous en déduire de bonnes pratiques ?

Quartett éditions est une maison d'édition spécialisée dans la publication de théâtre contemporain. Son rythme de production est d'une dizaine de publications par an. Sa ligne éditoriale s'axe sur la qualité et l'originalité des textes : « Quartett publie des pièces contemporaines inédites et mène une politique éditoriale exigeante. La maison axe ses choix sur la découverte de langues et d'univers singuliers. Il est préférable que les textes envoyés soient en voie de création mais cela ne constitue pas une obligation. L'éditeur souhaite amener le public à lire le théâtre autant qu'à le voir représenté. »¹⁵⁷ Par conséquent, le site présente les ouvrages par un résumé, la couverture mais aussi un extrait du texte. Les lecteurs peuvent ainsi s'apercevoir que le théâtre peut être lu. C'est également un moyen de rassurer les lecteurs en leur permettant de lire, de chez eux, un passage du texte et ainsi savoir, avant l'achat, si ce dernier leur plait, s'ils ont envie de continuer leur lecture. On y trouve également des extraits d'articles de presse. Ils permettent d'avoir un deuxième avis, une critique outre que celle de l'éditeur sur le texte. Le but est encore de rassurer les lecteurs.

¹⁵⁷ Théâtre contemporain. *Quartett*. Disponible sur : <<https://www.theatre-contemporain.net/editions/Quartett/ensavoirplus/>> (consulté le 02/09/2018).

Tout d'abord, la maison semble prendre en considération la particularité de l'édition théâtrale en terme de diffusion-distribution. Nous l'avons vu, le théâtre, de par sa nature, est particulièrement difficile à diffuser. La maison organise donc des modes de diffusion-distribution particuliers. Tout comme les éditions Espace 34, Quartett met en place des lectures publiques dans les librairies¹⁵⁸. Ainsi, la maison promeut ses auteurs, ses ouvrages, le théâtre et peut vendre ses ouvrages sur le lieu même de cette promotion. Les lectures peuvent être réalisées par des comédiens¹⁵⁹. Le diffuseur et le distributeur de la maison ne sont pas précisés sur son site Internet. Cela laisse à penser que la maison est en autodiffusion et autodistribution, comme une partie des éditeurs de théâtre à leurs débuts. Ils misent donc sur une promotion des textes *via* les lectures.

La maison utilise cependant peu les réseaux sociaux. La page Facebook de la maison est directement accessible de leur site Internet mais aucun article n'a été écrit depuis 2013. Il semblerait que la maison n'ait pas vu les bénéfices liés à l'actualisation de leur page, et ait préféré l'arrêter, à moins que ce ne soit faute de temps.

La maison a pris exemple sur L'Arche éditeur ou les Solitaires intempestifs en ce qui concerne leur charte graphique. En effet, les ouvrages de la maison ont toujours la même couverture. Ainsi, la maison est très reconnaissable en librairie et très visible par l'originalité de ses couvertures. Ces dernières sont blanches, avec une illustration au format rectangulaire dans la partie inférieure qui ne s'étend pas sur toute la largeur de l'ouvrage. Le nom de l'auteur est écrit en gras tout en haut de la couverture, suivi du titre, dans un corps supérieur et en rouge. Le titre est plus visible que le nom de l'auteur, ce qui montre non une politique d'auteur mais plutôt une mise en avant du texte. Le genre de l'ouvrage est inscrit au milieu de la couverture. Il est donc identifiable et visible. La maison ne cache

¹⁵⁸ - Youtube. *Rencontre avec les éditions Quartett autour de leurs dernières pièces de théâtre (1ère Partie)*. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=UqmKLokCZNg>> (consulté le 02/09/2018).

¹⁵⁹ - Evensi. *Lecture autour des éditions Quartett*. Disponible sur : <https://www.evensi.fr/lecture-autour-editions-quartett-librairie-libralire/244667098> (consulté le 02/09/2018).

pas le genre édité comme le font certaines maisons. Enfin, une bande colorée contenant un extrait du texte remplit le côté gauche de la couverture. Les ouvrages possèdent des rabats importants reprenant l'illustration de la couverture. Ils sont imprimés sur du papier épais, avec un effet de vieux papier.

La maison ne semble pas posséder de collections, d'essais ou d'ouvrages jeunesse. En cela, elle ne ressemble pas à la plupart des autres maisons de théâtre. Cela est cependant évident au vu du peu de publications qu'elle peut réaliser. Le catalogue contient un fonds de seulement soixante dix-huit ouvrages, ce qui correspond à environ six ou sept publications par an.

La maison semble cependant réaliser de nombreux partenariats. En effet, l'onglet « liens » de son site Internet renvoie à de nombreux théâtres. Les liens à des structures spécialisées dans l'aide aux métiers du livre (CNL) ou au théâtre (SACD) montrent également que la maison doit bénéficier de subventions.

De nombreux moyens spécifiques à l'édition théâtrale sont donc mis en place. Les éditeurs de théâtre doivent considérer les problématiques spécifiques au théâtre en plus des problématiques générales de l'édition pour établir une activité pérenne.

CONCLUSION

L'édition théâtrale connaît encore aujourd'hui de grandes difficultés. Nous avons pu voir que sa situation est très comparable à celle de l'édition de poésie, si bien que les statistiques regroupent presque systématiquement les deux genres dans un même secteur, « théâtre, poésie ». Le nombre de maisons qui publient du théâtre s'amenuise, notamment depuis que les maisons d'édition généralistes se sont retirées de cette édition, trop peu rentable. Cependant, les aides attribuées par des organismes tels que le CNL restent importantes, que ce soit pour le théâtre ou la poésie. Leur nombre concernant le secteur théâtral a d'ailleurs augmenté depuis 2005, ce qui permet de relativiser une des préoccupations de Pierre Banos dans sa thèse, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques* de 2008. Il y mettait en garde contre une baisse des aides, selon lui encore indispensables à une autonomie du texte face à la scène. Aujourd'hui, plusieurs maisons n'ont plus un besoin vital de ces aides, mais elles permettent une production plus substantielle, ce qui n'est pas négligeable compte tenu de la faible part de théâtre en librairie et de sa visibilité réduite. En outre, elles sont sans doute encore indispensables aux maisons naissantes. La situation des maisons reste néanmoins fragile, ce que n'aide pas un nombre extrêmement restreint de librairies spécialisées et des rayons théâtre pauvres au sein des librairies généralistes. En tout cas, l'état du secteur de l'édition théâtrale comme du secteur de la poésie ne tient en rien à un manque de créativité de ces acteurs qui cherchent à en dynamiser et renouveler l'image et les activités. Une analyse de la production, des lignes éditoriales et des fonds des maisons d'édition publiant des textes de théâtre nous a permis de distinguer différents modèles de maisons d'édition théâtrales, dont les pratiques semblent être adaptées au secteur et paraissent être à conserver. D'abord les maisons spécialisées, majoritairement autodiffusées et autodistribuées, qui ont besoin de plusieurs années pour s'implanter, comme l'ont fait les Solitaires Intempestifs. C'est ce modèle que semblent avoir choisi les éditions Quartett. On trouve ensuite des maisons spécialisées, diffusées par une structure commune créée par Théâtrales. Ces

maisons ne sont pas encore majoritaires, mais leur nombre paraît augmenter peu à peu. Il est possible que ce modèle devienne le plus fiable, mais il semble aller à l'encontre des préconisations de Pierre Banos, bien qu'il en soit à l'origine, de sortir le secteur de sa « ghettoïsation. »¹⁶⁰ Le dernier modèle que nous avons pu rencontrer est celui, unique, de la collection Actes Sud. Il s'agit de la seule maison généraliste à publier encore du théâtre de façon systématique, dans une collection dédiée et gérée par une éditrice spécialisée. La collection elle-même fait donc figure de petite maison d'édition spécialisée dans l'édition théâtrale. Elle peut s'appuyer sur la réputation, la masse salariale et les moyens de communication de sa maison-mère. Les seules maisons qui se rapprochent de ce système sont des maisons comme P.O.L ou Minuit qui publient régulièrement des pièces de théâtre. Finalement, seules les maisons d'édition spécialisées et Actes Sud-Papiers ont une activité significative pour le secteur.

Après ces constats, nous nous sommes intéressés aux particularités du genre du théâtre. L'ambiguïté de sa nature est aujourd'hui encore matière à réflexion et sujet de questionnements pour les lecteurs. Mais c'est aussi le lieu de conflits entre différentes visions du théâtre apportées par les auteurs et les éditeurs. Au final, les critiques s'accordent pour affirmer que le théâtre est à la fois texte et spectacle. Chaque auteur et éditeur apporte donc la vision qu'il souhaite et travaille le genre dans un sens ou dans l'autre. Mais la nature du genre les rattrape néanmoins d'une façon ou d'une autre et affirme sa spécificité double. Les éditeurs qui publient du théâtre en le considérant comme un objet littéraire voient leurs pièces être montées malgré tout. Ceux qui ne publient que pour irriguer le plateau de textes sont rattrapés par la nature de leur métier qui fige un texte qui pourtant bouge sans cesse lorsqu'il est joué. Finalement, ces problématiques et la mise en livre qui en découle (la particularité des didascalies si elles sont considérées comme élément permettant au texte d'être autonome ou comme indications pour le metteur en scène, l'empiétement de dispositions scéniques telles que la distribution sur la lecture, ...) peuvent perturber les

¹⁶⁰ Terme utilisé à de nombreuses reprises par Pierre Banos, que ce soit lors de notre entretien téléphonique, dans sa thèse, dans ses articles ou lors d'un débat au festival d'Avignon.

lecteurs qui sont déjà très peu nombreux. En effet, le théâtre est très souvent jugé trop hermétique, voire élitiste. Les lecteurs sont peu initiés mais pas désintéressés, comme le montrent les taux de participations aux festivals. Ce problème d'accessibilité est doublé d'un prix de vente trop souvent peu attractif car trop proche de celui d'un roman. Enfin, contrairement à ce que pouvait affirmer Alain Viala lors de la création de son *Histoire du théâtre*, le théâtre est un genre délaissé des critiques et de la société (librairies, revues, prix littéraires, etc.) ou réservé à une partie de la population (chaines privées à la télévision). Cela n'améliore en rien son image.

Ces analyses nous ont permis de déduire quels éléments et protocoles du métier d'éditeur étaient à améliorer pour diminuer les difficultés rencontrées. Ainsi, les éditeurs ont mis en place des dispositifs spécifiques relatifs au genre édité, à ses particularités. Face au manque de médiatisation, les éditeurs informent eux-mêmes leurs publics. D'abord la jeunesse, lecteur d'aujourd'hui et de demain, afin de l'aider à appréhender le genre et lui apprendre à le lire. Mais aussi l'ensemble des lecteurs par exemple par un paratexte destiné à mettre en avant la possibilité de la lecture du texte de théâtre, par la publication de revues et d'ouvrages sur le genre et par des événements qui permettent aux éditeurs d'aller à la rencontre de leurs lecteurs. Enfin, les éditeurs instaurent des modèles économiques singuliers, que ce soit en terme de diffusion-distribution ou de communication *via* les réseaux sociaux. Cela passe par exemple par des événements spécifiques au théâtre comme des lectures publiques, ou l'organisation de partenariats avec des troupes, des compagnies, des théâtres, etc. Certaines maisons se regroupent dans des structures communes de diffusion, d'autres comme Art et Comédie ou Lansman éditeur, n'impriment qu'à la demande ou en faible quantité pour s'adapter à cette demande en fonction des titres.

Pierre Banos en 2008 dans *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques* a montré que le secteur était moins en danger, dans l'immédiat et a défini les fonctions de l'éditeur de théâtre. Il affirme

alors que l' « on renoue avec la figure de l'éditeur de théâtre »¹⁶¹ On peut dire aujourd'hui que ce dernier a trouvé ses spécificités et s'est implanté dans le paysage éditorial. Pierre Banos nous a fourni des solutions afin de pérenniser le secteur (faire évoluer le système des droits de représentation, créer un système commun spécialisé de diffusion, maintenir les aides et la présence du théâtre contemporain dans les programmes de l'éducation nationale, etc.), qu'il met lui-même en application dans la maison dont il est directeur mais que peu d'autres maisons ont mis en pratique. Il remarque aujourd'hui que l'émancipation du texte de théâtre par rapport à la scène est en recul par rapport à 2008. Les éditeurs reviennent à un modèle plus étroitement lié à la scène. En outre, il estimait que le secteur n'était plus en danger de façon imminente, mais nous avons pu voir que le secteur n'est toujours pas stable avec des maisons qui disparaissent (Comp'Act, Le Bruit des Autres, ...) et d'autres qui se créent ou se développent (Quartett, Color Gang). Le secteur spécialisé de l'édition théâtrale est donc aujourd'hui porté par quelques maisons : Les Solitaires Intempestifs, les éditions Théâtrales, L'Arche éditeur, Lansman éditeur, Actes Sud-Papiers, L'Avant-scène Théâtre, Espace 34 et Art et comédie. En outre, le secteur ne semble pas sortir de son « ghetto », et paraît même s'y enfoncer davantage. Mais des possibilités de créations et de développements de maisons sont envisageables.

Finalement, les éditeurs s'adaptent au genre qu'ils éditent, le théâtre. Ce genre est souvent publié par envie, passion et idéalisme, ne produit pas de best-sellers et est soumis à des rotations lentes. La longévité de certaines maisons, comme L'Arche, et l'émergence et le dynamisme d'autres comme Théâtrales, montrent que le secteur reste encore source de possibilités, qui sont néanmoins liées à de réelles contraintes. L'éditeur de théâtre ne peut pas se reposer sur la diffusion-distribution habituellement pratiquée par les autres éditeurs. L'Arche profite des droits de représentation pour équilibrer son activité éditoriale, Théâtrale s'est forgé un réseau de librairies partenaires, Art et comédie imprime à la

¹⁶¹ BANOS, Pierre. « L'édition théâtrale dans tous ses états » [en ligne], *Les Lettres françaises*, mai 2009. Disponible sur <www.les-lettres-francaises.fr/wp-content/uploads/2010/11/20091.pdf> (Consulté le 02/09/2018). P. 570

demande, ... Il doit aussi se positionner vis-à-vis de la double nature du texte de théâtre. Le livre de théâtre diverge selon les auteurs et les éditeurs entre œuvre littéraire à part entière, scénario destiné à la mise en scène, ou mélange de ces deux aspects. Les maisons les plus implantées dans le domaine sont d'ailleurs celles qui sont étroitement liées à la scène. La plus grande difficulté des éditeurs de théâtre est peut-être d'accepter la nature mixte du genre. Nous nous demandions si les difficultés du secteur n'étaient pas liées à la manière dont est considéré le livre de théâtre par les publics ciblés et à une manière de le concevoir, de l'éditer ; si l'édition théâtrale n'était pas en disharmonie avec sa réception. Il s'avère que les éditeurs ont pleinement conscience des problématiques du genre, notamment liées à son lectorat. Ils mettent donc en œuvre des solutions pour les régler, telles que le développement de la littérature théâtrale jeunesse ou l'incitation à la lecture du genre. Cependant, il semble qu'il reste un réel effort à fournir quant à l'éducation des adultes à la lecture du théâtre. En effet, la réputation du genre, associée à la perte des codes et repères du théâtre classique dans la majorité des textes contemporains (disparition des listes des personnages, de leurs noms et personnalités, voire des tirets indiquant les prises de parole, etc.) ont tendance à repousser plus d'un lecteur. Le numérique pourrait être une solution. En premier lieu pour attirer un public plus jeune, mais aussi pour explorer des potentialités actuellement inutilisées. Il est vrai que le numérique est très peu exploité par les éditeurs de théâtre, surtout pour les textes contemporains, en dehors de proposition de textes numériques (Epub, PDF, ...) et de quelques livres audios disponibles sur tablette et Ipad.

DEUXIÈME PARTIE

PROJET ÉDITORIAL OU COMMENT ÉLARGIR LE LECTORAT

INTRODUCTION

Au vu des problématiques et des difficultés rencontrées par les éditeurs de théâtre, des pratiques bonnes et mauvaises qu'ils ont mises en place et qui ont été abordées dans ce travail, et des manques à combler, il s'agit de proposer ici un concept nouveau qui pourrait apporter des éléments de réponse, des solutions et dont la mise en place prendrait en compte l'ensemble de ces critères. Annie Janicot, dans *Les Textes du théâtre contemporain pour la jeunesse. Une langue en mouvement*, constate une difficulté des enseignants, bibliothécaires et documentalistes à lire le théâtre. Or, leur propre difficulté à comprendre ce genre ne leur permet pas d'inviter leurs élèves à en lire, comme ils le font pour les romans. Annie Janicot y voit une difficulté à appréhender les spécificités du genre. Ce que confirme Jean-Claude Lallias : « nous adultes, avons le plus souvent été formés à un certain théâtre relativement normé alors que le théâtre contemporain pour la jeunesse explore toutes les formes théâtrales depuis l'Antiquité et en, crée d'autres. »¹⁶² Par conséquent, nous avons choisi de développer dans cette dernière partie de notre travail un concept d'aide à la lecture de théâtre, et répondre à cette problématique que nous avons abordée précédemment de la difficulté de la lecture, de l'illisibilité du texte de théâtre pour certains lecteurs. Ainsi, nous tenterons de répondre à cette difficulté soulevée par Annie Janicot : « La barrière à franchir est donc surtout du côté des lecteurs ; il leur faut dépasser cette impression que le théâtre est difficile à lire. »¹⁶³ Comment proposer une aide à la lecture des pièces de théâtre ? Comment donner des clés de lecture pour ce genre littéraire si spécial, comment répondre à cette demande d'apprendre à lire du théâtre ? Cela, non dans la prétention de relancer le secteur mais peut-être d'en augmenter un tant soit peu le lectorat. Nous commencerons par présenter le concept d'une nouvelle collection (I), avant de déterminer ses coûts (II) afin d'être

¹⁶² JANICOT, Annie. « Les textes du théâtre contemporain pour la jeunesse, une langue en mouvement ». *Les Actes de Lecture* n°102, 2008. Disponible sur :

<https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL102/AL102p061.pdf> (Consulté le 02/09/2018). p. 062.

¹⁶³ *Id.* p. 079.

certains qu'elle soit rentable et de déterminer les modes de communication et de commercialisation à employer (III).

I) PRÉSENTATION DU CONCEPT : UNE AIDE À LA LECTURE.

Avant de mettre en place ce concept, il convient de le développer (A), d'en expliquer la base du raisonnement, fondé sur l'exemple de certaines collections de théâtre pour la jeunesse (B) et de réaliser une étude de la concurrence et de la cible (C).

A) Explication du concept : une idée basée sur le théâtre pour la jeunesse

1. Le concept

Nous l'avons vu, le théâtre est parfois difficile à lire, hermétique. Certains lecteurs peuvent donc s'en lasser, voire ne pas se sentir légitime en tant que lecteur de théâtre, ne pas oser parcourir ce rayon. Il est donc cohérent de s'interroger sur le moyen d'attirer ces lecteurs, de leur offrir un concept adapté afin que chacun puisse se sentir libre de lire du théâtre. Au delà de ce public, il s'agit également d'attirer un lectorat pour lequel le théâtre est avant tout un spectacle et ne relève pas de la littérature. Il faut ainsi prouver que le théâtre se lit et amener tous les lecteurs à s'intéresser à ce rayon de la librairie. Au vu des difficultés du secteur à attirer un lectorat, nous n'aurons pas la prétention d'amener des non lecteurs à lire du théâtre mais l'objectif ici est de trouver un moyen d'attirer les personnes qui viennent en librairie, dans ce rayon que la majorité d'entre eux ne connaissent pas.

Il est donc souvent affirmé que les lecteurs manquent d'une méthode de lecture pour lire le théâtre. Le but serait de pallier ce manque en proposant une collection de pièces de théâtre. Chaque ouvrage de la collection aurait un QR code qui permettrait aux lecteurs d'avoir accès à une vidéo dans laquelle l'auteur

expliquerait l'ouvrage (ses intentions, une clé/méthode de lecture, sa propre interprétation de son œuvre, ...). Cette vidéo serait assez courte pour ne pas être fastidieuse mais suffisamment longue pour que l'auteur explique son œuvre. Ainsi, le lecteur a accès à une interprétation du texte mais peut choisir de visualiser, ou non, la vidéo. Il est également libre de choisir le moment où il souhaite la consulter. Préalablement à l'achat, afin de choisir l'ouvrage qu'il va acheter en librairie ; avant la lecture afin de savoir où l'auteur va le mener, visualiser le chemin tracé par l'auteur et être certain de comprendre la pièce ; après la lecture pour aider à la compréhension des textes difficiles ou pour appréhender une interprétation peut-être différente. Pour ne pas dévoiler l'ensemble de l'ouvrage, l'auteur n'insistera pas sur les faits mais davantage sur son interprétation, sur une explication de ce qu'il a souhaité exprimer. Au lecteur ensuite de poursuivre ce travail par la lecture de l'œuvre. Certains textes peuvent néanmoins rester ardu. L'objectif n'est pas de donner l'ensemble des clés au lecteur mais une aide et une interprétation possible, de faciliter la compréhension sans trop en dévoiler. Certains lecteurs apprécient que le texte leur résiste, ils doivent pouvoir avoir cette satisfaction.

En outre, la collection est l'occasion pour les lecteurs de confronter leur avis à celui de quelqu'un d'autre, que ce soit l'auteur ou non. En effet, les lecteurs apprécient souvent de pouvoir interagir sur un ouvrage qu'ils viennent de lire, comme ils le font au sortir d'une salle de cinéma ou de théâtre. Ici, le locuteur ne peut répondre à d'éventuelles questions mais donne son point de vue, et nous comptons sur le fait que c'est un élément qu'apprécie un grand nombre de lecteurs.

La collection viserait majoritairement le théâtre contemporain, qui, nous l'avons vu, est celui qui est parfois le plus hermétique pour les lecteurs. Mais les classiques contemporains seraient présents également. Si un auteur est décédé, ou qu'il ne souhaite pas apparaître dans une vidéo, il est alors possible de solliciter des professionnels du livre spécialisés dans le théâtre (l'éditeur lui-même, un libraire, un bibliothécaire), ou un professeur ou maître de conférence en lettres.

2. L'exemple du théâtre pour la jeunesse

La collection se veut une aide, sur le modèle des collections de théâtre pour la jeunesse qui intègrent des explications ou un appareil critique comme le fait la collection Folio théâtre. Cette collection permet un accès facilité aux textes, des aides à la lecture. Nous nous basons donc sur la réussite de telles collections pour créer une collection dédiée au théâtre contemporain pour adultes. L'idée n'étant pas de reproduire à l'identique les collections jeunesse. Il n'y a pas ici d'appareil critique papier, intégré dans le texte de la pièce. Il s'agit plutôt de proposer un concept plus original, plus actuel aussi, *via* une technologie accessible à un grand nombre de personnes grâce aux téléphones portables et tablettes.

3. étude de la concurrence et cible

Lorsque l'on considère les collections des maisons d'édition du secteur spécialisé de l'édition théâtrale, on s'aperçoit que notre collection n'aurait que peu de concurrence. En effet, dans le domaine du numérique, les éditeurs de théâtre n'ont pas encore développé leur offre. Il n'est possible de trouver que des ouvrages en version numérique, soit des textes homothétiques. C'est ce que proposent par exemple L'Arche et les éditions Théâtrales.

Concernant l'offre d'outils d'aide à la lecture, nous pouvons voir que trois maisons offrent des collections en ce sens. D'abord Folio théâtre. La collection publie des auteurs, majoritairement tombés dans le domaine public, et complète le texte par un appareil critique. La collection a donc bien pour but d'apporter un outil supplémentaire destiné à guider le lecteur, s'assurer qu'il a compris l'ensemble du texte. Cependant, cette collection n'entre pas réellement en concurrence avec notre collection puisqu'elle propose principalement des textes classiques et est donc plutôt pour une cible jeune, de lycéens et d'étudiants. Il existe également les

éditions Théâtrales, qui aident les documentalistes et les bibliothécaires en proposant une aide à l'utilisation des œuvres théâtrales jeunesse, soit à la médiation vers les enfants. Cependant, nous souhaitons leur permettre de réaliser cela seuls en ayant appris à lire le théâtre d'abord pour eux-mêmes. Notre collection vise donc plutôt l'adulte et son propre plaisir de lecture.

Enfin, les éditions Lansman proposent deux collections en rapport à notre étude :

- Théâtre en tête : Il s'agissait d'une collection de textes suivis d'entretiens avec l'auteur. Cependant cette collection a été arrêtée quelques années, puis reprise en 2012 pour proposer un ensemble de pièces soit d'un même auteur, soit autour d'un thème ou d'un événement. Par conséquent, l'élément de la collection qui pouvait nous faire concurrence n'existe plus.

- Chaire de poétique : la collection porte sur une œuvre suivie de cours, de conférences ou d'entretiens. Cela se rapproche de notre initiative. Par exemple, Jean-Marie Piemme pour *L'écriture comme théâtre* a offert un entretien dans laquelle il parle notamment de ses personnages et de sa manière d'écrire. Ce sont des clés qui peuvent aider à comprendre l'œuvre d'un auteur. La différence avec notre collection provient du fait que nous parlons forcément de l'œuvre que le lecteur tient entre les mains et de ce qu'il a voulu démontrer.

Par conséquent, nous pouvons voir que nous avons peu de concurrence pour l'ouverture de notre collection. Il convient donc désormais de déterminer la cible de celle-ci.

Nous visons une tranche d'âge à l'aise avec la technologie, ainsi que les curieux envers le théâtre contemporain. La cible ne doit pas être trop âgée pour ne pas être bloquée par l'aspect numérique du produit et par les textes contemporains (à partir de 60 ans, il est plus probable que les lecteurs s'intéressent plutôt aux textes classiques étudiés à l'école). Nous visons donc un peu les étudiants, qui peuvent rencontrer du théâtre contemporain pendant leurs études, mais pas les lycéens qui travaillent beaucoup de textes classiques ou de

classiques contemporains. Nous visons ensuite davantage les 25-35 ans, habitués des technologies, et curieux des nouveautés. Enfin, nous ciblons les 40-55 ans, lecteurs endurcis qui peuvent vouloir s'ouvrir à un nouveau genre, qui n'ont pas peur des QR codes ou ont des enfants pour les aider. En outre, c'est la tranche d'âge la plus à même d'aller voir du théâtre joué, qui a donc l'habitude du genre.

Par conséquent, le portrait type de notre lecteur serait Yves, 40 ans, cadre (car le théâtre, nous l'avons vu, reste assez onéreux et les catégories socio-professionnelles les plus élevées sont celles plus à même de s'ouvrir les premiers au genre). Yves possède un téléphone portable et un iPad. C'est un lecteur assidu et curieux de tous les genres. Il vit en centre-ville, près des librairies et des lieux culturels. Il achète environ quatre ouvrages par an et choisit ces ouvrages en fonction de leur quatrième de couverture. Il visionne les vidéos après sa lecture, afin de s'ouvrir à de nouvelles interprétations. Il n'a pas beaucoup de temps pour cela donc les vidéos doivent être courtes. Il relit parfois l'ouvrage pour comprendre le point de vue du locuteur, s'il est différent du sien.

Nous avons ensuite Elisa, 25 ans, qui débute sa carrière professionnelle après ses études (bac + 5). Elle est lectrice depuis toujours et est attirée par la nouveauté de la collection et son rapport à la technologie. Elle apprécie le caractère prescripteur de la collection et écoute plusieurs vidéos en librairie avant son achat. Cela l'aide à choisir le titre.

B) Le choix de la maison d'édition

Une fois les bases de la collection établie, il s'agit ici de présenter la maison d'édition dans laquelle elle s'inscrit. Nous dénombrerons d'abord les raisons qui nous conduisent à la maison d'édition adoptée (1), puis nous présenterons cette maison (2).

1. Maison d'édition spécialisée ou généralistes ?

Nous avons ici choisi une maison d'édition généraliste, Actes Sud. En effet, nous avons pu voir qu'il s'agissait de la seule maison d'édition généraliste à faire partie du secteur spécialisé de l'édition théâtrale. En outre, aucune maison d'édition littéraire n'en fait partie. Il s'agissait donc de choisir entre s'inscrire dans la collection Actes Sud-Papiers ou dans une maison d'édition théâtrales telle que L'Arche, Théâtrales, Quartett,... Notre choix s'est porté sur une maison d'édition de textes très qualitatifs, dont une aide à la lecture est nécessaire. Il fallait, pour être cohérent avec l'objectif de la collection, des textes de qualité. En effet, la collection ne vise pas à amoindrir la qualité littéraire des textes de théâtre mais aider à son accessibilité pour tous, tout en laissant un travail de lecture, de compréhension de texte au lecteur. Rien de mieux pour cela qu'une collection de textes exigeants comme ceux des éditions Actes Sud. Mais ce choix ne diminuait pas la liste des maisons puisque les maisons d'édition du secteur spécialisé du théâtre ont des textes également très qualitatifs. Alors nous avons pris en compte le critère financier. L'état du secteur est préoccupant. Or, Actes Sud est une maison dont la collection Papiers existe depuis 30 ans, qui est rentable et qui peut s'appuyer sur sa maison-mère dont la réputation n'est plus à faire. Pour beaucoup d'autres maisons du secteur, l'équilibre reste précaire. Les maisons du secteur spécialisé changent en effet rapidement. Nous aurions pu choisir L'Arche qui a prouvé depuis de nombreuses années son équilibre financier mais Actes Sud semble plus adéquat pour un projet numérique. La maison a une réputation plus moderne. En outre lancer une collection engendre des frais supplémentaires que Actes Sud-Papiers peut assumer.

En outre, une analyse des collections actuelles de Papiers montre que le projet est cohérent et que notre collection peut les intéresser. Le département Papiers comporte huit collections théâtre : apprendre, Cahiers théâtre éducation, Heyoka jeunesse, des hors collection, Les Ateliers de théâtre, Mettre en scène, Parcours de théâtre et Quel Cirque ?

Nous pouvons y trouver du théâtre jeunesse, de la critique théâtrale, des entretiens, etc. La collection a un catalogue diversifié. Mais elle n'a pas encore de collection destinée à des textes contemporains comprenant des appareils critiques ou des entretiens. Une collection d'ouvrages reliés à des vidéos d'explications peut donc être un moyen de compléter la collection Papiers et semble cohérente avec les ouvrages actuellement proposés.

2. présentation de la maison

Actes Sud est une maison généraliste créée par Hubert Nyssen en 1978 à Arles. Elle propose de la littérature, de la science fiction, de la fantasy, des westerns, des romans policiers, des ouvrages en format de poche, du théâtre, des sciences humaines et sociales, de l'histoire, des ouvrages sur l'art, la nature, les voyages et la cuisine, des bandes dessinées, de la jeunesse et des ebooks.

La maison est ensuite dirigée par la fille du fondateur, Françoise Nyssen, jusqu'à sa prise de fonction au ministère de la Culture. C'est donc une maison familiale. Il s'agit également d'une des premières maisons d'édition de province. Elle a obtenu son premier prix Goncourt grâce à Laurent Gaudé.

C) La nouvelle collection : la collection « Explicite »

Pour construire une collection, il convient d'en créer le concept (1), d'en identifier les pièges (2), et d'en construire le protocole de collection (3).

1. Explication du concept de la collection

Comme nous l'avons dit, la collection aura pour but d'aider les lecteurs à lire le théâtre. C'est un moyen d'inciter les lecteurs à découvrir ou redécouvrir ce

genre dans son acception littéraire. C'est pourquoi chaque ouvrage de la collection est accompagné d'une vidéo de présentation, produite par son auteur ou un professionnel (éditeur, professeur, etc.) dans laquelle des clés de lecture sont données au lecteur pour faciliter sa compréhension du texte, et lui en donner une interprétation. L'objectif de la collection est d'attirer des lecteurs curieux, qui sont attachés à la qualité des textes et dont la vidéo peut amener à se rapprocher d'un genre jusque là souvent considéré comme élitiste.

2. Les pièges à éviter

Il est impératif de ne pas vulgariser abusivement les pièces. Le théâtre doit rester un genre littéraire de qualité, il doit être adapté pour tous publics sans être dénaturé. Sa qualité ne doit pas être amoindrie. Le secteur pourrait sinon perdre le peu de lecteurs qui considèrent déjà que le théâtre se lit. Lectorat qu'il ne faut pas infantiliser. Les lecteurs ne doivent pas se sentir réellement aidés. La communication sur la collection doit leur montrer qu'il s'agit d'un complément à la lecture, d'ouvrages bénéficiant de quelque chose de supplémentaire (c'est le cas quand on présente aux lecteurs des ouvrages comprenant des entretiens par exemple). Elle doit également attirer les lecteurs qui sont pour le moment peu nombreux en théâtre, en mettant en avant la vidéo comme étant l'explicitation, l'interprétation du locuteur.

En outre, nos ouvrages ne doivent pas pouvoir être confondus avec une collection de théâtre jeunesse. En effet, un QR code peut sembler adapter aux adolescents, et une version plus ou moins expliquée d'un texte peut sembler être une édition scolaire. Par conséquent, la charte graphique doit être moderne et sobre. C'est également une des raisons du choix de la maison dont la collection de théâtre jeunesse (Heyoka jeunesse) est très identifiée. Les couvertures sont colorées, avec des formes plutôt rondes ou des typographies enfantines. Ainsi, il est peu probable qu'une confusion soit possible avec notre nouvelle collection.

3. Protocole de collection

Les ouvrages seront donc des titres de théâtre contemporain ou de classiques contemporains. Il s'agira de textes inédits. En effet les lecteurs ne rachèteraient pas une pièce pour la vidéo, même s'ils ont un doute sur la bonne compréhension du texte ou aimeraient avoir un avis. Ils la regarderaient plus probablement en librairie sans acheter l'ouvrage. Il faut donc leur donner envie de lire des textes nouveaux.

En voici le protocole de collection :

La fabrication

Format : 12 X 18 cm

Dos carré-collé

Papier intérieur couleur crème, impression en noir et blanc.

Papier de couverture en quadrichromie.

La couverture

Titre : Lucida Calligraphy, corps 18.

Sous-titre le cas échéant : Minion pro, corps 12.

Auteur : Minion pro, corps 24, ferré à droite.

Illustration : Une demi-page mais en laissant de la place dans le bas de la page pour le nom du département et de la collection. 25 cm entre le bas de la page et l'illustration.

Nom du département : en bas de la page, au dessus du nom de la collection, ferré à gauche.

Nom de la collection : centré, tout au bas de la page.

Le dos

Titre centré, Lucida Calligraphy, corps 18.

Prénom et nom de l'auteur en haut (Minion pro, 12).

Nom collection en bas, Lucida Calligraphy, 12, en vertical.

La quatrième de couverture

Diffusion, prix et crédit de la couverture en bas à gauche.

ISBN, code barre et prix en bas à droite.

QR code au centre et explication de la collection en haut à droite, en rouge.

Rabats

Un court texte qui résume le début de l'intrigue. Justifié en haut du rabat, Minion pro, corps 21.

Biographie de l'auteur sur le rabat de la couverture avec une photographie de l'auteur.

Intérieur :

Corps 12, Arial, justifié.

Nom du personnage suivi d'un tiret cadratin avant chaque prise de parole.

Marges de 2 centimètres.

Numéro de pages en bas à droite.

Didascalies en italique centrée.

Interligne 14 points.

Titres (au besoin) : centrés.

Nous choisissons une police facile à lire, un corps assez grand et des marges importantes afin de faciliter la lecture, d'amener un confort. Le but est de donner au lecteur l'envie de parcourir le texte. Enfin nous choisissons un format de poche et un dos carré collé pour limiter les frais de fabrication. L'utilisation des tirets avant chaque prise de parole sert à amener un code habituel du texte de théâtre et donc à rassurer le lecteur, mais aussi d'entrer le texte dans un caractère littéraire. Le résumé est plutôt sur le rabat car le QR code est jugé plus important, étant la base de la collection et l'objet qui doit amener de nouveaux lecteurs.

Les textes de théâtre ne bénéficiant pas de beaucoup de lecteurs, les éditeurs recherchent toujours des moyens d'établir leur équilibre financier. C'est pourquoi nous resterons dans une fabrication simple. L'intérieur sera en noir et blanc. En

effet, nous ne souhaitons pas d'illustrations ni de photographies. Le texte doit rester autonome par rapport à la scène, il ne doit donc pas y avoir, par exemple, de photographies de représentations.

D) présentation de la pièce

Nous commencerons par choisir la première pièce de la collection (1), pour en faire la maquette (2).

1. Les pièces éditées

Les pièces éditées, nous l'avons vu, seront des pièces contemporaines. La première se fera donc avec un auteur assez connu afin d'attirer l'attention du grand public. Par exemple, il s'agirait d'auteurs comme Laurent Gaudé ou Wajdi Mouawad, auteurs reconnus d'Actes Sud. Pour notre travail, nous prendrons l'exemple d'une pièce de W. Mouawad, *Forêts*, éditée en 2012 dans la collection Babel. Ce texte nous permettra de montrer ce qu'aurait pu faire la maison avec ce texte pour créer notre collection.

Ce texte est le troisième volet de la trilogie *Le Sang des promesses*. Le texte est fortement influencé par l'histoire personnelle de son auteur, réfugié de guerre depuis son enfance. Un frère et une sœur apprennent l'existence de leur frère lors de la lecture du testament de leur mère, et se voient dans l'obligation de retrouver leur père pour lui transmettre une enveloppe. Ce père qu'ils pensaient mort. Les jumeaux se lancent dans une quête identitaire.

Wajdi Mouawad est dramaturge, metteur en scène, auteur, comédien, directeur artistique, plasticien et cinéaste né en 1968. Il est libano-canadien. La guerre civile au Liban l'oblige à quitter son pays à l'âge de dix ans. Il vit d'abord en France, puis au Québec. Il obtient son diplôme de l'École nationale du théâtre du Canada en 1991. Il devient en 2002 chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres et Officier

dans l'ordre du Canada en 2009. Il est l'auteur de dix-neuf pièces. Il est également metteur en scène. Cela peut amener notre collection à obtenir plus de visibilité grâce aux représentations. Cela n'empêche pas que le texte soit autonome, et permette à l'auteur de donner son interprétation de son œuvre et le point de vue qu'il aurait renforcé en tant que metteur en scène.

2. maquette

Cette illustration a été choisie car elle rappelle le titre par la verdure, et la forme concentrique peut rappeler le trouble de l'âme humaine, donc des jumeaux de l'histoire. Nous avons voulu une couverture élégante, sans trop d'informations afin de coller à la qualité du genre.

Le titre de l'œuvre et le nom de l'auteur sont décalés comme le sont le nom du département et celui de la collection. Le nom de l'auteur est mis en avant en étant situé en haut de la page et dans un corps plus important que les autres textes.

WAJDI MOUAWAD

FORÊTS

Le Sang des Promesses / 3



ACTES SUD-PAPIERS

EXPLICITE

WAJDI MOUAWAD

La collection **EXPLICITÉ** vous offre l'interprétation de l'auteur sur son texte. Scannez le QR code pour voir Wajdi Mouawad *expli-cter* son œuvre !



Fortement influencé par l'histoire personnelle de son auteur, réfugié de guerre depuis son enfance, ce texte raconte la quête identitaire de jumeaux. Un frère et une sœur apprennent l'existence d'un autre frère lors de la lecture du testament de leur mère. Ils se voient dans l'obligation de transmettre une enveloppe à leur père qu'ils croyaient mort. Les jumeaux se lancent dans une quête identitaire.

WAJDI MOUAWAD

FORÊTS

Le Sang des Promesses / 3



ACTES SUD - PAPIERS
EXPLICITÉ

Wajdi Mouawad est un dramaturge, metteur en scène, auteur, comédien, directeur artistique, plasticien et cinéaste né en 1968. La guerre civile au Liban l'oblige à quitter son pays à l'âge de dix ans. Il a obtenu de nombreuses récompenses. Il devient notamment en 2002 chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres et Officier dans l'ordre du Canada en 2009. Il est l'auteur de dix-neuf pièces.

Illustration de couverture : © Can Stock Photo, 2018

DIFFUSION :
Québec : LEMÉAC
Suisse : SERVIDIS
France et autres pays : ACTES SUD
Dép. lég.: Novembre 2018 (France)
18 € TTC France / www.actes-sud.fr



DU MÊME AUTEUR :

Littoral, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999, 2009 (partie 1 du cycle Le Sang des Promesses).
Pacamambo, Actes Sud-Papiers Junior, 2000
Rêves, coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, 2002.
Incendies, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003, 2009 (partie 2 du cycle Le Sang des Promesses).
Assoiffés, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2007.
Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face, Leméac/Actes Sud, 2008.
Seuls - Chemin, texte et peintures, Leméac/Actes Sud, 2008.
Ciels, Actes Sud, 2009 (partie 4 du cycle Le Sang des Promesses).
Journée de noces chez les Cromagnons, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2011.
Sœurs, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2015
Une chienne, Actes Sud-Papiers, 2016.
Inflammation du verbe vivre, Actes Sud-Papiers, 2016.
Les Larmes d'Œdipe, Actes Sud-Papiers, 2016.
Victoires, Actes Sud-Papiers, 2017.

WAJDI MOUAWAD

FORÊTS

Le Sang des Promesse / 3

EXPLICITÉ

LE CERVEAU D'AIMÉE

1. Oracle

Froid extrême au-dehors. Fête au-dedans.

a. PLAT PRINCIPAL

AIMÉE — Je ne me souviens de rien et ce que je sais, je le sais parce qu'on me l'a appris. Je ne me souviens ni de la fin de la guerre du Vietnam ni du début de la guerre du Liban et je confonds la crise d'Octobre avec l'Immaculée Conception avec Mai 68 parce qu'on m'interdit d'injurier l'un ou l'autre. Je suis née à Rimouski mais je vis à Montréal, mais j'aurais très bien pu naître en Floride et vivre à Honolulu. Je ne suis jamais allée en Europe, en Asie et encore moins en Afrique et la seule fois où j'ai traversé une frontière, c'était pour aller à Plattsburgh de l'autre côté des lignes américaines pour m'acheter une TV 26 pouces. Je ne sais plus exactement quand on a marché sur la lune, je sais juste que c'est

II) Gestion de projet

Une fois le concept créé, avant de lancer le processus de création, il est nécessaire de réaliser un rétro planning (A) et un budget (2) afin d'en connaître la viabilité.

A) Rétro planning

service concerné	tâches	date de début	nombre de jours	date de fin	service concerné	tâches	date de début	nombre de jours	date de fin
éditorial et prépresse	création du protocole de collection	01-mars	15	16-mars	Communication	rédaction du plan de communication	17-mars	15	01-avr
	choix du manuscrit et contrat auteur	17-mars	15	01-avr		Facebook	02-avr	3	05-avr
	dossier de subvention	02-avr	15	17-avr		vidéo avec l'auteur	06-avr		06-avr
	charte graphique	18-avr	15	03-mai		communiqué de presse	07-avr	20	27-avr
	argumentaire de ventes (création et envoi)	04-mai	7	11-mai		Facebook	28-avr	7	05-mai
	réunion avec les représentants	12-mai	3	15-mai					
	prépa de copie	16-mai	7	23-mai					
	maquette	24-mai	20	13-juin					
	relecture auteur	14-juin	7	21-juin					
	création couverture et bandeau en maquette	15-juin	7	22-juin					
	intégration des corrections auteur	23-juin	3	26-juin					
	relecture croisée	27-juin	2	29-juin					
	corrections ortho	30-juin	15	15-juil					
	intégration des corrections ortho	16-juil	3	19-juil					
	relecture croisée édition + création extrait flipbook en maquette	20-juil	2	22-juil		publication extrait flipbook	22-juil	1	23-juil
	devis imprimeur	23-juil	15	07-août		Facebook	24-juil	3	27-juil
	BAT et envoi des PDF imprimeur	08-août	1	09-août		choix des journalistes pour envoi SP	28-juil	15	12-août
	Fabrication	10-août	24	03-sept					
Livraison chez le distributeur	01-oct	15	16-oct	envoi des SP			15-oct		

Nous avons choisi un office le 26 novembre. Ainsi, le texte ne sera pas noyé dans la masse de la rentrée littéraire. Nous n'avons pas décidé de le publier pour le festival d'Avignon car celui-ci n'a pas de salon du livre, uniquement une librairie qui vend surtout les pièces représentées, ce que n'a pas pour objectif notre texte. Par conséquent, c'est une pièce qui peut être offerte pour Noël.

Il ne fallait pas oublier que le département Actes Sud-Papiers ne dispose que de deux éditrices qui s'occupent de leurs projets respectifs. Donc nous n'avons pas mis de chevauchements à l'exception des périodes où un individu extérieur intervient (relecture auteur) et pour la communication puisque ce sont des salariés de la maison-mère qui s'en occupent.

Les cellules du tableau excel possèdent une formule. Ainsi, on détermine approximativement le nombre de jours pour chaque opération (colonne « nombre de jours »). Ensuite, la date de fin est égale au nombre de jours additionnés à la date de début. La date de début est la date de fin de l'activité précédente à

laquelle on ajoute un jour. On obtient ainsi un rétro planning. Un battement d'un mois apparaît entre la livraison chez le distributeur et la date d'office, afin de prévoir les deux semaines de vacances de l'éditrice puisque le projet se poursuit pendant l'été et deux semaines pour tous les imprévus.

En communication, la rédaction du plan de communication commence quand le concept de la collection a été décidé, que son protocole de création est terminé. Puis le reste du planning est construit comme pour la partie éditoriale. La création de l'extrait à feuilleter pour le site Internet nécessite que le projet soit terminé donc la date de début est celle de la date de fin de la dernière relecture croisée. L'envoi des services de presse intervient assez tôt pour que les critiques et journalistes puissent lire et publier un article sur la collection et son premier ouvrage.

B) Budget

Un budget se construit en commençant par la recherche de subventions (2). Il s'agit ensuite de réfléchir à la fabrication (2) pour finir par réaliser un compte d'exploitation (3).

1. Les subventions

Nous savons, grâce aux réponses de Claire David, que les éditions Actes Sud-Papiers sont aidées pour certains ouvrages à hauteur de 30 % du devis de fabrication¹⁶⁴ par le CNL. Nous aurions pu demander une aide pour la création de la collection, ou une aide au développement d'un projet numérique, mais étant donné la faible part de numérique, et la taille de la maison, nous avons préféré conserver la subvention habituelle, pour plus de sécurité quant à son obtention.

¹⁶⁴ Voir questionnaire, annexe 1.

En outre, nous avons demandé l'aide de l'agence régionale du livre Provence-Alpes-Côte d'Azur puisque la maison se situe à Arles. Elle propose notamment une aide à l'édition d'une collection d'ouvrages qui permet de réduire les frais d'impression, de conception, de traduction, etc. L'aide est plafonnée à 30 000 €. Notre maison est éligible car elle se situe dans la région, a plus d'un an d'existence, travaille à compte d'éditeur, publie un genre éligible, a publié plus de trois ouvrages et a un réseau de diffusion cohérent. Nous avons obtenu 2 000 € de subvention pour la rémunération de l'auteur. C'est pourquoi notre compte d'exploitation ne compte pas l'a valoir de l'auteur qui est en fait un coût supporté par la région.

2. Impression / fabrication

Grâce à divers sites de création de devis en ligne, nous avons pu obtenir une estimation des coûts de fabrication de notre ouvrage. Ce sont des valeurs approximatives mais elles permettent de faire un budget prévisionnel.

Le premier devis a été créé sur le site « les grandes imprimeries »¹⁶⁵. Pour deux-cents pages (ce qui est le nombre actuel de l'ouvrage pour un format identique), un format de 16,5 X 24 cm fermé (plus grand que le notre mais qui comprend les tarifs de tous les formats inférieurs), une impression noir et blanc intérieure et une couverture en quadrichromie, un papier intérieur 135 g couché mat, une couverture 300 g couché mat avec un pelliculage mat extérieur et un dos carré collé, nous arrivons à un prix de fabrication de 4734 euros, auquel nous devons ajouter les rabats.

¹⁶⁵ Les grandes Imprimeries (<https://www.lesgrandesimprimeries.com/>)

Sur le deuxième site, « je fais mon livre »¹⁶⁶, nous obtenons un coût de 4949,02 euros pour un format de 15 X 21 cm, pour 200 pages. Le papier intérieur serait du couché mat 90 g . La couverture serait en couleurs, sur du papier couché mat 300 g avec un pelliculage mat.

Nous avons donc retenu le premier devis, auquel nous ajoutons des rabats à environ 253,35 €. Nous obtenons donc un coût de fabrication de 4987,35 € . À cela nous enlevons les subventions du CNL. 4987,35 euros moins trente pour cents, soit 3491,145 €.

Nous calculons ensuite le prix de fabrication unitaire, qui se trouve à 2,909 euros. Le point zero revient à 1113,909 ; la marge nette tirage revient à 619,8552 €. Enfin, le point mort tirage se trouve à 484,881.

Les coûts seront donc amortis à partir du 1114^e ouvrage et les ventes deviendront alors des bénéfiques. Comme il s'agit du tirage habituel de la maison, il n'y a pas de risque, tous les ouvrages seront vendus, mais sur une période longue puisque les livres de théâtre sont des ouvrages de fonds. En outre, le prochain ouvrage de la collection sera délesté des coûts de création du protocole de collection.

L'illustration de couverture revient, sur Shutterstock, à 99,5 euros.

¹⁶⁶ Je fais mon livre (<http://www.jefaismonlivre.fr/>)

3. Compte d'exploitation

FORÊTS		TIRAGE PREV 1	TIRAGE REEL 1	TIRAGE PREV 2	TIRAGE REEL 2	PRIX FAB UNIT PREV	PRIX FAB UNIT REEL	DA PREV	DA REEL	PRIX DE VENTE TTC PREV	PRIX DE VENTE TTC REEL	PRIX DE VENTE HT PREV	PRIX DE VENTE HT REEL	VENTES ANNEE 1	VENTES ANNEE 2
		1200		600		2,909		8%		18,99		18			
EDITION															
TOTAL															
2 018															
2 017															
INTERVENANTS															
COÛTS INTERNES															
COÛTS EXTERNES															
TOTAL CREATION															
CONTRÔLE OK															
PRIX REVIENT UNITAIRE DEFINITIF															
COÛT UNIT DE FABRICATION															
COÛT UNITAIRE DE CREATION															
NOMBRE D'EX 1ER TIRAGE															
PRU PRODUIT															
COÛT PROD 1er TIRAGE															
COÛT PROD 2ème TIRAGE															
PRU MOYEN DES 2 TIRAGES															
POINT ZERO/ SEUIL DE RENTABILITÉ															
Marge nette tirage															
Point mort retrirage															

Le Prix de vente, de 18 €, convient aux prix du marché. Ce sont les prix de L'Arche et à peine plus que les prix des Solitaires Intempestifs et de Papiers (par exemple, *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad est à 14 euros pour 96 pages). Étant donné le nombre élevé de pages de notre ouvrage, la plus value que représente le QR code et les prix pratiqués, il s'agit d'un prix convenable.

Le tirage pratiqué est le tirage moyen du département Papiers. Au vu de la qualité et de la renommée de l'auteur, il est fort à parier que les tirages habituels pour cet auteur sont plus élevés. C'est pourquoi nous savons que l'auteur obtiendra ses droits proportionnels et qu'un second tirage sera probablement à réaliser. Ainsi, la collection étant déjà rentable pour ce titre à ce nombre d'exemplaires, la maison devrait gagner davantage. Enfin, l'auteur bénéficie de 8 % de droits proportionnels. Les coûts internes sont calculés en multipliant au temps prévisionnel passé sur l'ouvrage, la rémunération horaire du salarié.

III) Communication et commercialisation

Pour finir, nous analyserons la communication (A) que nous pouvons mettre en place pour ce projet, ainsi que la manière dont il sera commercialisé (B).

A) Communication

Le département Actes Sud-Papiers a pour avantage de pouvoir utiliser les méthodes de communication de sa maison-mère. Nous commencerons donc par annoncer la création de la collection sur Facebook au début du projet. Puis nous annoncerons le choix du premier manuscrit. Par la suite, nous publierons une photographie de la couverture avec un résumé de l'œuvre. Pour finir, nous donnerons une biographie de l'auteur avec sa vidéo. Nous ferons de même sur le site Internet de la maison.

Nous enverrons ensuite des services de presse à une sélection de quelques journalistes en espérant bénéficier de visibilité dans les journaux. Nous publierons sur notre site Internet un extrait sur le site Internet, c'est-à-dire un extrait que l'on peut feuilleter avec la vidéo correspondante.

Nous ne prévoyons pas plus de communication pour ne pas engendrer plus de coûts car le théâtre est un genre difficile à rentabiliser. Mais le département bénéficie de la réputation et de la communication de sa maison-mère. Elle peut donc participer à des événements de la maison.

B) Diffusion-distribution

Actes Sud-Papiers bénéficie de la diffusion et de la distribution d'Actes Sud. Par conséquent, les représentants d'Actes Sud promouvront notre titre. La maison

possède en effet son propre réseau de représentants. C'est pourquoi un argumentaire prévisionnel est créé dès le mois de mai, puis terminé et mis à jour lorsque la couverture aura été réalisée. Il sera composé de la couverture, d'un résumé, des éléments de vente (prix, ISBN, ...), des points forts de l'ouvrage, d'une présentation de la collection, d'une courte biographie de l'auteur puis de la vidéo de l'auteur *via* le même processus (un QR code) à partir du mois d'avril.

Le titre sera ensuite pris en charge par UD distribution.

En outre, la maison possède une distribution au Québec (Lémeac) et en Suisse (Servidis).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. France : Folio essais, 2013, 272 p., ISBN : 978-2-07-032301-2.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine « auteurs, écritures dramatiques » IN : *écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*. France : C.n.r.s. Eds, 1998, 204 p. ISBN : 78-2-271-05338-1

BANOS, Pierre. « La mise en livre du texte de théâtre contemporain : une mise en scène des mots » [en ligne]. IN : *L'esthétique du livre*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, ISBN : 9782840160526. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pupo/1894?lang=fr#text>

BIET Christian, TRIAU Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* France : folio Essais, 2006. ISBN : 2-0703-0036-6

BOMSEL, Olivier. « L'enjeu du théâtre : le théâtre édite le théâtre », François Regnault. IN: *Protocoles éditoriaux : qu'est-ce que publier ?* Paris : Armand Colin, 2013. ISBN : 978-2-200-28067-3

DÉBARD, Clara (dir.). *D'un genre à l'autre: la transmodalisation dramatique*. France : PUN-Éditions universitaires de Lorraine, 2014, 269 p. ISBN : 978-2-8143-0215-0.

ERVARD, Franck. *Le théâtre français du XX^e siècle*. France : Ellipses, 2002, 120 p. ISBN : 2-7298-1118-4.

IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. France : Folio essais, 2010, 382 p. ISBN : 978-2-07-032631-0.

MÉVEL Matthieu (dir.). « *Doutes, espoirs et désarroi de l'auteur dramatique* », In : DANAN Joseph. *La littérature théâtrale : entre le livre et la scène*. France : l'Entretemps, 2013, 198 p. ISBN : 978-2-35539-166-8

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. France : éditions Belin, 2013, 240 p. (Lettres Belin Sup). ISBN : 978-2-7011-1916-8.

RYNGAERT Jean-Pierre. *Écritures dramatiques contemporaines*. France : Armand Colin, 2011, 222 p. (Lettres Sup.) ISBN : 978-2-200-27139-8.

SERMON Julie ET RYNGAERT Jean-Pierre. *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*. Paris : Armand Colin, 2012, 256 p. ISBN : 978-2-200-27142-8.

SIMON, Alfred, *Le Théâtre à bout de souffle ?* France : Seuil, 1979, 128 p. (Intervention). ISBN : 2-0200-5061-7

VIALA, Alain. *Histoire du théâtre*. Mayenne : PUF, 2005, 128 p. (Que sais-je ?). ISBN : 978-2-13-063148-4.

Mémoires et thèses

BANOS, Pierre, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques*. Doctorat de théâtre de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008.

BASCOUL, Caroline. *L'édition de théâtre contemporain réalités, enjeux, espaces : pour une médiation à la faveur des livres de théâtre contemporain*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et numérique. Toulouse ; université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2008.

PRÉTOT ARIELLE, *Éditer de la poésie contemporaine en France de nos jours*. Mémoire de master 2 Édition imprimée et électronique. Toulouse ; université de Toulouse Le Mirail, 2012.

Articles scientifiques

BANOS, Pierre, « Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe », *Recherches & Travaux*, 87 | 2015, 73-83. Disponible sur : <<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/781?lang=es>>. (Consulté le 02/09/2018)

BANOS, Pierre. « L'édition théâtrale dans tous ses états » [en ligne], *Les Lettres françaises*, mai 2009. Disponible sur <www.les-lettres-francaises.fr/wp-content/uploads/2010/11/20091.pdf> (Consulté le 02/09/2018).

BANOS, Pierre. « L'édition théâtrale à la croisée des chemins », *Le Motif*, juin 2010.

DE GUARDIA, Jean et PARMENTIER, Marie. « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, 2009/2 (n° 158), p. 131-147. DOI : 10.3917/poeti.158.0131. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-131.htm>>. (Consulté le 02/09/2018).

GUÉRIN, Jeanyves, « Théâtre et édition, hier et aujourd'hui », *Revue d'histoire littéraire de la France* [en ligne], 2007/4 (Vol. 107), p. 851-863. DOI : 10.3917/rhlf.074.0851. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-4-page-851.htm>>. (Consulté le 02/09/2018)

JANICOT, Annie. « Les textes du théâtre contemporain pour la jeunesse, une langue en mouvement ». *Les Actes de Lecture* n°102, 2008. Disponible sur : <https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL102/AL102p061.pdf> (Consulté le 02/09/2018)

Articles Web

ACTUALITÉ. *24,5 millions € distribués par le CNL en 2017, mais une année en déficit*. Antoine Oury, 2018. Disponible sur : <<https://www.actualite.com/article/monde-edition/24-5-millions-eur-distribues-par-le-cnl-en-2017-mais-une-annee-en-deficit/89937>>

ALTERNATIVES THÉÂTRE. *La revue*. Disponible sur : <<http://www.alternativestheatrales.be/la-revue>> (consulté le 02/09/2018).

BLOG LITTÉRAIRE. L'actualité littéraire Aide aux écrivains. *Actes Sud-Papiers*. Arnaud. Disponible sur : <<http://plume-d-auteur.over-blog.com/actes-sud-papiers-editeur.html>>

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. « représentation ». Disponible sur : < > (consulté le 02/09/2018).

CNES. *Le répertoire des auteurs de théâtre*. Disponible sur :
<<http://repertoire.chartreuse.org/>> (consultée le 02/09/2018).

CNL. *Les défis de l'édition théâtrale française*. Entretien avec Henri Citrinot, conseiller éditorial aux éditions de l'Amandier, spécialisées dans la production littéraire théâtrale. [en ligne]. (2015) Disponible sur :
<<http://www.francelivre.org/Actualites/Carte-blanche-a-Livres-Hebdo/Les-defis-de-l-edition-theatrale-francaise>> (Consulté le 02/09/2018).

EVENSI. *Lecture autour des éditions Quartett*. Disponible sur :
<https://www.evensi.fr/lecture-autour-editions-quartett-librairie-libralire/244667098>
(consulté le 02/09/2018).

L'EXPRESS. *Les enfants de Minuit*. Martine de Rabaudy, 2001. Disponible sur :
<https://www.lexpress.fr/culture/livre/les-enfants-de-minuit_817547.html>
(Consulté le 02/09/2018).

L'INFLUX. *Les principaux éditeurs de théâtre*. [en ligne]. (2008, 2017) Disponible sur :
<<http://www.linflux.com/arts-vivants/editeurs-de-theatre/>> (Consulté le 02/09/2018).

LA DÉPÊCHE. *Sedrap rachète son indépendance*. Virginie Mailles-Viard, 2007. Disponible sur : < <https://www.ladepeche.fr/article/2007/02/21/417366-edition-sedrap-rachete-son-independance.html> > (consulté le 02/09/2018).

LA MAISON DU THÉÂTRE. *Les principales maisons d'édition*. Disponible sur :
<<http://maisondutheatre.fr/wp-content/uploads/2010/12/Les-principales-maisons-d-edition.pdf>> (Consulté le 02/09/2018).

LE BLOC-NOTES LEKTI. *Disparition de La Fédération de Léo Scheer, et appel des éditions Comp'Act*. 2006. Disponible sur :
<<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.lekti-ecriture.com%2Fbloc-notes%2Findex.php%2Fpost%2F2006%2F12%2F12%2F60-disparition-de-la-federation-de-leo-scheer-et-appel-des-editions-comp-act>> (consultée le 02/09/2018).

LE MONDE. *"Folio" : le bon fonds de Gallimard*. Valérie Marin La Meslée, 2006. Disponible sur : <https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/08/17/folio-le-bon-fonds-de-gallimard_804063_3260.html> (consulté le 02/09/2018).

LE MOTIF. *L'édition théâtrale en chiffres* par Pierre Banos. 2009.

LES LIBRAIRES. *Lire et publier du théâtre : pourquoi ?* [en ligne]. (2016) Disponible sur : <<https://revue.leslibraires.ca/articles/poesie-et-theatre/lire-et-publier-du-theatre-pourquoi>> (Consulté le 02/09/2018).

LIVRES HEBDO. « Classement 2018: les 400 premières librairies françaises ». *Livres Hebdo*. 25 mai 2018. Disponible sur : URL <<http://www.livreshebdo.fr/article/classement-2018-les-400-premieres-librairies-francaises>> (consulté le 02/09/2018).

NRP. *Pierre Banos, directeur des Éditions Théâtrales*. Entretien. [en ligne]. (2011) Disponible sur : <<http://www.nrp-college.com/pierre-banos-directeur-des-editions-theatrales/>> (Consulté le 02/09/2018).

PISANI Guillermo. *Images de l'édition théâtrale*. Entretien avec les éditions l'œil du souffleur.[en ligne] Disponible sur : <<http://www.oeildusouffleur.com/actualites/revue-de-presse/images-de-ledition-theatrale/>> (Consulté le 02/09/2018).

SACD. *La situation particulière de l'édition théâtrale*. [en ligne]. Disponible sur : <http://entractes.sacd.fr/n_archives/a12/situation.php?!=archiv> (Consulté le 02/09/2018).

THÉÂTRECONTEMPORAIN.NET. L'Arche éditeur. Disponible sur : <<http://www.theatre-contemporain.net/editions/LArche-Editeur/>> (consulté le 02/09/2018).

WIKIPÉDIA. *Poètes français du XXI^e siècle*. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Cat%C3%A9gorie:Po%C3%A8te_fran%C3%A7ais_du_XXIe_si%C3%A8cle&from=A> (consulté le 02/09/2018).

WIKIPÉDIA. *Le Festival d'Avignon*. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_d%27Avignon> (consulté le 02/09/2018).

YOUTUBE. *Rencontre avec les éditions Quartett autour de leurs dernières pièces de théâtre (1ère Partie)*. Disponible sur :
<<https://www.youtube.com/watch?v=UqmKLokCZNq>> (consulté le 02/09/2018).

Rapports-études

DIRECTION GÉNÉRALE DES MÉDIAS ET DES INDUSTRIES CULTURELLES, SERVICE DU LIVRE ET DE LA LECTURE. *Le secteur du livre : chiffres-clés 2016-2017*. Paris : 2018, 4 p. Rapport. Version PDF téléchargeable en ligne à l'adresse URL
<[http://www.culture.gouv.fr/content/download/183691/2003895/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_SLL_2018_\(donnees_2016-2017\).pdf](http://www.culture.gouv.fr/content/download/183691/2003895/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_SLL_2018_(donnees_2016-2017).pdf)> (Consulté le 02/09/2018).

FESTIVAL D'AVIGNON. LE PUBLIC DU FESTIVAL D'AVIGNON PAR LUI-MEME. 2014. p. 3 Disponible sur :
<http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=1854&type=File&round=157592545> (consulté le 02/09/2018).

SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION. L'édition en perspective rapport d'activité du Syndicat national de l'édition 2016/2017. Paris : SNE, 2017, 60 p. [en ligne]. Version PDF téléchargeable en ligne à l'adresse URL
< https://www.sne.fr/app/uploads/2017/10/Edition-en-perspective-2017_Rapport-d-activite_SNE-1.pdf > (Consulté le 02/09/2018).

Sitographie

Actes Sud-Papiers <https://www.actes-sud.fr/rayon/recherche/1292+1347+1346+1364+1345+1348+1350+1349+1762/all>

Art et Comédie <https://www.artcomedie.com/>

Color gang <https://www.colorgang.eu/>

Espace 34 <https://www.editions-espaces34.fr/>

folio théâtre <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-theatre>

L'Arche <http://www.arche-editeur.com/>

L'avant-scène théâtre <http://www.avantscenetheatre.com/>

L'école des loisirs <https://www.ecoledesloisirs.fr/>

Lansman éditeur <http://www.lansman.org/editions/index.php>

Les Solitaires Intempestifs <https://www.solitairesintempestifs.com/>

Quartett <http://www.quartett.fr/>

Théâtrales <https://www.editionstheatrales.fr/>

Vidéos et radios

AVIGNON FESTI.TV DU OFF. Festival Avignon Off 2017 - Interview de Claire David, Directrice d'édition, Actes Sud-papiers. Disponible sur : <https://www.festi.tv/Festival-Avignon-Off-2017-Interview-de-Claire-David-Directrice-d-edition-Actes-Sud-papiers_v3598.html>

FESTIVAL D'AVIGNON. *Éditeurs, passeurs de scènes*. (2017). *théâtre-video.net*. Disponible sur : <<https://www.theatre-video.net/video/Editeurs-passeurs-de-scenes-71e-Festival-d-Avignon>> (Consulté le 02/09/2018).

FRANCE CULTURE, *Qu'est-ce qu'écrire aujourd'hui pour le théâtre ?* Joëlle Gayot. (2013). Disponible sur : <<https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/quest-ce-quecrire-aujourd'hui-pour-le-theatre>> (Consulté le 02/09/2018).

FRANCE CULTURE, *La mort du théâtre ?* Antoine Guillot. (2015). Disponible sur : <<https://www.franceculture.fr/emissions/revue-de-presse-culturelle-d-antoine-quillot/la-mort-du-theatre>> (Consulté le 02/09/2018).

FRANCE CULTURE. *Le théâtre, qu'est-ce que c'est ?* Joëlle Gayot. (2017). Disponible sur : <<https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/le-theatre-quest-ce-que-cest>>. (Consulté le 02/09/2018).

Corpus

BEAUMARCHAIS. *Le Barbier de Séville*. France : Le livre de poche, 2008, 158 p. ISBN : 978-2-253-03779-8

HAMELIN Lancelot. *Riding hood*. France : Quartett, 2014, 112 p. ISBN : 978-2-916834-49-8

IONESCO Eugène. *La cantatrice chauve*. France : folio, 2012, 208 p. ISBN : 978-2-07-036236-3.

KERMANN Patrick, *La mastication des morts*. Belgique : Lansman éditeur, 2015 (réédition de 1999). ISBN : 978-2-8071-0072-5

LAGARDE Jean- Luc. *Le pays lointain*. France : Les Solitaires Intempestifs, 2005, 160 p. ISBN : 978-2-84681-088-3

MODIANO Patrick. *Nos débuts dans la vie*. France : nrf Gallimard, 2017, 96 p. ISBN : 978-2-07-274636-9

MOLIÈRE. *Les précieuses ridicules*. Préface. Disponible sur : <http://www.toutmoliere.net/preface.html> (consulté le 02/09/2018).

MOUAWAD Wajdi. *Forêts*. France : Babel, 2012, 200 p. ISBN : 978-2-330-00647-1

NORÉN Lars. *Poussière*. France : L'Arche, 2018, 144 p. ISBN : 978-2-85181-935-2

RAMBERT Pascal. *Clôture de l'amour*. France : Les Solitaires Intempestifs, 2017, 142 p. ISBN : 078-2-84681-415-7

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 : questionnaire rempli par Claire David, directrice de la collection Actes Sud-Papiers.	1
Annexe 2 : Questionnaire rempli par Yves Olry, directeur des éditions Color Gang.	2
Annexe 3 : Questionnaire rempli par Luce Boyer, des éditions Folio théâtre. ...	6
Annexe 4 : Questionnaire rempli par Émile Lansman, créateur et directeur des éditions Lansman.	6
Annexe 5 : article fourni par Émile Lansman	7
Annexe 6 : Interview fournie et réalisée par Brigitte Smadja directrice de la collection Théâtre de L'école des Loisirs.	11
Annexe 7 : Entretien téléphonique avec Pierre Banos, universitaire, auteur de la thèse L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques et directeur des éditions Théâtrales.	12

ANNEXES

Annexe 1 : questionnaire rempli par Claire David, directrice de la collection Actes Sud-Papiers.

Quel est le tirage moyen de vos pièces de théâtre ?

1200

ex.

Quelles sont selon vous les spécificités d'un éditeur de théâtre ? (par rapport à d'autres éditeurs)

La validation d'un texte qui souvent bouge avec le passage au plateau

Le suivi des créations et des reprises qui donnent une nouvelle actualité au livre

Quelles sont les spécificités de votre maison d'édition ?

ASP est un département des éditions Actes Sud . le théâtre est très présent donc dans une maison d'édition généraliste . C'est la seule grande maison d'édition française à préserver cela .

Comment définiriez-vous votre ligne éditoriale ?

de qualité !

exigence de la transmission des textes (au delà de l'actualité)

importance de la possibilité de lire ces textes et pas seulement au sortir du spectacle (donc une relative autonomie texte et geste artistique)

importance de la langue de l'auteur de la prosodie qui crée un univers si particuliers

accompagnement des auteurs dans le développement de leur travail d'écrivain

Quel est le pourcentage de théâtre contemporain dans vos publications de théâtre ?

Beaucoup ! regardez sur le site le catalogue est en ligne !

Dans quelle mesure bénéficiez-vous de l'aide de subventions ? Sont-elles une nécessité à la survie de la collection de théâtre ?

3 fois par an nous soumettons au CNL 3 textes. Certains sont aidés d'autres pas à hauteur de 30% du devis de fabrication . Ce n'est pas une nécessité mais une aide appréciable.

Quel est le nombre de salariés et quelles sont leurs fonctions ?

Dans notre département nous sommes deux éditrices salariées sur le théâtre mais travaillons avec de nombreux autres personnes de la maison pour faire les livres, les vendre et en parler à la presse.

Combien de vos pièces sont mises en scène ? Le sont-elles avant, pendant ou après la publication ? Quel rapport entretenez-vous avec la scène ?

Le mieux est de publier au moment d'une création. nous essayons de caler les nouveautés en fonction de cela . Car c'est plus facile pour la validation du texte, la mise en place en librairie et l'éventuelle critique. La création scénique peut parfois condamner un texte . Elle est une nouvelle lecture proposée par le metteur en scène . Elle ne dit pas tout d'un texte . Ce qui est intéressant c'est quand un autre metteur en scène s'en empare. Nous sommes les témoins et les passeurs de cette histoire là .

Pendant le travail éditorial, réfléchissez-vous à la possible future mise en scène ? Travaillez-vous en vue de la scène ou uniquement pour le texte, la littérature ?

Cela dépend des textes. Mais surtout sur l'aspect littéraire (de la langue, de la structure, de la cohérence) en ayant un œil sur la capacité à jouer .

Combien de manuscrits recevez-vous par an ?

Entre 700 et 900

Pourquoi publiez-vous du théâtre ?

Pour faire mémoire constituer un répertoire garder la trace d'une pratique éphémère

Je ne publie pas que des pièces mais aussi des essais et des beaux-livre sur les arts du spectacle

Quel est votre mode de diffusion-distribution ?

Diffusion Actes Sud

Distribution UD

Participez-vous à des événements, salons, festivals consacrés au théâtre ?

Oui

Dans quelle mesure faites-vous appel à des coéditions ? Réalisez-vous des partenariats ?

Rarement et surtout pour des beaux-livres.

Bénéficiez-vous de droits de représentation sur les pièces éditées ? Si oui, dans quelle mesure et est-ce indispensable pour la maison ?

En général non sauf si la pièce est totalement inédite la Sacd octroie 5% sur les droits de représentation

Éditez-vous des pièces de théâtre pour la jeunesse ? Dans quelles proportions ? Dans quel but ?

OUI cf. catalogue Heyoka Jeunesse (une centaine de titres)

Pour l'enfant lecteur ET l'enfant spectateur

Êtes-vous présents sur les réseaux sociaux ? Si oui, lesquels ? Constatez-vous les « bénéfiques » ?

Oui via ceux d'Actes Sud

Et privé

Oui

Quels sont vos moyens de communication (site Internet, flyers, newsletter...)?

Gazette en ligne

NL

Site

PLV diverses selon événements

Que signifie le nom de la maison d'édition ?

Actes Sud / regardez notre histoire sur le site

Actes Sud-Papiers ... Papiers a été deux années une maison d'édition spécialisée théâtre et au rachat d'Actes Sud ...cf. histoire sur le site

Annexe 2 : Questionnaire rempli par Yves Olry, directeur des éditions Color Gang.

Quel est le tirage moyen de vos pièces de théâtre ?

500 exemplaires

Quelle est la part de théâtre dans votre catalogue ?

60 % environ

de poésie ?

30 % environ

Quelles sont selon vous les spécificités d'un éditeur de théâtre ? (par rapport à d'autres éditeurs)

Pour ce que je connais de l'édition indépendante j'ai l'impression que chacun construit sa maison avec ses envies propres, sa ligne éditoriale et ses passions. Dans l'édition théâtrale la question reste de savoir si un texte de théâtre est fait pour être lu ? Je n'en sais toujours rien ou pas grand chose mais je continue à penser que le livre accompagne la pièce jouée pour de vrai.

Quelles sont les spécificités de votre maison d'édition ?

Je publie généralement des textes qui sont mis en scène.

J'accompagne, dans le temps quelques auteurs dans leur parcours théâtral.

Comment définiriez-vous votre ligne éditoriale ?

On peut dire que Color Gang publie plutôt des textes susceptibles d'engager un débat public.

Quel est le pourcentage de théâtre contemporain dans vos publications de théâtre ?

100%

Dans quelle mesure bénéficiez-vous de l'aide de subventions ? Sont-elles une nécessité à la survie de la collection de théâtre ?

Color Gang bénéficie souvent du soutien du CNL. Ce n'est pas une nécessité mais ça permet de publier d'avantage de textes.

Quel est le nombre de salariés et quelles sont leurs fonctions ?

Je travaille tout seul.

Combien de vos pièces sont mises en scène ? Le sont-elles avant, pendant ou après la publication ? Quel rapport entretenez-vous avec la scène ?

Pratiquement toutes. Une bonne part de la diffusion se faisant sur les tournées, les livres sont généralement disponibles à la première.

L'année dernière j'ai toutefois publié Callas de Jean-Yves Picq qui a obtenu le Molière de la révélation théâtrale en 1989 et qui n'avait jamais été publiée, l'auteur ne parvenant pas à terminer une version papier satisfaisante.

Pendant le travail éditorial, réfléchissez-vous à la possible future mise en scène ? Travaillez-vous en vue de la scène ou uniquement pour le texte, la littérature ?

Je travaille uniquement pour la mise en scène. Les ouvrages sont fabriqués au dernier moment afin que le texte colle au mieux à ce qui sera présenté sur scène..

Combien de manuscrits recevez-vous par an ?

Beaucoup trop.

Pourquoi publiez-vous du théâtre ?

Le théâtre qui m'intéresse questionne le monde, génère du débat. Il me semble que les théâtres restent de rares lieux de parole au milieu du désastre.

Quel est votre mode de diffusion-distribution ?

Diffusion directe, site Internet, vendeur Amazon (caché), commandes librairies, quelques salons du livre et autres événements comme rencontres avec les auteurs, résidences etc

Participez-vous à des événements, salons, festivals consacrés au théâtre ?

Parfois.

Dans quelle mesure faites-vous appel à des coéditions ? Réalisez-vous des partenariats ?

Rarement.

Bénéficiez-vous de droits de représentation sur les pièces éditées ? Si oui, dans quelle mesure et est-ce indispensable pour la maison ?

Non.

Éditez-vous des pièces de théâtre pour la jeunesse ? Dans quelles proportions ? Dans quel but ?

Nous avons publié plusieurs ouvrages de pratique pour les classes théâtre et la formation d'acteur. Plusieurs pièces de Sylvain Renard sont travaillées par des classes ados. Le but est de faire entrer des écritures contemporaines dans les établissements scolaires et de favoriser les rencontres élèves-auteurs

Êtes-vous présents sur les réseaux sociaux ? Si oui, lesquels ? Constatez-vous les « bénéfiques » ?

Je dispose d'une page FB où je me contente d'annoncer les nouvelles parutions. Peu d'intérêt.

Quels sont vos moyens de communication (site Internet, flyers, newsletter...) ?

Site, newsletter quelquefois.

Que signifie le nom de la maison d'édition ?

La société Color Gang existe depuis 1986. Au départ elle travaillait dans le domaine de la communication et nous recherchions une image de marque percutante. Le secteur édition s'est développé à partir de 1995. Le nom a simplement été conservé en y rajoutant parfois le mot édition.

Annexe 3 : Questionnaire rempli par Luce Boyer, des éditions Folio théâtre.

Quel est le tirage moyen de vos pièces de théâtre ?

Entre 3000 et 6000 ex

Quelles sont selon vous les spécificités d'un éditeur de théâtre ? (par rapport à d'autres éditeurs)

Ce serait de découvrir les talents d'aujourd'hui, ce que notre collection de poche n'a pas (du moins pour le moment) vocation à faire.

Quelles sont les spécificités de votre maison d'édition ?

Gallimard possède des collections très diverses (littérature, poésie, théâtre, essais, livres d'art...

Comment définiriez-vous votre ligne éditoriale ?

Folio théâtre publie pour moitié des œuvres classiques et des œuvres plus contemporaines (Sarraute, Duras, Ionesco, ...), françaises et étrangères. Mais cette collection ne présente que des pièces nécessitant un appareil critique (préface, chronologie, notice, notes, etc.).

Et seul l'appareil critique est inédit (la pièce a en effet déjà fait l'objet d'une ou de plusieurs publications avant de figurer en collection de poche).

Quel est le pourcentage de théâtre contemporain dans vos publications de théâtre ?

Pour cette collection, cela représente la moitié de programme.

Dans quelle mesure bénéficiez-vous de l'aide de subventions ? Sont-elles une nécessité à la survie de la collection de théâtre ?

Pas de subventions

Quel est le nombre de salariés et quelles sont leurs fonctions ?

Pour cette collection de poche ; 1 directeur de collection et une éditrice (révision de l'édition critique et suivi des étapes menant à la publication).

Combien de vos pièces sont mises en scène ? Le sont-elles avant, pendant ou après la publication ? Quel rapport entretenez-vous avec la scène ?

Les pièces classiques sont souvent mises en scène mais présentes au catalogue de plusieurs éditeurs car elles sont dans le domaine public.

Les pièces contemporaines, après leur publication, sont souvent mises en scène. Nous avons organisé des rencontres au théâtre de l'Odéon autour de pièces parfois jouées au même moment à l'Odéon et figurant dans notre catalogue.

Pendant le travail éditorial, réfléchissez-vous à la possible future mise en scène ? Travaillez-vous en vue de la scène ou uniquement pour le texte, la littérature ?

L'appareil critique est confié à un spécialiste. Il comporte la plupart du temps une notice consacrée à l'histoire des mises en scène de la pièce. Mais la pièce originale seule est publiée, avec les didascalies de l'auteur (nous n'intervenons pas dans le texte).

Combien de manuscrits recevez-vous par an ?

Une douzaine (mais qui sont des commandes d'édition de notre part).

Pourquoi publiez-vous du théâtre ?

Pour les spectateurs, il est important de pouvoir lire une pièce même si on va la voir au théâtre.

Pour les acteurs, le livre constitue souvent le point de départ de leur travail de répétition.

Quel est votre mode de diffusion-distribution ?

SODIS

Participez-vous à des événements, salons, festivals consacrés au théâtre ?

Rencontres en librairie.

Dans quelle mesure faites-vous appel à des coéditions ? Réalisez-vous des partenariats ?

Non

Bénéficiez-vous de droits de représentation sur les pièces éditées ? Si oui, dans quelle mesure et est-ce indispensable pour la maison ?

Pour les pièces contemporaines si l'auteur a cédé ses droits de représentation.

Éditez-vous des pièces de théâtre pour la jeunesse ? Dans quelles proportions ? Dans quel but ?

Il existe une collection chez Gallimard jeunesse (folio junior théâtre)

Êtes-vous présents sur les réseaux sociaux ? Si oui, lesquels ? Constatez-vous les « bénéfices » ?

Oui, mais c'est le marketing qui s'en charge.

Quels sont vos moyens de communication (site Internet, flyers, newsletter...) ?

Le marketing encore.

Que signifie le nom de la maison d'édition ?

Gallimard est le nom de famille de Gaston.

Annexe 4 : Questionnaire rempli par Émile Lansman, créateur et directeur des éditions Lansman.

Quel est le tirage moyen des pièces de théâtre ?

Tant que nous travaillions en impression Offset, le tirage moyen étaient de 1000 exemplaires. Aujourd'hui, la question ne se pose plus en ces termes car avec l'impression digitale, nous travaillons en "flux tendu". La première sortie est en général de 450 exemplaires pour faire face aux demandes de nos distributeurs, éventuellement des partenaires de l'édition et à nos besoins propres. Ensuite, nous avons une cote d'alerte à 100 exemplaires restants puis une cote d'urgence à 50 exemplaires. Nous réimprimons en 5 jours ouvrables mais parfois en beaucoup moins en fonction des circonstances et en accord avec l'imprimeur

Pour l'auteur, nous lui garantissons un minimum de 700 exemplaires mis en circulation en une ou plusieurs fois.

Quelle est la part de théâtre contemporain dans votre catalogue ?

95 %

Les 5% restants sont des ouvrages de référence en rapport avec le théâtre et la mouvance théâtre-éducation, et quelques fictions dans la collection "Contes-nouvelles-récits-témoignages". Mais à chaque fois il y a un rapport avec le théâtre, soit parce que ce texte non dramatique fait quand même l'objet d'une mise en scène, soit que l'auteur est publié en théâtre chez nous pour d'autres œuvres.

de poésie ?

0,001 % (!) - Un livre de Matéi Visniec intégré dans des circonstances tout à fait particulières.

Quelles sont selon vous les spécificités d'un éditeur de théâtre ? (par rapport à d'autres éditeurs)

L'éditeur de théâtre se trouve à cheval sur deux domaines culturels : la littérature et le théâtre. Il doit donc agir en tant que tel et être présent/actif dans les deux domaines, que ce soit dans les événements théâtraux (festivals, programmations de saison, lectures, rencontres...) ou dans les événements littéraires (salons du livre, remises de prix, animations par les auteurs...). Financièrement, c'est ingérable.

D'autre part, le travail de pré-presse est plus important. L'éditeur reçoit surtout des descriptifs de spectacles avec dialogues qu'il doit dépouiller au mieux des informations non pertinentes, trop liées à UNE mise en scène, soit parce que la préparation du spectacle se fait en même temps que la préparation de l'édition, soit parce que l'auteur lui-même s'est mué en metteur en scène (et en comédien) au moment de l'écriture. Pour notre part, nous visons d'abord le LECTEUR (oui, nous croyons à la lecture du théâtre contemporain si le texte a été "mis en livre") puis un hypothétique créateur désireux de (re)monter le texte dans d'autres circonstances et cadres que ceux qui ont présidé à son écriture et/ou à sa première création.

Par ailleurs, l'économie de marché n'est pas du tout la même que celle du roman ou de l'essai. L'auteur ne s'enrichira pas à travers ses droits écrits mais bien à travers l'éventuelle (re)création de sa pièce. L'éditeur, quoiqu'il arrive, sera déficitaire compte tenu des ventes relativement faibles. Dès lors, une solidarité est davantage présente entre les deux acteurs du livre de théâtre.

Une autre grande différence encore est la gestion des droits de suite. Pour un roman, il est courant de voir le contrat prévoir une répartition 50/50 entre l'éditeur et l'auteur en cas de vente des droits pour une réédition ou une édition en traduction, mais aussi d'adaptation à la scène, au cinéma, à la télévision, ou dans un autre genre littéraire. Pour le théâtre, les auteurs membres de la SACD peuvent au maximum (et encore de manière conditionnelle) céder 5% de ses

droits à leur éditeur. Donc tous les efforts pour faire connaître le texte hors du giron du dramaturge sont peu ou pas récompensés en retours financiers.

Il y a bien sûr d'autres différences que je ne peux pas lister ici.

Quelles sont les spécificités de votre maison d'édition ?

Notre projet n'est pas économique mais culturel. A titre personnel, cette passion m'a coûté beaucoup d'énergie et d'argent. Idem pour mon épouse, cofondatrice, de son vivant. La production et la gestion dépendent de l'intervention de nombreux bénévoles, dont moi depuis 1989.

Sur le plan artistique, nous avons choisi délibérément de valoriser des auteurs francophones hors de la France hexagonale, ce qui était un défi au temps où un dramaturge africain était publié chez nous... ou n'était pas publié du tout. Nous avons aussi un pourcentage inconsideré de "première œuvre éditée", donnant la parole à de très jeunes auteurs ou tout au moins des "nouveaux" dans le circuit. De plus, pendant longtemps, nous avons rechigné à publier des textes sur lesquels il y avait déjà un projet de création. En visant l'inédit, nous avons forcément participé à la découverte d'auteurs inconnus au moment de leur publication et qui ont aujourd'hui un parcours notoire.

Sur le plan de l'édition proprement dite, nous avons la réputation de pousser les auteurs à aller au bout de leur écriture en les aidant à peaufiner leurs œuvres soit directement avec nous, soit via des partenaires dont la vocation est d'aider les auteurs à remettre leur travail sur le métier.

Enfin, nous accompagnons nos auteurs sur le terrain dans la mesure de nos possibilités matérielles notamment liées aux autres missions qui me sont confiées par des tiers.

Comment définiriez-vous votre ligne éditoriale ?

Du théâtre contemporain à lire et à jouer, mis en livre (un peu comme on met en scène) dans un souci d'alimenter la littérature dramatique d'aujourd'hui, sans limite de genre, de forme ou d'origine des auteurs.

Nos ouvrages visent moins le spectateur désireux d'acheter le texte à la sortie du spectacle que le lecteur indépendant de la création et d'autres créateurs qui voudraient éventuellement donner (une nouvelle) vie au texte sur scène. Nous visons aussi le milieu scolaire, que ce soit sur le plan de la lecture ou de la pratique du théâtre en atelier.

Quel est le pourcentage de théâtre contemporain dans vos publications de théâtre ?

98% - C'est essentiellement le théâtre francophone contemporain qui nous intéresse. Les traductions sont vraiment peu nombreuses et les classiques pratiquement inexistantes, sauf en cas d'adaptation ou inspiration.

Dans quelle mesure bénéficiez-vous de l'aide de subventions ? Sont-elles une nécessité à la survie de la collection de théâtre ?

Je reçois une seule subvention récurrente, à savoir 50.000 euros annuels de la part de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Les rares demandes que j'introduis au CNL sont pratiquement systématiquement refusées. Je reçois aussi de temps en temps une aide de la SSA. Rien du Québec ni de la Francophonie.

Pourtant je publie plus d'auteurs français que de belges. Il semblerait donc normal que le Ministère français nous soutienne, mais mes demandes, appuyées par un certain nombre d'auteurs et de proches des écritures théâtrales en France, n'ont même pas mérité un accusé de réception. Je suis très déçu par cette attitude et la question du renoncement à poursuivre la publication des auteurs français "hexagonaux" va se poser prochainement.

A noter que certaines compagnies (ou partenaires culturels) procèdent à des préachats mais ce n'est jamais une condition sine qua non pour nous.

Quel est le nombre de salariés qui s'occupent des publications de théâtre et quelles sont leurs fonctions ?

1,5 temps plein.

Une personne gère l'association qui porte la maison d'édition. Elle s'occupe de toute l'administration, du circuit des lectures, de la promotion, des rapports aux auteurs, du calcul des droits, etc.

La personne à mi-temps gère les stocks et s'occupe essentiellement des envois.

Par ailleurs, des bénévoles de haut niveau (équivalant à 3 temps pleins) complètent l'équipe. Je fais partie de ces bénévoles depuis 1989.

Combien de vos pièces sont mises en scène ? Le sont-elles avant, pendant ou après la publication ? Quel rapport entretenez-vous avec la scène ?

Nous avons, en 2016, établi des statistiques assez précises et avons constaté que, chaque jour, en moyenne, 31 pièces publiées chez nous étaient à l'affiche dans le monde, tant par des professionnels que par des amateurs, tant en français qu'en traduction.

Au début, nous rechignions à publier des textes qui avaient été créés ou étaient en voie de création. Parce qu'une fois mises en scène, ces pièces étaient "brûlées" pour les autres compagnies à la recherche d'œuvres inédites. Les temps ont changé, notamment en théâtre jeune public, et il n'est pas rare aujourd'hui de constater qu'un même texte est joué par plusieurs compagnies en même temps.

Mais notre préférence va toujours vers les textes inédits dont nous assurerons la promotion par l'édition en vue de leur trouver un ou plusieurs débouchés, en

français ou en traduction. C'est un lourd travail qui constitue un des aspects les plus emballants de la fonction d'éditeur.

Pour ce faire, il faut être largement présent dans le monde théâtral, en particulier l'espace francophone. Par ses fonctions multiples, j'ai souvent pu assurer cette présence sans impact financier pour la maison d'édition compte tenu de ma notoriété personnelle dans divers milieux théâtraux (y compris celui du théâtre-éducation).

Pendant le travail éditorial, réfléchissez-vous à la possible future mise en scène ? Travaillez-vous en vue de la scène ou uniquement pour le texte, la littérature ?

Comme je l'ai déjà expliqué, c'est plutôt l'inverse : nous essayons de convaincre l'auteur de dégager son texte des aspects trop ancrés dans UNE mise en scène, la sienne dans sa tête au moment de l'écriture ou celle d'un metteur en scène s'activant à la création de la pièce.

Mais en ce faisant, en laissant plus de place à la créativité du futur metteur en scène et des comédiens, nous multiplions aussi les chances de voir ce texte recréé dans un autre cadre.

Combien de manuscrits de théâtre recevez-vous par an ?

850. Environ 700 venant de France hexagonale (qui n'est pas notre projet prioritaire) et 150 issus d'auteurs francophones d'autres pays sur trois continents : l'Amérique du Nord, l'Afrique et bien sûr l'Europe.

Pourquoi publiez-vous du théâtre ?

Au départ, je n'ai pas choisi d'être éditeur. Ce sont les circonstances de mon travail au sein de l'association belge théâtre-éducation (Promotion Théâtre) qui m'ont amené à éditer mes premiers livres. La suite serait trop longue à raconter ici mais elle passe par la rencontre avec Sony Labou Tansi et quelques autres personnes qui ont immédiatement transformé le projet - publier deux textes

d'auteurs belges peu connus par an - pour en arriver à 1250 livres en 30 ans représentant environs 2800 pièces.

Quel est votre mode de diffusion-distribution ?

Nous assurons la diffusion nous-mêmes car le passage par les librairies n'est qu'une des voies possibles, et pas forcément la plus porteuse.

Nous avons un distributeur en France (DAUDIN) et un au Canada (DIMEDIA). Nous assurons le reste de la distribution sous couvert de l'association Emile&Cie.

Pour l'Afrique, nous réalisons parfois des tirages spéciaux mentionnant un prix conseillé en francs CFA. Ces exemplaires sont alors vendus via des partenaires locaux de confiance.

Participez-vous à des événements, salons, festivals consacrés au théâtre ?

Oui bien sûr. Nous participons à l'importante Foire du Livre de Bruxelles et sommes régulièrement représentés par les relais publics de la Fédération Wallonie-Bruxelles dans des Salons du livre nationaux, régionaux ou thématiques.

Nous sommes par ailleurs invités et très actifs (animation ou participation à des tables rondes ou colloques, animation des présentations de projets, organisation de lectures...) dans de nombreux festivals de théâtre, notamment jeunes publics : Kingersheim, Quimper, Namur, Montréal, Avignon, Bruxelles, Huy, etc.

Dans quelle mesure faites-vous appel à des coéditions ? Réalisez-vous des partenariats ?

Pratiquement aucune coédition mais de nombreux partenariats regroupant un éditeur (nous) et une institution culturelle ou une structure théâtrale. Nous sommes ainsi coproducteurs de divers prix : L'inédit AFRIQUE OUTREMER, le PRIX ANNICK LANSMAN, le Prix des METTEURS EN SCENE du CED-WB, etc.

Nous avons ou avons eu des accords de publications labellisées avec LE TARMAC, le CED-WB, le RIDEAU DU BRUXELLES, le THEATRE DU PEUPLE à Bussang, l'association ECRITURES VAGABONDES, l'Université de Toulouse, l'Université de Louvain-la-Neuve, l'association ETC_Caraïbe, RFI, etc.

Bénéficiez-vous de droits de représentation sur les pièces éditées ? Si oui, dans quelle mesure et est-ce indispensable pour la maison ?

Oui, 5% du total des droits reçus par l'auteur (1/20^e). C'est uniquement symbolique car malgré le nombre important de pièces concernées, les sommes reçues via la SACD (après de multiples prélèvements discutables) sont dérisoires.

Éditez-vous des pièces de théâtre pour la jeunesse ? Dans quelles proportions ? Dans quel but ?

Oui. Environ un tiers de notre catalogue est composé de textes à lire et/ou à jouer par et pour les jeunes.

Notre maison d'édition est née de mes activités au sein de l'association théâtre-éducation belge, et je suis moi-même à la base instituteur et psychopédagogue de formation. J'ai été longtemps un spécialiste de la nouvelle littérature et du nouveau théâtre JP en francophonie, et ce dès le début des années 70. Il est donc normal que cette passion rejaillisse sur nos choix éditoriaux.

Nous avons ainsi été parmi les tout premiers à publier des textes à jouer par les ados, à travers l'opération UNE SCENE POUR LA DEMOCRATIE, en tant que partenaires de l'opération française PRINTEMPS THEATRAL, au titre de reprenneur de la collection URGENCE DE LA JEUNE PAROLE du Théâtre de la Digue à Toulouse et enfin comme coorganisateur de l'opération UNE SCENE POUR LA DEMOCRATIE.

D'abord fort critiqués pour ces initiatives, nous avons ensuite été largement copiés. Nous sommes très fiers d'avoir été des pionniers en la matière et d'être à la base d'autres projets aujourd'hui.

Êtes-vous présents sur les réseaux sociaux ? Si oui, lesquels ? Constatez-vous les « bénéfiques » ?

Oui, un site, des blogs, une page Facebook et un relai Twitter. C'est surtout via la page FB que nous mesurons l'impact de ce que nous postons. Par les réactions affectives, par le réseau que cela génère entre les auteurs, les créateurs théâtraux, les bibliothécaires et libraires et... les "clients".

Cela demande beaucoup de disponibilité et d'énergie. Nous sommes loin de pouvoir y consacrer le temps nécessaire mais nous faisons ce que nous pouvons, comme dans pratiquement tous les domaines.

Quels sont vos moyens de communication (site Internet, flyers, newsletter...)?

Nous avons un site le plus à jour possible, les medias internet, des catalogues, des feuillets promotionnels reprenant l'ensemble de nos publications récentes et nos activités (notamment pour Avignon), etc.

Nous envoyons aussi régulièrement des informations ciblées aux acheteurs potentiels en fonction de leurs intérêts particuliers ou sur des thématiques susceptibles de les intéresser.

A Carnières, le 13-08-18

Emile Lansman, directeur

Annexe 5 : article fourni par Émile Lansman**L'éditeur théâtral, un équilibriste entre scène et littérature !**

On remarque aujourd'hui, en Wallonie et à Bruxelles mais aussi dans de nombreux pays francophones, une explosion du nombre d'auteurs écrivant pour le théâtre. Des dramaturges confirmés qui continuent leur oeuvre ; des écrivains reconnus dans d'autres domaines littéraires qui s'essaient au théâtre ; de nouveaux auteurs qui se lancent dans l'aventure en commençant par des écritures scéniques ; et enfin une importante vague de comédiens, metteurs en scène, régisseurs ou directeurs de structures théâtrales qui tentent d'écrire la pièce qu'ils n'ont pas trouvée dans le répertoire classique ou contemporain.

Inutile donc de chercher ailleurs la raison pour laquelle on se bouscule au portillon des éditeurs de théâtre. Car même si la plupart de ces auteurs visent avant tout la représentation et déclarent à qui veut les entendre que "le théâtre, ça ne se lit pas (ou si peu) !!!", nombreux sont ceux qui font tout pour voir leurs textes publiés.

Sans doute parce qu'un auteur sans livre, ce n'est pas tout à fait un auteur. Certains organismes (publics ou privés) dans le monde francophone utilisent même ce critère pour l'attribution de bourses ou autres soutiens qui ne sont accessibles qu'à des écrivains publiés au moins une fois chez un éditeur professionnel. C'est la fonction "carte de visite" de l'éditeur.

Sans doute aussi parce que les spectateurs doivent - mais dans quel but exactement ? - pouvoir repartir avec le texte après la représentation... même s'il s'avère quelque peu étrange de constater que la demande semble imposante lorsque le livre n'existe pas, et généralement homéopathique lorsque le livre existe. C'est la fonction "porte-clés souvenir" de l'éditeur.

Sans doute encore parce que la circulation des pièces - malgré les technologies nouvelles qui permettent l'accès en ligne à un nombre incalculable de "tapuscrits" de tous ordres - reste guidée par de vieux réflexes qui veulent que la caution d'un professionnel à cheval sur la littérature et le théâtre constitue un signal fort au sein même du monde théâtral à la recherche de pièces à jouer ou rejouer. C'est la fonction "agent-porteur de dépêches" de l'éditeur.

Sans doute enfin parce que, sauf preuve du contraire, un certain nombre de pièces écrites aujourd'hui relèvent encore et toujours de la littérature dramatique, et que - par définition - la littérature, on la retrouve dans les livres, en librairies et bibliothèques, voire avec un peu de chance sur les bancs de l'école. C'est la fonction "découvreur littéraire" de l'éditeur.

De la folie pure au compromis raisonnable

Pour leur part, les éditions Lansman ont pris dès le départ le parti de "jouer sur les deux tableaux", à savoir la mouvance théâtrale et la mouvance littéraire. Nos choix ont donc souvent été guidés (et le sont de plus en plus) par divers critères - parfois antinomiques - et non par la seule question : "Le texte va-t-il être créé prochainement et la compagnie (ou la production) va-t-elle acheter un certain nombre d'exemplaires ?"

Les combats les plus difficiles étant aussi les plus beaux, nous avons même, un temps, boudé les textes déjà repérés par d'autres dans le milieu pour porter nos choix sur ceux où tout le travail de promotion restait à faire tant pour l'oeuvre... que pour l'auteur totalement inconnu de "l'intelligentsia théâtrale" (celle pour qui le succès est une tare, sauf en ce qui concerne le carré restreint de ses protégés bien sûr). D'où cette folie du risque absolu, culturel et financier, mais en revanche la possibilité d'aider à la découverte de nouveaux auteurs susceptibles de participer à l'émergence d'une nouvelle littérature dramatique.

Il en résulte aujourd'hui un catalogue regroupant près de sept cent pièces émanant de tous les horizons de la francophonie, ainsi que quelques traductions basées essentiellement sur des partenariats culturels ou exceptionnellement des coups de coeur pour une oeuvre sans équivalent en français ou pour un dramaturge que les hasards des rencontres nous ont amené à côtoyer.

Avec des réussites évidentes - on ne peut pas se tromper tout le temps - comme Gao Xingjian, prix Nobel de littérature en 2000, entré dans notre catalogue dès le début des années nonante alors que seules quelques personnes connaissaient son nom ; Slimane Benaïssa, auteur algérien aujourd'hui parmi les meilleures ventes chez nous (et sans doute dans l'absolu pour des livres de théâtre) et que nous avons publié dès son arrivée en France ; Jean-Pierre Dopagne, dont *L'enseigneur / Prof !* a connu un énorme succès parisien lorsque Jean Piat s'en est emparé ; ou encore Emma Haché, jeune auteure acadienne, inconnue à l'époque même dans sa propre communauté, et qui a remporté à 24 ans la récompense littéraire la plus importante de son pays (le Prix du Gouverneur Général du Canada) avec à son actif... un seul livre publié à Carnières (Belgique).

Et aussi des échecs incompréhensibles : des textes auxquels nous croyions dur comme fer à la sortie et qui sont restés à ce jour inédit à la scène malgré tous nos efforts pour les défendre au sein des différentes mouvances théâtrales que nous fréquentons assidûment. Une mouvance où la patience et le temps sont des atouts indispensables face au manque chronique (et parfois relatif) de moyens - il faut le dire - mais aussi aux préjugés porteurs d'inertie : le public veut des classiques, se méfie du théâtre "contemporain" (par référence à la musique ou aux arts visuels affublés du même vocable), aime aller voir ce pour quoi il a déjà des références, etc.

En ce sens, notre position et notre projet (même quelque peu ramené à la raison après des années de folie pure) sont assez uniques dans l'édition théâtrale francophone puisque nos publications - à la présentation volontairement sobre, à cheval entre la brochure et le livre - ne répondent pas à une esthétique (littéraire et/ou théâtrale) ou à une thématique bien déterminées, mais présentent au contraire un panorama de formes, de styles et de contenus finalement assez représentatifs de ce qui s'écrit aujourd'hui hors des "temples de la culture".

Nous assumons complètement - même si on nous l'a parfois reproché - l'absence de "ligne éditoriale" prégnante dans nos choix. Mieux, nous revendiquons cet éclectisme qui correspond également à notre pratique de l'art d'être spectateur (professionnel). Du rire aux larmes, du drame à la comédie populaire, nous nous croyons capable d'éprouver du plaisir et de l'émotion devant tout type de (bon) spectacle... pour peu que la rigueur et la cohérence du projet se conjuguent habilement.

Une place particulière pour les auteurs belges ?

C'est donc sans problème que de nombreux auteurs belges ont trouvé leur place dans notre catalogue puisque, de la même manière, on peut avancer que ce qui les caractérise... c'est l'absence de caractéristiques communes. De manière triviale, on pourrait même affirmer que "ça tire dans tous les sens et avec toutes les armes" ! De Louvet à Marie Henry, de Piemme à Cotton, de Emond à Durnez, de Tison à Dumont, de Dopagne à Coyette... pourquoi tenter de créer de beaux tiroirs pour essayer de les rassembler en petits tas alors que la grande richesse de leur écriture est précisément sa diversité ?

Ceci dit, il serait faux d'affirmer qu'aucun trait commun ne relie ces dramaturges belges. Vivants et ancrés dans leur réalité, ils ne peuvent éviter eux aussi, consciemment ou non, d'être les témoins privilégiés d'une société en rapide mutation, dont ils mesurent les travers et les incohérences. Mais le regard qu'ils portent n'a rien de journalistique. C'est en tant que "poètes" (ou "prophètes" ?) qu'ils mettent en scène, souvent sous une loupe grossissante et à travers des fables emblématiques, les pulsions de vie, de mort et d'amour que leur inspirent les petites et grandes misères du monde dont ils sont témoins, en direct ou par procuration. Avec cette grande question, comme l'évoque si bien Pizzuti dans *La résistante* : "Quelle est ma légitimité pour parler d'événements me touchant profondément mais dont je ne maîtrise pas tous les tenants et aboutissants parce que je ne les ai pas vécus dans ma chair ?"

Sujets sérieux, engagés socialement (donc inévitablement politiques). Mais qu'on ne s'y trompe pas : une bonne partie du théâtre qui s'écrit en Belgique francophone aujourd'hui n'a rien d'austère. Comme un peu partout dans le monde, le genre théâtral qui semble s'imposer est la comédie dramatique, autrement dit l'art de mettre en scène des sujets terriblement graves en les traitant avec une fausse légèreté et un humour qui, bien maîtrisés, touchent un public aussi large que possible. D'autant que le choix de personnages emblématiques, tantôt complètement paumés face à un monde déboussolé dont ils ne comprennent pas les rouages, tantôt au contraire tout à fait conscients du cynisme de leurs propos et de leurs actions, permet au public de s'identifier (dans tous les sens du terme) à leurs heurs et malheurs.

Vaincre les réticences et les préjugés

Défendre l'idée qu'une partie essentielle du théâtre qui s'écrit aujourd'hui est de la littérature (dramatique) est une chose. Encore faut-il, pour que le combat ait un sens, que des partenaires à tous les niveaux de la chaîne du livre soient prêts à se laisser convaincre

dans un premier temps, et acceptent de devenir des alliés objectifs dans un second temps. Sinon, sans lecteurs véritables et ne comptant que sur la perfusion chronique des pouvoirs publics ou sur l'hypothétique achat intéressé du milieu à la recherche de textes à monter, l'édition théâtrale (qui a connu ces derniers temps un soubresaut positif) retombera dans sa léthargie notamment dénoncée par Michel Vinaver au début des années nonante dans un rapport qui avait fait grand bruit.

Le combat n'est pas aisé. Les réticences et préjugés sont nombreux. Et le cercle vicieux du "on aime ce qu'on connaît et on connaît ce qu'on aime" n'est pas tout à fait étranger au fait que les libraires et bibliothécaires manifestent généralement un empressement très relatif à accepter de développer leur rayon théâtral en y réservant une place significative à nos ouvrages (les nôtres au sens propre mais aussi ceux des rares collègues qui mènent un combat semblable), de la même manière qu'ils le font pour les autres "pépiniéristes littéraires" publiant de nouveaux auteurs dans le domaine du roman ou de la nouvelle.

De même, sont encore très rares les enseignants de "Lettres" du secondaire (collège et lycée) ou du supérieur qui suggèrent dans leurs listes d'ouvrages "recommandés à la lecture" des pièces de théâtre contemporain. Par manque de références personnelles sans doute, mais aussi parce qu'ils n'y croient sincèrement pas. Or, toutes les expériences que nous avons vécues ces dernières années le prouvent : bien choisies, certaines pièces rencontrent auprès des jeunes davantage de curiosité et de plaisir que les "nouveaux" romans auxquels ils sont priés de s'intéresser.

Nous sommes convaincus que si, dès l'école primaire, l'habitude se prenait de "lire du théâtre", en toute connaissance des quelques codes spécifiques nécessaires à la bonne approche d'une écriture qui n'est finalement pas - dans la majorité des cas - très lointaine d'un roman fortement dialogué, ce leitmotiv du "le théâtre, ça ne se lit pas" ne serait qu'un mauvais souvenir. Et les jeunes disposeraient d'un outil de formation culturelle et sociale de plus, miroir de la société dans laquelle ils vivent ou qu'ils ont l'impression de connaître à travers les médias. Car le théâtre, par sa puissante capacité dialectique, par son approche particulière des mondes du réel et de l'imaginaire, par ses rapports aux signes et aux symboles, par ses structures jouant notamment sur la multiplicité des rapports au 4^e mur, constitue une source unique d'émotion, de vécu par procuration, de remise en question... propice à influencer - par identification, transfert et projection - à la fois la pensée et les actes de la vie quotidienne.

Encore faut-il qu'une véritable "mise en livre" (au même titre que la mise en scène) veille à gérer cette volonté de favoriser le plaisir de "lire le théâtre". En tenant compte, de manière intelligente, de l'état des connaissances en matière de lecture et de lisibilité. Pas question donc de publier tels quels les brouillons des auteurs. Ni de suivre toutes les obsessions de transcription quasi-phonétique de l'oral à l'écrit. Mais pas question non plus de nier la langue spécifique de chaque dramaturge en standardisant de manière simpliste ses répliques et en y appliquant des règles trop rigides d'une langue française qui évolue au quotidien.

Là aussi, notre fonction d'éditeur se transforme en numéro d'équilibriste entre scène et littérature, imposant un vrai dialogue avec "nos" auteurs, mais aussi avec tous ceux qui, de près ou de loin, peuvent nous aider à faire circuler leurs oeuvres : créateurs théâtraux, libraires, bibliothécaires, enseignants, traducteurs...

Oserions-nous avouer que c'est certainement la partie la plus captivante de nos activités, celle qui justifie tous les efforts consentis pour mener à bien ce qui s'est avéré au fil du temps davantage un projet de vie qu'une activité professionnelle rentable et glorifiante.

Emile Lansman, mars 2009

Emile Lansman, psychologue et pédagogue de formation, est l'actuel président de la Commission internationale du Théâtre francophone (CITF). Cadre culturel à la Province de Hainaut, il est détaché à la direction du CED-WB et de Promotion Théâtre. Il est également consultant pour le CGRI et participe régulièrement à des actions de sensibilisation et de formation un peu partout dans le monde francophone, notamment avec Ecritures Vagabondes, ETC_Caraïbe, etc.

Annexe 6 : Interview fournie et réalisée par Brigitte Smadja directrice de la collection Théâtre de L'école des Loisirs.

Qu'est-ce qui vous a poussé à fonder une collection de pièces de théâtre jeune public, *Théâtre* ? Pourquoi du théâtre ? Pourquoi la jeunesse ?

J'étais auteur de romans pour la jeunesse à L'École des loisirs, une maison d'édition prestigieuse qui a la double particularité de ne se consacrer qu'à la littérature jeunesse et d'être indépendante. Je me suis demandé pourquoi cette maison, qui faisait un travail colossal et audacieux pour l'édition jeunesse, avec des auteurs comme Maurice Sendak, Tomi Ungerer, Claude Ponti, Grégoire Solotareff, mais aussi Christophe Donner, Marie-Aude Murail, Christian Oster, Agnès Desarthe, Marie Desplechin, ne s'ouvrait pas à l'édition théâtrale.

La réponse, au début, a été frileuse, car la rentabilité était loin d'être assurée. Je devais tenir compte de ces raisons fort légitimes et pourtant, moi j'y croyais. En tant que professeur de lettres, j'ai enseigné dans des collèges et des lycées et je me suis rendu compte que travailler sur des pièces de théâtre, notamment avec un public en grande difficulté de lecture, était très enrichissant. Le théâtre est un moment où l'on étudie de la littérature mais aussi un moment où l'on dit quelque chose, où l'on se parle tout en portant la parole d'un autre. A l'intérieur d'une classe quand il y a du théâtre, les dynamiques changent, notamment le rapport frontal avec le professeur. Le jeu théâtral permet que le cadre puisse être remis en question - les sacs sont entassés au fond de la classe, on ne prend pas de notes, on réinvente l'espace. Bien qu'en matière d'éducation, je ne sois guère révolutionnaire et que je crois toujours et d'abord à la nécessité de la transmission des savoirs, expérimenter ensemble la lecture à voix haute d'une pièce est un moment unique, à la fois créatif et collectif. Depuis vingt ans, je tiens ce pari et l'école des loisirs m'assure de sa confiance.

Quel est votre lectorat ?

J'ai compris très vite qu'il était inconcevable de créer une collection *Théâtre* pour le jeune public en ayant pour seuls prescripteurs les libraires. Combien sont-ils les lecteurs qui spontanément entrent chez un libraire pour acheter du théâtre et à fortiori du théâtre contemporain pour la jeunesse ? J'ai compris que le prescripteur principal serait l'Éducation nationale et le milieu spécifique du théâtre. J'ai donc sillonné les IUFM, les écoles, les collèges. J'ai reçu un soutien très fort des bibliothèques et de la profession théâtrale - les troupes amateurs, le JTN (Jeune théâtre national) qui s'est passionné pour la collection dès ses débuts, comédiens talentueux issus des conservatoires nationaux. Quand j'ai lancé cette collection, le secteur de l'édition théâtrale était quasi-vierge et depuis d'autres éditeurs de théâtre se sont engouffrés - Actes sud, Théâtrales, L'Arche pour ne citer qu'eux. Et c'est très bien, car cela donne plus de chances aux auteurs d'être publiés. Il y a quelques années, les pouvoirs publics ont voulu introduire dans l'enseignement de la littérature, la littérature jeunesse contemporaine. J'ai insisté pour qu'il y ait des textes de théâtre et je n'étais pas la seule, heureusement, il y avait déjà des passionnés de cette question. Cette initiative a été très salutaire pour la collection et certainement pour l'ensemble des éditeurs concernés. Mais il reste encore beaucoup à faire.

Comment avez-vous trouvé vos auteurs ?

Rétrospectivement, je dirais selon quatre axes, même si au début de l'aventure, ce n'était pas si clair.

Je connaissais le théâtre d'Olivier Py dès les années 90, et l'année de la création de la collection en 1995 était jouée *La Jeune fille, le diable et le moulin*, sa première pièce pour le jeune public. J'y ai trouvé ce qui m'intéresse toujours chez les auteurs, à savoir aucun compromis sur l'écriture. L'écriture de Py pour la jeunesse, comme celle de Catherine Anne, est la même que celle pour les adultes, je peux même dire que je la trouve meilleure, plus épurée. *La Jeune fille, le diable et le moulin* est devenue un succès (plus de cent trente mille exemplaires vendus à ce jour). Cette locomotive m'a permis d'installer la collection. J'ai donc publié des auteurs de théâtre jeunesse comme Philippe Dorin, Nathalie Papin, Karin Serres, Fabrice Melquiot.

Il y a eu aussi des romanciers comme Christophe Honoré, Guillaume le Touze, Marie Desplechin, Geneviève Brisac, Audren, Nadine Brun-Cosme. Il y a toujours peu de romanciers qui passent à l'écriture pour la scène ; sans doute parce que le passage du roman au théâtre n'est pas aussi simple qu'on le croit ; des auteurs doués pour écrire des romans ne le sont pas forcément pour écrire du théâtre et réciproquement.

J'ai enfin contacté des auteurs de théâtre que j'appréciais en leur demandant s'ils souhaitaient élargir leur public – Catherine Anne, Eugène Durif, Joël Jouanneau, Ahmed Madani, Daniel Danis, Louis-Charles Sirjacq. J'ajouterai que le théâtre jeune public étant le parent pauvre de l'économie des budgets du théâtre, j'ai évidemment donné aux auteurs la possibilité d'une indépendance totale entre la pièce éditée et le spectacle - un auteur peut écrire une pièce à cent personnages s'il le désire. J'ai cherché également des auteurs étrangers : par exemple William Golding et Nigel Williams pour la version théâtrale de *Sa majesté des mouches*, Bettina Wegenast dont je recommande les pièces.

Quels sont vos critères de sélection d'une pièce pour enfants ?

L'auteur doit être concerné par ce qu'il écrit, je dois entendre son implication, son style, sa voix. Trop souvent, les auteurs qui envoient des pièces ont une représentation stéréotypée de ce que doit être une écriture pour la jeunesse, forcément il faut du conte, de la magie, une fin heureuse. Et hélas, l'écriture y est souvent bêtifiante. Je m'appuyais et je m'appuie toujours sur l'exigence qui préside à la politique éditoriale de l'école des loisirs et heureusement il y a des auteurs qui y répondent.

Je crois qu'un enfant peut apprécier la mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, mais si on lui donne le texte, il ne peut pas le lire. Or, un enfant doit pouvoir lire le texte édité, avoir le plaisir de le dire et peut-être de le jouer et/ ou d'en apprécier la représentation.

Quand je publie un livre, je n'indique jamais la tranche d'âge à laquelle il s'adresse. Par exemple, *Ah Annabelle !* de Catherine Anne, je l'ai entendu jouer par des enfants de 8 ans, de 12 et par mes étudiants qui en ont 22. Je retrouve cette forme de simplicité qui traverse les générations d'une manière éclatante dans le travail de Philippe Dorin.

Je crois que si le théâtre apporte quelque chose aux enfants aujourd'hui, que n'apporte pas forcément le roman, c'est un langage ; lequel n'est absolument pas le

langage de la rue ni de la télévision. Le théâtre leur apporte le décalage, parce qu'il y a cette distance de la réalité qui n'est pas celle à laquelle ils sont collés tous les jours. En ce sens le théâtre a bien plus à faire avec la poésie qu'avec le roman.

Par ailleurs, je pense que tous les thèmes sont possibles, il n'y a pas de thématique jeunesse. Il y a une pièce magnifique de Philippe Gauthier, *Chant de mines*, qui raconte un Noël dans un hôpital pour des enfants handicapés victimes des mines anti-personnel. C'est terrible et c'est très drôle. Dans son écriture, il y a cet écart extraordinaire entre la gravité du sujet et l'humour du traitement. C'est exactement le cas de la pièce de Catherine Zambon, si souvent primée, *Mon frère, ma princesse* et que l'on verra bientôt au théâtre, l'histoire d'un petit garçon qui ne comprend pas pourquoi il est un petit garçon. Drame familial écrit avec délicatesse et qui, loin de toute polémique sur le genre, est un hymne à la tendresse.

Jamais quand je lis une pièce, je ne pense à sa représentation. La pièce doit exister *avant* sa représentation, car elle survivra à sa représentation. Une mise en scène de *La Cerisaie* peut être ratée, mais la pièce, elle, ne l'est pas. Tchekov survivra. Voilà pourquoi j'essaie d'être toujours très exigeante quand je publie une pièce. Je considère que le théâtre est un genre littéraire sauf à dire que Shakespeare n'est pas un écrivain.

Vos souhaits et vos regrets ?

Regret : On fait du théâtre avec ce qui n'est pas du théâtre et cela me désole. Certes on peut faire un spectacle avec Alice au pays des Merveilles, mais Lewis Carroll n'est pas un auteur de théâtre. Et pourtant, ce sont beaucoup trop souvent encore des adaptations qui sont récompensées de contes, de romans...cela, je l'avoue, est décourageant, parfois.

J'aimerais aussi qu'il y ait davantage de formation pour les professeurs, car souvent, ce sont eux qui ont des réticences et non les enfants. Lire du théâtre leur est beaucoup plus facile qu'on ne le croit. Le dire est pour eux, un jeu, un plaisir et c'est important le jeu, le plaisir.

Souhait : Que la littérature théâtrale pour le jeune public soit reconnue au même titre que la littérature jeunesse. Que Nathalie Papin soit aussi célèbre que Claude Ponti (qui a écrit quatre pièces pour la collection *Théâtre*, ce qui me ravit.)

Je sais bien qu'on n'achète pas une pièce de théâtre comme on achète un roman ou un album. Il y a quelque chose de collectif dans le théâtre, et dans cette écriture quelque chose de spécifique puisque l'écriture théâtrale a vocation à être dite.

Je finirai par les mots de Philippe Dorin :

« La différence entre un auteur de romans et un auteur de théâtre, c'est que l'auteur de romans, il écrit tout seul, en silence et dans son coin des histoires qui sont faites pour être lues tout seul, en silence et dans son coin. Alors qu'un auteur de théâtre, il écrit tout seul, en silence et dans son coin des histoires qui sont faites pour être lues tout fort, avec d'autres et devant tout le monde. » *Dans la vie aussi, il y a des longueurs*

C'est ce collectif, ce partage nécessaire qui rend l'écriture théâtrale si passionnante à une époque où le partage, l'écoute de la parole de l'autre, deviennent si fragiles.

Annexe 7 : Entretien téléphonique avec Pierre Banos, universitaire, auteur de la thèse L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques et directeur des éditions Théâtrales.

À propos de la maison...

Quel est le tirage moyen de vos pièces de théâtre ?

De 700 et 800 exemplaires à 1500-2000 exemplaires selon les auteurs.

Les tirages ont beaucoup baissé depuis quelques années. Il y a 10 ans, on était plutôt à 1500 exemplaires. Cela est notamment dû au fait que les réimpressions coûtent moins chères. On tire plus bas volontairement.

En jeunesse, on tire davantage, à 1200 exemplaires minimum, mais en général c'est 1500 exemplaires et 3000 pour des auteurs importants.

Quelles sont les spécificités de votre maison d'édition ?

C'est une maison spécialisée mais qui vit comme une maison de littérature (pas générale) qui publie une littérature spécifique, le théâtre. Nous avons un point de vue littéraire.

Notre slogan est « le théâtre, ça se lit aussi. » Ce slogan a été repris ici et là, donc c'est un bon slogan. Nous cherchons des textes qui tiennent debout. Bien sûr qu'elles doivent aller sur le plateau mais elles doivent avoir une épaisseur littéraire.

Nous sommes sans doute l'éditeur le plus radical (en terme de production globale de titres par rapport aux titres globaux) dans le nombre de textes qui ne sont pas liés à l'actualité scénique.

Nous cherchons des textes qui ont une épaisseur littéraire et nous cherchons à trouver des textes (c'est une posture) qui vont irriguer l'actualité scénique.

Comment définiriez-vous votre ligne éditoriale ? Le site Internet indique « une politique éditoriale qui se propose de découvrir de nouveaux auteurs en publiant leurs derniers textes, accompagner ceux déjà éclos dans leur

processus d'écriture, témoigner des nouvelles dramaturgies de l'étranger et redonner à l'écriture théâtrale son statut littéraire.» La définiriez-vous autrement ?

Cela correspond bien.

C'est une ligne artistique et politique. Ça pose un cadre mais on peut le dépasser. Nous avons une politique d'auteur, mais nous ne sommes pas mariés pendant 25 ans à nos auteurs. Les choses changent. Il y a des notions générationnelles. Je ne suis pas certains auteurs que défendraient mon prédécesseur. Je refuse parfois des textes de certains de nos auteurs.

Nous essayons de réfléchir, en pouvant se tromper, pour voir si une vie est possible au delà d'une première création. Le texte de théâtre est une matière vivante, mais on le fige dans un livre. C'est un paradoxe. Donc il faut réfléchir pour savoir si on va intéresser les gens au delà d'une première création. Quels sont les textes qui sont vraiment le fruit de l'imagination des auteurs ? Ou qui sont contraints par le plateau ? Il ne faut pas être trop près d'une œuvre de commande. Par exemple, nous avons publié *Acting* de Düringer en 2012. Puis il a été créé, donc on a publié une version scénique. Mais la première version prime.

Quel est le pourcentage de théâtre contemporain dans vos publications ?

Entre 90 et 100% selon les années.

On publie des classiques surtout quand on nous en propose, on ne les cherche pas. Mais les traductions sont toujours contemporaines.

Nous faisons aussi du travail scientifique sur certains textes classiques autour de certains auteurs (comme pour l'intégrale de Wetkinne, ou pour Büchner). La particularité est que nous proposons une version reconstituée, avec les étapes de travail de l'auteur. (par exemple les 10 pièces de Ferdinand Brückner).

Dans quelle mesure bénéficiez-vous de l'aide de subventions ?

Nous n'avons pas de subvention de structures, de subventions annuelles.

Nous en avons du CNL. Il y a trois sessions de dossier possibles par an pour lesquelles nous pouvons proposer trois textes, donc 9 peuvent en bénéficier par an. Les textes contemporains sont très aidés, la littérature jeunesse l'est et un peu

la littérature étrangère. Mais les traductions sont déjà financées quand on en publie.

Jusqu'à 18 ouvrages sont aidés par an. En moyenne : entre 12 et 18.

Mais le CNL ne dicte pas notre politique éditoriale.

Du CNL mais aussi de quelques petites structures comme les collectivités locales. Les aides représentent entre 8 et 12 % de notre budget. C'est marginal mais indispensable. Cela permet de démarrer des ouvrages qu'on ne pourrait pas faire. Mais lorsqu'on a dit oui à un auteur, on publie l'ouvrage même si le CNL ne suit pas. Cela ne m'est arrivé qu'une fois d'ajourner un ouvrage par manque de fond.

L'équipe de la maison est-elle bien composée de six personnes ?

Pierre Banos

Directeur de collection

(pas salarié mais universitaire. Touche des droits mais plus pour longtemps). Il s'occupe de la rédaction, du travail avec les auteurs et de la programmation.

Gaëlle Mandrillon

Responsable fabrication et suivi éditorial et directrice adjointe. C'est l'éditrice (elle s'occupe du travail avec les auteurs etc.).

Mahaut Bouticourt

Chargée des relations commerciales et administration des ventes

(tout le monde fait un peu de commercial car il n'y a pas de poste pour ce travail)

Carole Cornic

s'occupe de l'agence d'auteurs

Il y a aussi deux postes de correctrices pour la jeunesse et les essais (quand il y a du travail, pas de salaire fixe).

1 poste d'apprenti(e).

Combien de vos pièces sont mises en scène ? Le sont-elles avant, pendant ou après la publication ? Quel rapport entretenez-vous avec la scène ?

Tout le catalogue. Cela dépend néanmoins de ce qu'on appelle « mis en scène ». Il y a des professionnels, des amateurs. Mais 100% du catalogue est créé, voire multicréé. Cela montre la potentialité littéraire des ouvrages. Ne pas mettre dans le livre l'imaginaire d'un metteur en scène fait que plusieurs peuvent être intéressés par un même texte. Majoritairement, ils le sont après parution.

De temps en temps en même temps (rarement lorsqu'il s'agit d'auteurs inconnus qui viennent nous dire qu'ils vont être créés).

Parfois après. je refuse alors d'assister avant ma propre lecture à une représentation ou à une lecture publique, afin de ne pas être pollué par une interprétation. Mon travail est de réfléchir à ce qui va être autonome.

Pendant le travail éditorial, réfléchissez-vous à la possible future mise en scène ? Travaillez-vous en vue de la scène ou uniquement pour le texte, la littérature ?

Quand je publie après une création, je vérifie que le texte va dépasser sa première création. Quand je déroge de cette ligne éditoriale, le texte est un bide. Par exemple Hinchald Tassnadie, un hongrois et dramaturge d'une troupe. Son texte a été publié après une création. Les ventes se sont faites que sur la création. Aucun metteur en scène francophone ne peut avoir envie de le monter (la dramaturgie est déjà faite).

Combien de manuscrits recevez-vous par an ?

environ 300.

Moins que L'Arche ou Actes Sud car on a la réputation d'être plus pénibles. on essaie de dégoûter les gens.

Dans ces 300, on publie un ouvrage par an les grandes années car une personne fait un premier tri. Pierre Banos appartient également à des comités de lecture, et il y a aussi la publication des auteurs maisons.

Pourquoi publiez-vous du théâtre ?

Parce qu'on croit à sa potentialité littéraire. Parce que c'est un art vivant et un art politique par excellence (la démocratie et le théâtre sont nés en même temps). Une image cinématographique fonctionne davantage mais le théâtre met le lecteur ou le spectateur dans une position plus active. Il peut être le point de départ d'un débat.

Parce qu'on imagine que ça puisse servir à quelqu'un. On est fiers de la collection jeunesse qui regroupe des textes complexes, qui utilise le langage d'aujourd'hui mais le décale aussi. La lecture du théâtre fait décoller l'imaginaire.

Quel est votre mode de diffusion-distribution ? Théâdiff uniquement ?

La maison a été créée en 1981. C'est d'abord une collection puis elle devient indépendante en 1989. Elle est autodiffusées et distribuées par un spécialiste de la petite édition qui a fait faillite et a failli emportées théâtrales en partant avec 6 mois de ventes.

EN 2001, la distribution est faite par la Sodis (Madrigall) et la diffusion déléguée est effectuée par la CDE (Madrigall) jusqu'en 2016. Dans ma thèse j'ai réfléchi à un organisme commun de diffusion-distribution. Cela fait 3-4 ans que je travaille dessus. On a voulu reprendre la main, on a fait des questionnaires. On s'est rendu compte en allant en librairie que la CDE faisait ne faisait pas très bien son travail, parce que le théâtre est difficile à vendre. Si une pièce est créée au TNT, Ombres Blanches va la prendre. Mais nous, peu de créations sont prévues. Il faut reparler de la pièce quand elle est créée à Toulouse. Donc on a souhaité reprendre la main. on ne peut pas financer un poste de représentant. L'idée est d'adjoindre d'autres éditeurs. La structure est une marque des éditions Théâtrales. Nous diffusons théâtre publie et théâtre du Soleil, Espace 34, deuxième époque, l'Espace d'un instant, l'œil du Prince, la Scène. Nous ne sommes en revanche pas en mesure de défendre de théâtre de comédie comme les éditions Art et comédie. Nous voulions une diffusion qui reste humaine, et peut accueillir des compagnies. Nous sommes actuellement en discussion avec quatre marques éditoriales.

Ce qui est génial, c'est qu'on pensait que la Sodis allait nous virer, un micro-diffuseur comme nous n'est pas forcément intéressant pour eux. On atteint

difficilement le million de PPHT. On avait trouvé d'autres distributeurs. Mais la nouvelle patronne de la CDE s'est battue pour Théâtrales.

Théâdiff est un peu de la surdiffusion. La CDE représente 30 % de notre chiffre d'affaires (la Fnac, etc.). Nous gérons le reste (les librairies indépendantes, ...). Nous avons recréé un réseau de librairies correspondantes, qui accueillent nos nouveautés, font un travail sur le fonds et organisent un événement par an. en échange, nous leur donnons des informations spécialisées (bons de commandes thématiques par exemple).

Je suis en congé de la fac depuis deux ans (je dirigeais un master d'édition) pour mettre en place la diffusion. J'en suis le seul représentant. Je vais une fois par an en région, mais je suis resté trois heures à Ombres Blanches la dernière fois. Puis on travaille par mail ou téléphone. Terra Nova par exemple souhaite créer un rayon théâtre, je dois leur envoyer un proposition de fonds.

Participez-vous à des événements, salons, festivals consacrés au théâtre ?

Oui. Le salon du livre de Montreuil depuis 17 ans. Pas celui de Paris (plus humain, il n'a plus de sens). Des salons microscopiques aussi le Livre de théâtre de Lyon pendant les journées des auteurs. On veut développer cela avec Théâdiff, mais c'est dur de savoir où il faut être présent. Le théâtre est si peu connu dans son acception contemporaine. Les gens passent leur chemin quand ils voient le logo de Théâtrales dans un festival de littérature générale.

Pour la jeunesse, on fait la fête du livre jeunesse de Saint-Paul-Trois-châteaux dans la Drôme et ceux dans lesquels est consacrée une demi-journée de médiation du théâtre. S'il n'y a pas de médiation, ce n'est pas rentable pour nous.

On a aussi créé un festival, théâtre en livres, en librairie afin de montrer que l'on peut attirer des gens pour le théâtre. Un à quatre auteurs lisent des extraits d'autres éditeurs et autres auteurs. On a ouvert le festival à Ombres Blanche avec deux auteurs toulousains sur trois. La deuxième édition est prévue au printemps 2019.

Bénéficiez-vous de droits de représentation sur les pièces éditées ? Si oui, dans quelle mesure et est-ce indispensable pour la maison ? Quand l'agence Althéa a-t-elle été créée ?

5 % quand on publie en amont. On est arnaqués par la SACD, et un peu par des auteurs de façon inconsciente. La SACD estime que certains textes ont été créés avant la publication, par exemple un de nos textes avait été joué, je crois que c'était même une lecture, mais sous un autre titre et avec seulement 20 % du texte que nous avons publié. Nous n'avons pas eu droit au 5 %. Par conséquent, nous ne demandons plus de subvention à la SACD et on perd près de 10 à 20 mille euros par an par sa faute.

Par l'agence par contre une commission sur les droits de représentation est négociée.

Par conséquent, soit on ne touche rien, soit on touche 5 % (environ 3 000 € par an), soit les auteurs sont représentés par Althéa et on gagne 15 000 à 20 000 € sur un budget de 500 000.

L'agence a été créée pour rendre service aux auteurs étrangers. Par rapport à L'Arche, on est éditeurs avant d'être agents. Eux sont surtout agents (mais cela change depuis 1 an avec la nouvelle direction).

Constatez-vous les « bénéfiques » des réseaux sociaux ? Il me semble que vous êtes présents sur Twitter, Instagram et Facebook ?

Oui. Mes collègues ont fait un super festival virtuel pour la jeunesse pour remercier les auteurs et les lecteurs d'avoir fait le succès de cette collection. Pendant trois semaines, les gens recevaient des cadeaux numériques.

Le taux de suivi est bon sur nos réseaux, sauf sur Twitter car c'est moi qui m'en occupe.

Plus personnellement...

Que pensez-vous de l'édition théâtrale aujourd'hui ? Constatez-vous des différences depuis vos réflexions dans le cadre de votre thèse de 2008 ?

Il faudrait que je transforme cette thèse en livre. J'ai montré je crois que le secteur était spécialisé depuis environ 35 ans et que cela engendre des problèmes en terme de ghettoïsation. Ce serait peut-être mieux que de grands éditeurs de littérature générale, comme ils le font pour la poésie, continuent d'éditer du théâtre. Le contre-exemple parfait est Actes Sud, patron du secteur, mais Claire David n'est que éditeur de théâtre (donc spécialisée). On a remarqué qu'il y avait une vraie émancipation du plateau. Même Actes Sud qui annonçait être pour tous les théâtres. Son catalogue est éclectique. La maison publie pour la création mais elle insère un deuxième texte dans le livre qui n'est pas encore créé. Tous essaient que l'actualité scénique ne dicte pas la publication. Cela jusqu'en 2008-2010. Puis, probablement parce qu'on a subi la crise, la baisse des subventions peut-être ou parce que les compagnies subventionnées achètent moins..., j'ai remarqué un mouvement inverse. L'édition repart vers des publications concomitantes avec la création.

En 2011-2013, la maison a eu de gros problèmes financiers, ils se sont demandés s'ils allaient continuer. Il y a eu un plan de redressement économique (d'où la reprise en main de la diffusion). On a voulu trouver une solution (5 % de la représentation, la diffusion, les réseaux sociaux, ...) pour ne pas devenir un autre éditeur. Je veux rester dans ma ligne éditoriale. Si la survie de Théâtrale est dans « tant que ce n'est pas créé on ne publie pas », ça ne m'intéresse pas. J'essaie de résister à ce resserrement vers le plateau. C'est un point de vue personnel, pas une leçon de morale. Ce n'est pas un fantasme de paternité mais une volonté d'influencer par nos choix des courants esthétiques et de garder notre libre arbitre.

Depuis quand occupez-vous le poste de directeur aux éditions Théâtrales ?
2011.

TABLE DES MATIÈRES

remerciements	1
sommaire.....	2
PREMIÈRE PARTIE.....	6
Éditeur de théâtre : un métier en constante évolution	6
introduction.....	7
I. Une situation difficile, comparable à celle de l'édition de poésie	11
A) L'inquiétante situation du secteur.....	12
1. Quelques chiffres représentatifs : un secteur difficile à maintenir	12
a) Un des secteurs les moins rentables.....	12
b) Un nombre limité de maisons spécialisées	16
2. Une part d'aides insuffisante ?.....	19
a) Une diversité dans les aides proposées	19
b) L'évolution des aides dédiées au secteur depuis 2008.....	21
3. Une survie difficile pour les métiers du livre	23
a) La disparition de maisons d'édition	23
b) Un faible nombre de librairies spécialisées	25
B) ...due à un manque de créativité ?	27
1. Des auteurs prolifiques	28
a) Une présence constante d'auteurs	28
b) des auteurs créatifs	31
2. Une multitude de pièces de théâtre jouées	32
a) L'offre de théâtre joué.....	32
b) L'émergence, significative d'une demande, du théâtre d'improvisation	33
3. Quelques grands évènements	35

a) le festival d'Avignon (cf nombre de troupes et de visiteurs/ an).....	35
b) le printemps des poètes	37
C) Une pluralité d'éditeurs mais une faible part de théâtre et de poésie ..	38
1. La production des maisons d'édition généralistes : un petit nombre de livres de théâtre et de poésie ?	39
a) ligne éditoriale.....	40
b) fonds éditorial.....	40
2. La production des maisons d'édition de littérature : un petit nombre de livres de théâtre et de poésie ?.....	42
a) lignes éditoriales	42
b) fonds éditorial.....	43
3. La production des maisons d'édition de poches : un petit nombre de livres de théâtre et de poésie.....	45
a) lignes éditoriales	45
b) fonds éditorial.....	46
4. La production des maisons d'édition scolaire : un nombre de livres de théâtre et de poésie plus important	47
a) lignes éditoriales	48
b) fonds éditorial.....	48
5. La production des maisons d'édition spécialisées : une grande majorité de livres dédiés au théâtre ou à la poésie.	49
a) lignes éditoriales	50
b) fonds éditorial.....	50
II. Quelques clefs de compréhension : le théâtre, un genre particulier... ..	53
A) Un genre mixte : entre littérature et spectacle.	53
1. un art destiné à être vu	54
a) Les origines du théâtre	54
b) un terme confus	55

c) Une brève histoire du théâtre	56
2. le point de vue des auteurs : des avis divergents	57
a) une écriture destinée à la scène.....	57
b) une écriture destinée à la publication	61
3. le point de vue des éditeurs : des lignes éditoriales vraiment diverses ?	63
4. L'avènement du metteur en scène : une révolution	68
a) L'apparition du métier	68
b) Les conséquences sur le secteur.....	68
B) Une lecture difficile et un public restreint : quelle réception pour le texte ?	69
1. une accessibilité parfois difficile	70
a) Un texte parfois jugé illisible	70
b) la question du prix de vente.....	77
c) la légitimité de la lecture.....	79
2. la présence de la représentation dans le texte : utilité ou complexité supplémentaire ?.....	80
a) étude des signes de la représentation dans les textes de théâtre	80
b) constats	83
3. Le mélange des genres	84
C) Un art oublié.....	86
1. par les acteurs de la chaîne du livres.....	87
a) la présence du théâtre en librairie.....	87
b) les prix littéraires : une médiatisation peu utilisée.....	90
2. par la critique littéraire	91
a) Quelques revues spécialisées pour spécialistes.....	91
b) Quelques sites Internet	93
3. par la société	94
a) le théâtre à la télévision.....	94
b) le théâtre au cinéma	95

III. ... qui demande à l'éditeur de s'adapter	97
A) Quelques initiatives d'éditeurs : une volonté d'informer par eux-mêmes les lecteurs.....	97
1. former les lecteurs de demain : le théâtre pour la jeunesse.....	97
a) l'exemple des éditions de classique expliqué	98
b) l'exemple des éditions Théâtrales jeunesse.....	100
2. le paratexte : une mise en avant du texte ou du spectacle ?	101
a) analyse du paratexte : la mise en avant d'une ligne éditoriale	101
b) constats	103
B) la mise en place de leur propre médiation	104
1. des revues sur le théâtre éditées par les acteurs du secteur.....	104
a) l'exemple des Solitaires Intempestifs	104
b) l'exemple de l'Avant-Scène théâtre	106
2. des réflexions sur le théâtre à destination des lecteurs	106
a) Des essais et documents.....	106
b) questionnements sur les métiers du théâtre	107
3. la mise en place d'évènements.....	108
a) les lectures publiques	108
b) les festivals	109
C) des modèles économiques particuliers.....	110
1. une diffusion-distribution particulière	110
a) L'Arche éditeur	110
b) les éditions Lansman	112
c) Les Éditions Théâtrales : une structure de diffusion commune aux éditeurs de théâtre	114
d) l'école des loisirs	115
2. Les réseaux sociaux : une utilisation systématique ?	116
a) Facebook	117
b) Instagram	117
c) Twitter	118

3. la diversité des partenariats utilisés, recherche d'une rentabilité économique : l'exemple des éditions Lansman	119
D) L'exemple de Quartett édition	121
conclusion	124
DEUXIÈME PARTIE	129
PROJET ÉDITORIAL OU COMMENT ÉLARGIR LE LECTORAT	129
I) présentation du concept : une aide à la lecture.	132
A) Explication du concept : une idée basée sur le théâtre pour la jeunesse 	132
1. Le concept.....	132
2. L'exemple du théâtre pour la jeunesse.....	134
3. étude de la concurrence et cible.....	134
B) Le choix de la maison d'édition	136
1. Maison d'édition spécialisée ou généralistes ?	137
2. présentation de la maison.....	138
C) La nouvelle collection : la collection « Explicite ».....	138
1. Explication du concept de la collection	138
2. Les pièges à éviter.....	139
3. Protocole de collection	140
D) présentation de la pièce.....	142
1. Les pièces éditées.....	142
2. maquette	143
II) Gestion de projet.....	145
A) Rétro planning	147
B) Budget	148
1. Les subventions	148
2. Impression / fabrication	149

3. Compte d'exploitation	151
III) Communication et commercialisation	152
A) Communication	152
B) Diffusion-distribution	152
bibliographie	154
table des annexes	162
annexes.....	163
table des matières	163