

Mémoire de Master 2 EIN

Célia Poux

Évolution et perspectives
de l'édition de pièces de théâtre contemporain
en France

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2 Édition imprimée et numérique
Sous la direction de la MCF Clarisse BARTHE

Année 2022-2023

Avant-propos

Le théâtre est art de l'instant. Donc de la mort.

Il surgit le temps d'une représentation, pour s'évanouir aussitôt.

Tout texte écrit s'inscrit au contraire dans la durée. Il parie sur l'éternité : scripta manent.

Le premier paradoxe du texte théâtral tient dans cette dichotomie.

Michel Pruner

L'analyse du texte de théâtre. 1998. Paris : Dunod.

Remerciements

Je tiens à remercier d'abord François Berreur pour la confiance qu'il m'a accordée lors de mon stage chez Les Solitaires Intempestifs qui m'a permis de plonger entièrement dans le monde de l'édition théâtrale. Merci également pour son aide dans la réalisation de ce mémoire : ses conseils de lectures avisés et ses explications lors de notre entretien.

Merci ensuite à Élise Van Haesebroeck et Muriel Plana, mes anciennes enseignantes de master théâtre qui continuent à m'accompagner. Merci pour leurs réponses bienveillantes.

Merci ensuite à Martine Broussaudier pour toutes nos grandes discussions lors de mon stage, pour nos débats autour des fautes de français et pour son aide dans la maîtrise d'InDesign. Merci également à toute l'équipe des Solitaires pour leur extrême gentillesse.

Je tiens à remercier avec amitié ma camarade de promotion, Jeanne, pour son soutien. Merci pour ce week-end de rédaction mémoire dans le Jura. Merci aussi à mes autres collègues : Émilie, Vitória et Naori.

Merci ensuite, et encore, à mon père pour sa relecture de mon troisième (et dernier ?) mémoire.

Merci à Clarisse Barthe pour son accompagnement dans ce mémoire et à toute l'équipe enseignante du DDAME pour les connaissances partagées cette année et la découverte du monde de l'édition.

Sommaire

3	Introduction	
5	Première partie : Tribulations de l'édition théâtrale	
	I- L'édition théâtrale, secteur restreint mais bien installé	5
	II- La diffusion particulière d'un texte écrit pour la scène	23
	III- Choix éditoriaux pour la mise en forme du texte dramatique	46
	Conclusion générale	63
66	Seconde partie : Publier un texte chez Les Solitaires Intempestifs	
	I- <i>Il y a toujours eu des vagues</i> chez Les Solitaires	66
	II- Publier un livre dans la collection « Bleue »	72
	III- Diffuser un texte en lien avec sa représentation	82
86	Bibliographie	
89	Annexes	
115	Table des matières	

Introduction

Molière affirmait : « Le théâtre est fait pour être vu. » Cher Jean-Baptiste Poquelin, nous n'irons pas aujourd'hui dans votre sens. Nous nous intéresserons ici précisément à la publication des textes dramatiques qui ont une place dans le monde de l'édition depuis sa création. Une position qui n'est cependant pas stable quand on fait le constat de son faible lectorat aujourd'hui. Mais, contre vents et marées, l'édition théâtrale a su rester debout ; en témoigne l'existence d'éditeurs spécialisés ayant plus de trente ans. Quelles sont donc les stratégies qui ont été mises en place en France pour viabiliser la publication des pièces de théâtre contemporain ? Afin de les mettre en exergue, nous ferons d'abord le point sur les changements opérés dans le domaine de l'édition théâtrale depuis sa création jusqu'à sa situation actuelle, nous nous intéresserons ensuite aux mécanismes particuliers de la diffusion d'un texte dramatique, et enfin nous analyserons les choix éditoriaux des maisons d'édition pour mettre en forme ce texte aux nombreuses singularités. Après cette première partie théorique, un projet éditorial viendra appuyer la recherche en imaginant la publication d'une pièce à la maquette augmentée chez l'éditeur spécialisé Les Solitaires Intempestifs.

Par contemporaine, entendons les œuvres qui ne sont pas encore tombées dans le domaine public afin d'avoir accès à tous les enjeux autour de la publication d'un texte. Les droits d'auteurs s'étendant jusqu'à soixante-dix ans après la mort de l'auteur, les œuvres concernées sont celles dont les auteurs sont en vie ou décédés après 1960. On s'intéressera à la situation de l'édition théâtrale en France mais en prenant en compte les pièces du domaine étranger et en s'autorisant à effectuer des comparaisons avec d'autres pays. Les textes de théâtre jeune public sont ici écartés en raison de leurs problématiques différentes, leur valeur d'apprentissage outrepassant la thématique théâtrale.

Le point de départ de ce mémoire est un constat qui sera largement nuancé par cette recherche : les pièces de théâtre ne se vendent pas. Première hypothèse pour expliquer ce constat : en librairie, le rayon théâtre est (presque) toujours caché, au fond, mêlé avec la poésie. Seulement, au même titre que pour la poésie, la catégorie « Théâtre et poésie » ne signifie rien. Il y a des pièces éminemment politiques, des pièces philosophiques, des pièces *noires*, des pièces documentaires, etc. Ce classement ne convient donc pas puisqu'il désigne le théâtre comme un genre autosuffisant et ne le destine par conséquent qu'à un public déjà amateur de théâtre. Autre hypothèse : les librairies proposent beaucoup de classiques qui aujourd'hui ne racontent plus grand-chose, ou en tous cas parlent moins, or l'intérêt (entre autres) du théâtre

repose sur l'actualité du discours. Mettre davantage en avant les pièces contemporaines permettrait de dépeussier les étagères théâtrales. Dernière hypothèse : les pièces de théâtre contemporaines sont, pour la plupart, encore éditées avec une forme classique et des codes qui ne leur correspondent plus : découpage en actes et scènes, didascalies en italiques, noms des personnages en capitales, etc. Il faudrait pouvoir s'autoriser à repenser cette construction du texte pour mettre en avant l'originalité d'un texte se situant à la frontière de la scène et du livre, car l'un des enjeux principaux dans l'écriture d'une pièce pour son auteur, c'est d'être joué.

La présente recherche sera guidée par plusieurs ouvrages de références. D'abord, *Le compte-rendu d'Avignon* (1987) de Michel Vinaver qui fait état de la crise de l'édition théâtrale des années 1980 et propose des solutions. Une étude qui sera complétée et mise à jour par la thèse de Pierre Banos-Ruf, *L'édition théâtrale aujourd'hui : Enjeux artistiques, économiques et politiques* (2008). Enfin, un numéro de la revue *théâtre(s)* intitulé « Comment être édité ? » (automne 2022) viendra approfondir encore d'avantage la question de l'édition des pièces de théâtre. Deux autres ouvrages guideront ensuite notre approche et compréhension du texte dramatique : *L'analyse du texte de théâtre* (1998) de Michel Pruner, un incontournable en études théâtrales, et *Lire le théâtre I* (2005) d'Anne Ubersfeld. Ces lectures seront mises en parallèle avec une approche pratique de l'édition théâtrale dans le cadre du stage de master réalisé chez Les Solitaires Intempestifs. Trois entretiens viendront également appuyer cette réflexion : deux avec Élise Van Haesebroeck et Muriel Plana, respectivement maître de conférences et professeure en études théâtrales à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, et un avec François Berreur, directeur et fondateur des Solitaires Intempestifs.

Première partie : Tribulations de l'édition théâtrale

Éditer, disent les dictionnaires, c'est rendre public, mettre au jour ou encore publier un texte.¹

Ainsi s'ouvre l'étude de Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*. Éditer, c'est rendre public ; éditer, c'est faire connaître ; éditer, c'est faire exister. Cette sentence résonne d'autant plus lorsqu'il s'agit d'édition théâtrale : le spectacle vivant est l'art de l'instant, la démonstration ultime de l'éphémère, la représentation de la vie en accéléré. La représentation est fugace, le texte est éternel. L'éditeur, ou « celui sans lequel les textes ne deviendraient jamais des livres »², retravaille le texte pour le rendre disponible aux lecteurs.

I- L'édition théâtrale, secteur restreint mais bien installé

1) De ses débuts prolifiques au XVIII^e siècle à sa presque fin dans les années 1980

Naissance de l'édition avec la publication des textes de théâtre

En France, on relève les premières traces d'édition théâtrale vers la fin du XVI^e siècle, période qui voit véritablement naître les « gens de lettres ». Cette naissance est fortement liée à celle du monde de l'édition en général puisque la majorité des auteurs qui commencent à vendre leurs textes à des librairies sont des dramaturges. En effet, à cette époque ce sont les libraires qui prennent la fonction d'éditeur. En 2008, Pierre Banos-Ruf – aujourd'hui éditeur (directeur des éditions Théâtrales et directeur de la collection « Théâtrales Jeunesse ») et universitaire (maître de conférences en sciences de l'information et de la communication et responsable du master métiers du livre à l'université Paris-Nanterre) – soutient sa thèse pour l'obtention du doctorat en arts du spectacle – théâtre. Dans *L'édition théâtrale aujourd'hui : Enjeux artistiques, économiques et politiques : L'exemple des éditions Théâtrales*³, l'ancien doctorant se demande ce qu'implique de publier du théâtre contemporain aujourd'hui. Il revient dans sa première partie sur cette période de l'histoire et explique que l'on possède peu d'indicateurs mais on sait par exemple que *Pertharite* et *Andromède* de Corneille ont été tirées à 1 200

¹ MOLLIER, Jean-Yves. *Une autre histoire de l'édition française*. 2015. Paris : La fabrique édition. p. 7.

² *Ibid.*

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, 664 p.

exemplaires environ, un tirage proche de ceux des éditeurs actuels. Le genre de la fiction à cette époque est donc dominé par les auteurs de théâtre, les libraires-éditeurs publiant majoritairement des pièces et des textes religieux. Le théâtre laissera ensuite progressivement sa place au roman et, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, l'édition apparaît finalement au XVIII^e siècle avec notamment la publication de l'*Encyclopédie*. Au siècle suivant, on verra d'ailleurs naître des éditeurs dont le nom résonne encore aujourd'hui tels que Louis Hachette, Arthème Fayard et Ernest Flammarion ; et dans l'édition scolaire, Pierre Larousse, Fernand Nathan ou encore Armand Colin. Au XX^e siècle Gaston Gallimard et Robert Laffont entre autres poursuivront l'établissement de cette profession qui continue de se (re)définir actuellement. Dans son étude, Jean-Yves Mollier explique alors qu'avec l'autonomisation de l'édition après 1815 ou 1820, qui vient s'ajouter à la « révolution de l'imprimé », livre et édition deviennent contributeurs du développement de la culture de masse qui devient une réalité vers 1880-1900. C'est effectivement à cette époque qu'Arthème Fayard tirera d'emblée sa collection « Le Livre populaire » à 50 000 ou 80 000 exemplaires. Le livre de poche, qui apparaît en 1953, attirera les lecteurs avec son prix attractif mais c'est surtout après 1960 et l'explosion du nombre d'étudiants dans les universités qu'il connaît un succès phénoménal. Un essor du livre dit « de loisir » ou « de divertissement » dont l'édition scolaire, apparue en 1830-1835, avait installé la base. Le livre de théâtre est progressivement écrasé par le développement exponentiel du roman et au XIX^e siècle, spécialisation théâtrale et pérennité des collections « théâtre » sont des questions qui s'imposent. Dès le XVIII^e, des alternatives sont mises en place pour tenter de continuer à diffuser les textes dramatiques ; on voit par exemple apparaître de nombreuses brochures spécialisées publiant des pièces thématiques. On observe également des tentatives pour poursuivre la publication du théâtre : Beaumarchais avec le *Théâtre complet* de Voltaire par exemple à la fin XVIII^e, mais il récoltera seulement 4 000 souscriptions pour un tirage prévu au départ à 15 000 exemplaires. Au début XIX^e siècle, les pièces de théâtre contemporaines sont systématiquement publiées quelques mois après leur création sur scène mais toutes les pièces jouées ne sont pas forcément publiées : il s'agit d'une consécration. L'édition théâtrale demeurera cependant plutôt bien vivante jusqu'au milieu du XX^e siècle : grande époque pour elle car elle est alors très liée à la littérature, comme le montre les publications d'auteurs que M. Banos-Ruf qualifie de « protéiformes » que sont Rostand, Anouilh ou encore Sartre.

Atrophie du secteur de l'édition théâtrale dans les années 1980 : l'enquête du CNL

Dans les années 1980, la situation de l'édition théâtrale est tellement critique que Michel Vinaver – dramaturge, écrivain et universitaire français (1927-2022) – qui préside la commission Théâtre du Centre national des Lettres, aujourd'hui Centre national du livre (CNL), depuis sa création en 1982 jusqu'en 1986, engage une enquête sur l'état de l'édition théâtrale. En 1987, la maison d'édition Actes Sud publie les résultats de son enquête dans un livre intitulé : *Le compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*.

Dans son introduction, Michel Vinaver pointe d'abord du doigt l'absence dans l'**enseignement secondaire** des textes théâtraux, ne reste que quelques extraits de pièces classiques et quelques auteurs du XX^e. L'école ne prépare donc pas à la lecture du théâtre et encore moins quand il s'agit de pièces contemporaines. Or la vitalité du théâtre est liée à l'enseignement qui donne les clés de lecture et inscrit les textes dans le répertoire. Une situation qui diffère par exemple en Allemagne et en Grande-Bretagne avec la présence d'auteurs de théâtre vivants dans les programmes. M. Vinaver écrit donc : « le phénomène d'atrophie qui atteint l'édition théâtrale en France a des racines socioculturelles profondes »¹ et il explique que cette enquête aura pour but de les mettre en avant et de se détacher des prénotions sur les « vilains », à savoir : « les "éditeurs qui n'ont pas de courage" ; les "critiques qui ne font pas leur métier d'informer" ; les "auteurs qui n'écrivent plus de bonnes pièces" ; les "metteurs en scène pour qui le texte n'est qu'un des moyens du spectacle" »². Il revient ensuite sur l'origine de cette enquête. Avant la création de la commission Théâtre du CNL en 1982, une seule et même commission regroupait la poésie et le théâtre. La naissance de cette commission autonome avait pour but de permettre une plus grande aide à l'édition pour les œuvres dramatiques. Poésie et théâtre sont les deux secteurs de l'édition qui requièrent la plus grande aide financière, ils bénéficient donc d'un statut privilégié au sein du CNL. Leur situation est pourtant loin d'être comparable. En 1985, Michel Vinaver fait état de 125 ouvrages subventionnés en poésie et théâtre dont seulement 14 en théâtre pour 29 demandes. La disproportion entre les deux secteurs ne vient donc pas d'un choix inéquitable du CNL mais bien d'une demande extrêmement faible de subventions pour les textes dramatiques. Et si l'on observe la tendance des années précédentes, M. Vinaver relève en 1983, 21 subventions

¹ VINAVER, Michel. *Le compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. 1987. Arles : Actes Sud. CNL. p. 16.

² *Ibid.* p. 18.

accordées pour 36 demandes ; en 1984, 26 subventions pour 32 demandes. La commission Théâtre est donc à cette époque celle qui accorde le moins de subventions en totalisant 1,4 % du total des aides du CNL, en comptant les revues. En comparaison, la poésie représente quant à elle 8,3 % des subventions accordées. La raison de la crise de l'édition théâtrale n'est donc pas une quelconque limitation budgétaire mais bien une « atrophie de la demande »¹. Une situation tendant à terme à la disparition de l'édition théâtrale.

Aujourd'hui, cette crise est derrière nous mais le secteur de l'édition théâtrale demeure très fragile financièrement. Il est néanmoins important de noter que des maisons spécialisées sont restées debout depuis cette époque et que de nouvelles se sont créées depuis, nous y reviendrons plus tard. Il est cependant intéressant de relever certains des symptômes, de ce que M. Vinaver qualifie de « syndrome » :

3. Les rayons théâtre disparaissent des librairies.

4. L'information sur les parutions de livres de théâtre dans les médias tend vers l'extinction.²

Effectivement, et là encore nous reviendrons sur ce constat plus tard, aujourd'hui les rayons théâtre des librairies sont caractérisés par leur petite taille et il est rare d'entendre parler d'un livre de théâtre dans les médias. Dans son numéro du 13 janvier 1986, *Livres Hebdo* publie un dossier intitulé « Théâtre et Édition » qui montre, explique M. Vinaver, que l'activité de l'édition théâtrale au cours des huit dernières années stagne. Cette tendance est loin d'être rassurante au regard de l'évolution de l'activité éditoriale globale et quand on sait que le chiffre moyen de cent ouvrages théâtraux par an comprend nouveauté et réédition, classique et contemporain, français et étranger. À cela s'ajoute également la diminution croissante des publications par les grands éditeurs, dont le nombre de publications en théâtre contemporain s'approche de zéro, et dont la relève ne semble pas assurée à cette époque. Mais pourquoi ces grands éditeurs généralistes se sont-ils détournés des pièces de théâtre contemporain ? Le rapport de M. Vinaver met en avant différentes raisons. Il est d'abord question d'évolution culturelle : les éditeurs généralistes avaient entre autres l'impression qu'il n'y avait alors pas de vrais auteurs, que le théâtre était victime d'une « prise de pouvoir des metteurs en scène »³ et que la révolution de l'audiovisuel empêchait toute cohabitation. Le théâtre n'est à leurs yeux pas de la littérature. Pour M. Vinaver il s'agit là d'arguments de ceux qui ignorent ce qu'est le théâtre contemporain. D'autres raisons mises en avant par les éditeurs renvoient à la gestion :

¹ *Ibid.* p. 20.

² *Ibid.* p. 25.

³ *Ibid.* p. 28.

il est amoral de maintenir un secteur non rentable, en partie à cause de l'accroissement des coûts de diffusion et distribution, et il s'agirait d'éviter d'« asphyxier le libraire »¹. Les autres éditeurs de littérature générale mettent également en avant la difficulté économique du secteur mais ne mettent pas en avant le même discours idéologique puisqu'ils aiment le théâtre. Michel Vinaver écrit alors que « potentiellement leur apport est inestimable, si l'on croit qu'il est important que le théâtre ne se sépare pas, dans l'esprit des gens, du champ de la littérature »².

Restent alors les « militants » de la cause théâtrale, ceux qui y mettent toute leur énergie mais dont l'existence est menacée par les difficultés économiques. En 1987, l'auteur du rapport parle de quatre éditeurs dans cette catégorie : L'Arche, Théâtre Ouvert, Théâtrales et Papiers. Il met de côté la première maison, la plus ancienne et la plus importante, qui a renoncé à publier tout auteur français contemporain en choisissant de se replier sur le domaine étranger et qui est la seule à l'époque à réussir à ne pas subir la pression économique. Pour les autres, les stratégies diffèrent, sans arriver à pallier pleinement le risque financier (Papiers sera d'ailleurs racheté deux ans après sa création par Actes Sud).

2) Une véritable niche protégée par les institutions

« [Q]uelle absurdité il y aurait dès lors à ne point voir qu'éditer des textes de théâtre c'est redécouvrir le théâtre, à ne point voir que si la représentation amplifie le texte, ce texte, par une juste contrepartie, cristallise l'ampleur qu'apporte le spectacle, et qu'à cet échange l'éditeur se doit de participer. » [Hubert Nyssen, fondateur d'Actes Sud]³

Un secteur défendu par les auteurs dramatiques, les éditeurs et le Centre national du livre

Le secteur de l'édition théâtrale souffre entre autres d'un manque de considération de la part du secteur littéraire. Il faut publier du théâtre parce qu'il s'agit de littérature, écrit Jean Gattégno, président du CNL de 1981 à 1989, dans la préface du compte rendu de M. Vinaver :

Faut-il vraiment se battre pour que les pièces de théâtre, destinées à être jouées, soit également publiées ? N'outrepasse-t-on pas, en engageant ce combat, le souhait de l'auteur qui, de nos jours, pense avant tout comédiens, mise en scène... et spectateurs, et ignore le plus souvent les lecteurs ? La réponse du centre national des lettres est catégorique : oui, une pièce de théâtre, comme toute œuvre qui apparaît grâce à l'écriture, doit pouvoir être reçue par la lecture.⁴

¹ *Ibid.* p. 29.

² *Ibid.* p. 30.

³ *Ibid.* p. 10.

⁴ *Ibid.* p. 11.

L'avis des auteurs dramatiques est évidemment le même. Pour la revue *théâtre(s)*, Claudine Galea déclare : « J'ai toujours pensé que le texte de théâtre était à la fois un texte scénique et littéraire. Que sa lecture est indispensable pour en ouvrir l'imaginaire et le sens. Je ne dis plus "pièce de théâtre" mais littérature pour la scène et cette précision me paraît fondamentale. »¹ Elle continue en expliquant qu'aujourd'hui les formes dramatiques sont riches et ouvertes et s'intègrent de plus en plus à littérature. Elle met cependant en avant une certaine conception patrimoniale de la littérature qui fonctionne encore avec une échelle de valeurs et regrette que la lecture du théâtre soit peu répandue en dehors des classiques et du milieu scolaire. La nomination est pour elle explicite : on parle d'« auteurs de théâtre » et non d'écrivains. La frontière est pourtant poreuse quand on voit que beaucoup de metteurs en scène adaptent des romans et que certains romanciers se tournent vers l'écriture pour la scène. On pense par exemple au metteur en scène et directeur du Festival d'Avignon, Tiago Rodrigues, qui, avec la compagnie belge TG STAN, a adapté *Anna Karénine* (Tolstoï) dans un spectacle intitulé *The way she dies*² ; dans l'autre sens, on peut citer Alain Damasio, auteur de littérature SF et fondateur des éditions Volte, qui crée le spectacle de rock-fiction *Entrer dans la couleur*³, dont les textes sont issus de son roman *Les Furtifs*. Rapprochant encore davantage les deux disciplines, Claudine Galea déclare : « Écrire c'est chercher à l'endroit de l'écriture. À tous les endroits de l'écriture. Ça s'appelle la littérature. »⁴ Pour David Lescot – écrivain, compositeur et metteur en scène, également interrogé dans le cadre du dossier dans la revue *théâtre(s)* – dont la littérature est la formation, le livre est quelque chose de sacré, essentiel dans son cas pour rendre le texte issu de ses pièces disponible aux potentiels lecteurs. Il insiste sur le statut autonome du texte publié qui n'est pas seulement la trace de l'évènement théâtral mais une autre existence possible donnée au texte. Être édité constitue donc une fierté puisque permettant d'ancrer la création ailleurs. Pour Carole Thibaut (dramaturge, metteuse en scène et comédienne), l'objet livre « crée une résonance » ; pour Éva Doumbia (dramaturge et metteuse en scène), il apporte de la crédibilité ; et pour Rémi De Vos (dramaturge), il s'agit d'être pris au sérieux.

¹ FLAGEL, Thomas., HAN, Jean-Pierre., LE ROY, Tiphaine., PLANSON, Cyrille., POBEL, Nadja., PROUST, Sophie., SIBONY, Judith. Comment être édité ? *théâtre(s), le magazine de la vie théâtrale*. automne 2022, n°31, p. 89-108. p. 98.

² *The way she dies*, d'après *Anna Karénine* de Tolstoï. Mise en scène collective : Isabel Abreu (jeu), Pedro Gil, Jolente De Keersmaeker (jeu), Tiago Rodrigues (texte) et Frank Verduyssen (jeu). Coproduction : STAN et Teatro Nacional D. Maria II. Première le 9 mars 2017, Teatro Nacional D. Maria II, Lisbonne.

³ *Entrer dans la couleur*, d'après *Les Furtifs* d'Alain Damasio. De : Alain Damasio (texte et voix), Yan Péchin (guitare électrique et acoustique) et David Gauchard (mise en scène). Production : Ulysse Maison d'Artistes. Première le 8 mars 2020 au festival *Avec le temps*, Aix-en-Provence.

⁴ *Ibid.*

Les textes de théâtre sont donc de la littérature, c'est aussi ce que les éditeurs vont défendre. Lors d'un entretien¹ réalisé dans le cadre de ce mémoire avec François Berreur, directeur des Solitaires Intempestifs, à la question de l'intérêt de la publication des textes dramatiques, il répond :

C'est parce que ça en fait de la littérature. Si c'est publié, c'est de la littérature. La question de la littérature ce n'est pas nous qui y répondons, ce sont nos enfants et petits-enfants. Lagarce a écrit dans son journal : « J'ai pensé aussi que j'étais trop pressé et que l'œuvre littéraire prendrait la vie entière et que je ne saurais jamais rien en fait de son intérêt. Cela ne me rendit pas triste ou gai. C'était une évidence. »² Un auteur peut ne pas être reconnu de son vivant mais quand c'est publié, quelqu'un pourra retomber dessus plus tard. Si Lagarce n'avait pas été publié, il aurait vite disparu de la circulation.

Et dans cette entreprise financièrement difficile, le CNL a fait le choix de défendre particulièrement les éditeurs théâtraux. Dans le cadre de mon stage chez Les Solitaires Intempestifs, j'ai pu consulter le document rendant compte des décisions du CNL pour l'attribution des subventions après avis de la commission théâtre du 12 juin 2023. Les demandes sont référencées par numéro de dossier permettant à tous de savoir combien de demandes ont été faites, ainsi que les décisions et motivations expliquant la décision prononcée, tout en gardant l'anonymat autour de l'ouvrage et de la maison d'édition concernés. On note immédiatement la différence quant à la situation mise en avant dans le compte-rendu de M. Vinaver. Si en 1985, le chercheur relevait 14 subventions pour 29 demandes, pour cette commission seulement il y a 17 subventions attribuées pour 29 demandes. Étant donné qu'il y a trois commissions théâtre par an (cette année elles avaient lieu les 30 janvier, 12 juin et 2 octobre), la situation de l'édition théâtrale sur ce plan-là s'est donc nettement améliorée. En lisant les motivations des décisions (favorable, défavorable ou d'ajournement), le soin apporté par les membres de la commission est évident : les avis sont précis et respectueux. Pour les motivations des décisions défavorables, on trouve par exemple :

Acteur et auteur d'une seule pièce publiée. Le projet présente un sujet plutôt intéressant, mais l'angle d'attaque manque d'originalité et l'extrait, dont les dialogues sont assez répétitifs, ne convainc pas. [/]

Si les premières pièces de cette autrice et le sujet ici proposé sont intéressants, le travail dramaturgique est moins convaincant et n'empêche pas l'adhésion. [/]

Une fiction très documentée qui se déploie de manière historique. Si la forme théâtrale convainc pour la scène la question de la pertinence de sa publication interroge. Non prioritaire. [/]

¹ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, directeur et fondateur des Solitaires Intempestifs, dans les bureaux de la maison d'édition à Besançon. Re transcription disponible en annexes.

² Jean-Luc Lagarce. Mardi 10 septembre 1985. Besançon. 23h30.

Et pour les décisions favorables :

Autrice ukrainienne très intéressante qui a déjà écrit une vingtaine de pièces, mises en scènes dans son pays à l'étranger. Les 2 textes proposés ici sont d'une grande originalité, le tragique est traité avec de l'humour. Très bonne traduction. [/]

Une pièce drôle et inventive, de la répartie et un sens des dialogues. Des moments inégaux et un peu long mais le tout se tient. [/]

Texte issu d'une performance, entre témoignage et références, réflexion sur la femme. Assez hétérogène mais choix cohérent de publier cette pièce au vu de la collection. [/]

Première pièce publiée d'un jeune auteur qui impressionne par sa maîtrise dramaturgique, les personnages sont nettement dessinés, la langue est d'une grande concision. Très favorable.

On relève que la commission accorde de l'importance dans l'accompagnement des dramaturges déjà publiés, assurant ainsi une continuité, mais cela ne suffit pas non plus : il faut que l'ouvrage en question suscite de l'intérêt en lui-même. Il est également question d'accessibilité, par exemple : une collection qui va rendre accessible le théâtre ou au contraire, un essai issu d'une thèse qui n'a pas été suffisamment remaniée. Le CNL est donc attentif au fond, le questionnement mis en avant dans la pièce et la langue par exemple, mais aussi à la forme : la construction du texte, sa structure, son rythme, etc. D'autres arguments sont avancés : un coût de réalisation du livre adapté ou non, le rapport à la scène du texte (dans le cas d'une traduction, on va regarder la présence de l'auteur dans son pays), la qualité de la traduction (s'il y a lieu), la réflexion apportée sur l'art du théâtre, la dramaturgie (art de composer les pièces de théâtre), la justesse des personnages, le ton du récit, ... L'importance de la bonne rédaction du dossier de demande d'aide est évidente puisque dans certaines motivations, il est félicité pour ses arguments convaincants, ainsi que pour le choix des extraits que le CNL trouve convainquant ou non. Chaque éditeur peut également avoir des aides de la région dans laquelle il est implanté s'il répond aux conditions (rythme de publication, politique éditoriale, ...). Dans le cas des Solitaires Intempestifs, la maison peut compter sur les subventions accordées par la région Bourgogne-Franche-Comté. Ces subventions régionales sont moins régulières que celles du CNL puisque trois ouvrages par maison peuvent être soutenus par an contre neuf livres soutenus par le CNL (trois par commissions qui sont au nombre de trois). Les subventions accordées par le CNL peuvent être plus importantes : le taux de concours du CNL au projet soutenu est de 40 % ou de 60 % sur une assiette de coûts éligibles plafonnée à 38 000 €, soit au maximum une aide de 22 800 € ; contre une aide maximum 6 000 € et 60 % du coût des dépenses éligibles

pour le CRL d'Occitanie¹ – le montant n'étant pas précisé sur le site du CRL Bourgogne-Franche-Comté mais devant être approchant).

Il est intéressant de rajouter qu'en plus de ces aides publiques, viennent s'ajouter d'autres types d'aides. Pour *Ctrl-X* de Pauline Peyrade, la maison Les Solitaires Intempestifs a notamment bénéficié d'une aide à l'édition de l'ENSATT² où l'autrice a étudié. Durant l'entretien³, François Berreur explique que s'il publie un texte issu du travail réalisé dans une école de théâtre, il aura forcément une aide. En effet, s'agissant d'un risque financier puisque l'auteur est encore inconnu, cette compensation financière est nécessaire. Michel Vinaver parle des « trois tiers » dans le financement d'un ouvrage, explique M. Berreur : les aides publiques, l'éditeur et les autres partenaires. Dans le cas d'un texte d'un jeune auteur, il faut absolument éviter de prendre en charge en tant qu'éditeur les trois tiers du financement. Lorsque l'éditeur a déjà une aide publique, il faut donc qu'il essaie de trouver une troisième source de financement. Le directeur des Solitaires explique qu'il peut aussi s'agir par exemple d'une structure ayant accueilli l'auteur en résidence.

L'indispensable inscription des pièces aux programmes scolaires : l'exemple de « Juste la fin du monde »

Nous reviendrons plus en détail dans la deuxième partie sur le profil des lecteurs des pièces de théâtre mais ce que l'on peut déjà dire, c'est que ce qui manque cruellement à la population ce sont les clés de lecture du texte dramatique contemporain. À la manière de la poésie, le théâtre demande un exercice de lecture différent du roman en raison de sa langue et de sa construction. En 1980, M. Vinaver pointait du doigt ce manque de formation pour la lecture du théâtre : « la pratique scolaire de la lecture de textes de théâtre est le fondement même de toute entreprise de sauvetage de ce secteur de l'édition à long terme »⁴. Dans *Le compte-rendu d'Avignon*, Vinaver parle de l'absence dans les années 1980 des pièces au programme en dehors des grands classiques, une des causes de la crise de l'édition théâtrale. Durant l'entretien⁵, François Berreur revient sur les changements depuis cette époque. Le plus gros

¹ Occitanie Livre & Lecture : occitanielivre.fr.

² École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, Lyon.

³ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

⁴ VINAVER, Michel. *Le compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. op. cit. p.40.

⁵ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

changement concerne les pièces jeune public qui sont conseillées dans les programmes scolaires mais pas obligatoire ; seules les œuvres au programme du bac sont obligatoires. L'Éducation nationale et le ministère de la Culture ont également mis en place deux choses. D'abord, des listes de conseils de lecture et puis des soutiens à la présentation et de la documentation pédagogique. Le côté jeune public fonctionne donc différemment car il bénéficie de plus d'accompagnement pédagogique. Pour le jeune public, il y a un travail autour des thématiques, les textes sont travaillés comme un outil d'apprentissage à la lecture et de pédagogie : la thématique théâtrale est reléguée au second plan, il n'est donc pas nécessaire de la mettre en avant pour vendre les livres. Pour les pièces tout public, à partir du lycée, c'est différent. À la fin du XX^e siècle, il y a eu tout un mouvement pour développer le théâtre jeune public, explique M. Berreur, qui a un peu ralenti aujourd'hui mais c'est néanmoins resté dans l'institution avec les bibliothèques, les associations, et cetera. Depuis la réforme du baccalauréat de 2019, des pièces contemporaines sont au programme, donc obligatoires. Ce fut d'abord Beckett avec *Fin de partie* qui ne resta qu'un an et depuis trois ans, les bacheliers étudient *Le malade imaginaire* de Molière, *La double inconstance* de Marivaux ou *Juste la fin du monde* de Lagarce.

En plus de permettre un apprentissage complet de la lecture, l'inscription de pièces contemporaines aux programmes scolaires peut être un moteur financier pour les maisons qui les publient. En effet le public change alors radicalement puisque la tranche d'âge des élèves concernés par ledit programme va être obligée d'acheter le livre en question. Afin d'appuyer notre propos, nous prendrons ici l'exemple de *Juste la fin du monde* (1990) de Jean-Luc Lagarce, première pièce contemporaine au programme du baccalauréat de français pour les séries générales et technologiques pendant quatre ans. Durant notre entretien, M. Berreur annonçait déjà la couleur en disant : « On fait comme les autres éditeurs mais en plus petit parce qu'il y a très peu d'espoir de faire un gros chiffre d'affaires sauf si c'est au programme scolaire, comme Lagarce par exemple »¹. *Juste la fin du monde*, un record national en matière de nombre d'exemplaires vendus pour une pièce contemporaine qui s'élève à plus de 800 000 exemplaires ! Un succès phénoménal au long parcours. Le directeur des Solitaires, qui a cofondé la maison avec son auteur, Jean-Luc Lagarce, explique qu'il s'agit d'une montée en puissance : il y a d'abord eu des succès de mise en scène, puis l'inscription du texte à l'option théâtre du baccalauréat (sessions 2008 à 2010) et ensuite l'inscription au programme de l'agrégation de lettres modernes, de lettres classiques et de grammaire pour la session 2012. En 2016 Xavier Dolan adapte la pièce en film lui octroyant une renommée internationale : elle

¹ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

possède aujourd'hui vingt-sept traductions dans dix-neuf langues (d'après le site theatre-contemporain.net¹) telles que l'estonien, le japonais, l'arabe, le serbe, ... Et finalement, elle est donc inscrite au programme du baccalauréat pour quatre ans à partir de la session 2021. Ce changement a impliqué un accord de partage temporaire des droits avec Flammarion. La maison a été sollicitée afin de publier l'œuvre dans sa collection « Étonnants Classiques » afin de la diffuser à moindre coût (6,90 €) et agrémentée d'un appareil pédagogique. Une version scolaire ne permettant pas d'excuses pour ne pas étudier ce texte. Une stratégie efficace en termes de communication puisque beaucoup de professeurs sont habitués à ces cahiers pédagogiques. L'année dernière par exemple, 180 000 exemplaires ont été vendus. François Berreur se souvient : « Lagarce quand on l'a publié : personne n'en voulait ! Et maintenant il est inscrit au programme. »² Ce sont des commissions qui font le choix de faire entrer un texte dans le programme et M. Berreur explique qu'elles ne font pas la notoriété des textes mais l'augmentent en suivant le mouvement déjà enclenché. Pour lui, le prochain au bac, sera peut-être Wajdi Mouawad³ ou Bernard-Marie Koltès⁴.



Évolution des couvertures des différentes éditions de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce

De gauche à droite : collection « Bleue », Les Solitaires Intempestifs, 2000 ;
collection « Classiques Contemporains », Les Solitaires Intempestifs, 02/07/2020 ;
collection « Étonnants Classiques », Flammarion, 19/08/2020.

¹ <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Juste-la-fin-du-monde/> consulté le 31/07/2023.

² *Ibid.*

³ Wajdi Mouawad (1968-) est un homme de théâtre, metteur en scène, dramaturge, comédien, directeur artistique, plasticien et cinéaste libano-qubécois. Il dirige le Théâtre national de la Colline depuis 2017.

⁴ Bernard-Marie Koltès (1948-1989) est un auteur dramatique français. Il a notamment écrit *Roberto Zucco* (1988) et *Combat de nègre et de chiens* (1979).

3) Panorama représentatif des maisons d'édition française publiant du théâtre

Dans l'introduction de sa thèse, Pierre Banos-Ruf met en avant la double fonction éditoriale, à la fois artistique et économique ; la particularité du texte dramatique : entre scène et littérature, pour lui « base de tous les conflits¹ » ; et situe l'édition théâtrale comme évoluant entre auteur et metteur en scène. Pour définir son territoire d'analyse, il distingue trois corpus qui vont constituer trois niveaux : les maisons publiant un ou plusieurs textes de théâtre, qu'elles soient généralistes ou spécialisées ; l'ensemble exhaustif des maisons constituant le secteur de l'édition théâtrale, qu'il établit à une quinzaine ; et enfin, comme référence principale, les éditions Théâtrales, créées en 1981 par Jean-Pierre Engelbach. Sur l'ensemble de l'édition théâtrale française en 2008, il fait état de 80 % de la production qui concerne le domaine contemporain (92 % pour les éditions Théâtrales) et 20 % pour le classique. Concernant ses enjeux, l'édition théâtrale en a, pour le chercheur, trois : un premier artistique, un autre économique et le dernier politique. Il met en exergue la spécificité du texte de théâtre et « sa double destination (scénique et lectoriale) »², qui constitue pour lui le principal affrontement. Le doctorant explique qu'il s'agira de « démontrer l'existence de cette niche économique modeste mais réelle »³. La dimension politique enfin s'attache à comprendre l'inscription du geste artistique dans la « société du spectacle » de Guy Debord. « Ainsi, l'apparition de la figure de l'éditeur de théâtre, dans sa double fonction d'éditeur littéraire et de pourvoyeur de textes pour la scène, devra être mise en perspective au sein du domaine littéraire et de l'assemblée théâtrale. »⁴

Des années après cette thèse, faisons état de l'édition théâtrale aujourd'hui. Dans le dossier « Comment être édité ? » du numéro 21 de la revue *théâtre(s)*⁵, Tiphaine Le Roy, rédactrice en chef, explique que le rythme de publication des éditeurs théâtraux varie entre une dizaine à quelques dizaines de livres par an. Par exemple, les Éditions Théâtrales (Paris) publient 20 à 26 livres ce qui correspond à 25 – 30 textes car il n'est pas rare que livre contienne plusieurs pièces ; Espace 34 (Hérault) publie 14 nouveautés et 6 à 12 réimpressions ; L'Arche publie 12 à 15 nouveautés. Pour cette dernière maison, la production a été réduite d'un tiers depuis que Claire Stavaux en a repris la direction après Rudolf Rach en 2017, une décision économique, explique la nouvelle directrice pour la revue, permettant un meilleur

¹ *Ibid.* p. 11.

² BANOS-RUF, Pierre. *L'édition théâtrale aujourd'hui : Enjeux artistiques, économiques et politiques : L'exemple des éditions Théâtrales.* op. cit. p. 14.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 15.

⁵ FLAGEL, Thomas., [...] Comment être édité ? *théâtre(s), le magazine de la vie théâtrale*, op. cit.

accompagnement des ouvrages en leur donnant plus d'espace et donc plus de visibilité. L'absence de droits de représentation pour les éditeurs de théâtre rendant l'exploitation des textes contemporains financièrement difficile – nous reviendrons en détails sur ce point –, les grands éditeurs de littérature générale ne publient que très peu de pièces contemporaines (ou très rarement, dans les cas où elles deviennent des classiques, comme Flammarion avec *Juste la fin du monde*). Pour établir une liste des maisons publiant du théâtre, nous resterons dans le champ de recherche de ce mémoire en ne s'intéressant qu'à celles publiant du théâtre contemporain hors jeunesse. En effet, beaucoup de maisons vont publier les grands classiques shakespeariens et tchékhoviens, or ce n'est pas tant la valeur théâtre que la valeur classique qui importe alors. Les maisons vont publier ces titres car ils sont incontournables, déjà connus du public, le travail n'est pas le même quand il s'agit de jeunes auteurs contemporains. Le classement ci-dessous a été établi à partir d'enquêtes d'observation dans trois librairies (Ombres Blanches et Terra Nova à Toulouse, la Librairie Théâtrale à Paris) afin de repérer sur les rayons théâtre les maisons d'édition publiant du théâtre contemporain. Ces observations, disponibles en annexes, ont été complétées par les informations des différents documents en bibliographie et des recherches internet afin d'être le plus exhaustif possible, en sachant qu'il s'agit là des maisons les plus représentatives ; celles généralistes n'ayant que quelques titres dramatiques au catalogue parmi le reste de leur production ne pouvant être considérées comme défendant le théâtre. N'existant pas d'outils répertoriant les maisons d'édition, cette liste ne peut pas être considérée comme exhaustive mais bien représentative de l'édition théâtrale contemporaine française (hors jeunesse). Afin d'avoir une idée de leur répartition sur le territoire, nous avons indiqué leur localisation.

Les maisons françaises publiant du théâtre contemporain

	Type	Localisation	Notes
Grandes maisons théâtrales			
Actes Sud-Papiers	S	Arles	éditeur de Mouawad
Espace 34	S	34	
Les Solitaires Intempestifs	S	Besançon	éditeur de Lagarce
Éditions Théâtrales	S	Paris	
Ed. La Librairie Théâtrale (Art & Comédie + L'Œil du Prince)	S	Paris	livres de scène
L'Arche	S	Montreuil (93)	domaine étranger uniquement
Autres maisons théâtrales au catalogue conséquent			
esse que	S	Pantin (93)	conçu comme labo. de soutien écritures contempo.
Éditions Koïnè	S	93	
Quartett	S	93	
Éditions Théâtre Ouvert : Tapuscrits et Enjeux	S	Paris	
Color Gang	S	66	
Les cygnes	S	Paris	
L'avant-scène théâtre	S	Paris	
Grandes maisons généralistes au catalogue th. contempo. notable			
Éditions de Minuit (Madrigall)	G	Paris	éditeur de Beckett & Koltès
La table ronde (Madrigall)	G	Paris	éditeur de Anouilh
P.O.L (Madrigall)	G	Paris	
Fayard (Hachette)	G	Paris	théâtre classique, qqs exceptions th. contempo.
Albin Michel	G	Paris	
Flammarion (Madrigall)	G	Paris	beaucoup de classiques, qqs contemporains
Gallimard : collection Folio Théâtre	G	Paris	grandes pièces du répertoire classiq. et contempo.
Actes Sud : collection Babel	G	Arles	
Autres petites maisons			
l'espace d'un instant	S	Montpellier	th. Europe de l'Est et des Balkans
Éditions Goater	G	Rennes	quelques pièces
Éditions Mesures	S	Paris	tirages courts
La Fontaine Éditions	S	Lille	
La maison théâtre	S	Strasbourg	cahiers théâtre
Les éditions Passage(s) et Traverse(s)	S/G	Caen	
L'œil du souffleur	S	(9) Ariège	
L'Atalante : coll. Biblio. de la Chamaille	G	Nantes	
Stock	G	Paris	

Tableau reprenant les maisons d'édition française publiant du théâtre contemporain

Légende : S = spécialisée ; G = généraliste

En France six maisons d'édition théâtrale se distinguent par leur ancienneté et leur production. Créée en 1927, La Librairie Théâtrale est la plus ancienne ; il s'agit d'une construction progressive puisqu'à l'époque, la maison avait un statut de libraire-éditeur. La fusion avec Art et Comédie se fait plus tard, ainsi que la création de la maison intégrée L'Œil du Prince. La Librairie Théâtrale possède aujourd'hui un immense catalogue de plus de 1 500 titres (150 titres pour la collection L'Œil du Prince à raison de 10 titres par an).

En 1949, L'Arche est créée, c'est symboliquement elle qui est considérée comme la plus ancienne maison d'édition théâtrale française puisqu'elle s'assure rapidement une renommée internationale dirigeant son catalogue exclusivement sur le domaine étranger. Elle possède aujourd'hui 400 titres dans sa collection « scène ouverte », la plus représentative de son catalogue et son identité.

En 1981, c'est au tour des éditions Théâtrales de se créer qui ont actuellement 800 titres à leur catalogue. Papiers est créée en 1985 mais est rachetée deux ans plus tard par Actes Sud pour cause de difficultés financières. Actes Sud-Papiers a un catalogue complet de 1 200 titres (en comptant les essais, le théâtre jeunesse, etc.).

En 1991, Les Solitaires Intempestifs naissent ; ils ont publié à ce jour plus de 700 titres (pour un rythme actuel de 20 titres par an). Enfin, en 1992 Espace 34 émerge avec aujourd'hui 250 titres à son actif.

Parmi les maisons généralistes, les Éditions de Minuit se distinguent pour avoir publié l'œuvre complète de Samuel Beckett ainsi que celle de Bernard-Marie Koltès. D'autres grandes maisons généralistes vont également publier du théâtre mais sans créer de collection spéciale, c'est le cas de Fayard et P.O.L. Chez Les Éditions de Minuit, il n'y a pas non plus de collection dédiée mais leur catalogue théâtre étant important, il est facilement repérable sur leur site puisqu'il possède un onglet particulier dans l'outil de recherche de titres. Il en va de même pour Flammarion et Albin Michel. Lors de mes observations, j'avais relevé d'autres noms de petites maisons d'édition qui publient des pièces de théâtre mais en allant sur leur site, on remarque qu'elles sont mêlées au reste de leur production et ne sont pas assez nombreuses pour être représentatives de la ligne éditoriale de la maison. Elles n'ont donc pas été répertoriées ici. On retrouvera par exemple des pièces chez certaines maisons spécialisées en poésie comme avec les éditions Atelier de l'agneau (Gironde), chez d'autres spécialisées en langues étrangères telles que L'Asiathèque (pièces publiées dans la collection « Les bilingues »), ainsi que chez certaines presses universitaires.

L'exemple des Solitaires Intempestifs

Les éditions Les Solitaires Intempestifs ont été créées en 1991 par Jean-Luc Lagarce et François Berreur au sein de leur compagnie Théâtre de la Roulotte. « On a monté ça parce que voilà, on connaissait un acteur qui écrivait, qu'on trouvait intéressant et comme tout le monde l'a refusé, on lui a dit qu'on allait le publier. On a créé la maison pour lui, c'était Olivier Py. »¹ explique M. Berreur. En 1995, après le décès de Jean-Luc Lagarce et forte d'un catalogue composé de six textes, la maison d'édition devient une structure indépendante (SARL) dirigée par François Berreur. Plus de 700 textes ont été publiés depuis dans différentes collections : « Bleue », « Domaine étranger », « Du Désavantage du vent », « Classiques contemporains », « Jeunesse », « Traductions du XXI^e siècle », « Œuvres choisies », « Adaptations théâtrales », « Mousson d'été », « Essais », « Expériences philosophiques », « Fiction », « Mémoire(s) », « Cinéma », « Comment te dire », « Livres-DVD ».

François Berreur (1959-) a d'abord été comédien puis metteur en scène avant d'être éditeur. Lors de notre entretien, j'ai voulu savoir pourquoi c'était important pour lui de publier des textes de pièces de théâtre. Voici sa réponse : « Moi je suis tombé dedans quand j'étais petit donc comme Obélix, je connais que ça ! Ça me paraît assez évident, et puis après c'est aussi l'histoire de la vie avec l'histoire de la naissance des Solitaires. » Une fois qu'ils ont eu publié Olivier Py, c'est François Berreur qui a insisté pour convaincre Lagarce de publier ses textes.

Comment vous choisissez les textes qui sont publiés ?

C'est le projet éditorial. C'est une alchimie entre un goût personnel et un goût théâtral et puis, une réalité. C'est-à-dire que si je ne fais que des textes de Michelotti, la maison ne va pas rester debout très longtemps. L'idée c'est de construire quelque chose d'abstrait qu'au bout d'un moment les gens perçoivent, ou pas. Par exemple pour nous, les gens perçoivent quelque chose d'hyper pointu alors qu'au final on ne l'est pas et puis au fil des années on s'aperçoit finalement que c'est hyper « classique ». Oui donc c'est un goût théâtral et une construction non-suicidaire. Après les gens le voient ou pas mais par exemple, j'ai publié Artaud² et les écrits d'Artaud, ils sont intéressants pour le théâtre et pour sa conception, et puis en même temps j'ai publié Angélica Liddell³ et dans ses écrits on voit qu'il est très important pour elle. Donc finalement c'est aussi comment les choses se rejoignent, des familles, des histoires imaginaires, et cetera. C'est aussi comment on parle du théâtre au xx^e siècle. Après il y a différentes collections, différents aspects de la vie théâtrale scénique, des créateurs, et cetera. Et puis c'est aussi des rencontres et parfois on ne sait pas trop, le hasard, la personnalité, il y a plein de choses qui rentrent en compte. Ce sont que des histoires uniques. Pour Tiago Rodrigues⁴, je suis allé voir son spectacle et puis

¹ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

² Antonin Artaud (1896-1948) est un théoricien du théâtre, acteur, écrivain, essayiste, dessinateur et poète français. Il est notamment connu pour sa série d'essais publiée en 1938 sous le nom *Le Théâtre et son double*.

³ Angélica Liddell (1966-) est une metteuse en scène, auteure et interprète espagnole d'expression castillane. Ses spectacles, entre performance et théâtre, reflètent sa souffrance intérieure en écho à la souffrance et à la violence du monde.

⁴ Tiago Rodrigues (1977-) est un metteur en scène et dramaturge portugais. Il est le directeur du festival d'Avignon depuis 2023.

après, sur le trottoir, je l'ai convaincu de le publier alors qu'il ne voulait pas parce qu'il ne pensait pas que c'était publiable. Il a donc été publié en France avant d'être publié au Portugal ! Peu d'auteurs refusent d'être publiés, Vinaver explique même qu'il y en a qui préfèrent être publiés plutôt qu'être joués parce qu'ils ont conscience que si on parle d'eux plus tard c'est parce que leurs textes auront été publiés.¹

Ce qu'on relève dans ces propos, c'est que le travail de l'éditeur navigue entre l'instinct, le goût personnel, la pensée artistique, mais se constitue également de sa position de chef d'entreprise et donc d'une pensée plus économique. Il explique plus tard que les auteurs se vendant bien vont permettre de « prendre des risques » sur les jeunes auteurs encore méconnus. On voit aussi qu'il s'agit d'un poste fait de rencontres provoquées, des personnes qu'on va aller chercher, mais aussi de rencontres plus hasardeuses, des chemins qui se croisent autour d'une passion commune. Il est intéressant de noter que c'est François Berreur qui a été à la rencontre du metteur en scène et dramaturge Tiago Rodrigues qui est aujourd'hui un des auteurs les plus importants de la maison. Il est encore plus étonnant de se dire que ses textes publiés existent en français avant d'exister dans leur langue d'origine, le portugais. Un fait qui en dit long sur les échanges que permet le théâtre, sur l'originalité de ces publications et leur importance. « L'histoire occidentale, depuis les Grecs, est faite de publications. Le texte qui n'est pas publié, il disparaît. »² poursuit l'éditeur.

Ensuite, je me posais la question : qu'est-ce qui fait la qualité d'un texte dramatique ? Pour la revue théâtre(s), vous disiez que plus que le sujet, c'est « comment on raconte » qui importe, vous pouvez développer ?

Je veux dire par là, la forme. [...] Le « grand texte » par définition c'est celui dont on n'aura jamais fait le tour. Pourquoi on continue à monter *Hamlet* ou Tchekhov³, parce que le metteur en scène met en lumière un des éclairages du texte, et on ne les aura jamais tous vus. C'est ce qui fait le succès de *Juste la fin du monde* aussi, personne ne réussit la mise en scène parfaite mais il faut que ça tienne le coup. L'œuvre est assez forte pour permettre ça. Donc pourquoi la forme : parce que depuis les Grecs, tout a déjà été écrit, tous les sujets ont déjà été traités d'une manière ou d'une autre. On n'a pas inventé le fil à couper le beurre : la grande question de l'humanité, les histoires de famille, de meurtres, et tout ce qu'on veut. Donc ce qui importe c'est comment on le traite et puis la question de l'écriture. On n'écrit plus comme Molière ou Shakespeare, le spectateur, le lecteur, il comprend le monde à l'aune de sa connaissance de son monde à lui. [...] La compréhension du public n'est plus la même. Avec Lagarce au début le public ne comprenait pas que les acteurs s'adressent directement aux spectateurs alors que Shakespeare le faisait déjà. Donc l'adresse public n'était pas du théâtre, les ellipses temporelles mettaient mal à l'aise, le travail sur la langue plutôt que sur l'évènementiel était malvenu. Certains disaient que Lagarce disait tout le temps la même chose, jusqu'à ce que quelqu'un comprenne que non. Donc la forme fait que tout à coup quelqu'un raconte la même chose mais d'une manière nouvelle. Il ne refait pas l'histoire du monde mais réinterroge. Et c'est pareil en littérature, il y a des ruptures qui entraînent des changements. On n'écrit pas pareil après Proust, on n'écrit pas pareil la poésie après Rimbaud. Mais on le fait avec modestie, l'idée est simple : ça m'a touché ou non, et peut-être que d'autres seront d'accord. On peut dire qu'aujourd'hui mon ambition d'il y a 35 ans est partagée avec certains, mon goût est partagé par d'autres. Quand on a créé les éditions avec Jean-

¹ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

² *Ibid.*

³ Anton Tchekhov (1860-1904) est un écrivain et dramaturge russe. Il a notamment écrit *La Cerisaie* (1904) et *La Mouette* (1896).

Luc [Lagarce], on aimait bien les livres des éditions de Minuit et ceux de P.O.L, notre idée c'était de se dire qu'un jour les gens prendraient nos livres dans leurs mains en se disant : « Oh, regarde c'est les Solitaires qui ont publiés ça, je vais regarder parce que c'est intéressant. » C'était ça l'utopie.¹

Tout a déjà été dit, ce qui va intéresser le directeur des Solitaires c'est donc *comment* on le dit ainsi que l'écriture. Là encore, dans ses arguments, on perçoit l'actualité dont fait preuve le texte de théâtre dont l'écriture varie au fil du temps, en accord avec les changements sociétaux. On sent aussi l'importance de l'existence de ces textes pour l'art du théâtre qui va permettre à plusieurs metteurs en scène d'éclairer un même texte mais différemment. Ainsi le texte de théâtre n'est jamais figé, quand bien même les mots ne changent pas. À la fin de l'extrait, le directeur évoque ce rêve d'avoir construit une maison reconnaissable, dont le nom accordera une certaine valeur à un texte inconnu ; aucun doute, il s'agit d'un pari réussi pour cette maison (re)connue parmi les gens de théâtre.

¹ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

II- La diffusion particulière d'un texte écrit pour la scène

Tout le monde sait ou croit savoir qu'on ne peut pas lire le théâtre. Les professeurs ne l'ignorent pas, qui échappent difficilement à l'angoisse d'expliquer ou de tenter d'expliquer un document textuel dont la clef est ailleurs. Les comédiens, les metteurs en scène pensent le savoir mieux que personne, et ne regardent pas sans quelque dédain toute exégèse universitaire, qu'ils tiennent pour inutile et pesante. Les simples lecteurs le savent, qui mesurent, chaque fois qu'ils s'y risquent, la difficulté de lire un texte qui ne paraît décidément pas fait pour la consommation livresque.¹

Anne Ubersfeld

1) Les lecteurs convaincus et ceux qu'il faut aller chercher

Dans le premier volume de *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld veut donner des clés de lecture pour approcher le texte dramatique en mettant en avant les liens unissant cette pratique textuelle à celle de la représentation. Dans cette logique, elle s'attache par ailleurs à la lecture de la représentation dans le second volume. Dans la citation ci-dessus, elle fait une première analyse du profil des lecteurs de pièces. Il est important pour les éditeurs d'établir ce public-cible qui va déterminer ensuite les choix éditoriaux.

Qui sont les lecteurs de littérature dramatique ?

Dans son compte-rendu, Michel Vinaver fait état de trois types d'acheteurs de livres de théâtre dont deux qui permettent la vitalité du rayon : ceux issus de la prescription scolaire et les praticiens ; le dernier type donne un « souffle complémentaire »² mais demande un effort promotionnel, il s'agit du spectateur de théâtre. Ce qui fonctionne pour aller chercher ces derniers acheteurs, ce sont les points de ventes dans l'enceinte du théâtre. Il s'agit alors d'un achat immédiat du texte à l'issue de la représentation, pas toujours pour lire mais pour prolonger le souvenir de la soirée. Il s'agit cependant d'un succès en demi-teinte car les ventes dépendent du succès du spectacle. Les professionnels de théâtre ont besoin que les pièces soient publiées afin de pouvoir les (re)monter avec différents metteurs en scène et différentes distributions. La captation vidéo ne peut pas remplacer cette fonction de transmission du texte pour réinterprétation puisqu'elle est biaisée en offrant un regard subjectif sur une mise en scène du texte déjà subjective par la pensée du metteur en scène. Le texte publié va permettre de se détacher de la mise en scène et exister pour lui-même. Les universitaires, et nous y reviendrons ci-après, ont besoin des textes pour comprendre et penser le théâtre. La publication des pièces

¹ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. 2005. Paris : Éditions Belin. p. 7.

² VINAVER, Michel. *Le compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. op. cit. p. 37.

les ancre aussi dans l'histoire du théâtre et participe à sa théorisation. Nous avons déjà parlé du public scolaire chez qui on note une grande amélioration par rapport à l'époque de M. Vinaver, grâce à l'inscription de pièces aux programmes. Enfin, pour les amateurs de théâtre qui achètent les livres après leur représentation, il s'agit véritablement d'expérience différente : il est possible d'aimer une représentation mais de ne pas en aimer le texte et vice versa. Pour Pierre Banos, s'exprimant dans le dossier de la revue *théâtre(s)*, il est difficile de connaître réellement le public mais il est possible de supposer que du plus grand au plus petit il y a : « l'assemblée théâtrale (les praticiens et praticiennes, professionnels ou amateurs ; les élèves, les spectateurs et le spectatrices), puis le public de la prescription (écoliers, lycéens – dont les options théâtre –, étudiants et étudiantes). Enfin, vient la catégorie des lecteurs et lectrices de théâtre comme genre littéraire. Il s'agit de la plus petite cible. »¹ Il ajoute ce dernier type de public à l'analyse de M. Vinaver mais on sait, les éditeurs théâtraux les premiers, que cela concerne une infime partie des lecteurs de pièces. Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld écrit que les « amateurs et professionnels, spectateurs assidus, tous vont ou retournent au texte comme à une origine ou à une référence »². Elle ajoute : « Lisent aussi le théâtre les amateurs et les professionnels de la littérature, surtout en France – professeurs, élèves, étudiants – parce que les œuvres classiques, du Moyen Âge au xx^e siècle, sont, pour une large part, théâtrales. »³ Ces derniers se rapprocheraient de la dernière catégorie mise en avant par Pierre Banos : lire du théâtre en tant que genre littéraire. Ce qu'on note cependant c'est qu'il va s'agir de pièces « classiques », c'est-à-dire faisant partie du répertoire : les pièces contemporaines, écrites actuellement, ne font donc pas partie de ces lectures.

Le classement en librairie des pièces de théâtre ne serait alors pas si dénué de sens puisque permettant une identification directe par les amateurs de théâtre, tranche de lecteurs largement la plus conséquente. Lors de notre entretien, François Berreur déclare : « ceux qui vont lire de la poésie vont aussi venir du théâtre parce qu'en fait, c'est aussi poétique le théâtre. *Stabat Mater Furiosa* de Siméon qu'on publie, c'est poétique plus que théâtral mais je m'en fiche du genre. Dans le cas de Siméon je ne vois pas de différence entre ses poésies et cette pièce. C'est un poème mais qui était monté donc on l'a publié. »⁴ Deux genres qui ont longtemps été indissociables et dont l'assimilation, toujours d'actualité, serait plutôt cohérente. M. Berreur espère d'ailleurs qu'ils continuent de fonctionner ensemble : « Il y a plein de sorte

¹ FLAGEL, Thomas., [...] Comment être édité ? *théâtre(s)*, le magazine de la vie théâtrale, op. cit. p. 92.

² UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. op. cit. p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

de théâtre mais il a quand même une dimension poétique. Shakespeare ou Molière, on parle de dimension poétique de la langue. Ce qu'on publie chez Les Solitaires on peut dire que c'est ce qu'on appelle "poésie dramatique". »¹ Dans la préface du *Compte-rendu d'Avignon*, Jean Gattégno (à l'époque président du CNL) explique que si édition poétique et édition théâtrale ont pendant longtemps fonctionné de pair c'est parce que ce sont deux genres littéraires avec un attrait pour l'oralité de la langue. Mais alors pourquoi le lecteur lambda ne se dirige-t-il pas vers le texte dramatique ? François Berreur apporte un élément de réponse :

Parce qu'on n'a pas le goût du théâtre. Le théâtre ça reste quand même un art vivant, ce n'est pas un art un littéraire a priori.

Donc avoir le goût de l'art vivant pour aller vers le texte finalement ?

Oui, bien souvent. En plus, la façon dont ça a été abordé à l'école, ce n'est pas forcément ce qu'il y a de plus joyeux pour aborder le théâtre. En plus, c'est plus difficile de lire du théâtre que du roman parce que si tu ne vas pas au théâtre c'est compliqué de se projeter dans le texte. Il ne doit pas en avoir beaucoup qui lisent des pièces sans aller au théâtre. Les livres qu'on vend à la sortie des représentations le montre aussi. *By Heart* s'est bien vendu à sa sortie parce que beaucoup de romanciers ont en parlé à la radio comme un texte formidable au-delà de la dimension théâtrale.²

Une fois encore, on comprend l'assimilation à la poésie qui, elle aussi, demande un effort de lecture différent de celui fourni pour lire un roman.

L'avis des universitaires en études théâtrales : enquête par entretiens

Les universitaires en études théâtrales faisant partie des plus gros lecteurs de théâtre, je suis allée à la rencontre de deux enseignantes-chercheuses en études théâtrales à l'Université Toulouse Jean-Jaurès afin d'avoir leur opinion sur la lecture de pièces de théâtre. Toutes deux membres du laboratoire Lettres, Langues et Arts (LLA CRÉATIS), Élise Van Haesebroeck est maître de conférences en études théâtrales et Muriel Plana, professeure en études théâtrales et directrice de la collection « Nouvelles scènes francophones » des Presses universitaires du Midi, PUM. Un entretien a été réalisé en visio-conférence avec Élise Van Haesebroeck³ et Muriel Plana a préféré répondre par écrit⁴ au même questionnaire ; toutes les citations ci-dessous sont extraites de ces rencontres dont la retranscription est disponible en annexes.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Entretien réalisé le 4 avril 2023 en visio-conférence avec Élise Van Haesebroeck. Retranscription disponible en annexes.

⁴ Questionnaire rempli le 14 avril 2023 par Muriel Plana. Disponible en annexes.

Je me suis d'abord intéressée à leur pratique de lecture des pièces en l'ancrant dans leur pratique de lecture en général. Pour M^{me} Van Haesebroeck, les pièces ne sont pas sa lecture principale, elle explique lire d'abord des ouvrages en esthétique, en sciences humaines et sociales et de la philosophie. Pour Muriel Plana, elles occupent le premier rang suivies par les romans puis les essais. Les deux chercheuses disent en lire entre-autres par nécessité professionnelle. M^{me} Van Haesebroeck explique que souvent, ses lectures théâtrales sortent du circuit éditorial puisqu'il va s'agir de manuscrits envoyés par les auteurs pour avoir des retours ; pour le reste, elle achète ses livres de théâtre en librairie parce qu'elle aime écrire dessus. À la question « Pourquoi lisez-vous du théâtre ? » voici ce que les chercheuses répondent :

MURIEL PLANA : Comme j'ai l'œil de la dramaturge, de l'autrice et surtout de la metteuse en scène (et que je suis co-responsable d'une collection théâtre aux PUM et que j'enseigne le commentaire dramaturgique, l'écriture dramatique...), je suis sensible à la théâtralité des textes dramatiques, à leur originalité dans le champ de la production dominante, à leurs qualités esthétiques et politiques intrinsèques.

ÉLISE VAN HAESBROECK : Parce que j'aime bien imaginer ce que ça donnerait une fois mis en scène, projeté dans la mise en scène. Mais aussi je lis du théâtre parce dans mon entourage, il y a des gens qui écrivent du théâtre et qui me font partager leur texte. Donc voilà, c'est un peu un réseau aussi. Ou des anciens étudiants aussi qui écrivent et qui sont publiés ou qui veulent être publiés, donc qui partagent leur texte. Pourquoi je lis du théâtre... Parce que je l'enseigne et que j'ai besoin d'en lire aussi pour nourrir mes cours. Qu'est-ce que je trouve que je ne trouve pas dans les autres textes de fiction ? C'est l'appel de la scène, voilà c'est la liberté dans tout ce qu'on peut imaginer : comment ça serait mis en corps et en espace et en voix.

Dans ces réponses, on peut noter que la pratique de lecture qu'elles décrivent est fortement lié à l'art théâtral en lui-même : la mise en scène, la théâtralité du texte, l'appel de la scène. Concernant le choix des pièces, il se fait sur conseils, donc par influence de l'entourage, et/ou parce qu'on suit un auteur en particulier. Ensuite, j'ai cherché le rapport entre aller au théâtre et lire du théâtre. Muriel Plana explique que ce rapport a évolué au cours de sa vie : adolescente elle lisait plus parce qu'à la campagne il était difficile d'avoir accès au théâtre, puis en tant que normalienne puis doctorante elle allait au théâtre plusieurs fois par semaine. « Depuis à peu près 2015, je lis plus que je ne vois parce que je trouve le marché institué de la création pauvre en bonnes mises en scène et que j'ai déploré l'abandon du texte dans ma discipline et donc (parce que je suis littéraire depuis le début), je milite à fond pour le texte, et donc je lis plus. » conclue-t-elle. Élise Van Haesebroeck explique quant à elle aller plus au théâtre mais précise que souvent, si c'est une mise en scène d'un texte publié, elle va aussi lire le texte. Deux pratiques qui paraissent donc indissociables, soit parce qu'on lit ce que l'on va voir (ou inversement), soit parce qu'on lit par passion pour le théâtre en lui-même.

La série de questions suivantes s'intéressait au lien texte-scène. Afin de préparer un cours d'analyse de spectacles ou un article, M^{me} Van Haesebroeck explique lire très souvent le texte après l'avoir vu représenté afin d'approfondir la recherche. Lire le texte va lui permettre de confronter les choix de mise en scène qui ont été faits. Elle lira aussi simplement parce qu'elle a découvert une écriture sur scène et qu'elle a envie de pouvoir relire le texte afin d'en affiner sa compréhension. Pour Muriel Plana, cela dépend, elle lira parfois avant, parfois après la représentation. Ensuite, afin de comprendre le mécanisme particulier de la lecture dramatique, je leur ai demandé ce qui se passait dans leur tête quand elles lisent du théâtre. Muriel Plana a plutôt tendance à imaginer la scène quand Élise Van Haesebroeck explique que cela va dépendre du texte : si c'est une écriture très « didascalique », fragmentaire, ça laisse beaucoup de place à la transposition scénique ; en revanche, avec des pièces de théâtre épique, il y a une plus grande place laissée à la fable, avec des pièces de théâtre de science-fiction, l'utopie ou la dystopie vont prendre plus de place, donc elle va se laisser embarquer dans le récit. Afin d'affiner cette réflexion du lien entre texte et scène, je leur ai demandé si elles se souvenaient avoir déjà été marquées par une mise en scène d'un texte qu'elles connaissaient :

MURIEL PLANA : Oui, bien des fois (et autant, voire plus, de déceptions !)... Il y a d'excellentes mises en scène de classiques ou de contemporains... C'est le rapport dialogique que la mise en scène entretient avec le texte qui détermine mon appréciation du spectacle : jeux de l'auteur, du metteur en scène, de l'acteur, du spectateur sont à égalité, aucun n'est affaibli. S'il y a d'autres arts en jeu et que la relation est dialogique, c'est encore mieux pour moi : danse, cirque, musique. Ensuite, mon intérêt porte sur des formes (esthétiques réalistes stylisées : mon goût) et sur des problématiques (politiques, féministes, queer).

ÉLISE VAN HAESEBROECK : Dans le théâtre contemporain, c'est rare que j'ai vu plusieurs mises en scène d'une même pièce. Mais si ! Par exemple « Je suis Fassbinder » de Falk Richter¹, où j'avais vu la mise en scène parce que j'avais travaillé avec le Groupe Merci² et après, j'ai vu la mise en scène qu'en avait fait l'auteur lui-même à la Schaubühne³ et j'ai été marquée. Après, ce sont plus des textes de répertoire. Je pensais à *Woyzeck*⁴ par exemple, je connais très bien, je l'avais déjà vue sur scène, mais j'ai vu la mise en scène d'Ostermeier⁵ et ça m'a bouleversée. Oui, ça arrive quand même mais avec des textes de répertoire puisqu'on a plus de chances de les voir à plusieurs reprises.

¹ Dramaturge et metteur en scène allemand (1969-...). Parmi ses textes les plus célèbres et les plus reconnus, on compte *Dieu est un DJ*, *Electronic City*, *Sous la glace* et *Trust*. Ses pièces, qui se font les témoins d'une brûlante actualité, sont traduites dans plus de 30 langues et sont jouées dans le monde entier.

² Compagnie de théâtre toulousaine créée en 1996 autour et à partir de l'écriture contemporaine de Patrick Kermann avec le texte *De quelques choses vues la nuit*. C'est également le résultat d'une rencontre entre Solange Oswald, metteur en scène, et Joël Fescl, plasticien et scénographe. Depuis 1996, le groupe a créé vingt-huit « objets nocturnes », pour ne pas employer les mots habituels du langage théâtre.

³ Théâtre à Berlin codirigé depuis septembre 1999 par le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier, artiste associé au Festival d'Avignon depuis 2004.

⁴ Pièce de théâtre fragmentaire de Georg Büchner (1813-1837, dramaturge allemand) écrite en 1836, restée inachevée après sa mort.

⁵ Cf. note n°2.

Élise Van Haesebroeck poursuit en expliquant que ce qui va la marquer le plus c'est lorsqu'il y a résonance avec le contemporain et la question donc de l'actualisation dans la mise en scène. À l'inverse, elle est déçue quand il ne se passe pas grand-chose sur scène. Muriel Plana explique que ce qui va la décevoir c'est le manque de créativité de la mise en scène mais aussi les contre-sens, un « trop d'appropriation » de la part du metteur en scène qui écrase le texte. Lorsqu'elles découvrent un texte sur scène et qu'elles le lisent après, pour Élise Van Haesebroeck il s'agit de pouvoir se concentrer sur le texte et donc le confronter à la mise en scène vue, quand pour Muriel Plana il s'agit également de penser aux possibles scéniques mais elle parle aussi d'un amour pour l'écriture dramatique en elle-même pour « l'effort de densité poétique qu'elle exige ».

Une autre série de questions s'intéressait à la publication des pièces. Pour Muriel Plana, également directrice de collection au PUM, il est important de publier des pièces notamment pour pouvoir « enseigner le commentaire dramaturgique indépendamment de l'analyse de spectacle », c'est-à-dire étudier le texte sans la mise en scène, permettant d'en inspirer des nouvelles. Pour Élise Van Haesebroeck c'est important parce que c'est la trace de la scène mais aussi pour l'intérêt du poème dramatique, pour permettre qu'ils circulent et que d'autres s'en emparent. Elle poursuit en expliquant qu'elle aime « le théâtre qui résonne avec le monde, donc pas un théâtre autobiographique ». Si le point de départ de la pièce est composé d'éléments biographiques, pour elle il va être intéressant de se demander comment cela va s'ouvrir vers l'autofiction, vers la fiction. Finalement, elle parle d'un théâtre où il y a de l'intime mais également du politique : « la petite histoire dans la grande histoire ». J'ai ensuite demandé aux chercheuses qu'est-ce qui, selon elles, pouvait être un frein dans la lecture des pièces pour un lecteur lambda n'étant pas familier au théâtre. Pour M^{me} Van Haesebroeck, le fait qu'il y est commercialement peu de dramaturges contemporains connus est un premier élément. Elle continue en expliquant que la question serait de savoir quel est le frein d'aller au théâtre parce que c'est lié.

ÉLISE VAN HAESEBROECK : Il y a aussi quelque chose tenant des a priori. Peut-être aussi que le théâtre contemporain peut avoir un côté formellement un peu hermétique : tout le côté de fragmentation, le fait qu'il n'y ait plus forcément de personnages, le délitement de la fable, etc. Ces codes-là, le spectateur lambda ne les a pas forcément : au collège, on n'est pas vraiment initié au théâtre contemporain, en tout cas moi à mon époque.

Nous retrouvons là encore la nécessité, mise en avant dans la première partie de ce mémoire, de l'inscription de textes dramatiques contemporains aux programmes scolaires. Muriel Plana

met en avant un autre problème sur lequel nous reviendrons : le désert médiatique dans lequel se situent les textes dramatiques publiés.

Ces entretiens mettent finalement en lumière une pratique commune dans la lecture dramatique : on lit sur conseil de notre entourage, on achète un livre pour pouvoir l'annoter (donc on s'attache à l'objet-livre), ou bien on lit pour préparer un cours ou un article. Cependant, à cette pratique courante s'ajoute un fort lien avec la scène qui nécessite une connaissance de l'art théâtral : la grande liberté d'imagination du lecteur face au texte dramatique qui va s'abandonner à la fiction et/ou projeter des images de mise en scène. Les chercheuses mettent en avant l'originalité du poème dramatique qui trouve son intérêt, pour elles, dans différentes choses : la multiplicité des écritures permise par la forme théâtrale, la rigueur du texte également induite par la forme, l'actualité du discours (la relation entre l'intime et le politique),... Des caractéristiques qui le distinguent de la production livresque dominante. Les chercheuses mettent également en avant l'intérêt de l'existence du texte pour l'art théâtral : il permet une compréhension fine de l'œuvre en tant que tel (sans sa représentation), il permet également de garder une trace de l'art éphémère tout en étant donc une œuvre à part entière, il permet des créations d'autres metteurs en scène qui lui apporteront un autre éclairage,... C'est à la fois trace de la scène passée et promesse de futur, à la fois souvenir et résonance. Seulement, il résiste au lecteur lambda qui n'en maîtrise pas les codes soit par manquement du système scolaire, soit par manquement du théâtre lui-même qui peut avoir une image de bulle impénétrable. La connaissance du théâtre va donc jouer sur l'appréciation ou la dépréciation du texte et c'est pourquoi, nous le verrons dans la dernière partie, les éditeurs théâtraux cherchent des alternatives afin d'attirer aussi les lecteurs non amateurs de théâtre.

2) Une (petite) économie à deux vitesses favorisée par la création d'un diffuseur spécialisé

« Un texte renaît lorsqu'il est mis en scène » : l'avantage des publications théâtrales

Nous l'avons vu, un texte va notamment se vendre à la sortie des théâtres, des points de vente mobile efficaces même si tributaires du succès du spectacle. La rentrée littéraire est, comme pour les autres secteurs de l'édition, un moment important, mais l'édition théâtrale s'ancre aussi dans une autre temporalité : la fin du printemps avec l'apparition d'ouvrages en lien avec leur création, notamment au Festival d'Avignon, est un temps fort de l'année. Actes

Sud-Papiers a par exemple publié *Le Nid de cendres* de Simon Falguières en avril 2022 et *Ma Jeunesse exaltée* d'Olivier Py en mai 2022, deux pièces jouées en juillet à Avignon la même année. François Berreur précise :

La rentrée [est un temps fort] parce qu'on sort toujours des nouvelles choses. Mais ce n'est pas tant lié aux publications, plutôt au fait que le public découvre la nouvelle saison des théâtres : les titres à l'affiche qu'on a déjà au catalogue. Donc les textes à l'affiche, ils sortent en septembre pour les gens lambda. Pour le grand public, par exemple, ce sont les journaux qui annoncent les spectacles à voir cette année. Donc sur les livres déjà sorti ça dynamise les ventes. Puis à Avignon, on a toujours été un peu dans le « in » depuis longtemps donc avec la grande librairie à la Maison Jean Vilar, le fond est dynamique et donc on va vendre des livres à ce moment-là aussi.¹

La revue *théâtre(s)* reprend pour certaines maisons théâtrales leurs meilleures ventes que nous pouvons donc comparer.

Maisons	Nbr. de manuscrits reçus	Meilleure(s) vente(s) en nbr. d'exemplaires vendus
Les Solitaires Intempestifs	300-400/ an	<i>Juste la fin du monde</i> Lagarce (1990) : plus de 800 000 <i>Clôture de l'amour</i> Rambert (2011) : 15 000 à 20 000
Actes Sud-Papiers	+ de 700/ an	<i>Incendies</i> Mouawad (2003) : 330 000 <i>Cendrillon</i> Pommerat (2012, jeunesse), sans arrêt réimprimé : 100 000
éditions Théâtrales	+ de 500/ an	<i>L'Ogrelet</i> Suzanne Lebeau (2003, jeunesse) : 65 000 <i>Pas perdus</i> Denise Bonal (2000) : 20 000
L'Arche	+ de 700/ an	<i>La Vie de Galilée</i> Brecht : au programme des classes préparatoire donc plusieurs tirages <i>Une fille sans histoire</i> Alice Zeniter (2021) : 22 000
La Librairie théâtrale (L'Œil du Prince + Art et Comédie)	250/ an	<i>Building</i> Léonore Confino (2010) : 6 500
Espace 34	+ de 400/ an	<i>Moustique</i> Fabien Arca (2011, jeunesse) : 6 000 <i>Au bord</i> Galea (2010) : 4 000
Quartett	1 000/ an	<i>Nous les vagues</i> Mariette Navarro (2011) : 6 000
Tapuscrit / Théâtre ouvert	450-500/ an	<i>Des Territoires</i> Baptiste Amann (2015-2019, 3 volumes) : 2 260
Éd Koinè	+ de 300/ an	<i>An Irish story</i> Kelly Rivière (2019) : 900
Lansman (Belgique)	800/ an	<i>La mastication des morts</i> Kermann (1999) : 38 000

Tableau reprenant le nombre de manuscrits reçus et meilleures ventes de maisons d'édition théâtrale (chiffres de 2022²)

¹ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

² Chiffres d'après : FLAGEL, Thomas., [...]. Comment être édité ? *théâtre(s), le magazine de la vie théâtrale*, op. cit. p. 95.

En regardant ces chiffres on se rend compte que deux maisons se distinguent largement sur leurs meilleures ventes avec un nombre d'exemplaires vendus impressionnant : Les Solitaires Intempestifs et Actes Sud-Papiers. Il faut cependant noter que ce sont des titres ayant aujourd'hui plus de vingt ans, il s'agit donc d'un succès non immédiat mais sur le long terme. L'Arche et les éditions Théâtrales possèdent également de très beau succès en termes de vente. Cependant, les deux autres maisons les plus grandes en France, Espace 34 et les éditions de La Librairie théâtrale, ont beau être aujourd'hui bien installées, leur succès restent plus modestes en termes de vente.

On se demande alors comment les éditeurs de théâtre choisissent les textes qui seront publiés ; qu'est-ce qui retient leur attention ? Là encore la revue *théâtres(s)* apporte des réponses. Pour Claire David, directrice d'Actes Sud-Papiers depuis trente-cinq ans, et François Berreur, directeur des Solitaires Intempestifs, cela se passe à la lecture. Plus que le sujet pour M. Berreur, c'est « comment on raconte »¹, M^{me} David veut être « convaincue par la qualité de la langue et du récit »² et regarde s'il y a un projet de création car pour elle : « un texte en soi est condamné à l'ombre ; personne ne va aller le chercher s'il n'est pas associé à une représentation »³. Elle justifie cela en expliquant que les spectateurs achètent la pièce éditée en sortant de la salle. L'éditeur théâtral doit être sûr de la puissance présente et future de l'écriture pour publier une pièce parce qu'il s'agit d'une inscription dans la postérité, du passage de l'art éphémère qu'est l'art vivant à une forme figée. À la manière de la littérature générale, une collaboration pérenne s'engage entre l'éditeur et l'auteur dramatique. Claire David ajoute qu'il s'agit aussi d'un projet de transmission du répertoire avec l'espoir « d'avoir découvert des Shakespeare et des Tchekhov »⁴. Lors de notre entretien, François Berreur dira :

L'idée c'est que l'éditeur croit suffisamment que les textes vont être montés plus tard et que c'est de la littérature intéressante. Donc l'éditeur va se demander avant de publier un texte : est-ce que c'est joué ou pas, est-ce que c'est intéressant – est-ce que ça peut intéresser le public immédiatement ou soit un jour quelqu'un le montera. Soit ça vient d'être joué et ça a suffisamment de notoriété et peut-être quelqu'un voudra le rejouer ; soit ce n'est pas joué mais l'éditeur pense que l'auteur est intéressant. On ne vend pas beaucoup de théâtre mais il y a quand même un avantage : un roman quand il est oublié pour qu'il ressorte, à moins que quelqu'un en fasse un film, c'est mort alors que l'intérêt du théâtre c'est que dès que quelqu'un se met à monter le texte, ça relance les ventes. Par exemple Erdman, il n'est pas encore dans le domaine public, son texte *Le Suicidé*⁵ vient d'être monté au TNP⁶ par Jean Bellorini. Donc il peut y avoir une deuxième vie. Parce que ce texte par exemple, on n'en vend pas beaucoup et puis chaque fois

¹ *Ibid.* p. 101.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ ERDMAN, Nicolaï. *Le Suicidé*. 2006. Traduit du russe par André Markowicz. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

⁶ Théâtre national populaire (Villeurbanne).

qu'il est remonté, les ventes augmentent. Donc voilà, il n'y a pas grand-chose à faire, mis à part encourager des gens à monter des textes qui n'ont pas encore été montés et puis prier (*rires*). Mais l'éditeur de littérature générale, c'est le même principe : il faut qu'il ait un catalogue auquel il croit suffisamment.¹

Ainsi, les livres de théâtre bénéficient des représentations des pièces qui relancent, pour chaque nouvelle mise en scène, leur économie. Le fond des maisons théâtrales est donc dynamique, ce qui permet des succès durables.

Théâtdiff, un diffuseur spécialisé, une stratégie appropriée

Dans son rapport, M. Vinaver soulevait déjà que l'une des solutions pour enrayer le déclin de l'édition théâtrale était de réduire les délais de livraison des distributeurs. Il explique qu'il fallait en moyenne dix jours en province pour qu'une commande soit livrée. Or, nous l'avons vu, le texte est lié à l'actualité immédiate de la scène. Il ajoute plus tard que la diffusion n'est pas non plus adaptée. En effet, les gros diffuseurs ne connaissent pas ce domaine : il évoque la Sodis qui n'a personne dans son équipe s'occupant du secteur théâtral. Les stocks sont donc classés par rythme de ventes et les catégories culturelles structurellement inexistantes. Peu importe le sujet, le but d'un diffuseur est de vendre le plus de titres au libraire : il ne peut donc pas « perdre son temps » avec les livres de théâtre et leur petit tirage. Une situation similaire chez les diffuseurs de taille moyenne. Cette indistinction entre les genres littéraires de la part des diffuseurs a conduit des éditeurs spécialisés tels que L'Arche et Papiers (maison reprise par Actes Sud en 1987) à choisir l'autodiffusion. M. Vinaver va à la rencontre de diffuseurs afin d'avoir leur point de vue. Il en ressort qu'il ne s'agit pas d'antipathie à l'égard des livres de théâtre de la part des diffuseurs mais d'une question de marché : y a-t-il de la demande ? Les diffuseurs se défendent en expliquant qu'ils ont le pouvoir de vendre au libraire mais pas celui d'aller chercher le public dans la rue pour lui faire acheter ce livre en particulier et pas un autre. L'auteur du compte-rendu écrit alors : « Forts de cette conviction que le marché ne suivrait pas, les diffuseurs, en fait, n'utilisent pas leur "pouvoir de convaincre" en faveur du livre de théâtre. »² Il met en avant le paradoxe de la diffusion qui d'un côté soutien qu'il faut (presque) aguicher le libraire pour le faire acheter, et de l'autre que le système se contente de vendre davantage ce qui se vend déjà bien. Un système qui vend cependant une image d'un

¹ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

² VINAVER, Michel. *Le compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. op. cit. p.43.

service prenant en compte *tous* les livres. À l'époque, les éditions Théâtrales souhaitaient alors créer un organisme de diffusion spécialisé dans les livres de théâtre. L'idée serait de fonctionner sur une base coopérative qui desservirait tous les éditeurs publiant du théâtre en se concentrant sur un cercle de deux-cents libraires pour la clientèle. L'avis des distributeurs est alors catégorique : ce projet est financièrement irréalisable. Pour eux, la solution serait d'agir à la fois sur l'information et sur la formation, tant des libraires que du public. Côté libraires, il s'agirait de repenser la transmission de l'information dans un système où le libraire se retrouve sur-informé tout en ne l'étant pas assez pour pouvoir vendre les livres correctement. Côté public, il faudrait que les médias fassent leur travail concernant la transmission de l'information pour la publication d'ouvrages théâtraux, nous y reviendrons dans la partie suivante. Concernant la formation, il s'agit du système éducatif qui excluait alors les textes contemporains mais, nous l'avons vu, l'institution a remédié à ce problème.

En janvier 2017, les éditions Théâtrales lancent le service de diffusion « Théâdiff ». Dans un entretien avec l'agence spécialisée en édition jeunesse ComJ en 2019, Pierre Banos – directeur des éditions Théâtrales jeunesse – explique que cela part du constat que pour mieux accompagner leur fonds spécialisé, il fallait une diffusion spécialisée, et il développe : « c'est-à-dire une information spécifique à notre genre, nos auteur·rice·s, nos textes en direction des libraires (dans un premier temps), des bibliothécaires et du monde de l'enseignement et de l'animation »¹. On observe donc là une volonté de remédier aux problèmes soulevés plus tôt concernant l'information. Le directeur de la collection jeunesse explique que pour que l'entreprise fonctionne, ils ont convaincu d'autres éditeurs spécialisés de rejoindre ce groupement d'intérêts communs. L'idée étant aussi quelque part d'enterrer la hache de guerre concurrentielle afin de ne pas s'affronter mais de mettre leur force en commun autour de livres complexes à défendre. En ce sens, le diffuseur met d'ailleurs en place chaque année un stand commun au Salon du livre de Montreuil. Sur la page du site des éditions Théâtrales dédiée, le diffuseur décrit son ambition comme étant de « nouer des partenariats avec tous les acteur·rices de la chaîne du livre et remettre au centre des échanges l'intérêt commun pour la littérature dramatique »². Sur son document de présentation, il fait également état des maisons diffusées. On note évidemment l'absence d'Actes Sud-Papiers qui possède sa structure de diffusion et de

¹ DUPAYAGE, Marie. Entretien avec Pierre Banos, directeur des éditions Théâtrales jeunesse. *ComJ*. 19 septembre 2019. Disponible sur : <https://comj.fr/entretien-avec-pierre-banos-directeur-des-editions-theatrales-jeunesse/> (consulté le 25/06/2023).

² Théâdiff : document de présentation (consulté le 25/06/2023), téléchargeable sur : <https://www.editionstheatrales.fr/theadiff/libraires.html>.

L'Arche diffusé-distribué par Les Belles Lettres. Les éditions Quartett, répertoriées précédemment (voir tableau reprenant les meilleures ventes) ont choisi de rester en autodiffusion-distribution.

	OÙ ?	QUAND ?	QUOI ?	AUTEUR-RICES PHARES	COMBIEN DE TITRES ?	PARUTIONS ANNUELLES
DEUXIÈME ÉPOQUE	Montpellier (34)	2017	marionnette, arts du spectacle, danse, cirque, théâtre, (essais, beaux livres)	Guy Freixe, Krystian Lupa, Patrick Pezin	50	5
ÉDITIONS THÉÂTRALES	Montreuil (93)	1981	théâtre contemporain (textes, jeunesse, essais)	Koffi Kwahulé, Hanokh Levin, Noëlle Renaude	800	20
ESPACES 34	Les Matelles (34)	1989	théâtre contemporain (textes, jeunesse, essais)	Claudine Galea, Samuel Gallet, Magali Mougel	250	15
L'ESPACE D'UN INSTANT	Parlatges (34)	2001	théâtre d'Europe de l'Est et des Balkans	Vaclav Havel, Jeton Neziraj, Matéi Visniec	150	8
ESSE QUE	Pantin (93)	2014	théâtre contemporain, textes en lien avec les spectacles	Denis Lachaud, Anne-Laure Liégeois, Gérard Watkins	50	10
LA FONTAINE	Lille (59)	1988	théâtre, féminisme et écologie	Jean-Gabriel Nordmann, Tiphaine Raffier, Sonia Ristic	130	5
LA MAISON THÉÂTRE	Strasbourg (67)	2022	théâtre jeunesse, objets manipulables	Antonio Carmona, Sarah Carré, Magali Mougel	10	5
M MÉDIAS	Nantes (44)	1996	revues professionnelle et grand public, essais	Fabienne Jeannelle, Arnaud Laporte, Cyrille Planson	80	10
L'ŒIL DU PRINCE	Paris (75)	2005	théâtre contemporain	Agatha Christie, J.M. Erre, Matéi Visniec	150	10
PASSAGE(S)	Caen (14)	2005	théâtre contemporain (textes, essais, revue), musique	Amine Adjina, Hakim Bah, Sylvie Chalaye	70	5
LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS	Besançon (25)	1992	théâtre contemporain (textes, essais)	Jean-Luc Lagarce, Angélica Liddell, Pascal Rambert	700	20
SUCO	Montreuil (93)	2019	théâtre contemporain (textes)	Hervé Blutsch	12	1
LE THÉÂTRE DU SOLEIL	Paris (75)	1994	théâtre contemporain (textes mis en scène)	Hélène Cixous, Eschyle, Ariane Mnouchkine	20	1
THÉÂTRE/PUBLIC	Gennevilliers (92)	1974	revue artistique et universitaire	Maguy Marin, Olivier Py, Claude Régy	250	4

Théâdiff diffuse également, ponctuellement, d'autres structures : **Athénor** (Saint-Nazaire), **La Comédie de Poitou-Charentes** (Poitiers), le **DESC - Le Quai CDN d'Angers** et **Les Presses universitaires Blaise Pascal** (Clermont-Ferrand).

Tableau reprenant les maisons d'édition théâtrale diffusée par Théâdiff¹

Le document de présentation précise aussi que les conditions générales de ventes sont celles du Centre de diffusion de l'édition (CDE), mais que les relations commerciales sont assurées par Pierre Banos et Mahaut Bouticourt. Pour la distribution, elle est assurée par la Sodis. On note la volonté du diffuseur à faire son travail de diffusion : est précisé également que cinq lettres d'information sont envoyées par an pour présenter les nouveautés et actualités des éditeurs ; qu'il est possible de les joindre par téléphone ou par mail pour les transmissions de commande ; que les commandes peuvent se faire via Dilicom ou Électre.

¹ *Ibid.*

Sur son site, le diffuseur a mis en place deux espaces distincts : un premier pour les libraires et un autre pour les médiathèques. On retrouve trois documents en commun sur ces deux pages qui mettent en avant différentes sélections : « Les sélections thématiques », « Les incontournables des éditeurs diffusés » et les « Essentiels ». Pour la première sélection, on retrouvera des thèmes tels que : anticipation, comédie, duo, famille, guerre, marionnette, migration, monologues, Québec, théâtre de rue, voyage,... qui sont donc pour certains propre au milieu du spectacle et pour d'autres plus généraux. La sélection mettant en avant les incontournables des éditeurs diffusés concerne les quatre éditeurs principaux du catalogue de Théâdiff : Espaces 34, L'espace d'un instant, éditions Théâtrales et Les Solitaires Intempestifs. Elle change en fonction des maisons, par exemple pour Espaces 34, il y a une sélection idéale générale et une jeunesse ; pour Théâtrales, générale, jeunesse, ados, élèves comédiens, études théâtrales et cetera ; et pour Les Solitaires, on retrouve notamment une sélection spéciale par rapport à la programmation au baccalauréat de français de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce qui va mettre en avant des livres pour en savoir plus sur l'œuvre de cet auteur. Enfin, le dernier outil de repérage regroupe 170 titres (sur les 1 200 diffusés au total) majeurs. Spécifiquement pensé pour les médiathèques, il propose ainsi des outils pour la mise en place et l'animation d'un fonds théâtral dans les lieux de culture. Après une énumération de différents outils auxquels peuvent se référer les médiathèques pour appréhender la littérature dramatique et une présentation concise de chaque éditeur diffusé, un catalogue reprend donc les titres majeurs classés par auteurs. Pour Les Solitaires Intempestifs, on retrouvera :

- collection « Fiction » : *Finir en beauté* (2015) de Mohamed El Khatib ;
- collection « Traductions du XXI^e siècle » : *Le Suicidé* (2006) de Nicolai Erdman ;
- collection « Cinéma » : *Les Garçons et Guillaume, à table!* (2013) de Guillaume Gallienne ;
- collection « Œuvres choisies » : *Cendres 2000-2009* (2011) de Rodrigo García, *Écrits 2003-2014* (2019) d'Angélica Liddell et *Théâtre 2000-2012* (2019) d'Ivan Viripaev ;
- collection « Classiques contemporains » : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (2018) et *Juste la fin du monde* (2020, 1^{ère} édition 1990) de Jean-Luc Lagarce, *Clôture de l'amour* (2017) de Pascal Rambert ;
- collection « Bleue » : *Le Pays Lointain* (2005) du Jean-Luc Lagarce, *Médée poème enragé* (2013) de Jean-René Lemoine et *Le Groenland* (2019) de Pauline Sales ;
- collection « Domaine étranger » : *Souffle* (2018) de Tiago Rodrigues ;

- collection « Jeunesse » : *Du piment dans les yeux* (2017) de Simon Grangeat et *By Heart* (2015) de Tiago Rodrigues ;
- collection « Du désavantage du vent » : *Ma Pauvre Chambre de l'imagination* (2015) de Tadeusz Kantor, *Qu'ils crèvent les critiques !* (2018) de Jean-Pierre Léonardin, *L'Effort d'être spectacteur* (2016) de Pierre Notte et *Écrits (1991-2011)* (2019) de Claude Régy.

On observe de la part de Théâdiff une volonté de mettre en avant la diversité des éditeurs en donnant par exemple un aperçu de leurs différentes collections.

Sur la page dédiée aux libraires, on retrouve les argumentaires et bons de commande des nouveautés par mois, ainsi que des bons de commande régionaux reprenant les programmations théâtrales par régions (voir exemple ci-dessous). Ces bons et argumentaires vont simplifier la rentrée de saison théâtrale pour les libraires en leur donnant un certain nombre de renseignements, classés par région : spectacle, livre associé, éditeur, dates et lieux de représentation.

BULLETIN DE COMMANDE					Contacts	
BOURGOGNE/FRANCHE-COMTE - saison 22-23					Théâdiff 01 56 93 36 74	
LIBRAIRIE :					Pierre Banos 06 20 31 38 03	
CPTE SODIS :						
Gencod article	Titre	Auteur	Maison d'édition	Collection	Prix public TTC	Quantité Informations
9782846816953	LES POSSEDES D ILLFURTH	VERBURGH Y/LINGELSE	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	JEUNESSE	10,00 €	MÂCON - LT THÉÂTRE le 26/10/22
9782846815567	DIGITAL NATIVES LES REGLES DU JEU	VERBURGH YANN	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	JEUNESSE	13,00 €	
9782842604141	COMME IL VOUS PLAIRA	SHAKESPEARE WILLIAM	THEATRALES	EN SCENE	14,00 €	BESANÇON - CDN du 4/11/22 au 5/11/22
9782842604103	HAMLET	SHAKESPEARE WILLIAM	THEATRALES	EN SCENE	10,90 €	
9782842602505	TEMPETE	SHAKESPEARE WILLIAM	THEATRALES	DES CLASSIQUES	16,00 €	
9791094086339	L'ARCHIPEL SUIVI DE NBA	LACHAUD DENIS	ESSE QUE	THEATRE	10,00 €	MÂCON - LE THÉÂTRE du 21/11/22 au 25/11/22
9791094086438	DERAISONNABLE SUIVI DE MON MAL EN PATIEN	LACHAUD DENIS	ESSE QUE	THEATRE	10,00 €	
9791094086209	JUBILER	LACHAUD DENIS	ESSE QUE	THEATRE	10,00 €	
9782846815918	COMME SI NOUS	GRANGEAT SIMON	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	JEUNESSE	13,00 €	AUXERRE - LE THÉÂTRE du 29/11/22 au 2/12/22
9782846815376	DU PIMENT DANS LES YEUX	GRANGEAT SIMON	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	JEUNESSE	11,00 €	
9782846816878	LE JOUR DE L OURS	GRANGEAT SIMON	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	BLEUE	14,00 €	
9782846816601	DANS LA MESURE DE L IMPOSSIBLE	RODRIGUES TIAGO	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	DOMAINE ETRANGER	14,00 €	DIJON - CDN du 6/12/22 au 9/12/22
9782846816229	CATARINA ET LA BEAUTE DE TUER DES FASCIS	RODRIGUES TIAGO	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	DOMAINE ETRANGER	15,00 €	
9782846816441	CHOEUR DES AMANTS	RODRIGUES TIAGO	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	DOMAINE ETRANGER	13,00 €	
9782846810005	MUSIC HALL	LAGARCE JEAN-LUC	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	BLEUE	12,00 €	LE CREUSOT - L'ARC du 2/2/23 au 3/2/23
9782846815178	J ETAIS DANS MA MAISON ET J ATTENDAIS	LAGARCE JEAN-LUC	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	CLASSIQUES CONTEMPORAINS	9,50 €	
9782846816120	IUSTE LA FIN DU MONDE NED	LAGARCE JEAN-LUC	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	CLASSIQUES CONTEMPORAINS	6,90 €	
9782912464491	THEATRE COMPLET 3	LAGARCE JEAN-LUC	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	BLEUE	23,00 €	
9782912464613	LES REGLES DU SAVOIR VIVRE DANS LA SOCIE	LAGARCE JEAN-LUC	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	BLEUE	7,50 €	LE CREUSOT - L'ARC du 2/2/23 au 3/2/23
9782846815178	J ETAIS DANS MA MAISON ET J ATTENDAIS	LAGARCE JEAN-LUC	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	CLASSIQUES CONTEMPORAINS	9,50 €	
9782846816120	IUSTE LA FIN DU MONDE NED	LAGARCE JEAN-LUC	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	CLASSIQUES CONTEMPORAINS	6,90 €	
9782912464491	THEATRE COMPLET 3	LAGARCE JEAN-LUC	SOLITAIRES INTEMPESTIFS	BLEUE	23,00 €	
9782842608200	CORDE RAIDE	TUCKER GREEN DEBBIE	THEATRALES	REPertoire CONTEMPORAIN	12,00 €	BELFORT - GRRRANIT le 28/2/23
9782842608453	MALVAISE	TUCKER GREEN DEBBIE	THEATRALES	REPertoire CONTEMPORAIN	10,00 €	

Extrait du bulletin de commande pour la région Bourgogne / Franche-Comté reprenant les programmations théâtrales dans la région¹

¹ Théâdiff : document reprenant les bons de commandes régionaux (consulté le 30/06/2023), téléchargeable sur : <https://www.editionstheatrales.fr/theadiff/libraires.html>.

À Besançon par exemple, la librairie Les Sandales en Scène du centre dramatique national, propose à la vente, avant et après les représentations, les textes des spectacles, des ouvrages de référence sur le théâtre, des romans et essais en lien avec la programmation. Cette librairie fonctionne en partenariat avec la librairie bisontine indépendante Les Sandales d'Empédocle. Ainsi, à partir de l'extrait du bulletin de commande en exemple ci-dessus, la librairie, voyant que la version des éditions Théâtrales de *Comme il vous plaira* de Shakespeare sera représentée les 4 et 5 novembre au CDN de Besançon, pourra anticiper en passant commande chez Théâdiff. Les livres pourront être ainsi vendus à la sortie de la salle aux spectateurs qui, après la représentation, seront sensibles d'acheter le texte. Pour François Berreur cependant ces points de vente ont un succès en demi-teinte :

[...] ça dépend du nombre de spectateurs et du texte mais cela dit, il n'y a pas de rapport entre le nombre d'exemplaires vendus et le nombre de spectateurs. Il y en a en sortant qui auront envie d'acheter le texte et d'autres non même si le spectacle était formidable. Après le record, je crois, c'était une centaine d'exemplaires vendus à la sortie d'une lecture dans la Cour d'honneur. Mais j'avais insisté, c'était *Avignon à vie* de Rambert. Donc c'est important oui parce que c'est un achat-coup de cœur mais ça va beaucoup dépendre du texte et du public. Il faut un budget pour acheter un texte après avoir déjà payé sa place. Ça dépend aussi où est placé l'espace librairie. À l'Odéon on n'aura pas beaucoup de vente parce que la librairie est avec le bar, à l'étage, donc les gens ne tombent pas dessus en sortant. Et comme c'est un achat spontané, ça ne fonctionne pas si on ne passe pas devant le point de vente. Ce qui serait super c'est s'il y avait un vendeur à la sortie de tous les théâtres mais ils n'ont souvent pas de quoi payer quelqu'un.¹

Avant de rejoindre Théâdiff en 2020, Les Solitaires Intempestifs fonctionnaient en autodiffusion-distribution. M. Berreur se souvient :

Au début pour la diffusion, on avait six titres et on a fait un catalogue, et puis on appelait la Fnac pour leur demander pourquoi ils n'avaient pas nos livres (*rires*). Avant c'était donc des catalogues qu'on envoyait. Le principe de Vinaver c'est qu'avant on avait des livres que l'on vendait directement au public, c'était la stratégie de diffusion-distribution. Aujourd'hui, il y a toute une partie de la stratégie qui a changé. Envoyer 500 catalogues avant ça coûtait une fortune, aujourd'hui la différence c'est que c'est inversé : on a 10 000 abonnés, ça nous coûte zéro centime ou presque pour leur écrire une-deux fois par semaine.²

En rejoignant Théâdiff pour la diffusion, ils ont donc rejoint la Sodis pour la distribution. Le directeur explique que pour la Sodis, toute la production vient des éditions Théâtrales, c'est comme si elle n'avait qu'un seul client. En termes de diffusion, Théâdiff laisse le CDE, fondé par Gallimard, s'occuper des grands comptes (Fnac et cetera). Un changement de diffusion-distribution bénéfique pour le directeur qui explique que c'est une grande décharge de travail et qui permet une diffusion plus professionnelle même si plus coûteuse.

¹ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

² *Ibid.*

3) Les épines dans le pied : la SACD & le vide communicationnel

Pas de droits de représentation pour les maisons d'édition théâtrale

Si dans son rapport, Michel Vinaver met en avant les problèmes économiques du secteur de l'édition théâtrale découlant du règlement de la SACD, il précise que cette dernière ne peut pas être tenue pour seule responsable de la crise de l'édition théâtrale des années 1980. Dans sa thèse, Pierre Banos-Ruf revient sur les changements dans le fonctionnement de la SACD :

En effet, le changement de statuts de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques en 1975 constitue un des éléments ayant favorisé l'arrêt des grandes collections "théâtre" chez les éditeurs généralistes, qui n'était plus intéressés aux droits de représentations des œuvres dramatiques qu'ils avaient publiées. À cette date, la SACD interdit à ses membres (tous les auteurs donc) de céder une part de leurs droits de représentation à leur éditeur (gestionnaire des droits), alors que c'était auparavant le cas dans tout le monde de l'édition, avec des taux usuels de 50 % pour l'auteur et 50 % pour l'éditeur. Les nouveaux statuts tolèrent dorénavant que l'auteur puisse rétrocéder 5 % de ses droits, à condition que la publication intervienne avant la première création.¹

Ces 5 %, sur lesquels nous reviendrons plus tard, paraissent bien marginaux face au constat de la complexité de l'économie du secteur. Le doctorant explique qu'à l'époque, Michel Vinaver, président de la commission « théâtre » du CNL, et Christian Bourgeois, président du SNL, s'étaient opposés sans succès à cette évolution.

Deux lois du Code de la propriété intellectuelle construisent le socle juridique des questions de droits d'auteur et droits de représentation. La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique et celle du 3 juillet 1985 qui instaure une réglementation du contrat de production audiovisuelle et instituant la rémunération pour copie privée. Le droit de représentation fait partie des droits patrimoniaux, composante du droit d'auteur. Les droits patrimoniaux permettent au(x) titulaire(s) de droits (auteur ou ayants droits) de percevoir une rémunération pour l'exploitation de son œuvre par un tiers. Ils sont exclusifs et cessibles.

Suite à son assemblée générale du 23 juin 2022, la SACD a mis à jour ses statuts. Concernant la question des droits de représentation qui nous intéresse ici, voici ce qu'on relève :

ARTICLE 1

[...] II – Sous réserve des articles 8 et 9, tout auteur admis à adhérer aux présents statuts fait apport à la Société, du fait même de cette adhésion, en tous pays et pour la durée de la Société :

- 1) de la gérance du droit d'adaptation et de représentation dramatiques de ses œuvres ;
- 2) du droit d'autoriser ou d'interdire la communication au public de ses œuvres par un procédé quelconque, autre que la représentation dramatique, leur reproduction par tous procédés, ainsi que leur utilisation à des fins publicitaires ou commerciales ;

¹ BANOS-RUF, Pierre. *L'édition théâtrale aujourd'hui : Enjeux artistiques, économiques et politiques : L'exemple des éditions Théâtrales*. op. cit. p. 543.

3) de la gestion de son droit à percevoir toute rémunération au titre des systèmes de licence légale et de gestion collective obligatoire de ses œuvres, notamment lorsque celles-ci ont fait l'objet d'une publication.

III- Tout auteur ou compositeur réserve expressément l'exercice de son droit moral, perpétuel, inaliénable et imprescriptible.

ARTICLE 2

I - La gérance des droits d'adaptation et de représentation dramatiques visée à l'article 1.II.1) ci-dessus comporte :

- 1) la fixation par traité général avec toutes entreprises de spectacle vivant des conditions de tous ordres, et notamment des conditions pécuniaires, des garanties et sanctions minima pour l'exploitation des œuvres des membres de la Société ;
- 2) la perception des droits d'auteur ;
- 3) la répartition des droits perçus.¹

D'un point de vue pratique, la SACD est donc en situation de monopole puisque les auteurs et traducteurs français sont obligés d'y adhérer pour toucher leurs droits de représentation dont elle est la seule habilitée à les percevoir.

Un mode de fonctionnement pour mettre fin à toute concurrence qui est plus qu'étonnant, et ce d'autant plus si on compare la gestion des droits de représentation en France à celle des autres pays. Les Solitaires Intempestifs publieront courant novembre 2023 la traduction de l'autobiographie de l'Allemand Rudolf Rach, *L'Arche et la galère : Un éditeur sur le pont*. Après un doctorat – qu'il n'obtient pas du fait de la critique qu'il fait dans sa thèse de son domaine de recherche, les études théâtrales, qui, pour lui, manquent de méthode et n'ont par conséquent pas de valeur scientifique –, Rudolf Rach est propulsé par une heureuse rencontre au rang d'éditeur pour la maison Suhrkamp à Francfort. Il dépeint alors un tout autre visage de l'édition théâtrale :

La maison d'édition théâtrale, une machine à cash ? Que faut-il comprendre par-là ? En Allemagne, les maisons d'édition n'acquerraient pas seulement les droits de publication. Les droits cinématographiques et théâtraux faisaient également partie d'un contrat d'édition. Et la tâche des éditeurs de théâtre était de vendre ces droits aux théâtres ou aux chaînes de télévision aux conditions les plus avantageuses. Cela demandait beaucoup de travail, mais n'exigeait que peu d'investissements et rapportait beaucoup d'argent.²

La possession des droits de représentation est donc un important avantage économique et nous comprenons facilement que le changement dans les statuts de la SACD, qui ne permettent plus à l'auteur de céder la totalité ou une partie de ses droits de représentation à l'éditeur, mettent à mal les éditeurs théâtraux français en leur retirant une source de bénéfices. En Allemagne cependant, cette différence de fonctionnement permet à l'éditeur de se faire agent de son auteur et ainsi, la maison Suhrkamp n'est plus seulement éditeur mais également agence théâtrale et

¹ *Statuts de la SACD mis à jour après l'assemblée générale du 23 juin 2022*. Document disponible en format PDF sur le site internet www.sacd.fr, consulté le 27/05/2023. Article 1 et 2, p. 3.

² RACH, Rudolf. *L'Arche et la galère : Un éditeur sur le pont*. Novembre 2023. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

s'occupe donc de l'organisation de la création des pièces en négociant avec les théâtres, metteurs en scène et troupes d'acteurs. Rudolf Rach, qui gère alors les représentations des œuvres des auteurs de la maison, fait face à cette différence de système lors des tournées de pièces allemandes en France :

Je lui ai parlé de Norén et il a tout de suite écouté avec attention. Puis nous en sommes venus à Pina Bausch. Sa troupe venait de se produire à Paris, mais nous ne pouvions obtenir les tantièmes. Le Théâtre de la Ville, où les Wuppertaliens s'étaient produits, nous a renvoyés à une société d'auteurs, qui ne voulait payer que si l'on devenait membre de la société. L'adhésion supposait toutefois que l'auteur lui accorde tous les droits de recouvrement pour ses œuvres. Et ce, pour la France et le reste du monde. Ainsi, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, la SACD, régnait sur l'exploitation des droits de représentation dans les pays francophones. Un système totalement différent de celui de la République fédérale, où une multitude d'éditeurs de théâtre se disputent le marché et où chaque auteur peut décider par qui il se fait représenter.¹

Pas de droits de représentation, donc pas de concurrence sur le marché français de l'édition théâtrale sur ce plan-là. Mais, nous l'avons vu, reste néanmoins les 5 % que l'auteur peut céder à l'éditeur. Pierre Banos-Ruf explique que ce changement de statuts en 1975 a conduit certains éditeurs à arrêter de publier des pièces, le risque financier étant trop grand. Paradoxalement cependant, c'est aussi ce changement qui a induit le rythme de publication des pièces avec l'idée de publier en amont de leur création scénique les textes dramatiques. La SACD fixe des conditions précises pour la perception de ces 5 % par l'éditeur :

ARTICLE 9

Les membres de la Société s'interdisent d'abandonner tout ou partie de leur rémunération, sur la déclaration de leurs œuvres, à toute personne intéressée ou pouvant être intéressée à quelque titre que ce soit à l'exploitation de leurs œuvres, notamment aux producteurs, directeurs, metteurs en scène, interprètes, éditeurs, techniciens, agents littéraires. L'auteur a toutefois la faculté de céder à l'éditeur graphique 5 % de sa rémunération sur une œuvre dramatique, sous réserve que l'édition précède la conclusion du contrat de représentation.²

Les éditeurs n'ont pas la possibilité d'adhérer à la SACD (à la différence par exemple de la SACEM, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), comme précisé dans l'article 7 des statuts :

CATÉGORIES D'ASSOCIÉS

ARTICLE 7

I - La Société se compose de trois catégories d'associés :

- 1) les auteurs et compositeurs,
- 2) les héritiers et légataires,
- 3) les cessionnaires admis à adhérer à la Société.³

¹ RACH, Rudolf. *L'Arche et la galère : Un éditeur sur le pont*. Op. cit.

² Statuts de la SACD mis à jour après l'assemblée générale du 23 juin 2022. Op. cit. Article 9 du règlement général de la SACD, p. 29.

³ *Statuts de la SACD mis à jour après l'assemblée générale du 23 juin 2022*. Op. cit. Article 7, p. 5.

Ils doivent donc passer par un cessionnaire qui le représentera : la Société civile des éditeurs de langue française, SCELFF. Créée en 1960 par le SNE, Syndicat national de l'édition, elle signe un protocole d'accord avec la SACD en janvier 1961. Pierre Banos-Ruf précise dans sa thèse qu'en janvier 2007, elle regroupait 210 maisons d'édition dont les éditions Théâtrales, Actes Sud et L'Arche pour le secteur théâtral. Une fois la SCELFF saisie par l'éditeur, elle percevra en son nom les 5 % des droits de représentation qui seront prélevés sur la part de l'auteur.

Pour préciser ses chiffres, il faut évidemment maintenant se pencher sur la part des recettes que perçoit la SACD à chaque représentation. Ce pourcentage varie en fonction du type de spectacle produit (professionnel ou amateur), de la structure d'accueil et de la zone géographique. Le document reprenant les conditions générales de représentation sous forme de spectacle vivant des œuvres du répertoire de la SACD, disponible sur le site de la société, indique le taux des droits d'auteur dû à la SACD en cas de représentations professionnelles :

EXPLOITATIONS PROFESSIONNELLES	Paris	Région parisienne et régions
ŒUVRE(S) PRINCIPALE(S)	Tarif	Tarif
Œuvre dramatique Œuvre lyrique Ballet et œuvre chorégraphique Œuvres de cirque et arts de la rue Spectacles de marionnettes Mime Sons et Lumières et feux d'artifice Spectacles composés (montages dramatiques de textes), etc.	12 % de l'assiette (1)	10,5 % de l'assiette (1)
Contribution à caractère social et administratif sur œuvres principales (CCSA)	1 % de l'assiette (2)	2,10 % de l'assiette (2)
DRM (si musique indissociable) (3)	0,30 % de l'assiette des droits d'auteur	

Tableau reprenant les taux des droits d'auteur proportionnels aux recettes du spectacle¹

Dans le cadre d'une exploitation amateur, qui entend pour la SACD « des représentations effectuées par des compagnies ou des groupements dont les intervenants (comédiens, metteur en scène, techniciens, etc.) ne reçoivent aucune rémunération au titre de leur participation au

¹ Conditions générales de représentation sous forme de spectacle vivant des œuvres du répertoire de la SACD. Disponible en format PDF sur le site internet www.sacd.fr, consulté le 28/05. p. 4.

spectacle et qui exercent cette activité en dehors de leur temps professionnel et familial »¹, le taux n'est plus proportionnel mais forfaitaire.

COMPAGNIES NON FEDEREES (non affiliées à une fédération ou membres d'une fédération n'ayant pas signé de protocole d'accord avec la SACD)	TARIF BILLET/ ENTREE	Jauge Salle	Jauge Salle	Jauge Salle	Jauge Salle	Jauge Salle	Jauge Salle
		≤ 50 places	51 à 100 places	101 à 200 places	201 à 300 places	301 à 400 places	> 400 places
	Lecture tarif unique	27 € H.T.					
	Gratuit	44 € H.T.	59 € H.T.	65 € H.T.	71 € H.T.	92 € H.T.	118 € H.T.
	Majoré représentation gratuite*	79 € H.T.				128 € H.T.	
	Inférieur à 6 €	74 € H.T.	99 € H.T.	108 € H.T.	118 € H.T.	152 € H.T.	199 € H.T.
	Entre 6 € et 10 €	79 € H.T.	108 € H.T.	118 € H.T.	128 € H.T.	161 € H.T.	208 € H.T.
	Supérieur à 10 €	99 € H.T.	128 € H.T.	138 € H.T.	148 € H.T.	193 € H.T.	251 € H.T.
	Majoré représentation payante*	163 € H.T.				257 € H.T.	

Tableau reprenant les différents forfaits par représentation amateur²

Le forfait s'applique, par représentation, pour une œuvre jouée en intégralité ou partiellement. Les conditions précisent qu'en cas de paiement en ligne lors de la déclaration de représentation sur le site de la SACD avant les représentations, une remise de 10 % est accordée.

Au regard de ces chiffres, on comprend aisément la perte financière que le changement de statuts en 1975 a impliqué puisque, rappelons-le, les sommes perçues pour les droits de représentation étaient usuellement divisées à part égales entre auteur et éditeur. François Berreur résume lors de notre entretien les changements opérés dans le secteur théâtral à la suite de cette décision :

Il y avait moins d'éditeurs avant. Il y a eu ce changement de statuts de la SACD de 1975, les grands éditeurs ont arrêté de publier du théâtre. Puis après il y a Théâtre ouvert qui s'est créé et qui a fait ses fameux tapuscrits. Il y avait aussi Théâtrales qui était une association et même pas une SARL à l'époque, Actes Sud qui avait racheté Papiers qui était en train de couler, L'Arche qui était historique. Et c'était tout. Aujourd'hui, il y a plein de petits éditeurs qui publient du théâtre et sollicitent le CNL. Maintenant, on est un des plus gros éditeurs. Donc si tu veux ce mouvement-là, il vient de la création de nouvelles maisons d'édition. Les aides du CNL, c'est une aide commerciale, donc il faut qu'il y ait un commerce. Il a fallu du temps pour installer cette toute petite économie qui est pensée pour ne pas gagner d'argent. Il faut comprendre que ça n'a jamais rapporté d'argent. Et que ce qui rapportait de l'argent à l'éditeur, c'est la cession des droits de représentation qui compensait les risques de l'édition. Donc il y a plus d'éditeurs mais il n'y a pas de potentiel commercial.³

¹ Ibid. p. 6.

² Ibid. p. 7.

³ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

Face au désert médiatique, les maisons prennent le relais communicationnel

Les diffuseurs l'ont mis en avant lors de l'enquête de Michel Vinaver : il y a un problème communicationnel lorsqu'il s'agit de la parution des livres de théâtre. Le public n'est pas informé sur les parutions théâtrales et le chercheur note « l'indifférence des journalistes à signaler, ne serait-ce que cela, la parution du texte lorsqu'ils rendent compte d'un spectacle »¹. Les critiques et journaliste du spectacle n'écrivent donc pas sur les publications théâtrales, et les critiques littéraires évitent les textes dramatiques car il ne s'agit pour eux pas de leur rôle. Le résultat est qu'il n'y a pas d'articles dans la presse pour les publications des pièces de théâtre et on fait face à un véritable vide communicationnel. Ce qui est dramatique explique François Berreur :

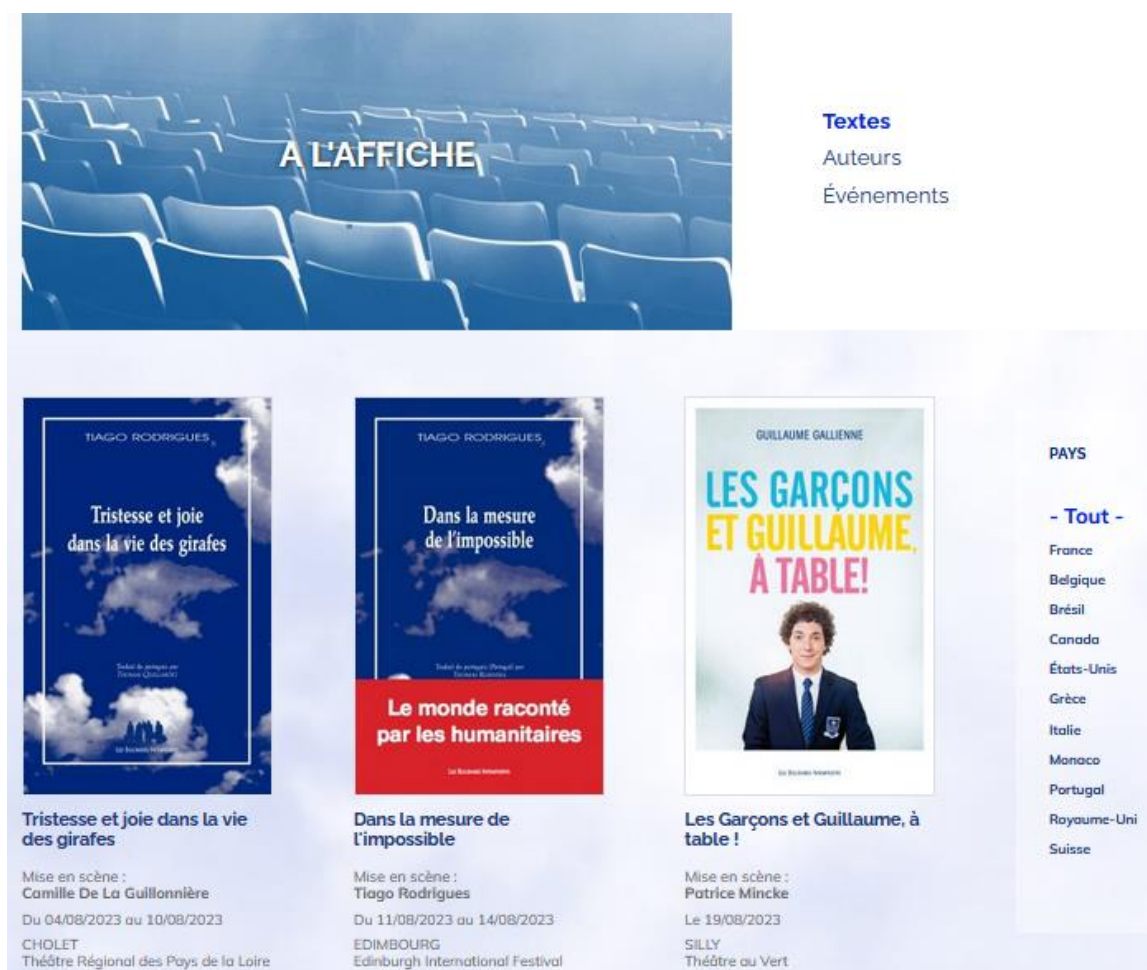
Le théâtre, c'est l'art du présent : s'il n'y a pas de spectateurs, pas de critiques, ça n'existe plus. Vitez² disait : pour faire du théâtre, pour créer en tant que metteur en scène, il faut au moins soit la critique, soit le public, le mieux étant d'avoir les deux. Si la salle est vide mais qu'il y a deux critiques qui sont là et qui rédigent un article dans *Le Monde*, on vous autorise à faire du théâtre. Si vous avez une salle pleine tout le temps, même si la critique clame que c'est nul, ce n'est pas un problème. Après bon les critiques, il n'y en a pas, pour les spectacles oui mais personne n'écrit jamais sur un texte de théâtre. Donc si on publie du théâtre qui n'est pas joué finalement on ne parlera jamais de nos pièces. Ce n'est pas comme le roman. Le principe du roman c'est que la presse fait le relai de la communication. Mais la presse littéraire ne fera jamais de retour sur un texte dramatique, ou en tous cas c'est très rare.³

Pour pallier ce manque, les maisons d'édition prennent le relais. Les Solitaires Intempestifs par exemple mettent en avant sur leur site les pièces à l'affiche (voir exemple ci-après).

¹ VINAVER, Michel. *Le compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. op. cit. p. 44.

² Antoine Vitez (1930-1990) est un acteur, metteur en scène, pédagogue, poète et traducteur français.

³ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.



Capture d'écran du site des éditions Les Solitaires Intempestifs¹

Sur les pages internet de chaque livre, ils mettent également des extraits des articles parlant des représentations des pièces en évoquant le texte dans une partie intitulé « Presse ». Pour le texte *Des femmes qui nagent* de Pauline Peyrade², on trouve par exemple :

Mille et une histoires de femmes de cinéma s'invitent au théâtre

En un montage aussi ludique qu'intelligent, Pauline Peyrade nous promène et nous égare avec bonheur – avec l'aide du *Mulholland Drive* de David Lynch – au fil d'un parcours qui est aussi celui d'une émancipation.
(Fabienne Darge, [Le Monde](#))

« Ce sont les images qui portent les traces des relations de pouvoir »

Pauline Peyrade a une qualité rare : ses facultés d'analyse, la manière dont elle saisit parfaitement (mais après coup) ce qui meut ses personnages et son écriture ne pèsent jamais sur ses textes, ne les alourdissent d'aucune explication.
(Anne Diatkine, [Libération](#))³

¹ Extrait de la page internet <https://www.solitairesintempestifs.com/textes-affiche> consultée le 04/08/2023.

² PEYRADE, Pauline. *Des femmes qui nagent*. 2023. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

³ Extrait de la page internet <https://www.solitairesintempestifs.com/ouvrages/2023-03/des-femmes-qui-nagent> consultée le 04/08/2023.

François Berreur explique ainsi s'appuyer sur les mises en scène pour la communication mais pas seulement :

Parmi les textes, il y a deux choses : les textes qui sont joués et les textes qui ne le sont pas. Ce sont deux choses différentes. Si personne ne connaît l'auteur, c'est très compliqué mais on peut imaginer des lectures, organiser des discussions pour le faire connaître. C'est-à-dire tout le cheminement pour la connaissance d'un auteur. Par exemple là en ce moment on peut parler de Nicolas Girard-Michelotti¹. Il vient encore d'écrire un texte, cette fois pour les acteurs de l'école de Nanterre. Donc j'ai mis cet événement, la représentation sur notre site. Chaque fois, on va s'appuyer sur des micro-événements pour faire connaître ces textes.²

Cette communication sur internet est importante puisqu'elle va permettre, explique le directeur des Solitaires Intempestifs, de transmettre l'information que les médias ne transmettent pas.

Sur Internet [...], des gens qui font une recherche vont tomber sur nous. Donc l'idée c'est de développer cette présence sur Internet, sur les réseaux aussi parce que ça va chercher d'autres générations et les newsletters. Ce sont des outils qui vont permettre de toucher « le plus grand monde », même si c'est un superlatif. Ça va me coûter dix euros pour écrire à 9 000 personnes. Les coûts sont moindres et on touche plus de monde. La stratégie de diffusion maintenant elle est aussi liée à la présence en ligne. Presque tous nos lecteurs vont au théâtre. Donc si on arrive à être retrouvé dans les recherches internet c'est très bien : pas forcément directement, c'est-à-dire que par exemple tu vas chercher sur théâtre-contemporain ou un autre site, et tomber sur notre site. La citation, elle n'est pas forcément directe, elle aussi croisée. C'est quand même des stratégies très différentes, en réseaux on peut dire, avec des gens très différents.

La stratégie de communication va donc également s'appuyer sur les réseaux internet.

Les maisons peuvent aussi s'appuyer sur des prix de deux natures : les prix de littérature dramatique et les prix de théâtre. Ainsi pour *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* de Tiago Rodrigues³, Les Solitaires Intempestifs ont mis en avant le fait qu'il ait remporté le Prix du syndicat de la critique du meilleur spectacle étranger 2023 ; pour *Les Forteresses* de Gurshad Shaheman⁴, le fait qu'il soit lauréat du Prix des lycéens Bernard-Marie Koltès du TNS 2023. Pour François Berreur ces « prix littéraires et comité de lecture sont des relais pour faire connaître des pièces de théâtre contemporain qui n'ont pas forcément trouvé leur public de scène »⁵. Le site theatre-contemporain.net répertorie tous les prix dramatiques, on trouve par exemple : le Prix de la dramaturgie francophone de la SACD, le Grand prix de littérature

¹ En 2017, Nicolas Girard-Michelotti intègre la Classe Libre du Cours Florent (Paris), puis entre à l'École du Nord (Lille) en parcours auteur en 2018. Il obtient des prix pour ses textes et écrit aujourd'hui beaucoup sur commandes. Il publie une première pièce chez Les Solitaires en 2022, *Les Incendiaires*, une autre en 2023, *Je venais voir la mer*, et d'autres projets de publications sont en cours. D'autres de ses textes sont publiés aux éditions l'École des Loisirs.

² Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

³ RODRIGUES, Tiago. *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*. 2020. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

⁴ SHAHEMAN, Gurshad. *Les Forteresses*. 2021. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

⁵ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

dramatique d'Arcena, le Prix Godot de lycéens et Prix du Jeune Théâtre Béatrix Dussane-André Roussin de l'Académie Française.

III- Choix éditoriaux pour la mise en forme du texte dramatique

Le théâtre, on le sait depuis longtemps, apporte la possibilité de dire ce qui n'est pas conforme au code culturel ou à la logique sociale : ce qui est impensable logiquement, moralement, socialement scandaleux, ce qui devrait être récupéré selon des procédures strictes est dans le théâtre à l'état de liberté, de juxtaposition contradictoire. C'est par là que le théâtre peut désigner le lieu des contradictions non résolues.¹

Anne Ubersfeld

1) Le paradoxe entre fiction et réalité scénique

Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète [...].²

Dans le premier chapitre de *Lire le théâtre*, « Texte-représentation », Anne Ubersfeld parle d'abord de « pratique classique » du théâtre qui privilégie le texte : la représentation est l'expression d'un objet littéraire. Le travail du metteur en scène va donc être de traduire le langage écrit en langage scénique. L'autre pratique arrive avec la primauté du metteur en scène, une approche moderne allant parfois radicalement vers un refus du texte : le « contre le texte ». Les confusions qui s'établissent lors d'analyses de sémiologie théâtrale tiennent alors pour l'autrice « du refus de distinguer entre ce qui est du texte et ce qui est de la représentation »³. Si, explique-t-elle, le philosophe Roland Barthes (1915-1980) écrivait dans ses *Essais critiques* « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte [...] », la théâtralité serait donc de fait réservée à la représentation et il n'y aurait alors dans le texte dramatique qu'une dimension littéraire classique, sans spécificités. Et il est vrai qu'on a tout à fait le droit de lire un texte de théâtre comme un roman, comme il est possible de *théâtraliser* une écriture. Mais alors qu'est-ce qui fait théâtre dans un texte dramatique ? La théâtralité résiderait pour la chercheuse moins tant dans le texte que dans la lecture qui peut en être faite.

Le théâtre, art de l'in vraisemblance

Qu'est-ce qu'un texte dramatique ? « Contrairement au roman, qui offre de multiples présentations, le texte théâtral s'organise selon un mode intangible. Il se présente nécessairement sous deux aspects différents et indissociables : le *dialogue* et les *didascalies*. »⁴

¹ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. op. cit. p. 41.

² *Ibid.* p. 11.

³ *Ibid.* p. 15.

⁴ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. 1998. Paris : Dunod. p. 15.

écrit l'universitaire et metteur en scène Michel Pruner (1941-) dans son livre *L'analyse du texte de théâtre*. Leur rapport évolue au cours de l'histoire théâtrale ; chez certains auteurs dramatiques du XX^e siècle, la didascalie occupe davantage de place. Avec sa pièce *Acte sans paroles* (1956), Samuel Beckett ira jusqu'à retirer toutes paroles pour ne laisser, comme son nom l'indique, qu'une longue didascalie. Mais même lorsque les didascalies semblent au contraire inexistantes, elles sont toujours là puisqu'elles comprennent le nom des personnages. Servant aussi d'indications de lieu, elles désignent ainsi « le contexte de la communication »¹. Dans *L'analyse du texte de théâtre*, Michel Pruner distingue quatre types de didascalies : initiales, fonctionnelles (qui parle, où, à qui, changements de scène, etc.), expressives et textuelles (celles qui se situent dans les paroles des personnages). Dans le dialogue apparaissent donc les personnages, tandis que dans les didascalies, c'est l'auteur qui distribue la parole, indique les lieux, gestes et actions à suivre, explique M^{me} Ubersfeld.

Le texte de théâtre ne peut jamais être décrypté comme une confidence, ou même l'expression de la "personnalité", des "sentiments" et des "problèmes" de l'auteur, tous les aspects subjectifs étant expressément renvoyés à d'autres bouches. Premier trait distinctif dans l'écriture de théâtre : elle n'est jamais subjective, dans la mesure où, de sa propre volonté, l'auteur refuse de parler en son nom propre [...].²

Si la lecture du texte est linéaire, la représentation possède un caractère synchronique. Là où le spectateur verra sur scène le comédien-personnage parler en se frappant la poitrine du poing, le lecteur verra le personnage se frapper la poitrine du poing puis lira ce qu'il dit. L'alternance entre les composantes du texte dramatique (didascalies et dialogue) fait de lui, pour M^{me} Ubersfeld, un texte « troué ». La double existence de la fiction et de la réalité scénique (plus ou moins présente en fonction des textes) entraîne une dénégation du rêve, ou de l'histoire proposée en ramenant constamment le lecteur à la dimension de jeu : on est au théâtre, ce qui est lu n'est pas la réalité. Le lecteur se retrouve tel le spectateur face à la scène à qui on n'essaie aujourd'hui plus, ou en tous cas de moins en moins, de faire croire à ce qu'il voit : fin de la règle des trois unités (temps, lieu, action) du théâtre classique, rupture fréquente du quatrième mur, scène ouverte (les comédiens restent visibles sur scène même lorsqu'ils ne sont plus en jeu),... Pour le lecteur, cela se traduit notamment par les didascalies « qui sont comme les figures textuelles de la dénégation-théâtralisation ; le lieu est indiqué comme lieu-théâtre, non comme lieu réel, et le costume indique le déguisement, le masque ; il y a théâtralisation de la personne du comédien »³, écrit M^{me} Ubersfeld.

¹ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. op. cit. p. 17.

² *Ibid.* p. 18.

³ *Ibid.* p. 40.

La **dénégation** mise en avant par Michel Pruner – un terme emprunté à la psychanalyse et décrivant le fonctionnement paradoxal selon lequel le spectateur (et par extension le lecteur) garde à l'esprit « que ce qu'il tient pour réel sur scène n'a pas de conséquence hors de scène »¹ – liée au mécanisme de la représentation, est aussi cause de la **métathéâtralité**² presque toujours présente dans les pièces. Depuis sa naissance, en plus d'être fortement ancré dans le présent et donc dans la société, le théâtre s'interroge sur lui-même. On assiste alors à du *théâtre dans le théâtre*, tel Hamlet (héros éponyme de la pièce de Shakespeare) demandant à ses comédiens de rejouer le meurtre commis par son oncle afin de le faire avouer, une mise en abîme fort appréciée à l'époque baroque (Corneille, Molière, Marivaux, etc.).

La construction du texte théâtral, véritable nœud dramatique

Michel Pruner reprecise qu'il s'agit bien d'un texte écrit pour être parlé. Il n'est pas question de reproduire l'oralité de la langue telle quelle mais bien de la traduire : ce n'est pas une conversation, c'est un art. Ce qui distingue tout à fait le langage théâtral de la langue écrite, explique-t-il, c'est l'utilisation exclusive du style direct. Avec le dialogue au théâtre, on est constamment dans le présent. Traditionnellement découpé en différentes parties, ce n'est cependant pas systématique ; selon les époques et les auteurs, le texte dramatique peut être divisé en actes, tableaux, scènes, séquences, ou autres. Très codifié, le théâtre classique répondait à des découpages stricts : la tragédie classique et la tragi-comédie se déroulaient en cinq actes et la comédie tantôt en trois, tantôt également en cinq et plus rarement en un seul acte. Si aujourd'hui il peut également ne pas être divisé, beaucoup d'auteurs conservent cette caractéristique esthétique. On parle de « dialogue théâtral » mais il peut aussi s'agir de monologue ou d'un soliloque (locuteur seul sur scène). Michel Pruner écrit néanmoins : « On peut pourtant considérer d'une manière générale que le théâtre se caractérise par le *dialogisme*³. »⁴ La pluralité des voix est en effet toujours présente dans le mode même du discours employé. Michel Pruner parle de *double énonciation* et de *double destination*. En effet, lorsque le personnage parle, c'est aussi l'auteur qui s'exprime et le dialogue théâtral a toujours deux destinataires : « L'auteur s'adresse au public en même temps que ses personnages se

¹ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. op. cit. p. 118.

² Le métathéâtre met en abyme le phénomène théâtre ou la théâtralité en utilisant différents processus : théâtre dans le théâtre, rupture d'illusion, distanciation de Brecht,...

³ Concept du théoricien et philosophe russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) qui consiste à mettre sous la forme de dialogue les idées ou les sentiments que l'on prête à son (ses) personnage(s).

⁴ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. op. cit. p. 22.

parlent entre eux. »¹ Le spectateur et, dans notre cas, le lecteur surprennent les paroles des personnages qui ne lui sont pas destinées, sauf dans le cas d'un aparté, ce qui amène l'auteur à employer le terme de Pierre Larthomas (1915-2000), théoricien du théâtre français, de « langage surpris ». L'espace au théâtre est également double : espace scénique et espace dramatique coexistent. Ce langage spatial particulier est essentiel, il est le théâtre de l'action dramatique. Il est donc important que ces espaces soient clairs dans le texte pour ne pas perdre le lecteur, ou s'ils sont flous que cela soit volontaire et assumé.

Au cœur de tout cela, le personnage du latin *persona*, le masque. Il est donc étymologiquement défini comme le rôle tenu par le comédien, c'est une illusion. Il n'existe pas tant qu'il n'est pas incarné par le comédien et c'est peut-être ça aussi qui freine pour certains la lecture du texte de théâtre. Le personnage est d'abord défini par son nom qui lui confère une identité. Dans le théâtre classique le personnage est systématiquement nommé : Michel Pruner précise par exemple que la tragédie reprend des noms issus de la mythologie ou de l'histoire ; dans la comédie les noms sont codifiés et révélateurs d'une époque (par exemple les bourgeois sont appelés M. quelque chose, quand les servantes ont juste un prénom) ; dans le théâtre réaliste, les noms des personnages sont semblables à ceux de l'état civil. Les informations sur les personnages (leur statut social, âge, sexe, etc.) peuvent se trouver dans la didascalie initiale reprenant la liste des personnages, dans le dialogue, ou bien être inexistantes. Les auteurs vont faire le choix des informations à donner sur leurs personnages en fonction de leur dramaturgie. Le personnage va aussi se définir dans sa relation avec les autres personnages et s'il est seul, sa personnalité transparaîtra dans l'expression de sa pensée. Cependant, Michel Pruner parle de « la crise du personnage dans le théâtre contemporain »² qui revendique souvent la mort de ce dernier. Le théâtre de l'absurde dans les années cinquante fait notamment apparaître des personnages presque désincarnés. L'auteur cite Beckett qui réduit son personnage à une bouche flottant au-dessus du sol dans *Cette Fois*. Le théâtre contemporain a déconstruit les modèles de personnages du théâtre classique. On assiste à une perte d'identité du personnage qui sera désigné tantôt par un chiffre, tantôt par une lettre, un pronom personnel, une fonction, etc. Certains textes vont même jusqu'à supprimer les indications de répartition de la parole, écrit M. Pruner : « Les auteurs suggèrent ainsi la déshumanisation d'une société dans laquelle l'individu est de plus en plus aliéné. »³ Un changement dans l'esthétique du théâtre qui rend

¹ *Ibid.* p. 23.

² *Ibid.* p. 89.

³ *Ibid.* p. 90.

plus difficile la lecture lors de laquelle le lecteur ne pourra plus se raccrocher à l'identification au personnage.

Pour lire et comprendre un discours théâtral, il faut également prendre en compte les conditions d'énonciation du dialogue, c'est-à-dire son cadre et son contexte. Cela permettra au lecteur d'en saisir les présupposés et sous-entendus, comme pour toutes conversations. Michel Pruner indique que les présupposés découlent des rapports de force et enjeux idéologiques, tandis que les sous-entendus rassemblent tout ce qui n'est pas directement énoncé par le personnage. « Le discours d'un personnage ne dit pas tout. »¹ écrit l'auteur. Cette analyse fait donc également des silences un élément non négligeable, qu'ils soient indiqués par des didascalies (« un temps », « silence », « pause », etc.), des points de suspensions ou des indications textuelles. Le lecteur va devoir saisir les non-dits et c'est cette ambiguïté qui est intéressante dans les œuvres dramatiques car elle ouvre le sens, les possibilités d'interprétation sont ainsi multiples. L'universitaire écrit alors : « La recherche de l'implicite est au cœur de la lecture du texte théâtral. »² Les multiples lectures du texte dramatique justifient l'intérêt de sa publication. « C'est bien parce que le théâtre s'inscrit dans un présent toujours renouvelé que sa lecture demeure en ouverture, laissant place à de multiples interprétation. »³ Michel Pruner conclut son livre en disant que le texte théâtre, dont il faut défendre la poésie, est donc un objet formidable à lire en tant que tel mais précise : « pour peu que le lecteur sache conjuguer la construction d'un univers imaginaire et l'activation des processus intellectuels indispensables face à toute pratique signifiante »⁴.

Il est vrai que cette dernière phrase peu effrayer. Nous pouvons également « reprocher » à Michel Pruner son approche *texto-centré* du théâtre qui évince les formes les plus contemporaines. Mais c'est un reproche en demi-teinte puisqu'il s'agit d'un ouvrage aujourd'hui daté (fin des années 1990) et qui dans son titre annonce la couleur : on s'intéresse au texte de théâtre. Aujourd'hui cependant, la définition du théâtre est complexe. La pluridisciplinarité en vogue actuellement défend la non-catégorisation des spectacles mêlant les différents arts du spectacle vivant : musique, danse, théâtre, marionnette, performance, cirque. La question se pose alors de savoir que faire des pièces où il y a de la danse, de la musique, de

¹ *Ibid.* p. 100.

² *Ibid.* p. 101.

³ *Ibid.* p. 116.

⁴ *Ibid.* p. 120.

la vidéo (de plus en plus), etc. : comment on traduit ce qui n'est pas dit ? Parce qu'il est loin le temps où le théâtre était l'art de la parole, aujourd'hui, on veut un théâtre qui a du corps. Certaines pièces ont aujourd'hui très peu de texte, alors qu'écrit-on ? Et ce n'est pas nouveau : pour les pièces de Molière par exemple, pour ses comédies-ballets telles que *Le malade imaginaire* et *Le bourgeois gentilhomme*, la musique de Lully n'apparaît pas dans les textes publiés, ni la chorégraphie. Or la musique est traduisible par la partition et la danse peut également s'écrire (même s'il a fallu longtemps pour établir une notation, la plus répandue étant aujourd'hui celle de Laban¹ utilisée internationalement depuis 1928 mais elle reste très peu utilisée du fait de sa complexité et de la réticence des chorégraphes à écrire la danse). Mais dans les faits, ce serait possible, on pourrait écrire ce qui n'est pas texte ni didascalies, écrire les partitions chorégraphiques, circassiennes, musicales, etc. Une autre question émerge cependant : qu'est-il pertinent de retranscrire dans une pièce de théâtre que l'on veut publier ? Parce que l'éditeur veut que son livre puisse être lu, or si tout le monde maîtrise la langue, ce n'est pas le cas pour le langage musical et encore moins pour la notation chorégraphique. Le travail de l'éditeur va alors être de trouver des formes rendant le texte dramatique accessible à tous, à chacun ensuite d'avoir la curiosité de s'y diriger.

2) Pluralité des lignes éditoriales et des formats de livre

Un travail éditorial particulier pour des lignes éditoriales innovantes

Si la publication du texte dramatique coïncide presque toujours avec la création de la mise en scène, le texte est souvent amené à quelques changements pour sa publication. Lors de mon stage chez Les Solitaires Intempestifs, j'ai pu parler avec la maquettiste, qui s'occupe du suivi des manuscrits et de la relecture finale, qui expliquait que de son point de vue ce qui était difficile avec certains textes, c'est le manque de didascalies qui ne permet pas la bonne compréhension du texte. Dans ces cas-là, une discussion est engagée avec l'auteur pour améliorer le manuscrit et le rendre accessible au public. C'est aussi elle qui fait le suivi avec les lectrices-correctrices indépendantes (la féminisation du terme est volontaire : les quatre personnes travaillant à cette fonction pour la maison sont des femmes) et elle note que ce travail est parfois difficile pour elles, qui ne connaissent pas le théâtre, car elles ont tendance à corriger des fautes qui sont en fait volontaires car traduisant, par exemple, la façon de parler d'un

¹ Rudolf Laban (1879-1958) est un danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la danse hongrois.

personnage. Elle note également que parce qu'elles ne sont pas familières avec les particularités du texte dramatique, elles passent parfois à côté d'incohérences, notamment dans les didascalies. Lors de l'entretien avec le directeur de la maison, j'ai pu lui poser une question justement quant au suivi des manuscrits et des corrections :

Et dans le travail de suivi des manuscrits avec les auteurs, ça va constituer en quoi ce travail ? Vous pensez par exemple que ça diffère d'un suivi qui est fait sur un texte de littérature générale ? Ou est-ce que c'est le même travail ?

Sur le principe, c'est le même. Après, ce qui diffère, c'est la langue parlée. Par exemple, les questions de fautes, de « bien dit », ne sont pas forcément les bonnes. C'est de la littérature mais comme il s'agit de quelqu'un qui parle, il faut accepter parfois par exemple les fautes de grammaire. Comme avec Lagarce par exemple, les personnages parlent comme dans la « vraie vie ». Donc c'est de la littérature écrite pour être parlée. Le mauvais théâtre, c'est de la littérature parlée, des paroles retranscrites. Après par exemple une grosse différence, c'est effectivement une incorrection dans le discours d'un personnage, ça raconte son éducation. Dans le roman aussi sauf qu'on saura ce qu'il ressent, ce qu'il pense. Pas au théâtre. Dans le théâtre, le plus intéressant, c'est ce qui n'est pas écrit. L'intérêt du théâtre, c'est que le personnage parle et qu'on comprend ce qu'il ne dit pas. Dans le roman, on a plus tendance à expliquer : il y a beaucoup de détails sur le personnage, le paysage et cetera. Quand tu lis du théâtre, ce que tu ressens ou ce que tu perçois va au-delà de ce qui est écrit. Le mauvais théâtre, c'est celui qui explique ce qui se passe. Après, il y a la mise en forme parce qu'effectivement il faut s'adapter aussi à une forme. C'est plus facile un roman. Là il y a les répliques, les différents découpages,... Le texte *Dispac Dispac'h* par exemple ce n'est pas du théâtre mais par définition parce que c'est joué, ça le devient. Alors que la forme ne correspond pas.¹

Malgré les règles qui sous-tendent le texte dramatique, nous l'avons vu : dialogue et didascalies, le directeur des Solitaires exprime néanmoins le fait qu'il faut penser à la forme du texte.

Et justement, par rapport à la question des lecteurs, toujours dans la revue théâtre(s), c'était Pauline Peyrade qui avait pris la parole pour expliquer que pour Poings, la version éditée était différente de la version tapuscrite et elle a expliqué que pour vous, il fallait que le texte soit absolument lisible par le lecteur. La mise en page va donc aussi être importante finalement pour rendre accessible le texte ?

Là c'était l'exemple extrême. Si tu prends le livre, à la fin on a mis la partition. C'est pour un spécialiste, pour les acteurs c'est sûr que c'est mieux la partition. Mais enfin pour tout le monde, pour le lecteur on ne peut pas lui donner une partition. C'est comme publier un livret. Moi, je publie le livret, je ne publie pas la partition de Wagner par exemple.²

On revient sur l'idée d'accessibilité évoquée plus haut : le texte doit avant tout pouvoir être lu par tout un chacun. Dans le dossier « Comment être édité ? » de la revue *théâtre(s)*, à la question : « Est-ce que le fait de savoir qu'une pièce aura aussi la forme d'un livre change votre façon de l'écrire ? », David Lescot et Claudine Galea répondent par la négation. Le premier précise qu'il y a cependant une dialectique entre acte de création et acte de publication et explique que pour que le livre existe, il faut accepter d'arrêter l'écriture du texte à un moment. Il poursuit en disant que les dramaturges ont de nouvelles manières d'écrire, en rapport avec la

¹ Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, op. cit.

² *Ibid.*

vie du spectacle, puisque le modèle de l'écriture du texte préalable au passage à la scène est aujourd'hui daté. « L'écriture passe par des allers-retours avec la scène et en général, il y a plus de choses dans le livre que dans la version scénique d'une pièce, parce qu'on finit toujours par couper des éléments pour le plateau. »¹ dit-il. Claudine Galea quant à elle ajoute que certaines éditions théâtrales ouvrent des collections *dégenrées*, un geste partant du théâtre « pour ouvrir sur du texte qui transfictionne entre théâtre, poème et récit »².

Les éditions de L'Arche ont en effet fait le choix de diversifier leur catalogue afin de conquérir un plus large public. Cette maison a un statut particulier puisqu'elle est aussi agence d'auteurs. Elle compte sept salariés : trois agents, un fabricant (de la sélection du papier jusqu'à validation du BAT, bon à tirer), une chargée des droits, un comptable, une éditrice, ainsi que plusieurs personnes en free-lance notamment pour les relations libraires. Pour la revue *théâtre(s)*, Claire Stavaux explique que le choix des textes, de la lecture des manuscrits à la décision de publication, dépasse la subjectivité simple de l'éditeur puisqu'il est pris de manière collégiale avec l'équipe et les retours de chacun. Il y a également un comité de lecture. La directrice explique qu'il ne faut pas forcément qu'un texte ait une actualité en création pour être publié, il s'agit pour elle d'une pratique à contre-courant puisque la décision de programmer une parution seulement parce que la pièce est jouée ne réduit le texte de théâtre qu'à sa représentation. Elle précise que cela arrive mais que ce n'est pas une obligation. Un point de vue lié pour elle à l'histoire de L'Arche puisqu'en tant qu'agence, la maison a pour but de valoriser des textes pour susciter une envie de mise en scène. Pour expliquer le fait qu'aujourd'hui presque tous les éditeurs ont une collection destinée aux textes qui croisent les styles littéraires, elle explique qu'auteurs et éditeurs s'intéressent de plus en plus à une pluralité de formes textuelles dans l'idée de « décloisonner les champs, les genres et les formes de littérature pour libérer la parole quel que soit son genre ou sa catégorie formelle »³. C'est dans cette optique que la collection *Des écrits pour la parole* a été créée il y a six ans dans l'espoir aussi que le mélange des genres peut amener de nouveaux lecteurs pour les pièces de théâtre. Cette collection d'aujourd'hui vingt titres met l'oralité au cœur de l'écriture en mettant en avant des formes hybrides à la frontière du théâtre, de la poésie et du roman. Autre exemple de collection originale pour une maison spécialisée : chez Les Solitaires Intempestifs, la collection « Fiction » regroupe « des récits dont la forme n'est pas a priori théâtrale bien que bon nombre

¹ FLAGEL, Thomas., [...] Comment être édité ? *théâtre(s)*, le magazine de la vie théâtrale, op. cit. p. 99.

² *Ibid.* p. 98.

³ *Ibid.* p. 94.

de textes aient été présentés en scène »¹. La maison Color Gang propose elle aussi une ligne éditoriale originale. Il s'agit d'un éditeur-imprimeur typographe, installé aux environs de Lyon qui publie des textes atypiques : souvent des textes de théâtre contemporain pouvant engager le débat public, des textes pouvant être utilisés dans les pratiques théâtrales, mais aussi d'autres textes poétiques et inclassables. Cet éditeur réalise également des livres d'art, donc des éditions originales souvent en typographie accompagnée d'un travail d'artiste en dessin, peinture ou gravure.

Les maisons ont toutes une ligne éditoriale claire et tranchée. Aux Presses universitaires du Midi, Muriel Plana – directrice de la collection « Nouvelles scènes francophones » – explique, dans le questionnaire rempli dans le cadre de ce mémoire, s'intéresser aux pièces que ne publient pas les autres éditeurs du marché :

Mes critères sont clairs, même s'il faut toujours les repreciser... Je cherche ce qui m'ouvre un horizon, qui me défie. Ensuite, mes goûts : théâtre politique, féministe, queer, qui problématise réellement la langue et ses objets... Je hais le théâtre à thèse, le théâtre esthétisant, le théâtre narcissique... et bien sûr le théâtre qui veut « m'expliquer la vie » et me prend pour cible, objet, et traite mal le spectateur, en l'agressant, le culpabilisant, cherchant à l'hypnotiser, etc.²

Pour les consignes d'envoi des manuscrits, les éditions Théâtrales précisent quant à elle sur leur site : « les vaudevilles, pièces en versification classique ou à la structure classique – découpage en actes, scènes, etc. – ne correspondent pas à notre ligne éditoriale »³.

Il est intéressant de citer également des maisons à l'étranger afin d'élargir ce regard sur les différentes visions de l'édition théâtrale. Les éditions généralistes canadiennes Hamac mettent notamment en avant une définition intéressante du théâtre avec la collection Hamac-théâtre : « Est théâtre ce qu'on souhaite qui soit proféré et entendu, que cela se passe sur une scène, dans la rue, dans nos oreilles ou à l'écran »⁴. Le dossier « Comment être édité ? » de la revue *théâtre(s)* s'est également intéressé à l'éditeur belge Lansman dont les productions sont largement diffusées en France. La maison Lansman éditeur existe depuis 1989, basée en Wallonie, elle compte aujourd'hui plus de 1 300 ouvrages. Émile Lansman explique ne pas faire

¹ Site des Solitaires Intempestifs sur <https://www.solitairesintempestifs.com/collections/fiction>, consulté le 07/08/2023.

² Questionnaire rempli le 14 avril 2023 par Muriel Plana. Disponible en annexes.

³ Site internet des éditions Théâtrales sur <https://www.editionstheatrales.fr/page/la-maison-5.html>, consulté le 07/08/2023.

⁴ Site internet des éditions Hamac sur <https://hamac.qc.ca/catalogues/hamac-theatre/>, consulté le 08/03/2023.

un tri par élimination mais va choisir ce qui s'inscrit dans la ligne éditoriale de façon plutôt instinctive :

[L]a valorisation depuis nos débuts de pièces qui nous parlent du monde d'aujourd'hui, de ses travers, de ses dysfonctionnements. Avec des points de vue qui relèvent davantage des victimes du système que de ceux qui le façonnent. Ceci dit, nous accordons une place particulière aux écritures francophones hors France métropolitaine ainsi, qu'aux textes à lire et à jouer pour les jeunes.¹

Il note que les tendances actuelles sont à la disparition des personnages, la multiplication des types d'adresse et des récits, or il insiste : pour lui, le rejet de la ponctuation et la multiplication des retours à la ligne ne constituent pas une originalité, au contraire. « Aujourd'hui, pour être original, il faut écrire des phrases complètes et ponctuées, regroupées en paragraphes ! C'est ce que nous recevons le moins, mais qui a le plus de chance d'être publié. »² Ainsi, si les éditions Théâtrales appellent des manuscrits dont la forme rompt avec le classicisme, Lansman éditeur met en avant l'importance du fond et d'une forme qui ne se contente pas de suivre la déconstruction en vogue dans les écritures contemporaines. Il rappelle que la priorité est le futur lecteur et que ce serait donc une erreur d'envoyer le synopsis d'un spectacle où le texte serait écrasé par le poids de la vision de mise en scène de l'auteur.

Dans sa thèse *L'édition théâtrale aujourd'hui : Enjeux artistiques, économiques et politiques*, Pierre Banos-Ruf parle de triple objectif de l'édition théâtrale : la création et l'enrichissement d'un répertoire, une autonomie vis-à-vis de l'actualité scénique et un apport littéraire. Une analyse permettant de mettre en exergue ce qui sous-tend les lignes éditoriales des maisons d'édition spécialisées ou des collections théâtre.

Comparaison de livres de différentes maisons d'édition

Selon le papier choisi, le format du volume, la qualité de l'œil typographique et celle de l'encre, le même texte sera plus ou moins capable de rencontrer des lecteurs, de frapper leur imagination ou de saisir leur entendement.³

Jean-Yves Mollier

Dans *Une autre histoire de l'édition française*, Jean-Yves Mollier explique que la réception d'une œuvre est partiellement déterminée par le support sur lequel elle est inscrite.

¹ FLAGEL, Thomas., [...] Comment être édité ? *théâtre(s), le magazine de la vie théâtrale*, op. cit. p. 93.

² *Ibid.*

³ MOLLIER, Jean-Yves. *Une autre histoire de l'édition française*. 2015. Paris : La fabrique édition. p. 8-9.

Sans ce dernier, le texte ne pourrait arriver jusqu'au lecteur. Dans son autobiographie *L'Arche et la galère*, Rudolf Rach évoque longuement ses années en tant qu'éditeur pour la maison Suhrkamp en Allemagne. Il explique un changement de style lors du changement de direction. Le fondateur Peter Suhrkamp défendait une « tradition expressionniste de l'image »¹. M. Rach décrit alors les éditions de l'œuvre de Bertolt Brecht des années cinquante par la maison : des lettres imposantes sur les jaquettes, comme si elles avaient été écrites avec un gros pinceau, et des noirs et rouges qui dominent. Lorsque le successeur de Suhrkamp, Siegfried Unseld, est arrivé, « les couvertures sont devenues plus légères élégantes, sans perdre leur rigueur graphique »². Rudolf Rach note que l'écriture est restée le point central des couvertures, les images sont une exception : « La prédominance de l'écriture a souligné l'importance de la langue et de la pensée. »³ déclare-t-il. Il poursuit en disant qu'avec les nouvelles stratégies de marketing, ils ont été poussés à utiliser des images, qui se lisent plus rapidement et sans efforts. Mais il se félicite d'avoir su résister à cette pression en maintenant l'ancien principe stylistique : « Et le style, c'est le contenu. »⁴ Il est donc bien évident que chaque maison travaille son style afin de mettre en avant le contenu qu'elle propose, afin d'être reconnaissable et de se distinguer.

Pour réaliser l'étude comparative ci-dessous, nous utiliserons six pièces de différentes maisons : *Data, Mossoul* de Joséphine Serre chez éditions Théâtrales, *Le Nid de cendres* de Simon Falguières chez Actes Sud-Papiers, *Migraaaants* de Matéi Visniec chez L'Œil du Prince, *Orphelins* (suivi de) *Oussama, ce héros* de Denis Kelly chez L'Arche, *Les idiots* de Claudine Galea chez Espace 34 et *Evel Knievel contre Macbeth* de Rodrigo García chez Les Solitaires Intempestifs. On note ainsi que Les Solitaires Intempestifs ont décidé de travailler sur une omniprésence du bleu, les éditions L'Œil du Prince (La Librairie Théâtrale) sur un titre écrit en diagonale, Espace 34 travaille également avec des couvertures bleues mais en y insérant une image, le design de L'Arche (collection « Scène ouverte ») est épuré et travaille sur un fond blanc et des écritures en bichromie, Actes Sud-Papiers travaille également avec un design épuré mais y ajoute une petite illustration, Les éditions Théâtrales choisissent elles aussi un fond blanc en jouant sur une bichromie des écritures et une image reprenant les mêmes couleurs. Ce qu'on peut noter en analysant les différentes identités graphiques des maisons, c'est la prédominance

¹ RACH, Rudolf. *L'Arche et la galère : Un éditeur sur le pont*. Op. cit.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

de l'écriture. Même dans les cas où on retrouve une image, elle n'est pas prioritaire sur la couverture et n'en occupe qu'une petite partie.

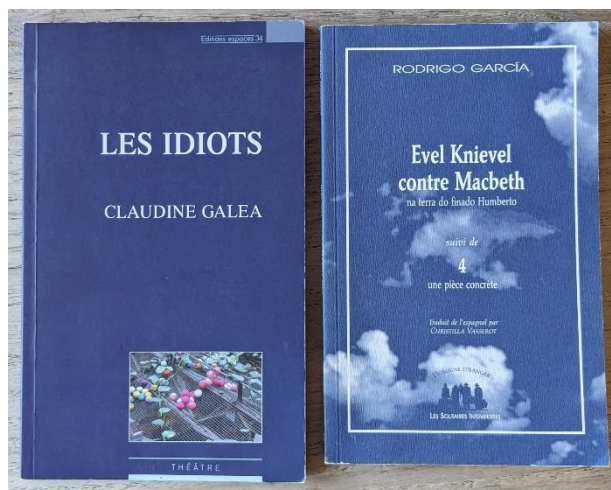
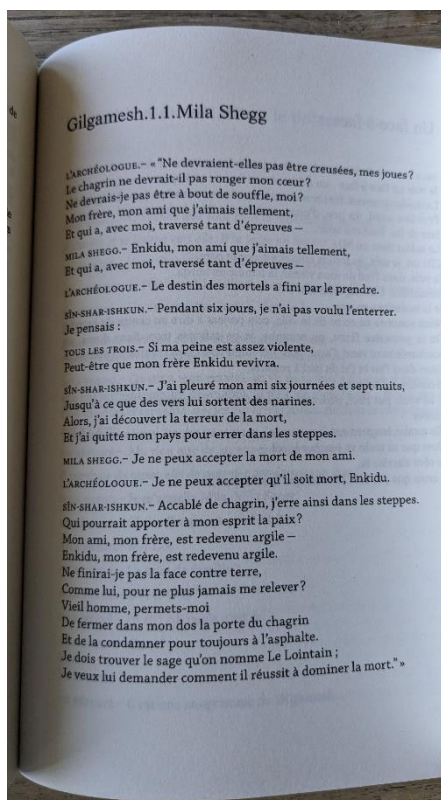


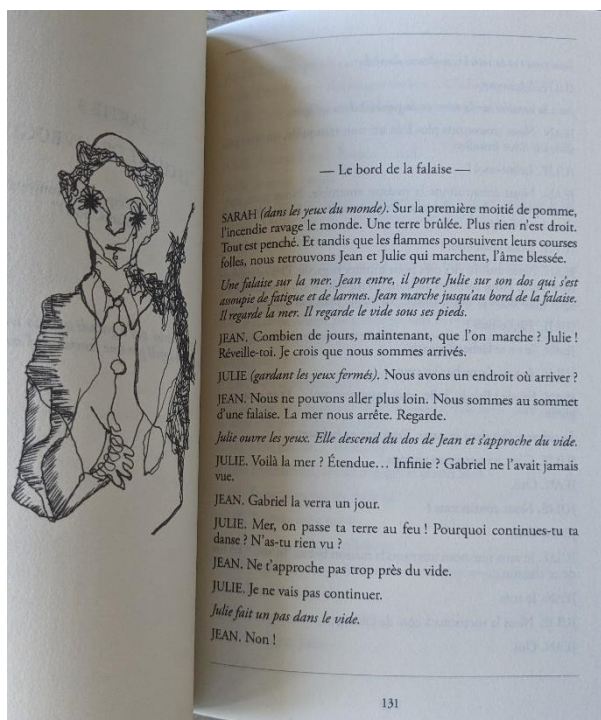
Photo 1 : (en haut) éditions Théâtrales, Actes Sud-Papiers ; (en bas) L'Œil du Prince, L'Arche

Photo 2 : Espace 34, Les Solitaires Intempestifs

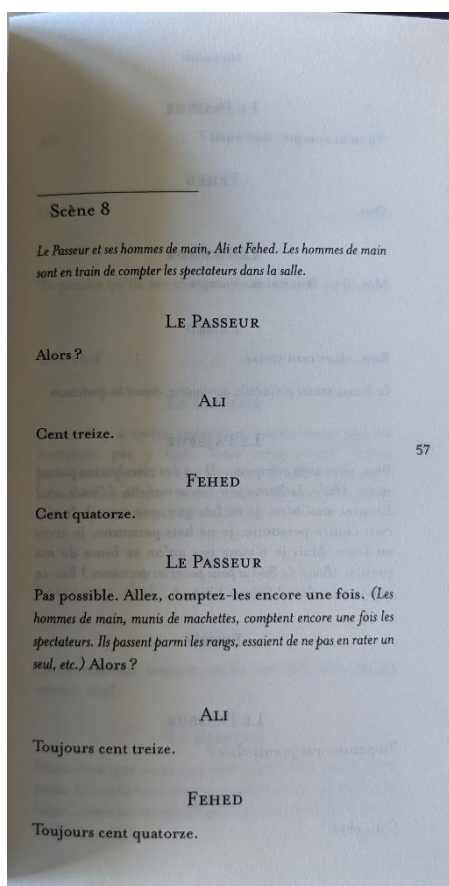
Les maisons vont jouer sur les différentes textures de papier pour les couvertures. Dans les exemples en photo ci-dessus : L'Œil du Prince, Les Solitaires Intempestifs et Actes Sud ont choisi les papiers les plus texturés, non vernis (et non couché pour les deux premiers) ; les autres ont choisi un papier verni, brillant pour les éditions Théâtrales, mat pour L'Arche et Espace 34. On peut également noter la différence de ton de blanc choisi, un blanc cassé pour L'Œil du Prince et Actes Sud, un blanc pur pour les deux autres. Pour les formats, ils sont étroits, Actes Sud et éditions Théâtrales mis à part. Pour les comédiens, les formats étroits sont pratiques car facilement manipulables sur scène puisqu'on peut les tenir dans une main. En ouvrant les livres, on découvre des mises en page classiques et respectant les codes d'écriture du théâtre : didascalies en italique, noms des personnages en capitales (suivis d'un point ou d'un point puis d'un tiret ou bien centré au-dessus de la réplique) :



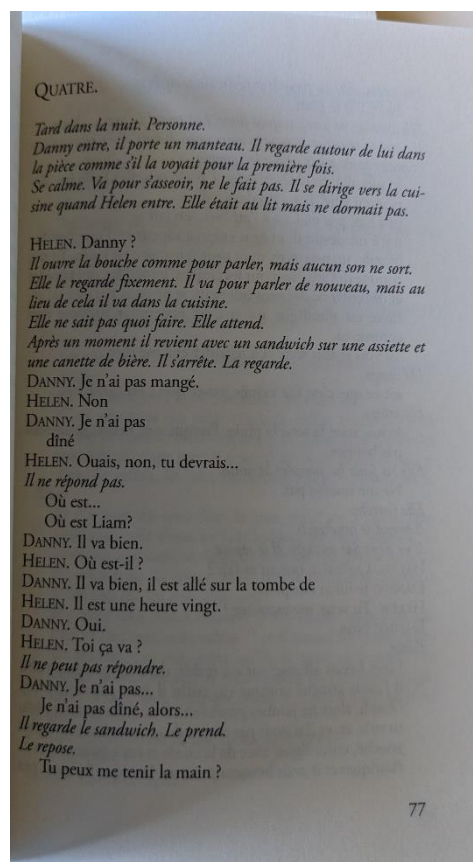
Data, Mossoul – J. Serre – éd. Théâtrales



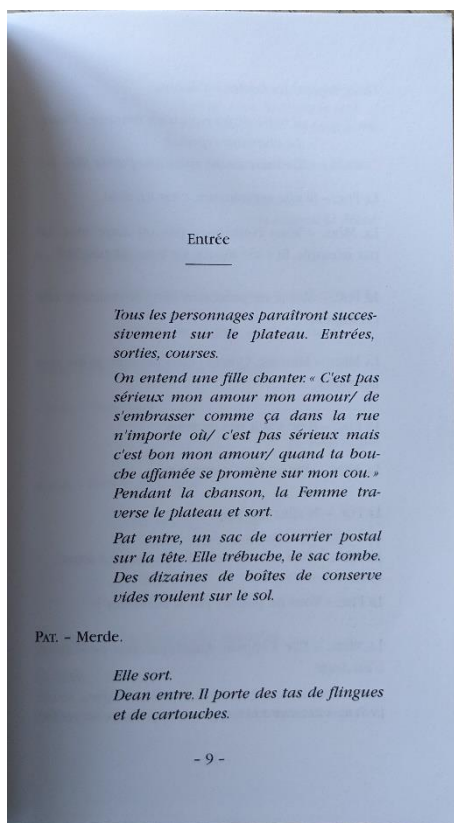
Le Nid de cendres – S. Falguières – Actes Sud-Papiers



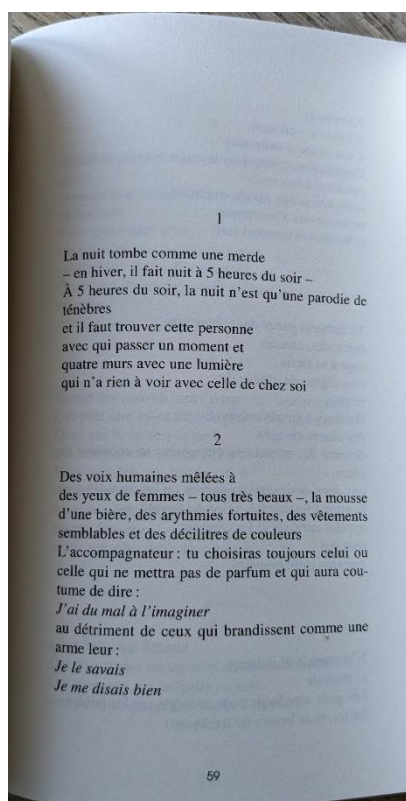
Migraaaants – M. Visniec – L'Œil du Prince



Orphelins (suivi de) Oussama, ce héros
– D. Kelly – L'Arche



Les idiots – C. Galea – Espace 34



Evel Knievel contre Macbeth – R. García
– Les Solitaires Intempestifs

Les polices varient sans qu'elles soient mentionnées dans les pages liminaires. Les marges sont plus ou moins larges. *Le Nid de Cendres* comporte des illustrations de l'auteur sans que cela soit une marque de fabrique d'Actes Sud-Papiers. On peut relever la numérotation des pages chez L'Œil du Prince qui se fait sur le côté extérieur de la page, cependant on note globalement que si les maisons ont chacune leur propre mise en page, elles ne cherchent pas l'originalité mais le respect de la construction du récit dramatique. Les pages liminaires montrent néanmoins une différence dans l'approche du contenu du livre.

Pages	éd. Théâtrales	Actes S.-Pap.	Sol. Intemp.	Espace 34	Œil du Prince	L'Arche
1	Faux-titre		Faux-titre	Dédicace		
2	Même auteur	Crédits		Crédits		Éditeur
3	Grand titre	Grand titre	Grand titre	Faux-titre	Faux-titre	Présent. tex.
4	Maison+ crédits		Crédits	Même auteur	Même auteur	
5	Dédicace	Dédicace	Sommaire	Grand titre	Grand titre	Faux-titre
6	Personnages	Personnages		Même coll.	Maison+crédits	Crédits
7	//	//	Faux-titre	Faux-titre	Note sur aut.	Grand titre
8	Notes texte		Création	Personnages	//	
9	TEXTE	TEXTE	Introduction	TEXTE	Note intention	Faux-titre
10	Index	...	//	
11	TEXTE	...	//	Personn.
12	//	
13	//	TEXTE
14	//	...
15	Personnages	...
16
17	TEXTE	...
FIN texte	... (p. 135)	... (p. 372)	... (p.91)	... (p.69)	... (p. 207)	... (p. 162)
+1	Création	Note intention		Remerciements	SACD+Impres.	
+2	Sources	//	Même auteur	Table	x	
+3	//	Table	//	Impression	x	Table
+4	//		Sur auteur	x	x	
+5	Auteur	Même auteur	Impression	x	x	Même aut.
+6		Impression	x	x	x	
+7		x	x	x	x	Info papier
+8	Impression	x	x	x	x	
+9	x	x	x	x	x	Impress.
+10	x	x	x	x	x	FIN

Tableaux comparant les pages liminaires de pièces de différentes maisons d'édition

Légende : case vide = page blanche ; // = *ibid.* case supérieure ; ... = texte ; x = pas de page correspondante)

Les éditions Théâtrales vont introduire dans les pages préliminaires une courte description de la maison ainsi que de la ligne éditoriale de la collection concernée. Dans les « notes sur le texte » on trouve des consignes pour la distribution des comédiens et des explications typographiques : « Une barre oblique (/) désigne une interruption de la réplique. »¹ Actes

¹ SERRE, Joséphine. *Data, Mossoul*. 2019. Paris : Éditions Théâtrales.

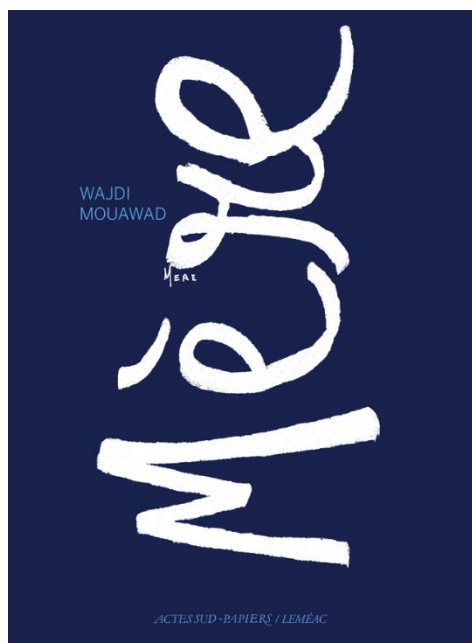
Sud-Papiers a dû ajouter une table des matières car la pièce est découpée en sept parties et peu de pages liminaires afin de limiter les coûts car *Le Nid de cendres* est une pièce très conséquente de 376 pages. Les Solitaires Intempestifs placent les informations sur la création de la pièce (en théâtre cela signifie la première fois que la pièce est jouée) au début du livre et ont ajouté à la liste des ouvrages de l'auteur ceux édités par eux qui parlent du travail de l'auteur. Espace 34 ouvre sa pièce avec originalité en faisant de la première page, une page de dédicace. La maison précise également dans les pages préliminaires les derniers ouvrages publiés dans la même collection. La liste des personnages n'est pas annoncée par le titre « Personnages » que l'on trouve habituellement. Il est plutôt étonnant d'avoir choisi de faire une table étant donné la petite taille du texte (72 pages). La liste des ouvrages du même auteur de L'Œil du Prince est la seule qui se compose de ceux publiés par d'autres éditeurs : la pièce *Migraaaaants* étant la première de Matéi Visniec que la maison publie, cela permet de montrer la portée de l'auteur dont les textes ont déjà été publiés. La maison ajoute, comme les éditions Théâtrales, des informations sur sa création. Il s'agit pour elle d'une simple définition :

Œil du prince : C'est la place d'où l'on peut le mieux voir le spectacle ; elle correspond au septième rang de l'orchestre, là où est installé, pour les répétitions, un pupitre avec une petite lampe pour le metteur en scène et son assistant.

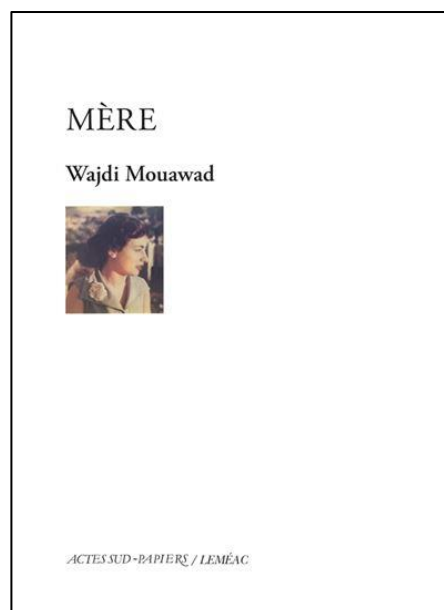
Éditions Le Robert, Dictionnaire de la langue du théâtre¹

On peut donc dire que les maisons d'édition ne cherchent pas l'originalité dans leur mise en page mais travaillent le texte dans une volonté de respect de la structure de l'œuvre, dans un souci de respect des codes propres à la maison afin de créer une identité graphique cohérente sur l'ensemble de la production et avec des obligations de fabrication (coût et respect des cahiers). Lors de mes observations en librairies, un ouvrage s'est cependant démarqué par son originalité de fabrication. Pour la pièce *Mère* de Wajdi Mouawad, Actes Sud-Papiers a choisi d'en faire un leporello, un livre-accordéon publié hors collection. Ce format étonne mais questionne quant à sa pertinence puisque le texte, agrémenté de croquis, se déroule malgré son format page par page. Un livre disponible au prix de 37 €, coédité avec les éditions québécoise Leméac (éditeur de l'auteur libano-québécois Wajdi Mouawad depuis 1996). La Fnac propose sur son site une précommande d'une autre édition du texte prévue pour le 20 septembre 2023, cette fois dans la collection « Théâtre ».

¹ VISNIEC, Matéi. *Migraaaaants*. 2016. Paris : L'œil du Prince. p. 6.



Mère – W. Mouawad – Hors collection – 09/2022 (37 €)



Mère – W. Mouawad – coll. Théâtre – 20/09/2023 (19 €)

Est également notable le nouveau format d'édition lancé par Art et Comédie (éditions La Librairie Théâtrale) nommé « livre de scène » (20,5 x 29,7 cm pour un format classique de 14 x 18 cm). La maison explique que ce format a été développé à la suite d'observations de problématiques rencontrées par des troupes de théâtre amateur. Le livre de scène est donc destiné à une utilisation scénique pour les répétitions. Il est donc plus grand et plus résistant aux manipulations qu'un format broché classique et dispose d'un espace pour la prise de notes sur le texte. Ce nouveau format est moins cher (moins de 10 €) que le format classique afin de répondre aux préoccupations financières des troupes. La maison précise que toutes les nouveautés Art et Comédie seront disponibles au format livre de scène, et que ce sera également bientôt le cas pour l'ensemble du catalogue.

Parmi les formats originaux, on peut également noter que certains livres chez les Solitaires Intempestifs rompent avec le design classique pour mettre en avant l'adaptation cinématographique dont la pièce fait l'objet. Ce choix est une stratégie de communication s'appuyant sur la filiation avec le cinéma, art plus populaire, ce qui permet aux spectateurs du film d'y associer immédiatement la pièce. C'est le cas par exemple pour l'édition des pièces *Mon Crime* de François Ozon, *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce et *Les garçons et Guillaume, à table !* de Guillaume Gallienne.

Conclusion générale

Les prémices de l'édition apparaissent à la fin du XVI^e siècle, avec la publication en grande majorité de pièces de théâtre et textes religieux par les libraires-éditeurs. Le genre de la fiction est alors largement dominé par les textes dramatiques. Progressivement, le théâtre laisse sa place au roman qui devient très vite un genre de littérature populaire dont le développement s'accélère avec la révolution de l'imprimé puis l'apparition du livre de poche. Au XIX^e siècle, le roman écrase toute concurrence et la pérennité des collections théâtrales est une problématique qui s'impose. Des tentatives de survie pour ce secteur apparaissaient cependant déjà au XVIII^e siècle. L'édition théâtrale demeurera malgré tout bien vivante jusqu'au milieu du XX^e siècle, grande époque pour elle puisqu'elle est alors très liée à la littérature générale grâce à des auteurs polymorphes tel qu'Edmond Rostand. En 1980, la situation de l'édition théâtrale est catastrophique, l'atrophie du secteur amène le CNL à dépêcher une enquête pour trouver des solutions et mettre un terme à cette crise. Dans son compte-rendu d'enquête, Michel Vinaver fait état d'un problème multifactoriel. Depuis, des stratégies ont donc été mises en place afin de viabiliser la publication des pièces de théâtre contemporain et sauver ainsi l'édition théâtrale.

En 1975, les changements de statuts de la SACD empêchant les auteurs de céder une partie de leurs droits de représentation à leur éditeur provoque une vague de désintéressement des grands éditeurs pour le secteur théâtral. Avant cette date, auteur et éditeur se partageaient la plupart du temps équitablement la part perçue sur les représentations pour le droit d'auteur (12 % de l'assiette pour les représentations professionnelles ayant lieu à Paris, 10,5 % de l'assiette pour les autres). Aujourd'hui les éditeurs peuvent négocier seulement 5 % de ces droits si la publication a lieu avant le contrat de représentation. Une perte de ressource financière considérable qui induit cependant un nouveau rythme de publication, les textes étant publiés avant leur représentation, permettant ainsi à l'éditeur de pouvoir toucher les 5 % des droits de représentation. Les grands éditeurs généralistes s'étant détournés du domaine théâtral sans que la relève soit encore assurée par les éditeurs spécialisés (des « militants » à l'époque au nombre de quatre : L'Arche, Théâtre Ouvert, éditions Théâtrales et Actes Sud-Papiers), le CNL crée en 1982 une commission indépendante pour le théâtre, jusque-là mêlé à la poésie, afin de mettre en avant ce secteur et les subventions disponibles. Suite à ces changements, il y a aujourd'hui de nombreux petits éditeurs ainsi que quelques gros éditeurs spécialisés qui sollicitent le CNL. Un commerce qui repose donc sur une petite économie mais qui pour

François Berreur ne possède pas de potentiel commercial puisque seule la cession partielle des droits de représentation permet de compenser les risques financiers de l'édition théâtrale.

Le principal risque de l'édition de pièces de théâtre contemporain réside dans la *sur-niche* que constitue ce secteur. « Sur-niche » car le public-cible est extrêmement réduit. En effet, la pratique de lecture des textes dramatiques demeure fortement liée à la pratique de l'art théâtral (en tant que praticien, universitaire ou spectateur). Or des chercheurs tels que Michel Vinaver et Anne Ubersfeld expliquent que ce qui manque à un non-amateur de théâtre pour lire un texte dramatique, ce sont des clés de lecture. L'enquête de M. Vinaver ayant mis en avant ce déficit dans l'enseignement, des décisions ont été prises au niveau de l'Éducation nationale qui inscrit depuis quelques années au programme du baccalauréat des œuvres dramatiques contemporaines. Le succès de cette entreprise est probant lorsqu'on prend pour exemple *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. Les maisons d'édition cherchent aussi à élargir leur public en mettant en place des collections dégenrées, telle que *Des écrits pour la parole* chez Actes Sud-Papiers. Elles montrent d'un autre côté une conscience accrue de leur public existant en développant des formats adaptés répondant à ses attentes, tel que le nouveau format lancé par Art et Comédie : le livre de scène.

Les maisons d'édition théâtrale ont également dû adapter la chaîne du livre au besoin particulier du livre de pièce de théâtre. Face à la méconnaissance des grands diffuseurs quant au domaine théâtral, la maison éditions Théâtrales a mis en place en janvier 2017 un service de diffusion spécialisé, Théâdiff, dont la distribution est assurée par la Sodis et le CDE pour les grands comptes. Ce nouveau diffuseur a mis en place différents outils afin de défendre les textes dramatiques face aux libraires. Il facilite par exemple la mise en place de points de vente mobiles dans les théâtres afin d'y vendre les textes des représentations. S'ils sont bien situés, ces points de vente sont efficaces en donnant la possibilité d'un achat-coup de cœur aux spectateurs sortant de la représentation. Les livres sont alors cependant tributaires du succès du spectacle. Les maisons d'édition théâtrale ont également dû repenser leur communication en l'absence de considération de la presse pour leurs publications. Cette communication s'appuie par exemple sur des micro-événements en lien avec l'œuvre et son auteur ou encore sur la mise en avant de l'actualité scénique des pièces publiées.

L'existence d'éditeurs théâtraux ayants plus de trente ans atteste de la vitalité du secteur : aux quatre « militants » des années 1980, se sont ajoutés Espace 34, Les Solitaires Intempestifs et La Librairie Théâtrale. L'édition théâtrale existe toujours grâce au travail conjugué des Institutions nationales (ministère de la Culture et ministère de l'Éducation

nationale) qui ont mis en place des aides financières et ont participé au rayonnement des livres avec la prescription scolaire, des maisons d'édition spécialisées qui malgré les risques financiers se sont battues pour faire exister les textes dramatiques et des établissements théâtraux qui organisent des points de vente mobiles (théâtres, centres culturels, festivals...), mettent en place des prix littéraires pour les textes dramatiques (écoles notamment) ou aident financièrement les éditeurs (lieux de résidence de création). Les éditeurs généralistes qui continuent à publier des pièces contemporaines, les Éditions de Minuit par exemple, font également un travail important car grâce à eux le lien entre théâtre et littérature est renforcé. Au centre de ce combat, le texte dramatique dont la publication est à la fois trace de la scène et possibilités de (re)création, compréhension en profondeur de l'art théâtral et enrichissement du répertoire littéraire. Un texte qui est indéniablement lié à la scène mais qui est aussi indépendant et ouvre, par sa construction particulière, le champ de la lecture. Un genre littéraire qui a aussi valeur d'histoire : depuis la première tragédie, *Les Perses* d'Eschyle en 472 av. J. -C., le théâtre n'a eu de cesse d'évoluer avec la société.

Comme pour les autres domaines de l'édition cependant la question de la rémunération des auteurs peut poser question. Dans le domaine théâtral, du fait des faibles tirages, la rémunération des auteurs dramatiques dépasse rarement les 8 % du prix du livre. Parce qu'on ne vit pas de ce métier, les auteurs de théâtre diversifient leur activité : souvent aussi artistes, ils peuvent participer à des ateliers d'écriture et répondre à des commandes de texte par des metteurs en scène ou théâtres. Ils tirent également leur rémunération des droits de représentation lorsque leurs pièces sont jouées. Or pour que ces textes soient mis en scène par d'autres, il faut qu'ils existent et l'éditeur théâtral a fonction de pourvoyeur de textes pour la scène. En rendant accessibles les textes dramatiques à la fois aux lecteurs mais aussi aux praticiens qui voudront les mettre en scène, il serait légitime que l'éditeur puisse prétendre à une part des droits de représentation. L'édition théâtrale retrouverait alors son potentiel commercial et les éditeurs pourraient publier davantage de textes au regard du nombre de manuscrits qu'ils reçoivent chaque année qui tombent presque systématiquement dans l'oubli. Mais peut-être cela fragiliserait-il cette petite économie bien installée en redonnant aux grandes maisons généralistes cette possibilité de marché ? Or ce qui est précieux dans l'édition théâtrale telle qu'elle est aujourd'hui en France, c'est l'indépendance de la majorité des maisons qui ont chacune une ligne éditoriale forte et originale et font preuve d'une grande solidarité.

Seconde partie : Publier un texte chez Les Solitaires Intempestifs

En commençant cette recherche, je pensais que l'édition théâtrale ne fonctionnait pas, qu'il fallait tout changer pour diffuser les textes dramatiques au plus grand nombre. Mon stage chez Les Solitaires et les recherches effectuées pour ce mémoire m'ont prouvé le contraire. C'est un secteur de niche certes mais des outils ont été mis en place afin d'élargir le public de lecteurs de pièces de théâtre. Il ne semble alors appartenir qu'aux individus de s'intéresser à une lecture qui sorte de ses pratiques habituelles de lecture. L'éditeur doit cependant faire attention à l'accessibilité de son texte s'il veut le destiner à une plus large audience. Cette étude a montré que c'est le cas pour la grande majorité des éditeurs théâtraux. Pour le projet éditorial imaginé ici, nous préparerons une pièce pour sa publication chez Les Solitaires Intempestifs. Nous mettrons ainsi en perspective le travail éditorial particulier que nécessite le texte de théâtre et son contexte économique.

I- *Il y a toujours eu des vagues* chez Les Solitaires

1) Le texte

Il y a toujours eu des vagues est une pièce de théâtre que j'ai écrite dans le cadre du master en écriture dramatique de l'Université Toulouse Jean-Jaurès. Voici sa note d'intention :

*La sensation d'être face aux vagues.
C'est ce qu'on ressent face à quelque chose de trop grand,
qui arrive sur nous et qui va bientôt
nous frapper.*

Quand le monde et ses hommes nous frappent de plein fouet, nous laissant abattu, il faut bien continuer. Mais comment ? C'est ce qu'Écume cherche. Elle se sent coincée dans quelque chose qui ne lui correspond plus et décide de partir. Son voyage peut s'apparenter à un voyage initiatique, une quête identitaire dont les étapes seraient des rencontres, passées ou présentes, réelles ou fictives. Écume est dans sa tête, elle veut oublier le reste, ne vivre qu'avec elle-même. Seulement, c'est ce qui risque de la noyer. Durant son voyage, elle est accompagnée par ses deux entités ; L'Autre veut qu'ensemble elle se sert contre elle-même et ne bouge plus, La Biche veut la ramener vers le reste du monde.

Il y a toujours eu des vagues, c'est l'histoire de rencontres.

L'histoire d'une rencontre entre un fait divers et une scène de théâtre comme point de départ de la pièce. Le 16 novembre 2019, le journal *DNA* publiait un court article commençant par : « Un sans-abri âgé d'une quarantaine d'années a été retrouvé mort, ce samedi vers 10h30, quai de Paris au centre-ville de Strasbourg. Il a été découvert par un autre SDF sous le pont de Saverne¹. » Cette rencontre devient celle d'Écume et NR dans la pièce. Une

¹ A.B., « Strasbourg : un SDF meurt sous un pont », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 16 novembre 2019, consulté le 19/12/2021 sur : [Faits divers. Strasbourg : un SDF meurt sous un pont \(dna.fr\)](https://www.dna.fr/strasbourg/strasbourg-un-sdf-meurt-sous-un-pont)

rencontre entre une jeune femme et un homme, une vivante et un mort. Mais *Il y a toujours eu des vagues* c'est aussi le résultat d'une rencontre entre deux femmes qui deviennent amies. L'une est iranienne, elle s'appelle Masoude et l'autre est franco-belge, Célia. Un partage d'histoire, le récit d'une fuite d'un pays pour la France, qui progressivement déteint sur l'intrigue de la pièce et donne une identité à NR.

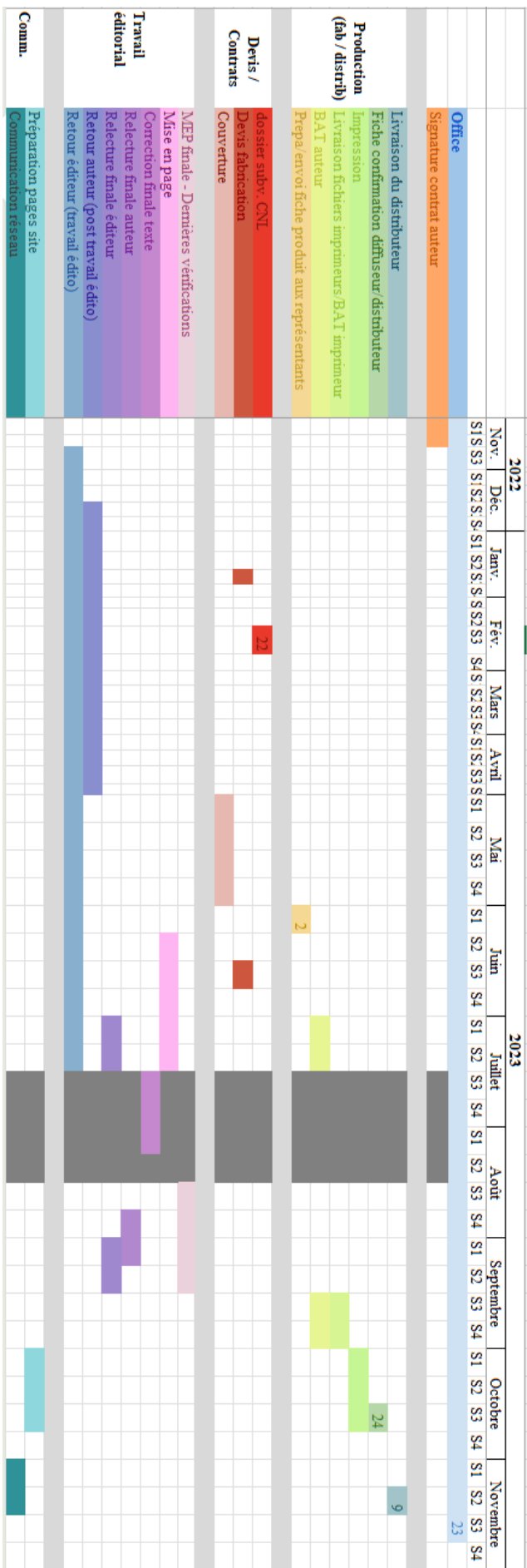
Dans une société où tout est surconsommation, de l'information à la nourriture en passant par la culture et les vêtements, la création *Il y a toujours eu des vagues* veut s'arrêter sur l'instant. Elle pointe du doigt le danger de cette attitude de consommation tout en profitant de l'espace privilégié qu'offre la représentation. Telle une vacuole de silence dans ce monde de bruits et d'images, la scène se concentre ici sur l'a-tension des spectateurs. En résumé : l'écume, c'est la petite mort des vagues. Le reste on s'en fout.

Pour ce projet, je me fais éditrice et nous allons imaginer ici publier cette pièce dans la collection « Bleue ».

2) Rétroplanning : le festival Supernova pour date d'office

Afin de construire le rétroplanning, nous devons d'abord nous interroger sur le contexte de publication du texte. S'agissant d'une jeune autrice encore inconnue et dont il s'agit ici du premier texte publié, nous allons regarder s'il y a une actualité de création en mise en scène, sinon le risque financier serait trop grand. *Il y a toujours eu des vagues* sera jouée pour la première fois à titre professionnel au festival Supernova. Organisé par le théâtre Sorano à Toulouse, ce festival a pour but de mettre en avant la jeune création. Cette année, sa huitième édition aura lieu du 7 au 25 novembre. La pièce sera jouée les 24 et 25 novembre. Le diffuseur Théâdiff envoie chaque année un calendrier avec les dates possibles de mise à l'office et pour chaque date d'office, la date de livraison à la Sodis, la date de validation de la fiche argumentaire, et cetera ; nous construisons donc notre rétroplanning à partir de cette base. Théâdiff propose justement une date d'office le 23 novembre : c'est parfait pour nous qui mettrons en place avec le théâtre un point de vente à la sortie des représentations.

Nous pouvons donc construire le rétroplanning suivant, les cases grisées entre mi-juillet et mi-août correspondant à la fermeture de l'entreprise pour les congés des salariés. La date d'office fixée au 23 novembre, nous prenons soin de signer le contrat avec l'autrice le plus tôt possible afin de le signer avant la signature de son contrat de représentation avec le théâtre Sorano. Nous pouvons ainsi négocier avec l'autrice, metteuse en scène de son texte, 5 % des droits de représentation de la pièce. Jusque mai 2023, il s'agit de la période d'échanges entre auteur et éditeur afin de retravailler le texte pour l'amener à sa forme définitive. En théâtre, nous l'avons vu, ce travail est souvent plus conséquent afin de rendre accessible à la lecture ce qui est au départ une partition scénique.



Rétroplanning pour la publication d'Il y a toujours eu des vagues

La date suivante importante est la date butoir de dépôt du dossier de demande de subvention au CNL. L'aide demandée ici est celle pour la publication d'ouvrages. Pour la session de mai/juin 2023, le dossier doit être déposé entre le 12 janvier et le 22 février. Cela veut dire que l'éditeur devra rédiger une note quant à ses motivations sur le choix du texte ; il faudra aussi réunir les informations autour de la création de la pièce et rédiger une biographie de l'auteur. Une première version du texte devra être fournie rapidement afin de réaliser un premier devis de fabrication pour estimer le coût de l'ouvrage. Un second devis sera réalisé plus tard avec la version définitive du texte. La couverture ensuite devra être réalisée rapidement afin de pouvoir transmettre au diffuseur la fiche argumentaire de vente la plus exacte possible. Le calendrier fourni par Théadiff fixe la date limite de remise de cette fiche au 2 juin. L'image de couverture fournie sera utilisée pour annoncer la sortie du livre en ligne et ouvrir les précommandes, il faut donc dans l'idéal qu'elle soit dans sa version définitive. Cette fiche et ses informations seront modifiables par la suite sur le site de la Sodis, distributeur associé à Théadiff. Le 24 octobre, un mois avant la date d'office il faudra la transmettre définitivement en validant les informations sur le site de la Sodis. La livraison au distributeur étant prévue pour le 9 novembre, toujours d'après le calendrier transmis par le diffuseur, il faut penser les différentes étapes d'impression en fonction.

3) Budget & devis

Il y a toujours eu des vagues							
SORTIES		ENTRÉES				Prix unitaire livre	13,00 €
Dépenses	Montant	Recettes	Montant			Droits d'auteurs pour 1 ex.	1,04 €
Droits d'auteurs pour totalité des exemplaires vendus	982,80 €	SUBVENTIONS	1 031,40 €			Coût impression 1 ex.	1,24 €
SERVICES EXTERNES	1 719,00 €	Subvention CNL	1 031,40 €				
Photographeur couverture	100,00 €					Tirage total	1000
Rémunération correcteur	384,00 €					Exemplaires auteur	30
Impression coût total HT	1 235,00 €					Exemplaires maison	5
SOUS-TOTAL sorties	2 701,80 €	SOUS-TOTAL entrées	1 031,40 €	TOTAL frais	1 670,40 €	Exemplaire BnF	1
						Exemplaire CNL	1
Prix de revient du livre (retrait marge diff-distrib & libraire)	5,72 €	Point mort (en nbr d'exemplaires)	292,027972	293		Exemplaire service presse	18
						Nbr exemplaires commercialisés	945
Marge nette	3 729,44 €	Marge nette FINALE (retrait des droits d'auteurs)	2 746,64 €				

Afin de construire le budget ci-dessus, deux devis ont été réalisés (voir ci-après). Le premier pour l'impression de l'ouvrage et le second pour la couverture.



www.presence-graphique.fr

- **Accueil** : Tél. 02 47 34 25 40 • Fax : 02 47 34 25 41 • infos@presence-graphique.fr
- **Fabrication** : Tél. 02 47 34 25 50 • Fax : 02 47 34 25 51 • fabrication@presence-graphique.fr
- **PAO** : Tél. 02 47 34 25 70 • Fax : 02 47 34 25 71 • pao@presence-graphique.fr
- **Display** : Tél. 02 47 34 25 54 • Fax : 02 47 34 25 41 • display@presence-graphique.fr



10-31-2677 / Promouvoir la gestion durable de la forêt / pefc-france.org

2, rue de la pinsonnière - 37260 MONTS

Editions des xxx
A l'attention de
Mme Célia Poux

DEVIS

MONTS, le 20/01/2023

Nos réf. : PRE/123483v0/DJ/page 1

Madame Célia Poux,

Nous vous prions de trouver ci-joint notre meilleure offre pour la réalisation éventuelle de :

1 000 125x200mm - POUX : IL Y A TOUJOURS EU DES VAGUES

Commande/Fichier le 18/07/22 - Livraison 02/08/22 (Sodis) et 17/08/22

Brochures collées

Format fini : 64 pages + couverture
125 x 200 mm - format à la française
Base fournie : Fichier Acrobat 1.3 certifié sans corrections

4 pages **Dos de 5mm**

Papier : 250 g/m2
- Rives
Tradition
Naturel

Impression : Au recto : noir + 1 couleur Bleu PMS 655U
Compogravure : 1 x Bon à tirer

64 pages (cahiers de 8p.)

Papier : 80 g/m2 -
Bouffant main
de 1.8BLANC

Impression : Au recto : noir Au verso : noir
Emballage & livraison : - Un point 77 / SODIS (500 ex.)
sous rétractable, en boîte carton, sur palette
- Un point 25 (500 ex.)
sous rétractable, en boîte carton, sur palette

Poids : 76.50 kg et poids d'un exemplaire : 77 g.

Prix hors taxes :

117018v0 | 1 000 CV offset/Int. numérique.....| 1 235,00 EUR 74,90|EUR le 100+

Paiement 60 jours date de facture
par virement.Limite de validité de
notre offre 18/04/2023

La présente ne constitue qu'une proposition. Elle n'est valable que pendant trois mois, sauf
papier au cours du jour.

Espérant que cette proposition retienne votre attention, veuillez accepter l'expression de nos
salutations les plus sincères.

Bon pour accord, le

Date/...../....

Cachet / Signature

PAUL ROYER
Mise en page

Éditions xxx
Mme Célia Poux

Besançon, le 8 mai 2023

Devis

Veillez trouver ci-dessous ma meilleure proposition pour la conception graphique et la réalisation de :

Il y a toujours eu des vagues
de Célia Poux – Collection « Bleue »

Mise en page de la couverture :

montant HT : 100 euros

Épreuves par PDF, internet.

Pour acceptation de cette offre, merci de me retourner ce devis revêtu de votre signature et de la mention « bon pour accord ».

Restant à votre disposition pour tout renseignement complémentaire, je vous prie de croire en l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Cordialement,
Paul Royer

Valeur à votre aimable règlement à réception de facture.
TVA non applicable, article 29B du code général des impôts. SIRET : xxx.

xxx • 25000 xxx • Tél. : xxx • Mèl : xxx

Le devis réalisé par **l'imprimerie** Présence graphique est pour 1 000 exemplaires avec une impression offset pour la couverture et numérique pour l'intérieur. Ce tirage a été déterminé à partir des tirages classiques de la maison pour les premières publications d'un auteur encore inconnu. Pas de fabrication originale pour ce livre, nous restons dans les codes choisis pour cette collection. Le papier bouffant utilisé pour l'intérieur permet d'augmenter le volume, donc le dos, de ce petit livre de 64 pages.

Paul Royer est la personne qui réalise toutes les **couvertures** de la maison depuis des années, son devis pour la collection « Bleue » est toujours de 100 €.

Pour les **droits d'auteur**, je me suis également appuyée sur les montants habituels des Solitaires soit 8 %. Un pourcentage qui s'explique par les faibles tirages en vigueur dans l'édition théâtrale.

La rémunération du **correcteur** a aussi été établie à partir des calculs habituels de l'entreprise. Travaillant avec quatre correctrices free-lance, le tarif décidé par la maison est de 6 € par page (ici donc 6 x 64).

Le montant de la **subvention** du CNL correspond à 60 % du coût des services externes, soit correction, réalisation de la couverture et impression.

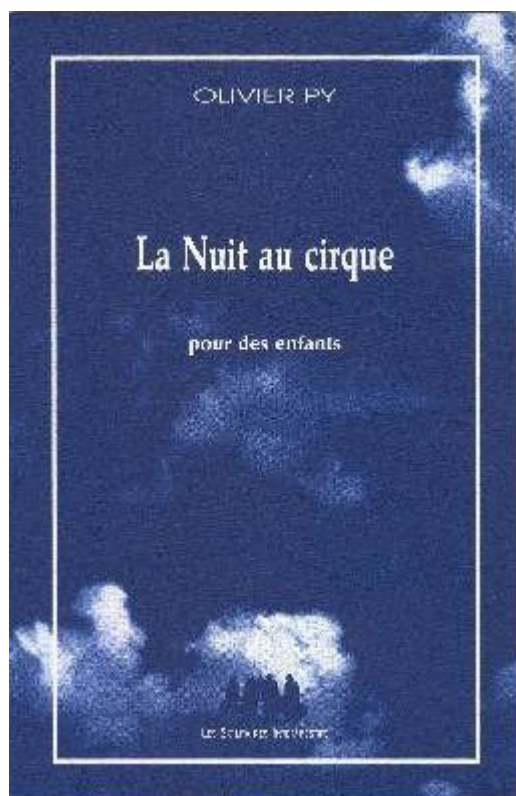
La marge nette finale de l'éditeur pour tous les exemplaires vendus, après retrait des droits d'auteur, s'élevant à 2 746 €, c'est une publication qui est viable pour l'entreprise. Ces bénéfices sont notamment permis grâce au faible coût de fabrication dû à la simplicité de l'ouvrage. Ils permettront de contribuer à la rémunération des salariés travaillant pour la réalisation et la commercialisation des livres : François Berreur, Martine Broussaudier (mise en page et suivi des manuscrits), Sophie Schaegis (gestion commerciale et comptabilité) et Jean-Philippe Faille (gestion des stocks).

II- Publier un livre dans la collection « Bleue »

La collection « Bleue » est la première collection des Solitaires Intempestifs, elle présente des textes du répertoire contemporain en français ou en traduction. Forte de l'importance de son catalogue de 228 titres, elle est subdivisée en deux parties avec le « Domaine étranger » (127 titres).

1) Respecter la charte graphique de la maison

Dès leur création, Les Solitaires Intempestifs ont créé une identité graphique forte en choisissant de travailler sur une omniprésence du bleu. Un bleu qui a changé au fil du temps en fonction des changements de papier, d'imprimeur, d'encre, etc., mais qui demeure toujours. Ils sont également reconnaissables au fond « nuages » utilisé notamment pour la collection « Bleue ». La couverture d'*Il y a toujours eu des vagues* reprend exactement ces codes utilisés depuis la première publication en 1992.



La Nuit au cirque, Olivier Py, 1992



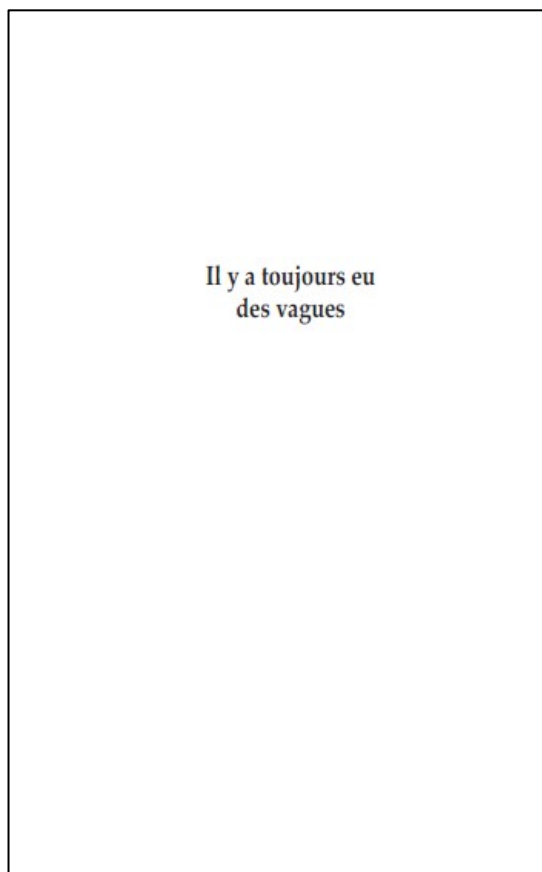
Il y a toujours eu des vagues, Célia Poux, 2023

Ces codes permettent une identité graphique immédiatement reconnaissable, notamment sur les étagères des librairies où ce bleu qui attrape l'œil existe depuis maintenant plus de trente ans et est récurrent puisque ce design correspond à plus de 350 titres. Le logo de la maison qui est issu



d'une photo prise d'une pièce jouée par le Théâtre de la Roulotte, ancienne compagnie de Jean-Luc Lagarce et François Berreur, est présent sur toutes les couvertures. Il symbolise à lui seul Les Solitaires Intempestifs.

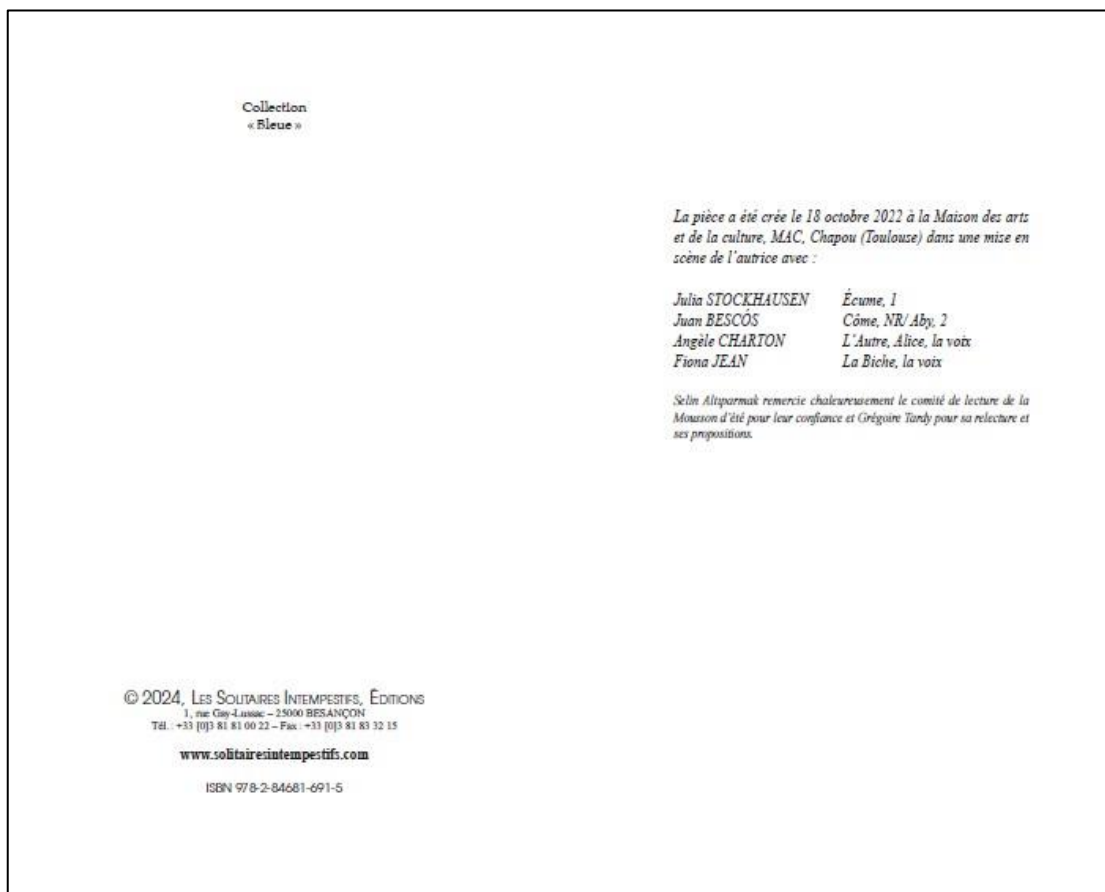
Pour la mise en page du bloc intérieur du livre sur InDesign, j'ai également repris les codes de la collection. On retrouve le frontispice (faux-titre et grand titre) puis les pages préliminaires (les informations de création de la première mise en scène et la dédicace).



p. 1 : faux-titre

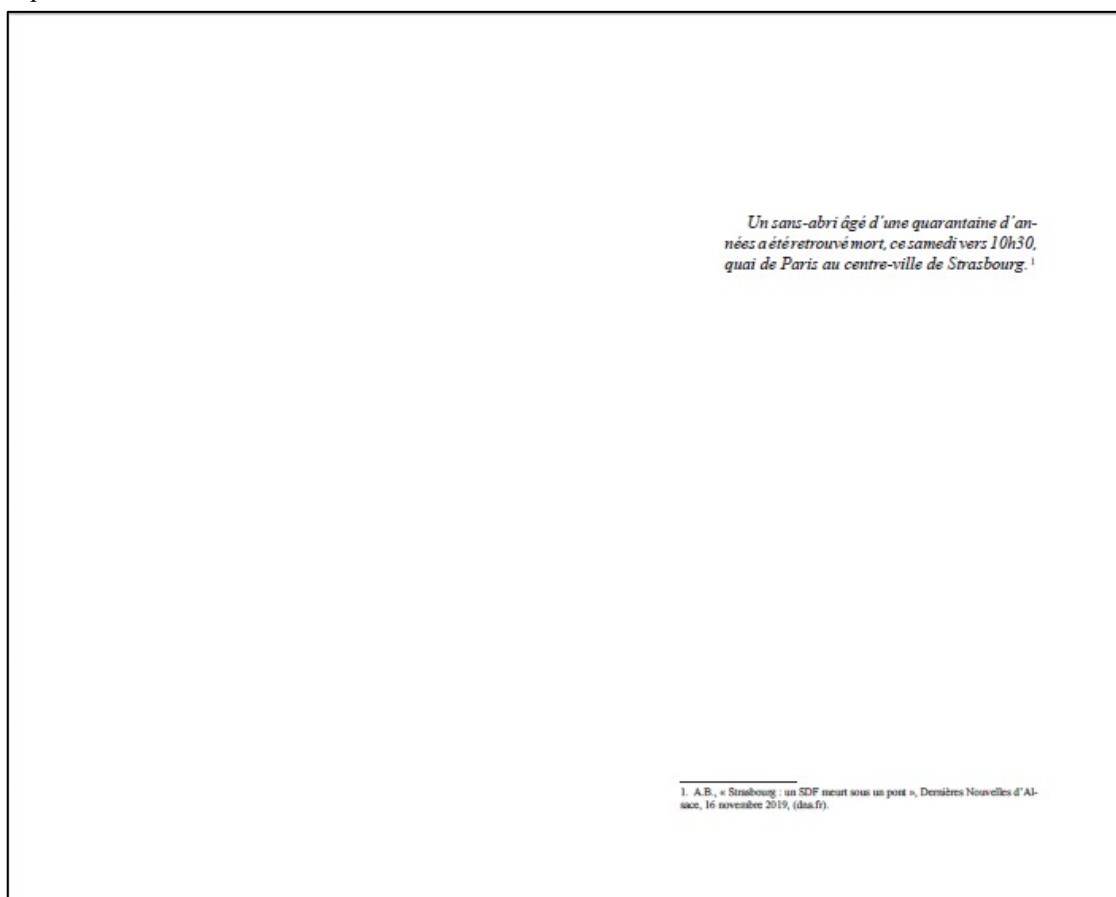
p. 2 - 3 : grand titre





p. 4 - 5 :
crédits et
création

p. 8 - 9 : dédicace



PERSONNAGES

ÉCUME, *une jeune fille.*
L'AUTRE, *entité faisant partie d'elle.*
LA BICHE, *autre entité, peut-être son instinct.*
CÔME, *son copain.*
NR, *un sans-abri, prénom Non Renseigné.*
M. ABY, *le voyageur qu'il était avant de devenir NR.*
ALICE, *la petite sœur d'Écume.*
1 et 2, *un couple joué par Écume et Côme.*
LA VOIX

Notes sur le texte :
Les barres obliques (/.../) encadrent un mot inaudible.
Les mots en italiques indiquent une attention particulière portée au sens du mot.
Le texte barré n'est pas nécessairement dit, il sert d'indication de jeu.

LA BICHE

ÉCUME, *penrève.* – Tu sais, je marchais l'autre jour dans la forêt...

L'AUTRE. – Et ?

ÉCUME. – J'ai vu une biche. Sur le chemin.

L'AUTRE. – Puis ? Elle s'est enfuie ?

ÉCUME. – Oui... Mais pas tout de suite... Elle s'est figée puis elle a tourné sa tête vers moi et m'a regardée de ses yeux ambrés. Ça n'a pas duré longtemps, peut-être dix secondes. C'était comme si elle allait me dire quelque chose. Mais elle a dû se souvenir que l'homme est un prédateur et elle a bondi dans le bois.

L'AUTRE. – Tu as de la chance. Une biche qui te regarde au lieu de s'enfuir ça n'arrive pas tous les jours.

ÉCUME. – J'avais l'impression de la comprendre. Ce n'était pas un message clair mais j'ai senti... Sa méfiance, sa liberté, la chaleur du soleil sur son poil, l'air chaud sortant de ses naseaux, la terre humide dans laquelle s'enfoncent ses sabots. Sa tête restait tournée dans ma direction, son corps en travers du chemin. Elle s'était arrêtée dans son mouvement. Elle voulait traverser pour se réfugier entre les arbres mais

11

Achevé d'imprimer par France Quercy, 46090 Marcnes
N° d'impression : 70804 - Dépot légal : novembre 2023



Imprimé en France

Les pages de présentation des personnages et d'ouverture de la pièce (pages 10 et 11) ont été mises en vis-à-vis car l'introduction des personnages fait partie intégrante du texte destiné à la lecture et est nécessaire pour la compréhension du récit. Des notes sur le texte ont été ajoutées après la liste des personnages afin d'expliquer des choix typographiques : « Les barres obliques (/.../) encadrent un mot inaudible. Les mots en italiques indiquent une attention particulière au sens du mot. Le texte barré n'est pas nécessairement dit, il sert d'indication de jeu. » Cette dernière indication s'adresse surtout à des personnes voulant jouer le texte, nous n'oublions pas que le texte de théâtre est indissociable de la scène et est aussi destiné à de futures mises en scènes.

2) Le dossier de création comme prolongement du texte dramatique

À ces pages liminaires classiques se sont ajoutées des pages originales afin d'agrémenter le texte dramatique. Lors de notre entretien, Élise Van Haesebroeck avait dit quelque chose qui m'avait donné une idée. Je m'intéressais alors également à la question de la retranscription du langage scénique au discours écrit mais l'évolution de ma recherche m'a détourné de cet angle. La réflexion de l'enseignante-chercheuse offre des perspectives pour penser différemment la publication des textes :

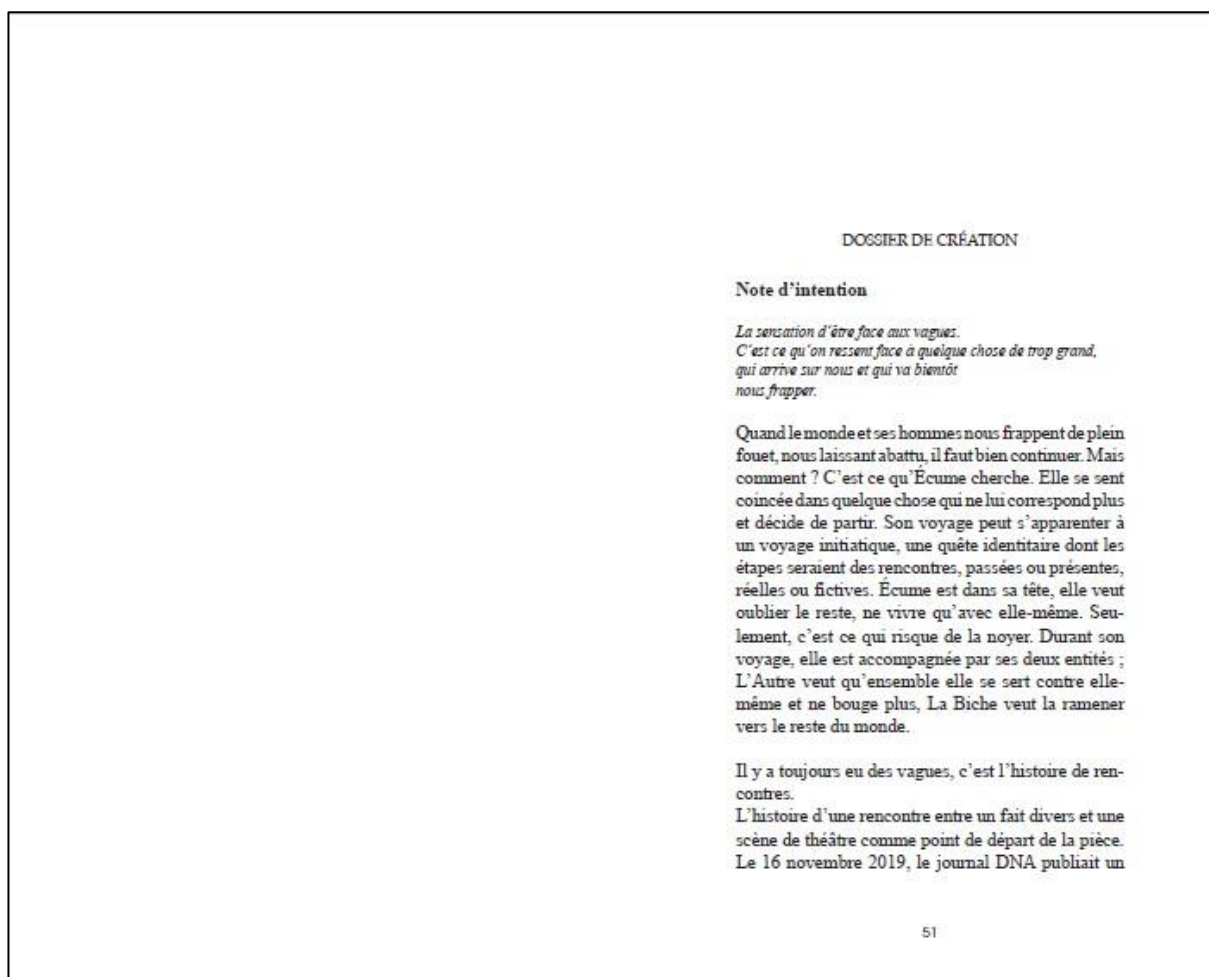
Je pense que ça, ça amène aussi à réfléchir sur des nouveaux modèles de narrativité. C'est-à-dire que finalement, comment aussi une narration se construit, mais en dehors des codes habituels de la narration avec des personnages qui reviennent, avec une intrigue, avec un début, une acmé, un dénouement ? Ça nous invite, nous, à réfléchir à d'autres modèles de narrativité. D'autres modèles dramaturgiques : comment une pièce évolue en montage, en collage et donc, comment on peut garder une trace de ça. Parce que c'est un théâtre qui travaille aussi beaucoup sur les sensations, ou par analogie, par images, donc est-ce que sont des traces plus visuelles qu'on garde de ça ? Tu vois, comme Craig¹ qui faisait ses petites esquisses. Ça peut être des traces plus visuelles puisque c'est quand même souvent en termes d'images aussi. C'est un théâtre qui fonctionne par association, par analogie, donc on peut essayer de trouver des analogies. On a eu une rencontre jeudi avec Jeanne Candel² qui travaille beaucoup en écriture de plateau. Elle nous racontait un peu et elle disait qu'effectivement il n'y avait pas de texte à l'issue du spectacle, mais qu'il y avait des espèces de canevas qui pouvaient hybrider différents matériaux. Par exemple, dans le canevas, il y avait une situation, après il pouvait y avoir une citation, ensuite il pouvait y avoir un tableau, et donc c'étaient différentes traces qui retraçaient un peu le chemin de l'improvisation de chaque numéro. Donc voilà, leur trace textuelle, elle était hybride de situations, de citations, de tableaux de peintres, de scènes de films, etc. et ça pour chaque petit numéro, petite saynète.³

¹ Edward Gordon Craig (1872-1966) est un acteur, metteur en scène, théoricien et décorateur de théâtre britannique. Il a eu une grande influence sur le théâtre, notamment au niveau de la mise en scène, en étant l'un des premiers scénographes modernes du XX^e siècle.

² Metteuse en scène et comédienne. Après des études de lettres modernes, elle entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Paris). Depuis juillet 2019, elle co-dirige le Théâtre de l'Aquarium (Paris), lieu de création dédié à l'enchevêtrement du théâtre et de la musique.

³ Entretien réalisé le 4 avril 2023 en visio-conférence avec Élise Van Haesebroeck, disponible en Annexes.

J'ai donc ajouté à la fin du texte dramatique le dossier de création qui accompagne chaque création théâtrale et permet de développer la réflexion de l'œuvre et de la contextualiser. Ajouter ce dossier dans le livre de pièce de théâtre permet de familiariser encore davantage le public de lecteurs non amateurs de théâtre en leur montrant en quoi consiste le travail de création au théâtre. Ce dossier serait très différent en fonction des pièces mais il pourrait par exemple permettre de donner des idées de scénographie ou de costumes et ainsi aider le lecteur à se projeter dans le texte. Ici (pages 51 à 58) le dossier est constitué d'une note d'intention, fréquente dans les livres de théâtre ; d'une présentation de l'équipe de création, les premiers comédiens de la pièce mise en scène par l'autrice elle-même ; d'une réflexion autour de la scénographie pensée par l'autrice-metteuse en scène ; et enfin de matériaux ayant servi à l'écriture du texte, des dessins de l'autrice et un poème.



court article commençant par : « Un sans-abri âgé d'une quarantaine d'années a été retrouvé mort, ce samedi vers 10h30, quai de Paris au centre-ville de Strasbourg. Il a été découvert par un autre SDF sous le pont de Saverne . » Cette rencontre devient celle d'Écume et NR dans la pièce. Une rencontre entre une jeune femme et un homme, une vivante et un mort. Mais Il y a toujours eu des vagues c'est aussi le résultat d'une rencontre entre deux femmes qui deviennent amies. L'une est iranienne, elle s'appelle Masoude et l'autre est franco-belge, Célia. Un partage d'histoire, le récit d'une fuite d'un pays pour la France, qui progressivement déteint sur l'intrigue de la pièce et donne une identité à NR.

Dans une société où tout est surconsommation, de l'information à la nourriture en passant par la culture et les vêtements, la création Il y a toujours eu des vagues veut s'arrêter sur l'instant. Elle pointe du doigt le danger de cette attitude de consommation tout en profitant de l'espace privilégié qu'offre la représentation. Telle une vacuole de silence dans ce monde de bruits et d'images, la scène se concentre ici sur l'a-tension des spectateurs. En résumé : l'écume, c'est la petite mort des vagues. Le reste on s'en fout.

Célia Poux – texte, mise en scène et scénographie

52

Équipe de création et d'interprétation

Julia Stockhausen – Écume
 Juan Bescos – NR et Côme
 Angèle Charton – L'autre, Alice et la voix
 Fiona Jean – La biche et la voix

Toute l'équipe a suivi le master d'Écriture dramatique et création scénique dispensée par l'Université Toulouse Jean Jaurès.

Julia et Juan ont participé au projet depuis son commencement en octobre 2020. Leurs improvisations et leur participation aux essais sur le plateau ont largement contribué à l'écriture du texte dramatique. Julia est allemande et a précédemment suivi une licence en philosophie à Bonn. Elle s'intéresse également à la photographie et au cinéma. Juan est espagnol et a suivi un cursus de licence en art du spectacle vivant à Montpellier avec Fiona et Célia. Il s'intéresse à la mise en scène et à la marionnette.

Angèle et Fiona ont rejoint le projet en octobre 2021. Ensemble, force de propositions, les quatre comédiens participent à la mise en scène et au développement de la scénographie.

Angèle est française et a suivi précédemment une licence en art du spectacle à Clermont-Ferrand. Elle pratique également le cirque et aime le chant. Fiona est française, pratique le chant et s'intéresse aussi à la musique.

53

La scénographie : scène d'un théâtre de l'a-tension

Après avoir longtemps travaillé avec un plateau nu, la scène est finalement recouverte de déchets récupérés du recyclage. Ne coûtant rien, cette scénographie encombrante répond à différentes contraintes que la metteuse en scène s'est fixé afin de travailler sur le concept de « théâtre de l'a-tension ». Un théâtre se recentrant sur l'aspect vivant de la scène et cherchant une écologie de la représentation (la relation des spectateurs avec les comédiens et la salle).

- Contrainte numéro 1, tous les sons doivent être produits par la scène.
- Contrainte numéro 2, les comédiens ne doivent pas sortir de scène.
- Contrainte numéro 3, les éléments de décors sont réduits à l'essentiel.

Cette scénographie composée d'îlots de déchets fait écho au chaos intérieur du personnage d'Écume en montrant un encombrement de l'espace. Elle rappelle également un des plus grands vices de la société actuelle qui est celui de la surconsommation entraînant une pollution. Elle permet un travail sur la matière que ce soit pour la production de sons (la pluie devient le bruissement issu du froissement d'un emballage plastique) ou d'images (l'utilisation du polyane pour représenter les vagues).

Matériel requis : une chaise.
 Dispositif public frontal.
 Régie lumière : pas de changements de lumière durant la représentation. Noir public et lumière plateau.

54

Temps de mise en place : 1h.
 Durée de la représentation : 1h.

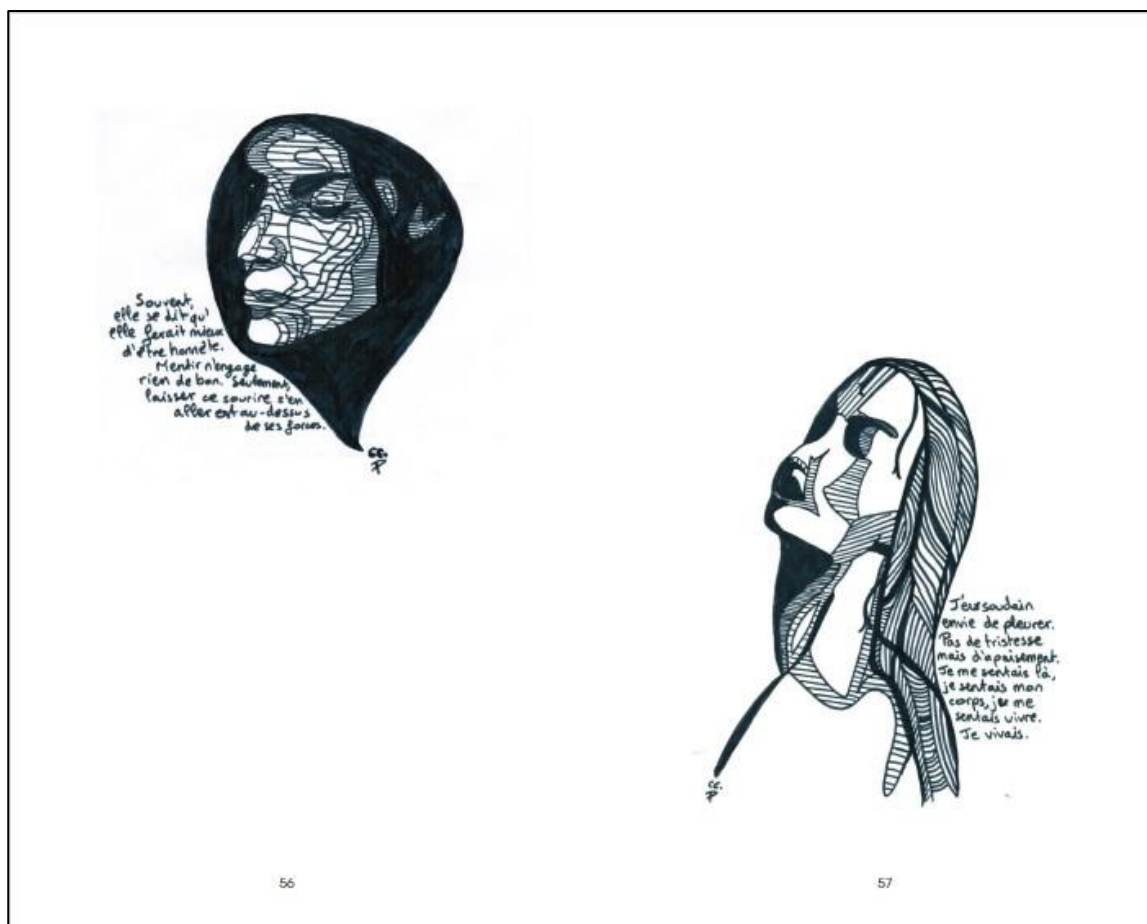
Des collectes pourront être réalisées dans les lieux de représentation et alentours afin d'éviter le transport des déchets. Seulement une partie sera ainsi déplacée, réduisant frais de transport et rejet de dioxyde de carbone.

Recherche d'idées par dessins

Les dessins suivants ont été réalisés par Célia afin de poursuivre la création et aider à l'écriture et à la mise en scène.



55



Landschaft, Georg Trakl

Soir de septembre ; tristes tonalités des sombres appels des bergers.

Au travers d'un village crépusculaire ; feux jaillissant des forges.

Un cheval se cabre, tout en puissance ; les boucles d'hyacinthe de la servante

Happent l'ardente fumée de ses naseaux pourpres.

À l'orée de la forêt se fige doucement le cri de la biche

Et les fleurs jaunes de l'automne

Muettes se penchent sur le visage bleu de l'étang.

Un arbre dans une flamme rouge a brûlé ; des chauves-souris s'en vont là-haut voltiger avec un sombre rictus.

Pour en savoir plus sur cette pièce (voir une captation de sa mise en scène par l'autrice, des photos de répétitions et autres),

scamez-moi !



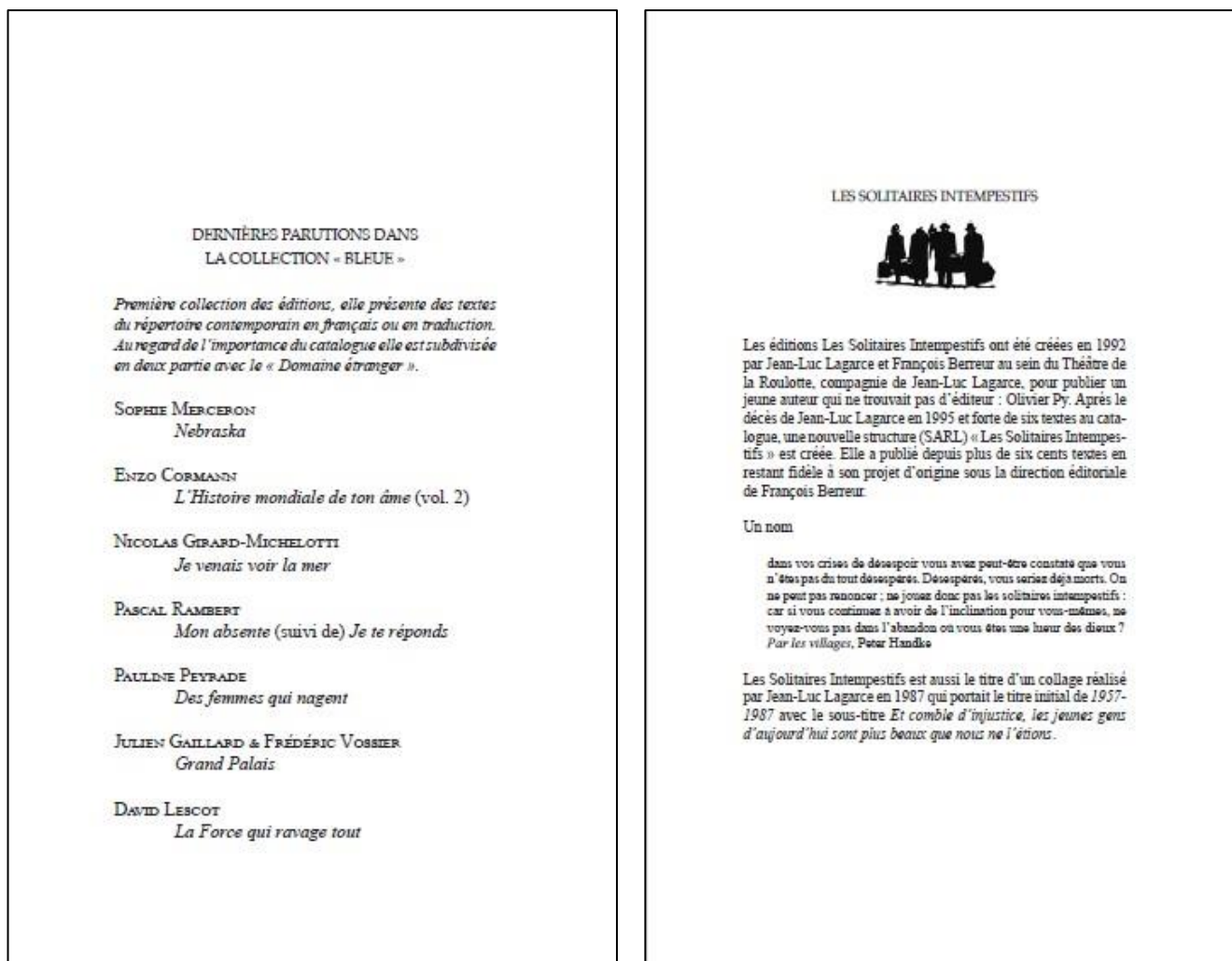
www.solitairesintempestifs.com

Nous reviendrons plus tard sur la fonction du QR code qui est aussi un ajout par rapport aux maquettes des autres livres de la collection. Afin que la distinction entre le texte de la pièce et le dossier de création soit claire, j'ai ajouté dans les pages préliminaires un sommaire entre les pages de crédits et la dédicace, pages 6 - 7 :

SOMMAIRE	
Il y a toujours eu des vagues.....	9
Dossier de création.....	51

3) Des pages liminaires pour présenter maison et collection

Dans les pages de l'appendice, j'ai d'abord ajouté une page pour présenter la collection « Bleue » et ses dernières parutions (p. 61). Cette page permet d'expliquer la ligne éditoriale de la collection et de montrer sa vitalité. Enfin pour la dernière page (64), j'ai voulu mettre en avant l'histoire de création de la maison et l'explication de son nom. Cela permet de lier le livre à sa maison d'édition et de créer un lien intime entre cette dernière et le lecteur qui aura accès à ses explications, lui permettant de mieux la connaître et de lui donner un sentiment de proximité. Située à la toute fin du bloc intérieur, le potentiel acheteur-lecteur en feuilletant l'ouvrage pourra facilement la rencontrer.



Contenu de la page 64 (informations récupérées sur le site internet des Solitaires) :

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Les éditions Les Solitaires Intempestifs ont été créées en 1992 par Jean-Luc Lagarce et François Berreur au sein du Théâtre de la Roulotte, compagnie de Jean-Luc Lagarce, pour publier un jeune auteur qui ne trouvait pas d'éditeur : Olivier Py. Après le décès de Jean-Luc Lagarce en 1995 et forte de six textes au catalogue, une nouvelle structure (SARL) « Les Solitaires Intempestifs » est créée. Elle a publié depuis plus de six cents textes en restant fidèle à son projet d'origine sous la direction éditoriale de François Berreur.

Un nom

dans vos crises de désespoir vous avez peut-être constaté que vous n'êtes pas du tout désespérés. Désespérés, vous seriez déjà morts. On ne peut pas renoncer ; ne jouez donc pas les solitaires intempestifs : car si vous continuez à avoir de l'inclination pour vous-mêmes, ne voyez-vous pas dans l'abandon où vous êtes une lueur des dieux ?
Par les villages, Peter Handke

Les Solitaires Intempestifs est aussi le titre d'un collage réalisé par Jean-Luc Lagarce en 1987 qui portait le titre initial de 1957-1987 avec le sous-titre *Et comble d'injustice, les jeunes gens d'aujourd'hui sont plus beaux que nous ne l'étions.*

III- Diffuser un texte en lien avec sa représentation

1) Construire l'argumentaire pour Théâdiff



COLLECTION : Bleue
RAYON ET GENRE : Théâtre
PRIX : 13 euros
NOMBRE DE PAGES : 64
FORMAT : 12,5 X 20 cm
TIRAGE : 1 000 exemplaires
NOIR ET BLANC : oui BROCHÉ : oui
ILLUSTRÉ : non
DISPONIBILITÉ : 5 octobre 2023
ISBN : 978-2-84681-689-2

LES SOLITAIRES INTENPESTIFS

Il y a toujours eu des vagues de Célia Poux

Ouvrage publié avec l'aide du Centre national du livre

POINTS FORTS

- Une écriture poétique, entre absurde et tragique, permettant une grande liberté d'interprétation.
- Un discours actuel et nécessaire sur la construction de l'individu en société.

PRÉSENTATION

La sensation d'être face aux vagues.

C'est ce qu'on ressent face à quelque chose de trop grand,

qui arrive sur nous et qui va bientôt

nous frapper.

Quand le monde et ses hommes nous frappent de plein fouet, nous laissons abattu, il faut bien continuer. Mais comment ? C'est ce qu'Écume cherche. Après sa rencontre avec un sans-abri, elle se sent coincée dans quelque chose qui ne lui correspond plus et décide de partir. Son voyage peut s'apparenter à un voyage initiatique, une quête identitaire dont les étapes seraient des rencontres, passées ou présentes, réelles ou fictives. Écume est dans sa tête, elle veut oublier le reste, ne vivre qu'avec elle-même. Seulement, c'est ce qui risque de la noyer. Durant son voyage, elle est accompagnée par ses deux entités ; L'Autre veut qu'ensemble elle se sert contre elle-même et ne bouge plus, La Biche veut la ramener vers le reste du monde.

PERSONNAGES : 7 (4 comédiens minimum)

CRÉATION

Célia Poux a écrit et monté cette pièce dans le cadre du master écriture dramatique et création scénique de l'Université Toulouse Jean-Jaurès. Présentée au concours de création étudiante du Crous 2022, la pièce remporte le premier prix de la région Toulouse-Occitanie. Elle est représentée devant du public pour la première fois à la Mac Chapou le 18 octobre 2022. Elle sera jouée les 20 et 21 novembre 2023 dans le cadre du festival de jeune création Supernova au théâtre Sorano (Toulouse) avant de faire une tournée d'une quinzaine de dates (Montpellier, Besançon,...).

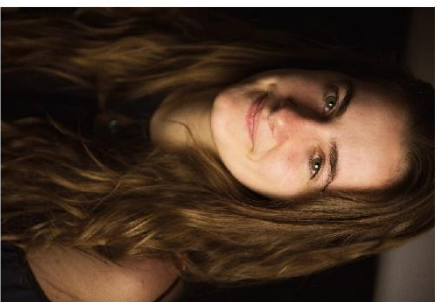
DISTRIBUTEUR  SODIS
DIFFUSEUR  theadiff - cde – tél. 01 56 93 36 74 – theadiff@editionstheatrales.fr

Il y a toujours eu des vagues

de Célia Poux

Ouvrage publié avec l'aide du Centre national du livre

L'AUTRICE



© Julia Dey

CÉLIA POUX suit d'abord une licence en arts du spectacle vivant parcours théâtre à l'Université Paul Valéry et en parallèle le Cours Florent Montpellier. Wantant à l'époque être comédienne, elle s'inscrit dans différents ateliers et joue notamment avec la compagnie Primesautier. Après avoir validé sa dernière année de licence dans le cadre d'un échange à l'Université du Québec à Montréal, elle obtient un master de recherche création à l'Université de Toulouse Jean-Jaurès en écriture dramatique et création scénique (EDCS) ainsi qu'un DEUG de sociologie. L'année suivante, elle valide un master 2 en édition et fonde avec des amies du master EDCS la compagnie de théâtre toulousaine Le Basilic dans la poche. Avec cette compagnie, elle met en scène sa première pièce, *Il y a toujours eu des vagues*, écrite durant son master en théâtre, qui tournera pendant la saison 2023-2024. En parallèle, elle est assistante d'édition chez Les Solitaires Intempestifs.

EXTRAIT

ÉCUME. – Je suis moi. Ça, c'est moi. Avant j'étais perdue, avec toi j'étais perdue. Maintenant, j'ai compris. Être moi c'est déjà beaucoup alors être à deux ...

CÔME. – Ça n'a aucun putain de sens. Je vais partir, tu vas voir.

ÉCUME. – Tu ne partiras pas, tu ne pars jamais.

Un temps.

CÔME. – Qu'est-ce que ça te fait si je pars ?

ÉCUME. – Rien.

CÔME. – Et si je reste ?

ÉCUME. – Rien. (*Pause.*) Tu ne poses pas les bonnes questions. (*Côme ne comprend pas.*) Première personne.

CÔME. – Ne recommence pas...

ÉCUME. – Qu'est-ce que ça TE fait à TOI si TU pars.

Un temps.

CÔME. – Je serais perdu.

ÉCUME. – Tu l'es déjà, tu l'as dit au début de la scène.



LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

DIFFUSEUR **theatradiff** -cde- | tél. 01 56 93 36 74 – theadiff@editionstheatrales.fr

DISTRIBUTEUR  SODIS

2) Prolonger l'expérience de lecture

Le QR code ajouté après le dossier de création renverrait à la page du site internet de la maison dédiée au livre concerné. Le lecteur aurait alors accès à une captation de la pièce pour prolonger l'expérience de lecture et lui donner un ancrage scénique. Cela pourrait aussi contribuer à pallier la difficulté de lire le théâtre contemporain pour une personne n'allant pas au théâtre en proposant une mise en espace. Pour les étudiants en théâtre, ces captations sont également précieuses pour analyser des spectacles qui ne sont plus joués. S'il n'y a pas de captation, cela pourrait être la captation radiophonique du texte ou bien seulement un enregistrement de lecture d'extraits. L'impression du bloc intérieur du livre ne permettant pas la couleur du fait de son coût, la page internet du livre pourrait également venir compléter le dossier de création avec des photos de répétitions, des croquis, illustrations, ... Il pourrait également y avoir des extraits sonores (musique et sons) créés dans le cadre de la mise en scène. Enfin, il serait intéressant d'ajouter un espace de commentaires où les lecteurs pourraient partager leur pensée quant à leur lecture commune. Ce réseau permettrait de recréer l'espace d'échange qui se crée entre les spectateurs après une représentation.

Bibliographie

Recherches universitaires

DUPONT, Anaïs. *L'édition théâtrale contemporaine en France : quelles possibilités et quelles contraintes pour l'éditeur ?* Mémoire de master 2 en édition imprimée et numérique. Toulouse : Université Toulouse Jean-Jaurès, 2018, 205 p.

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, 664 p.

Ouvrages scientifiques

PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. 1998. Paris : Dunod.

MOLLIER, Jean-Yves. *Une autre histoire de l'édition française*. 2015. Paris : La fabrique édition.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. 2005. Paris : Éditions Belin.

VINAVER, Michel. *Le compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. 1987. Arles : Actes Sud. CNL.

Articles & dossiers

DUPAYAGE, Marie. Entretien avec Pierre Banos, directeur des éditions Théâtrales jeunesse. *ComJ*. 19 septembre 2019. Disponible sur : <https://comj.fr/entretien-avec-pierre-banos-directeur-des-editions-theatrales-jeunesse/> (consulté le 25/06/2023).

FLAGEL, Thomas., HAN, Jean-Pierre., LE ROY, Tiphaine., PLANSON, Cyrille., POBEL, Nadja., PROUST, Sophie., SIBONY, Judith. Comment être édité ? *théâtre(s), le magazine de la vie théâtrale*. automne 2022, n°31, p. 89-108.

Pièces de théâtre publiées

BECKETT, Samuel. *Acte sans paroles*. 1957 (première publication). Paris : Éditions de Minuit.

FALGUIERES, Simon. *Le Nid de cendres*. 2022. Paris : Actes Sud – Papiers.

GALEA, Claudine. *Les idiots*. 2013. Les Matelles (34) : Espace 34.

GARCÍA, Rodrigo. *Evel Knievel contre Macbeth* (suivi de) 4. 2017. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

KELLY, Dennis. *Orphelins* (suivi de) *Oussama, ce héros*. 2012. Paris : L'Arche.

LAGARCE, Jean-Luc. *Juste la fin du monde*. 2020. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue.

LAGARCE, Jean-Luc. *Juste la fin du monde*. 2020. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, coll. Classiques contemporains.

LAGARCE, Jean-Luc. *Juste la fin du monde*. 2020. Paris : Flammarion, coll. Étonnants Classiques.

MOUAWAD, Wajdi. *Mère*. Septembre 2022. Paris : Actes Sud – Papiers, hors collection.

MOUAWAD, Wajdi. *Mère*. Septembre 2023. Paris : Actes Sud – Papiers, collection Théâtre.

PEYRADE, Pauline. *Des femmes qui nagent*. 2023. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

RODRIGUES, Tiago. *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*. 2020. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

SERRE, Joséphine. *Data, Mossoul*. 2019. Paris : Éditions Théâtrales.

SHAHEMAN, Gurshad. *Les Forteresses*. 2021. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

VISNIEC, Matéi. *Migraaaaants*. 2016. Paris : L'œil du Prince.

Tapuscrits

POUX, Célia. *Il y a toujours eu des vagues*. 2022. Texte non publié.

RACH, Rudolf. *L'Arche et la galère : Un éditeur sur le pont*. Novembre 2023. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

Spectacles

Entrer dans la couleur, d'après *Les Furtifs* d'Alain Damasio. De : Alain Damasio (texte et voix), Yan Péchin (guitare électrique et acoustique) et David Gauchard (mise en scène). Production : Ulysse Maison d'Artistes. Première le 8 mars 2020 au festival Avec le temps, Aix-en-Provence.

The way she dies, d'après *Anna Karénine* de Tolstoï. Mise en scène collective : Isabel Abreu (jeu), Pedro Gil, Jolente De Keersmaeker (jeu), Tiago Rodrigues (texte) et Frank Verduyssen (jeu). Coproduction : STAN et Teatro Nacional D. Maria II. Première le 9 mars 2017, Teatro Nacional D. Maria II, Lisbonne.

Entretiens & questionnaires réalisés dans le cadre du mémoire

Entretien avec Élise Van Haesebroeck, maître de conférences en études théâtrales à l'UT2J, réalisé le 4 avril 2023 en visioconférence. Retranscription disponible en annexes.

Questionnaire rempli par Muriel Plana, professeure en études théâtrales à l'UT2J et directrice de collection aux PUM, le 14 avril 2023, disponible en annexes.

Entretien avec François Berreur, directeur des Solitaires Intempestifs, réalisé le 8 mai 2023 dans les bureaux de la maison d'édition. Retranscription disponible en annexes.

Sites Internet

Agence Livre & Lecture Bourgogne-Franche-Comté : livre-bourgognefranchecomte.fr

Atelier de l'agneau (éditions) : atelierdelagneau.com

CDN Besançon : cdn-besancon.fr

CNL, Centre national du livre : centrenationaldulivre.fr

Color Gang (éditions) : colorgang.eu

Éditions Théâtrales & Théadiff : editionstheatrales.fr

Espace 34 : editions-espaces34.fr

Fayard : fayard.fr

Flammarion : editions.flammarion.com

Fnac : fnac.com

Hamac (éditions) : hamac.qc.ca

La Librairie théâtrale (éditions) : librairie-theatrale.com

Lansman éditeur : lansman.be

L'Asiathèque (éditions) : asiatheque.com

Les Solitaires Intempestifs : solitairesintempestifs.com

Librairie Les Sandales d'Empédocle : sandalesdempedocle.fr

OLL, Occitanie Livre & Lecture : occitanielivre.fr

P.O.L : pol-editeur.com

PUM, Presses universitaires du Midi : pum.univ-tlse2.fr

Quartett (éditions) : quartett.fr

SACD, Société des auteurs et compositeurs dramatiques : sacd.fr

Théâtre-contemporain.net : theatre-contemporain.net

Théâtre Sorano : theatre-sorano.fr

Annexes

1) Retranscription d'entretien avec Élise Van Haesebroeck, maître de conférences en études théâtrales à l'UT2J

Entretien réalisé le 4 avril 2023 en visio-conférence avec Élise Van Haesebroeck.

Afin de faciliter la lecture, les interventions d'Élise Van Haesebroeck sont en roman, les miennes en italique. Les notes de bas de page ont été ajoutées lors de la retranscription afin d'apporter des détails aux informations fournies.

DÉBUT DE LA RETRANSCRIPTION

Élise, bonjour, merci encore d'avoir accepté de répondre à cet entretien dans le cadre de mon mémoire en M2 édition imprimée et numérique. Pour rappel, je m'interroge sur la publication des pièces de théâtre. Ce qui m'amène vers vous aujourd'hui, c'est pour se poser la question de qu'est-ce qui d'après vous, en tant qu'universitaire et consommatrice de pièces de théâtre, qu'est-ce qui est important de trouver dans une pièce de théâtre ? Donc je vais vous poser différentes questions. Ce qu'on remarque dans le public cible des pièces de théâtre, au niveau des livres, c'est que les seuls consommateurs qui vont acheter ou même lire des pièces de théâtre, ça va être des pros du milieu ou bien des universitaires ou bien encore des amateurs de théâtre. Donc la question, ça va être de se demander si ce n'est pas aussi important de décroquer un peu cette pratique de lecture de pièces de théâtre.

D'abord, je voulais vous poser des questions autour de votre approche, on va dire personnelle, de la lecture des pièces théâtre. Et je veux l'ancrer dans votre pratique de lecture globale et donc ma première question : quels sont les genres littéraires que vous lisez le plus ?

D'abord des ouvrages en esthétique, ensuite des ouvrages en sciences humaines, beaucoup philosophie, essais philosophiques, et ensuite des pièces de théâtre. Après des bandes dessinées aussi.

D'accord et d'après vous, combien vous lisez de pièces de théâtre ? Alors là c'est comme vous voulez, soit par semaine, soit par mois, soit par an comme ça vous arrange le plus.

C'est très variable quand je suis en train moi-même de mener une recherche, je vais en lire énormément parce que c'est autour d'une thématique. Pour préparer un cours, par exemple un cours de dramaturgie sur une thématique, je vais aussi en lire beaucoup. Mais après, je peux rester aussi des mois sans en lire du tout, par manque de temps surtout. Donc je ne sais pas. Une moyenne peut-être sur l'année ? Je dirais... c'est difficile quand même ! C'est vraiment très aléatoire, mais bon peut-être je dirais : des pièces de théâtre sur l'année, je dois en lire peut-être une dizaine. Après parfois, c'est des textes pas publiés aussi, des manuscrits, donc c'est tout confondu.

D'accord, donc manuscrit compris. Et quand vous êtes amenée à lire un texte de théâtre, est-ce que ça va plus être vous achetez la pièce ou bien vous allez en bibliothèque ou bien on vous la prête ?

Souvent, ce sont des textes que les auteurs-aatrices m'envoient, des manuscrits, pour que je les lise pour avoir des retours. Donc plutôt des manuscrits envoyés en un et en deux, je les achète. Je n'emprunte pas en bibliothèque. Parce que j'aime bien pouvoir écrire dessus et en bibliothèque on ne peut pas.

Ma question suivante c'était : pourquoi est-ce que vous lisez du théâtre ? Et s'il y a lieu, est-ce que vous trouvez quelque chose dans les pièces de théâtre que vous ne trouvez pas dans les autres textes de fiction ?

Pourquoi je lis du théâtre... Parce que j'aime bien imaginer ce que ça donnerait une fois mise en scène, projeté dans la mise en scène. Mais aussi je lis du théâtre parce dans mon entourage, il y a des gens qui écrivent du théâtre et qui me font partager leur texte. Donc voilà, c'est un peu un réseau aussi. Ou des anciens étudiants aussi qui écrivent et qui sont publiés ou qui veulent être publiés, donc qui partagent leur texte. Pourquoi je lis du théâtre... Parce que je l'enseigne et que j'ai besoin d'en lire aussi pour nourrir mes cours. Qu'est-ce que je trouve que je ne trouve pas dans les autres textes de fiction ? C'est l'appel de la scène, voilà c'est la liberté dans tout ce qu'on peut imaginer : comment ça serait mis en corps et en espace et en voix.

Et, vous y avez un peu répondu, mais comment vous choisissez les pièces que vous lisez ? Ce sont des suggestions plutôt ? Vous avez dit les envois.

Oui ça peut être des suggestions et après ça peut être dans le cadre d'un travail de dramaturgie. Par exemple, je travaille avec le Groupe Merci¹ et on a choisi des questions, un thème, et je vais donc aller chercher des pièces en lien avec ce thème donc c'est plutôt thématique. Et après, ça peut être aussi parce que je suis certains auteurs et aatrices et que je vais lire les nouvelles pièces qu'ils écrivent.

Très bien. Et enfin, pour cette partie, par rapport à votre consommation de théâtre, est-ce que vous pensez plus lire ou plus voir du théâtre ?

Voir, voir. Bon, je lis aussi enfin... C'est compliqué parce que souvent, quand je vais voir une pièce qui est une mise en scène d'un texte, je vais aussi lire le texte, donc ça peut être associé. Mais quand même, dans l'ensemble, je pense que je vais plus au théâtre oui.

D'accord. Ça tombe bien que vous disiez ça parce que la série de questions suivantes, c'est en fait le lien entre le texte et la scène. Et justement, la première question c'était : quand lisez-vous les pièces ? Est-ce que c'est après avoir vu leur représentation, est-ce que c'est avant, ou bien c'est sans lien forcément avec la scène.

Non, c'est souvent après. Parce que je vais préparer un cours d'analyse de spectacles ou je vais préparer un article et donc je vais chercher, je vais lire le texte pour pouvoir confronter. Ou parce que tout simplement, j'ai découvert une écriture sur scène et que j'ai envie de pouvoir relire le texte. Oui, c'est plutôt après.

Très bien. Et ça aussi, vous avez commencé à y répondre, qu'est-ce qui se passe dans votre tête quand vous lisez du théâtre ? Est-ce que la scène apparaît ou est-ce que vous vous laissez plus emporter par la fiction ? C'est-à-dire est-ce que vous laissez plus l'histoire prendre le dessus et

¹ Compagnie de théâtre toulousaine créée en 1996 autour et à partir de l'écriture contemporaine de Patrick Kermann avec le texte *De quelques choses vues la nuit*. C'est également le résultat d'une rencontre entre Solange Oswald, metteur en scène, et Joël Fescl, plasticien et scénographe. Depuis 1996, le groupe a créé vingt-huit « objets nocturnes », pour ne pas employer les mots habituels du langage théâtre.

vous imaginez comme vous imaginerez un roman, ou est-ce que vraiment la scène apparaît dans votre tête ? Des idées de mise en scène ou des choses que vous voyez ?

Ben si c'est un texte, une écriture qui est très didascalique, qui est très trouée, ça laisse beaucoup de place à la transposition à la scène. Avec tout ce qui est l'écriture fragmentaire, je pense que c'est plus la question de la scène qui est là. En revanche, avec des pièces de théâtre épique, là c'est autre chose parce qu'il y a une plus grande place laissée à la fable. Ou des pièces, par exemple, de théâtre de science-fiction où là il y a une plus grande place laissée à l'utopie ou à la dystopie, je vais me laisser embarquer dans le récit. Donc tout dépend quoi ! Tout dépend l'écriture.

Est-ce que vous vous souvenez avoir déjà été marquée par une mise en scène d'un texte que vous connaissiez déjà ?

Oui, bien sûr.

Est-ce que ça va plus être sur des textes, par exemple des classiques qu'on a revus plusieurs fois sous différentes mises en scène, ou même dans le théâtre contemporain ?

Dans le théâtre contemporain, c'est rare que j'ai vu plusieurs mises en scène d'une même pièce. Mais si ! Par exemple *Je suis Fassbinder* de Falk Richter¹, où j'avais vu la mise en scène parce que j'avais travaillé avec le Groupe Merci et après, j'ai vu la mise en scène qu'en avait fait l'auteur lui-même à la Schaubühne² et j'ai été marquée. Après, ce sont plus des textes de répertoire. Je pensais à *Woyzeck*³ par exemple, je connais très bien, je l'avais déjà vue sur scène, mais j'ai vu la mise en scène d'Ostermeier⁴ et ça m'a bouleversée. Oui, ça arrive quand même mais avec des textes de répertoire puisqu'on a plus de chances de les voir à plusieurs reprises.

Je comprends. Et qu'est-ce qui vous marque le plus dans le cas de ces mises en scène de textes qu'on a vus et revus sur scène : est-ce que c'est quand, par exemple, vous allez être surprise ou est-ce que c'est quand ça rentre plus en résonance avec ce que vous vous aviez ressenti au moment de la lecture du texte ?

Non, je pense que c'est quand ça rentre plus en résonance avec le contemporain, avec ce qu'on est en train de traverser, avec la question de l'actualisation dans la mise en scène. Tout à coup, je ne sais pas comment mais par exemple, pour rester sur Ostermeier, tout le travail qu'il fait entre le *Woyzeck* et, à un moment donné, la question du rap, du hip hop. Ce sont des arts qui sont un peu marginalisés et tout à coup voilà ça me fait m'interroger sur ces points-là que je ne m'étais jamais posés. Donc, c'est plutôt la question de l'actualisation et de comment ils, les metteurs en scène, arrivent à faire raisonner l'actualité.

Tout à fait, je comprends. Et à l'inverse, est-ce qu'il vous est déjà arrivé d'être déçue en voyant une mise en scène dont vous connaissiez le texte ?

¹ Dramaturge et metteur en scène allemand (1969-...). Parmi ses textes les plus célèbres et les plus reconnus, on compte *Dieu est un DJ*, *Electronic City*, *Sous la glace* et *Trust*. Ses pièces, qui se font les témoins d'une brûlante actualité, sont traduites dans plus de 30 langues et sont jouées dans le monde entier.

² Théâtre à Berlin codirigé depuis septembre 1999 par le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier, artiste associé au Festival d'Avignon depuis 2004.

³ Pièce de théâtre fragmentaire de Georg Büchner (1813-1837, dramaturge allemand) écrite en 1836, restée inachevée après sa mort.

⁴ Cf. note n°2.

Ah oui ! Des mises en scène, pareil de répertoire. Plus récemment, j'ai vu un *Tartuffe* au Théâtre de la Cité¹, il ne se passait pas grand-chose. Une mise en scène de *L'oiseau vert*² de Gozzi aussi où il y avait une très belle scénographie, c'était Laurent Pelly³, mais après au niveau de la dramaturgie des acteurs, il ne se passait pas grand-chose.

Très bien. Et quand vous lisez un texte après avoir vu la pièce, quand vous ne connaissiez pas le texte à l'avance, qu'est-ce que ça vous apporte, de lire le texte après ?

Déjà, ça me permet de relire des passages que j'avais trouvés très beaux, des passages lyriques, poétiques, d'avoir le plaisir de les relire. Ça me permet aussi de relire des passages auxquels je n'avais pas prêté attention puisque j'ai pu me laisser absorber par l'image ou par la musique. Et puis ça me permet de me rendre compte aussi de la liberté prise par le metteur en scène par rapport à un texte d'origine. En termes de... est-ce que c'est une réécriture, est-ce que c'est une adaptation, est-ce que c'est une relecture,... de voir comment il a utilisé le matériau texte.

Très bien. Alors maintenant, ça va être une série de questions par rapport vraiment à la publication des textes de théâtre. Pour vous, est-ce que c'est important de publier les textes des pièces, et si oui pourquoi ? Ou si non, pourquoi aussi ?

Non mais bien sûr ! Enfin, je vois le désarroi, le parcours du combattant que c'est pour les jeunes auteurs-auteurs d'arriver à être publiés. Je suis notamment tout le parcours de Catherine Froment⁴ qui vient de la performance. Maintenant, elle est plus dans l'écriture, elle a commencé à publier ses textes. Ça fait une quinzaine d'années que je suis son travail, son évolution, et donc je vois l'horreur que c'est pour elle, le nombre d'éditeurs qu'elle doit essayer de contacter et de convaincre ; des éditeurs qui lui demandent de changer des choses dans ces textes... C'est vraiment un parcours très compliqué. En plus, on demande maintenant aux artistes qui demandent des bourses d'écriture d'avoir déjà été publiés au moins une fois, il y a des cahiers des charges, d'où la nécessité d'avoir une première publication qui ouvre après justement ces parcours de résidence qui sont précieux. Donc oui, oui bien sûr ! Je vois et... et il y a aussi beaucoup d'artistes qui nous sollicitent en tant qu'universitaires pour avoir du soutien. Alors, récemment, j'ai préfacé une des pièces de Catherine pour qu'elle soit aussi associée à des chercheurs, à des universitaires. Mais je vois que c'est tellement difficile... Même nous - enfin moi, je n'ai encore jamais travaillé au sein d'une maison d'édition, comme le fait Muriel Plana⁵ par exemple au PUM - mais je vois le nombre de sollicitations qu'on a juste pour lire des manuscrits, pour donner des avis. J'étais à un moment donné aussi à un comité de la DRAC donc je sens bien... Puis aussi, je vois parmi mes étudiantes en EDCS⁶, celles qui écrivent depuis longtemps et qui ont déjà tenté des concours, des bourses et énormément de dispositifs pour essayer d'être publiées. Tout simplement parce qu'aussi il y a ce désir de ne pas écrire

¹ Centre Dramatique National de Toulouse.

² Comédie en cinq actes de Carlo Gozzi (1720-1806, écrivain et dramaturge italien), jouée pour la première fois en janvier 1765 à Venise. Elle relève des *fiabe teatrali* (fables théâtrales), genre créé par Gozzi en 1757 qui reprend des éléments de la *commedia dell'arte* afin de rivaliser avec les dramaturges en vogue, Goldoni et Chiari.

³ Metteur en scène, scénographe et costumier français (1962-...).

⁴ Autrice, performeuse, actrice et metteuse en scène (1979-...). Explorant les écritures contemporaines, elle pratique le théâtre avec des artistes qui ont un rapport singulier à la matière et au corps tels que Rodrigo Garcia.

⁵ (1971-...) Professeure en études théâtrales au sein du département Art&Com de l'UT2J. Muriel Plana est membre du laboratoire LLA-CREATIS et ses recherches portent principalement sur les relations théâtre-roman, dramaturgie et mise en scène du XX^e siècle et du XXI^e siècle, théâtre et politique, théâtre et féminin.

⁶ Master Écriture dramatique et création scénique de l'UT2J.

uniquement dans le cadre d'une formation ou d'un groupe, mais de confronter aussi sa poésie avec d'autres lecteurs. Donc oui, bien sûr, c'est une nécessité.

Et vous en tant qu'universitaire, pourquoi c'est important d'avoir les textes des pièces de théâtre ?

Déjà parce que c'est un autre accès, c'est-à-dire qu'il y a l'accès à la scène, qui est quand même éphémère, même s'il y a des captations quand même, le moment, la représentation, c'est quelque chose d'assez éphémère. C'est difficile d'en garder une trace qui raconte vraiment ce qu'il s'est passé. Et donc l'autre accès, c'est la trace par le texte. Et puis je ne sais pas, c'est le poème pour moi... C'est pas quelque chose de sacré, mais c'est... Pourquoi c'est important ? Pour pouvoir avoir accès à ce poème. Pour permettre aussi le fait qu'il puisse être joué, mis en scène, par d'autres personnes qui s'en emparent, de ce texte, parce que s'il n'est pas publié, c'est plus difficile pour d'autres compagnies de le jouer. Pour que des chercheurs, des étudiants aussi puissent mettre ces textes dans leur corpus de recherche ou travaillent sur des réécritures, des montages.

Qu'est-ce que, si vous en attendez quelque chose, qu'est-ce que vous attendez d'un texte de théâtre contemporain ? Pour vous, quels vont être, s'il y en a, les prérequis d'un texte de théâtre, toujours contemporain ?

Comme des sortes de critères tu veux dire ?

Oui, des sortes de critères, des choses qui pour vous sont importantes dans un texte de théâtre qu'on écrit aujourd'hui.

La singularité de la langue, une langue singulière, un univers poétique, que ce soit formel ou qu'il y est une singularité dans l'écriture. Je ne sais pas... Moi j'aime, c'est très subjectif, mais j'aime le théâtre qui résonne avec le monde, donc pas un théâtre autobiographique. Même si ça part d'éléments biographiques : comment ça va s'ouvrir vers l'auto-fiction, comment ça va s'ouvrir vers la fiction... Donc un théâtre où il y a de l'intime mais aussi du politique : la petite histoire dans la grande histoire. C'est ce que j'aime. Je n'aime pas trop les formes trop biographiques. Donc oui : l'intime, le politique, la singularité de de la langue... Et puis peut-être aussi je dirais un théâtre qui ne succombe pas à l'air du temps et aux thématiques qui sont un peu en vogue et qui va aller chercher d'autres thématiques. Un théâtre qui ne va pas forcément surfer sur des questions un peu marketing et qui va...

Qui va aller chercher autre chose en fait ?

Oui, voilà. Après je ne sais pas... J'aime un théâtre effectivement qui appelle la scène. C'est difficile à dire ce qui fait qu'une certaine écriture appelle la scène et une autre pas, mais en tout cas qui laisse de la place à la mise en scène.

Est-ce que c'est important de lire des pièces de théâtre ?

Ah oui ! Parce que justement, toutes ces questions-là de singularité de la langue, de choix formels, ce sont des choses qui ne sont pas forcément transposées dans les mises en scène. C'est-à-dire qu'il y a des metteurs en scène qui vont garder uniquement des personnages, une trame ou des axes dramaturgiques mais la question formelle de l'écriture n'est pas forcément transposée dans les mises en scène et ça, on peut uniquement y avoir accès en lisant le texte. Donc oui, oui.

Et enfin, pour cette partie-là, selon vous, pourquoi les lecteurs lambda, qui ne sont pas amateurs de théâtre, pourquoi est-ce qu'ils ne lisent pas du théâtre ? Qu'est-ce qui pourrait être un frein, pour vous, dans la lecture des pièces de théâtre si on ne va pas au théâtre ?

Déjà, je pense que le fait qu'il y ait peu d'auteurs contemporains de théâtre qui soient connus, de façon commerciale, c'est un frein. Qu'est-ce qui est un frein ? Mais déjà qu'est-ce qui est un frein d'aller au théâtre ? C'est un peu lié aussi je pense. Il y a aussi quelque chose tenant des a priori. Peut-être aussi que le théâtre contemporain peut avoir un côté formellement un peu hermétique : tout le côté de fragmentation, le fait qu'il n'y ait plus forcément de personnages, le délitement de la fable, etc. Ces codes-là, le spectateur lambda ne les ont pas forcément : au collège, on n'est pas vraiment initié au théâtre contemporain, en tout cas moi à mon époque. Donc ça aussi, dès le collège et lycée, on ne nous donne pas les codes sur le théâtre contemporain, ça reste encore très « répertoire » donc je pense que ça constitue aussi une barrière. Et puis aussi tout simplement le fait que les gens ne vont pas beaucoup voir de théâtre et donc la conséquence c'est qu'ils n'en lisent pas non plus beaucoup, c'est aussi lié.

Tout à fait. Eh oui c'est vrai que moi par exemple, je me souviens au collège, on a vu Antigone et c'est tout donc ce ne sont pas les mêmes codes.

Et non, non. Tu vois, au niveau des codes de lecture des écritures didascaliques, l'écriture fragmentaire, tout ça, ce n'est pas du tout enseigné. Le théâtre contemporain, c'est encore très prégnant. Ou l'écriture en chœur, enfin que sais-je ? Toutes ces recherches formelles,...

Tout à fait. Là c'est une dernière série de questions par rapport à l'écriture d'une pièce de théâtre. Pour vous, bon je me doute de la réponse, mais est-ce que le texte des pièces de théâtre, donc le livre, peut avoir le même le même impact que sa représentation ?

Non, non parce que justement, le texte est écrit pour être ensuite mis en corps, mis en espace, mis en voix, et donc c'est par toutes ces transpositions-là que le sens s'ouvre et qu'on a accès aux différents sens contenus dans le texte. Donc bien sûr que non.

Et la question d'après, c'est : est-ce qu'un texte de théâtre doit forcément s'écrire, ou du moins évoluer, en lien avec le plateau, avec la mise en scène ?

Tu veux dire comme une écriture de plateau ?

Pas seulement. C'est-à-dire que nous, ce qu'on a fait dans le cadre du master¹ par exemple, c'est apprendre à revoir son texte avec le passage au plateau. Et est-ce que pour vous un texte de théâtre doit forcément être mis à l'épreuve de la scène avant d'être publié ? Ou est-ce que pour vous, quelqu'un peut écrire un texte et le publier sans épreuve au plateau.

Oui, moi je pense que l'écriture de plateau, c'est une modalité mais après le travail du poète, du dramaturge, c'est une rêverie du passage au plateau, mais ça ne nécessite pas le travail au plateau, c'est une autre strate.

Pour vous, qu'est-ce qui pourrait, dans le cas où on écrit un texte pour le mettre tout de suite en scène, qu'est-ce qui pourrait poser un problème finalement pour la retranscription de la pièce, pour en faire un texte qui va être vendu ? Dans la retranscription du discours scénique au discours écrit finalement.

¹ Master Écriture dramatique et création scénique, UT2J.

Tu veux dire partir de la mise en scène ? Tu peux me repréciser ?

Par exemple, donc un metteur en scène a créé une pièce. C'est lui qui écrit le texte, c'est lui qui fait tout en même temps. Il réunit sa troupe et il écrit sa pièce avec sa troupe et après il se dit : « J'ai quand même envie de publier ce texte ». Donc, il tire le texte à partir de sa mise en scène. Qu'est-ce qui, pour vous, qu'est-ce qui pourrait être difficile ? Parce que finalement, le texte, le dialogue des personnages, c'est assez facile : on retranscrit parce que c'est un dialogue oral mais qu'est-ce qui pourrait être compliqué à retranscrire en texte ? S'il y a des choses qui pourraient être compliquées.

Mais c'est peut-être tout ce qu'il se passe au niveau de l'écriture chorégraphique. Les partitions pour les phrases chorégraphiques, cette partie-là où c'est toujours difficile de trouver un système de notation. Après, non, tout ce qui est entrées, sorties, etc. ça c'est répertorié. Mais après, c'est plutôt en termes d'état de corps, de sensations, que c'est difficile de garder une trace. Donc, c'est plutôt tout ce qu'il se passe au niveau des corps, des corps entre eux, des rapports des corps à l'espace. Les questions aussi des rapports au temps, à la durée et au rythme, ça c'est quand même compliqué. Les systèmes de notation de ce rapport corps-temps ou corps-espace, les systèmes de notation de Laban¹,... Donc voilà, c'est plus cette partie-là.

Parce que voilà moi, pas la conclusion, mais là où j'en suis, c'est de me dire que la difficulté dans la retranscription des pièces, de la scène au livre, réside finalement dans la sélection des informations qu'on va mettre dans les didascalies. Parce que finalement, qu'est-ce qu'il est important de retranscrire au niveau des didascalies. Dans une pièce, qu'est-ce qui pour vous est important de garder dans les didascalies ? Est-ce que justement ça va être les entrées, sorties ? Est-ce que ça va plus résider dans les décors ? Ou est-ce que ça dépend pour chaque texte ?

Tout dépend vraiment le projet parce que si c'est un théâtre du style Commedia dell'arte, tout ce qui est important c'est le rythme, les rencontres entre les personnages, etc. Donc là, c'est plutôt une espèce de canevas avec les entrées, sorties, les situations, etc. Mais si c'est un théâtre, je ne sais pas, un théâtre plus symboliste, qui travaille plutôt sur des sensations, sur des distances importantes, etc., ce qui est important, c'est ce qui se joue en entre les corps, dans les distances, dans les respirations, les vides, etc., alors là, ce sera d'autres éléments. Donc c'est vraiment lié à l'esthétique finalement, j'imagine. Enfin, si on essayait de transposer une mise en scène de Claude Régy², il y a très peu de déplacements, pas d'actions, peu d'entrées et sorties, ce serait donc plus en termes d'une partition chorégraphique, de micro-mouvements et de façon de consigner une énonciation particulière, une façon de se faire traverser par le texte.

Et enfin, parce qu'aujourd'hui, on est quand même dans une ère, si on peut dire, où l'interdisciplinarité est beaucoup en vogue, où de plus en plus, il est difficile de catégoriser les spectacles parce que le spectacle vivant va mêler en fait plein de disciplines. Donc on est obligé de penser à ça dans la retranscription d'un spectacle pour un livre. Parce que qu'est-ce qu'on fait des pièces par exemple, où il va y avoir quasiment que de la danse ou que de la musique, que de la vidéo ? Comment on traduit ce qui n'est pas dit ? Et est-ce que c'est possible, cette

¹ Rudolf Laban (1879-1958) est un danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la danse hongrois. Il est connu pour avoir inventé de nombreux outils d'analyse du mouvement, notamment la Choreutique (harmonie du corps dans l'espace), ainsi qu'un système d'écriture pour le mouvement : la Cinétopographie Laban.

² Claude Régy (1923-2019) est un metteur en scène français. Il a contribué au renouvellement du jeu de l'acteur et de l'esthétique du théâtre contemporain en travaillant notamment en collaboration avec des dramaturges dont il a amené les écritures sur scène. C'est le cas de Peter Handke, Marguerite Duras, Jon Fosse, Botho Strauss,...

retranscription, est-ce que c'est toujours possible, aujourd'hui, où finalement on est moins dans un théâtre de parole que ce qu'on était il y a quelques années ?

Oui, tu as raison la question de l'*interartisticité*, elle influe aussi sur la mémoire, la trace qu'on peut garder des spectacles. Tu parles de la danse, mais c'est pareil pour les spectacles qui hybrident aussi avec le cirque, tu vois ? Comment on note ce qui se passe dans un numéro circassien, un numéro d'aérien où il n'y a pas une dramaturgie ? Non, je pense que ça, ça amène aussi à réfléchir sur des nouveaux modèles de narrativité. C'est-à-dire que finalement, comment aussi une narration se construit, mais en dehors des codes habituels de la narration avec des personnages qui reviennent, avec une intrigue, avec un début, une acmé, un dénouement ? Ça nous invite, nous, à réfléchir à d'autres modèles de narrativité. D'autres modèles dramaturgiques : comment une pièce évolue en montage, en collage et donc, comment on peut garder une trace de ça. Parce que c'est un théâtre qui travaille aussi beaucoup sur les sensations, ou par analogie, par images, donc est-ce que sont des traces plus visuelles qu'on garde de ça ? Tu vois, comme Craig¹ qui faisait ses petites esquisses. Ça peut être des traces plus visuelles puisque c'est quand même souvent en termes d'images aussi. C'est un théâtre qui fonctionne par association, par analogie, donc on peut essayer de trouver des analogies. On a eu une rencontre jeudi avec Jeanne Candel² qui travaille beaucoup en écriture de plateau. Elle nous racontait un peu et elle disait qu'effectivement il n'y avait pas de texte à l'issue du spectacle, mais qu'il y avait des espèces de canevas qui pouvaient hybrider différents matériaux. Par exemple, dans le canevas, il y avait une situation, après il pouvait y avoir une citation, ensuite il pouvait y avoir un tableau, et donc c'étaient différentes traces qui retraçaient un peu le chemin de l'improvisation de chaque numéro. Donc voilà, leur trace textuelle, elle était hybride de situations, de citations, de tableaux de peintres, de scènes de films, etc. et ça pour chaque petit numéro, petite saynète. Après, ils font aussi quand même un travail, elle disait qu'ils enregistraient toutes les répétitions et qu'elle avait deux assistantes qui transposaient tous les textes qui étaient dits pendant les impros, pour pouvoir injecter aussi les extraits de dialogue qui étaient gardés, même si après ils pouvaient évoluer en représentation. Donc il y avait aussi ce travail-là d'enregistrement, de retranscription des dialogues, en plus du canevas. Je pense que ça va vers des formes de traces, elles aussi hybrides, qui vont hybrider, et des éléments visuels, des éléments aussi sonores et puis aussi des extraits de dialogue. Après, tu as raison, la question c'est toute la partie chorégraphique. Il y a quand même des systèmes de notation qui existent mais je ne sais pas s'il y a beaucoup de metteurs en scène ou de chorégraphes qui les utilisent. Je n'en connais pas qui les utilisent.

Eh oui, c'est ça. Mais vous voyez, moi ma question, parce que justement, quand on avait étudié la danse en master, on avait vu qu'effectivement ces systèmes de notation n'étaient pas utilisés. Mais au niveau de la musique par exemple, ça fait un moment qu'on a défini un système de notation, et pourtant, même, par exemple, dans les pièces de Molière où il y avait de la musique, quand on achète une pièce de Molière, on n'a pas la partition musicale avec le texte. Comme si depuis le début, même s'il y avait autre chose que des textes dans le théâtre, on n'avait pas gardé trace de ça dans la retranscription des pièces.

¹ Edward Gordon Craig (1872-1966) est un acteur, metteur en scène, théoricien et décorateur de théâtre britannique. Il a eu une grande influence sur le théâtre, notamment au niveau de la mise en scène, en étant l'un des premiers scénographes modernes du XX^e siècle.

² Metteuse en scène et comédienne. Après des études de lettres modernes, elle entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Paris). Depuis juillet 2019, elle co-dirige le Théâtre de l'Aquarium (Paris), lieu de création dédié à l'enchevêtrement du théâtre et de la musique.

Il y a des exceptions, par exemple le théâtre de Brecht¹, il y a quand même des traces : il y a des chansons, il y a aussi des traces des partitions composées par Kurt Weill² ou par Eisler³. Souvent, c'est vrai que les metteurs en scène contemporains qui travaillent sur Brecht décident de ne pas garder ces partitions là et plutôt de faire à nouveau composer de la musique plus en lien avec aujourd'hui. Mais il y a quand même cette trace-là. Et puis, je pense par rapport à ce que tu dis sur Molière, à l'époque il y avait le théâtre mais il y avait aussi d'autres formes, par exemple les comédies-ballets, où là effectivement, il y avait le livret, la partition, il y avait d'autres formes qui coexistaient dans lesquelles la musique était notée. Et puis bien sûr, après les formes d'opéra, tu vois d'ailleurs des pièces de théâtre ont été ensuite reprises comme livret pour les opéras. Ça a dialogué tout ça. Encore aujourd'hui, je vois des grands metteurs en scène contemporains qui font un théâtre très visuel, dans lequel il n'y a pas de texte et qui vont aussi vers l'opéra, qui est aussi une autre façon de laisser une trace de ce théâtre. Je pense par exemple à Castellucci⁴ qui récemment est allé vers l'opéra, enfin il y en a plein. Donc voilà, il y a d'autres formes où la musique est bien notée, figée.

Oui, oui, tout à fait. Bon et bien voilà, c'était tout pour moi. Je ne sais pas si vous avez quelque chose à rajouter ? Si cela vous a fait penser à des choses ?

À rajouter que je trouve que c'est une question brûlante que tu que tu poses. Enfin, je ne sais pas si tu as aussi interrogé des auteurs, des autrices, mais c'est vrai que moi je vois une espèce de désarroi très grand face à l'impossibilité d'accéder à l'édition. Alors moi je le vois déjà en tant que chercheuse, pour publier des essais, c'est quand même compliqué. Et moi, j'en écris beaucoup moins que les auteurs et autrices de théâtre, mais je me demande : qu'est-ce qui fait que c'est si difficile ? Alors après je vois des stratégies effectivement, là je pense à Catherine Froment que je suis, qui va vraiment cibler des maisons d'édition spécialisées. Tu vois, la dernière pièce que j'ai préfacée, finalement ce sont Les éditions Moires⁵, une édition féministe, qui la publie. J'ai l'impression que les stratégies, il faut rentrer dans des niches. Là, par exemple, l'autrice Romain Nicolas⁶, qui est à Toulouse, a aussi carrément monté sa propre maison d'édition alternative parce qu'elle n'arrivait pas à être publiée, ça peut être intéressant

¹ Bertolt Brecht (1898-1956) est un dramaturge, metteur en scène, écrivain et poète allemand. Il acquiert une renommée internationale avec *L'Opéra de quat'sous* créé en 1928. En 1949 il crée la compagnie du Berliner Ensemble en République démocratique allemande avec son épouse, la comédienne Helene Weigel. Son nom est lié au théâtre épique, genre qu'il théorise dans le désormais célèbre *Petit Organon pour le théâtre*.

² Kurt Weill (1900-1950) est un compositeur d'origine allemande. Sa musique, considérée comme dégénérée par les nazis, lui vaut de voir ses partitions brûlées. Contraint de quitter l'Allemagne en 1933, il séjourne à Paris, où il compose *Les Sept Péchés capitaux* (*Die sieben Todsünden*) sur un texte de Brecht.

³ Hanns Eisler (1898-1962) est un compositeur et théoricien de la musique autrichien. Il est notamment connu pour avoir collaboré avec Brecht sur plusieurs de ses pièces et mis en musique un grand nombre de ses poèmes.

⁴ Romeo Castellucci (1960-...) est un homme de théâtre et plasticien italien. Il fait aujourd'hui partie des personnalités du théâtre d'avant-garde en Europe à partir des années 1990. Il a créé et mis en scène des dizaines de spectacles y intervenant en tant qu'auteur, metteur en scène, scénographe, créateur de l'éclairage, du son et des costumes.

⁵ Créées en 2012, Les éditions Moires sont établies à Bordeaux. Elles expliquent sur leur site publier « des textes inédits d'auteurs contemporains dont la singularité littéraire et l'engagement (sociétal, politique ou artistique) donnent peut-être une photographie de ce que nous vivons aujourd'hui. L'idée est de découvrir de nouveaux espaces, de nouvelles formes, de nouvelles pensées, avec quatre collections : *Clotho*, *Lachésis*, *Atropos*, *Nyx*. »

⁶ Romain Nicolas s'est formée dans le département d'écriture dramatique et de dramaturgie de l'ENSATT (Lyon). Ses textes sont publiés chez les Solitaires intempestifs, éditions Théâtrales et dans d'autres maisons. Elle répond aujourd'hui à de nombreuses commandes d'écriture et accompagne diverses équipes de théâtre, de danse, de cirque et d'opéra en tant qu'écrivaine, dramaturge ou conseillère littéraire. Elle a également co-fondé le Comité Collisions – comité de lecture dramatique en région Occitanie – ainsi que le Pôticha éditions (2021, Toulouse).

d'échanger avec elle d'ailleurs. Enfin voilà, il est temps aussi peut-être, d'arriver à rendre ça un peu plus transparent. Du côté des maisons d'édition, ce que tu fais d'essayer de cibler un public plus large mais aussi, surtout, de rendre un peu plus transparent les critères pour être édité aujourd'hui, et qu'est-ce qui fait qu'un auteur, une autrice, ne trouve pas. C'est triste, c'est très opaque cette question des critères d'édition. Donc je m'interroge, j'aimerais bien que les maisons d'édition aussi publient leurs critères et que ça rende tout ça un peu plus transparent. Après, j'ai l'impression que c'est contradictoire parce qu'il y a énormément de projets de tremplin, au Théâtre de la Cité par exemple, des lectures, des espèces de concours, etc. donc tout ça prolifère. J'ai l'impression que l'État, donc l'institution, semble encourager ça, mais après, ça ne suit pas au niveau de l'édition. Il y a une autre camarade aussi, peut-être que je pourrais te mettre en lien, qui est en licence et qui a déjà écrit. Elle va arriver dans le master EDCS, elle a écrit deux textes vraiment bien, elle a gagné plusieurs dispositifs pour que des metteurs en scène assez connus montent un de ses textes alors qu'elle n'a pas encore été publiée. Donc tu vois, c'est une espèce de chemin. Elle, elle a une connaissance très grande du secteur de l'édition parce qu'elle cherche en vain à être publiée. Je vais t'envoyer son contact, tu pourras peut-être échanger avec elle aussi.

Je veux bien oui, merci.

Donc, voilà, il y a une espèce de hiatus entre l'institution qui encourage l'écriture à travers des dispositifs et puis finalement les maisons d'édition qui publient peu.

Et pourtant ce qu'on remarque, ce que toutes les maisons disent, c'est qu'ils ont un nombre en fait incroyable de manuscrits et en fait, elles publient peu parce qu'ils osent de moins en moins prendre des risques financiers.

Je vois aussi avec l'expérience que j'ai avec Catherine, elle a été publiée mais après, il y a un forcing de la part des maisons d'édition pour que l'autrice elle-même trouve des gens qui vont acheter la pièce, tu vois ? Alors que ce n'est pas le même boulot ! Il y a cette pression alors qu'en fait, on sait très bien que, notamment le public étudiant n'achète pratiquement plus de pièces de théâtre. Je pense à ça maintenant mais il y a aussi les PUM qui publient des pièces dans la collection Nouvelles Scènes.

Super et bien voilà, écoutez, moi c'était tout ce dont j'avais besoin, ça m'a beaucoup aidé d'avoir vos réflexions, merci encore.

Merci, au revoir.

FIN DE LA RETRANSCRIPTION

2) Questionnaire rempli par Muriel Plana, professeure en études théâtrales à l'UT2J et directrice de collection aux PUM

Questionnaire rempli le 14 avril 2023 par Muriel Plana.

Afin de faciliter la lecture, les réponses de Muriel Plana sont en roman et mes questions et commentaires, en italique.

DÉBUT DU QUESTIONNAIRE

Merci encore d'avoir accepté de répondre, cela me sera grandement utile pour la rédaction de mon mémoire !

Préférez-vous que ce questionnaire soit anonymisé ?

Non, car mes réponses sont situées !!

Rappel contexte : sujet du mémoire

Problématique : Comment transcrire un langage scénique en texte pour vendre un livre ?

Il est loin le temps où le théâtre était l'art de la parole : aujourd'hui, nous voulons d'un théâtre qui a du corps. Et d'ailleurs certaines pièces ont aujourd'hui très peu de texte, alors qu'est-ce qu'on écrit dans un livre ?

Public-cible des pièces éditées : professionnels & universitaires, amateurs de théâtre & étudiants en art du spectacle vivant -> constat : L'édition théâtrale ne touche qu'un public déjà sensible aux arts du spectacle vivant.

Approche personnelle : votre pratique de lecture de pièces

1- Dans l'ordre, quels sont les genres littéraires que vous lisez le plus ?

Théâtre, roman, essais.

2- Combien de pièces de théâtre lisez-vous par semaine, par mois ou par an ? (choisir la période qui vous paraît être la plus pertinente)

Beaucoup, par nécessité professionnelle, et je n'ai jamais tenu le compte, car c'est une perte de temps.

3- Pourquoi lisez-vous du théâtre ? S'il y a lieu : que trouvez-vous dans les pièces de théâtre que vous ne trouvez pas dans les autres textes ?

Comme j'ai l'œil de la dramaturge, de l'autrice et surtout de la metteuse en scène (et que je suis co-responsable d'une collection théâtre aux PUM et que j'enseigne le commentaire dramaturgique, l'écriture dramatique...), je suis sensible à la théâtralité des textes dramatiques, à leur originalité dans le champ de la production dominante, à leurs qualités esthétiques et politiques intrinsèques.

4- Comment choisissez-vous les pièces que vous lisez ?

Je les choisis pour en jouir mais aussi pour les étudier, pour les publier, ou à une époque (avant que je n'écrive moi-même des textes) pour les mettre en scène, selon les critères cités ci-dessus.

5- Et par rapport à votre consommation de théâtre : vous pensez plus lire ou aller voir du théâtre ?

Evitez « consommation » de théâtre car pour moi c'est une passion... Longtemps, j'ai plus vu de spectacles que lu de pièces mais mon travail militant pour les écritures dramatiques au sein de ma discipline, études théâtrales, me permet d'avoir atteint l'équilibre ces dernières années ; en gros, j'en lisais plus adolescente (logique dans un village sans théâtre !), puis j'ai rattrapé quand j'étais normalienne à Paris et doctorante en études théâtrales (là j'y allais plusieurs fois par semaine) puis jeune MCF à Toulouse dans les années 2000 (idem). Depuis à peu près 2015, je lis plus que je ne vois parce que je trouve le marché institué de la création pauvre en bonnes mises en scène et que j'ai déploré l'abandon du texte dans ma discipline (au profit des lettres et langues) et donc (parce que je suis littéraire depuis le début), je milite à fond pour le texte, et donc je lis plus.

Lien texte-scène

1- Quand lisez-vous les pièces : après avoir vu leur représentation, avant ou bien sans lien avec leur mise en scène ?

Cela dépend, toutes ces situations se présentent pour moi.

2- Que se passe-t-il dans votre tête lorsque vous lisez du théâtre : la scène apparaît-elle dans votre tête ou bien la fiction prend-elle le dessus ? (est-ce que vous projetez la mise en scène ou bien vous laissez-vous porter par l'histoire)

Cela dépend du type de théâtre, mais j'ai tendance à imaginer la scène (prisme études théâtrales et pratique de l'écriture dramatique – et romanesque, en comparaison depuis le début puisque ma thèse portait sur les relations théâtre / roman et que je pratiquais l'adaptation théâtrale - et la mise en scène).

3- Vous souvenez-vous avoir déjà été marquée par une mise en scène d'un texte que vous connaissiez ? (si oui, pourquoi ; qu'est-ce qui était surprenant)

Oui, bien des fois (et autant, voire plus, de déceptions !)... Il y a d'excellentes mises en scène de classiques ou de contemporains... C'est le rapport dialogique que la mise en scène entretient avec le texte qui détermine mon appréciation du spectacle : jeux de l'auteur, du metteur en scène, de l'acteur, du spectateur sont à égalité, aucun n'est affaibli. S'il y a d'autres arts en jeu et que la relation est dialogique, c'est encore mieux pour moi : danse, cirque, musique. Ensuite, mon intérêt porte sur des formes (esthétiques réalistes stylisées : mon goût) et sur des problématiques (politiques, féministes, queer).

4- Vous est-il arrivé d'être déçue en voyant un texte que vous connaissez mis en scène ? (si oui, pourquoi)

Oui, bien sûr, mais pas dans une optique texto-centrique, puisque pour moi la mise en scène est un art autonome et spécifique qui ne doit pas illustrer ni se soumettre au texte : c'est le manque de créativité de la mise en scène que je critique le plus ; s'il n'y a pas de travail. Je n'aime pas non plus trop d'appropriation ou de « contresens » (qui tuent le texte et sa force ou son autonomie dans le spectacle) par les « écrivains de plateau » pour qui le théâtre est le sacre de leur Moi. Je t'invite à lire mes essais sur théâtre et politique pour en savoir plus à ce sujet.

5- À l'inverse vous-est-il arrivé de lire un texte après avoir vu sa représentation ? Si oui, qu'avez-vous pensé de l'expérience ? (qu'est-ce que ça apporte, quel en est intérêt)

Cela permet de travailler plus à fond sur les possibles scéniques (la mise en scène que j'en ferais, l'interprétation que j'en ferais). Ensuite, j'aime l'écriture dramatique **en elle-même**, l'effort de densité poétique qu'elle exige (quand elle est bonne !).

Publication des pièces

1- Est-ce important de publier des pièces et pourquoi ?

Bien sûr. Je milite pour construire un canon alternatif à celui que le marché décrète. Les pièces que je publie ne sont pas celles que publient les autres éditeurs du marché. Mes critères sont clairs, même s'il faut toujours les préciser... Je cherche ce qui m'ouvre un horizon, qui me défie. Ensuite, mes goûts : théâtre politique, féministe, queer, qui problématise réellement la langue et ses objets... Je hais le théâtre à thèse, le théâtre esthétisant, le théâtre narcissique... et bien sûr le théâtre qui veut « m'expliquer la vie » et me prend pour cible, objet, et traite mal le spectateur, en l'agressant, le culpabilisant, cherchant à l'hypnotiser, etc.

2- En tant qu'universitaire, pourquoi c'est important pour vous d'avoir les textes des pièces de théâtre ?

Pour pouvoir écrire des essais sur l'écriture dramatique (nous avons besoin de la trace écrite) et enseigner le commentaire dramaturgique indépendamment de l'analyse de spectacle : autrement dit une approche des textes indépendantes des « mises en scène » existantes et pouvant en inspirer de nouvelles à mes lecteurs et lectrices, à mes étudiant.e.s....

3- Qu'attendez-vous d'un texte de théâtre contemporain ? Quels sont ses prérequis ? (qu'est-ce qui pour vous doit s'y trouver absolument)

Je te renvoie au préambule des éditions PUM/francophone (et à mes essais).

4- Est-ce important de lire des pièces et pourquoi ?

Il faut lire, interpréter, lire est une façon magnifique de rencontrer l'altérité (autre monde, autre langue, autre pensée).

5- Selon vous, pourquoi les lecteurs lambda (non amateur de théâtre) ne se dirigent pas dans leurs lectures vers le théâtre ?

Parce que c'est exigeant, comme la poésie et comme les romans que j'aime lire (immenses et complexes, polyphoniques), et qu'il faut militer et militer encore pour l'art du texte (voir séminaire LLA CREATIS que je co-organise avec Lucie Dumas, Carole Hurtado, Anne Pellus). La position critique et de réception n'est pas assez valorisée aujourd'hui dans les médias et dans la société (voir mes travaux collectifs sur Identités de l'artiste : sacralisation de l'identité du créateur vs dépréciation de la figure du critique et de la réception). Il y a un « art du spectateur » (dit Brecht). Être lecteur ou spectateur est un art... Or, beaucoup prétendent écrire et créer sans lire autrui (auteurs et autrices passés.es et contemporain.e.s). Ce qui entraîne un manque d'originalité crasse et une grande naïveté de beaucoup d'écritures contemporaines (sans parler de la scène)... Pas d'art sans culture !!

Écriture d'une pièce

1- Le texte des pièces de théâtre peut-il avoir le même impact que sa représentation ?

Sans aucun doute. Il peut avoir sa propre valeur, son propre effet esthétique et politique...

2- Un texte de théâtre doit-il forcément s'écrire ou du moins évoluer en lien avec le plateau avant sa forme définitive ?

Non, bien sûr que non. Le risque est d'avoir une écriture matériau pauvre et conformiste. Il faut une autonomie des joueurs du théâtre : un collectif n'est créatif qu'en respectant les singularités qui le composent...

3- Qu'est-ce qui pour vous pourrait poser problème dans la retranscription d'une pièce pour en faire un texte ? (dans le passage du langage scénique à l'écrit)

Même chose que ci-dessus. Comme Meyerhold¹, je ne crois pas que la mise en scène (parce qu'elle dépend davantage d'éléments sociaux, politiques, économiques, matériels), et même si je l'aime autant que l'écriture, soit un art aussi libre de toute norme que l'écriture (où on est tranquille face à une page) ; l'écriture (par le désir de théâtre qu'elle contient, la mise au défi qu'elle réalise) doit exciter la mise en scène qui, sinon, se sclérose très vite dans des formes attendues, sans parler des « sujets » à la mode et tartes à crème... Cela dit, la transcription de spectacles, chorégraphies de danse, de spectacles de cirque peut être précieuse pour les artistes et pour les publics et permettre la mémoire du travail scénique, et donc la recherche notamment historique sur la création de ces arts « au présent »...

4- La difficulté dans la retranscription des pièces de la scène au livre réside finalement dans la sélection des informations, notamment dans les didascalies. Qu'est-ce qu'il est pertinent de retranscrire dans une pièce de théâtre que l'on veut publier ? (qu'est-ce qu'on indique dans les didascalies par exemple)

Non, la difficulté tient à la qualité (ou non) du texte... Tout dépend de l'esthétique de la pièce : certaines ont besoin de mentionner des didascalies, d'autres pas ; il n'y a pas de grille, de vérité, sur cette question. Il y a des critères éditoriaux : vraie réflexion sur ce qu'on souhaite défendre comme écriture...

5- L'interdisciplinarité en vogue actuellement défend la non-catégorisation des spectacles vivant qui mêlent différentes disciplines : musique, danse, théâtre, marionnettes, performance, cirque, ... Et il faut intégrer cette réflexion à notre débat : que fait-on des pièces où il y a de la danse, de la musique, de la vidéo, ... Comment traduire ce qui n'est pas dit ? Est-ce possible pour vous, si oui comment ?

Ne confonds pas « interdisciplinarité » et pluri ou transdisciplinarité, ce n'est pas la même chose... Je te renvoie là aussi à notre collection : Les Petits Bonnets de Pascaline Herveet est un modèle de cette possible interdisciplinarité (là elle est réelle) au niveau du texte...

6- Ou bien faut-il se résigner à changer de média de conservation pour garder une trace des pièces ? (par exemple la vidéo)

Il ne faut se résigner à rien. Le texte doit garder sa place, toute sa place, rien que sa place au théâtre... Le poème dramatique doit continuer à exister.

FIN DU QUESTIONNAIRE

¹ Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940) est un dramaturge et metteur en scène russe. Adhérent de la révolution russe, il est nommé en 1922 directeur du Théâtre de la Révolution. Face à Stanislavski et son théâtre psychologique en vogue, Meyerhold met en œuvre la dématérialisation de la scène qui tend à faire advenir l'invisible et le monde des rêves, tout en ouvrant sur un théâtre politique et réflexif.

3) Retranscription d'entretien avec François Berreur, directeur des Solitaires Intempestifs

Entretien réalisé le 8 mai 2023 avec François Berreur, directeur et fondateur des Solitaires Intempestifs, dans les bureaux de la maison d'édition à Besançon.

Afin de faciliter la lecture, ses interventions sont en roman, les miennes en italique. L'entretien ayant duré 1h20, certaines digressions ont été coupées afin d'alléger la retranscription. Les notes de bas de page ont été ajoutées lors de la retranscription afin d'apporter des détails aux informations fournies.

DÉBUT DE LA RETRANSCRIPTION

[Rappel du sujet.] Est-ce qu'il y a des choses qui vous viennent à l'esprit, des choses que vous voulez déjà dire sur le sujet ?

Parmi les textes, il y a deux choses : les textes qui sont joués et les textes qui ne le sont pas. Ce sont deux choses différentes. Si personne ne connaît l'auteur, c'est très compliqué mais on peut imaginer des lectures, organiser des discussions pour le faire connaître. C'est un long cheminement pour la reconnaissance d'un auteur. Par exemple là en ce moment on peut parler de Nicolas Girard-Michelotti¹. Il vient encore d'écrire un texte, cette fois pour les acteurs de l'école de Nanterre, donc j'ai mis cet événement, la représentation sur notre site. Chaque fois, on va s'appuyer sur des micro-événements pour faire connaître les textes. L'idée c'est que l'éditeur croit suffisamment que les textes vont être montés plus tard et que c'est de la littérature intéressante. Donc l'éditeur va se demander avant de publier un texte : est-ce que c'est joué ou pas, est-ce que c'est intéressant – est-ce que ça peut intéresser le public immédiatement ou soit un jour quelqu'un le montra. Soit ça vient d'être joué et ça a suffisamment de notoriété et peut-être quelqu'un voudra le rejouer ; soit ce n'est pas joué mais l'éditeur pense que l'auteur est intéressant. On ne vend pas beaucoup de théâtre mais il y a quand même un avantage : un roman quand il est oublié pour qu'il ressorte, à moins que quelqu'un en fasse un film, c'est mort alors que l'intérêt du théâtre c'est que dès que quelqu'un se met à monter le texte, ça relance les ventes. Par exemple Erdman, il n'est pas encore dans le domaine public, son texte *Le Suicidé*² vient d'être monté au TNP³ par Jean Bellorini, donc il peut y avoir une nouvelle vie. Ce texte on n'en vend pas beaucoup mais chaque fois qu'il est remonté, les ventes augmentent. Donc voilà, il n'y a pas grand-chose à faire, mis à part encourager des gens à monter des textes qui n'ont pas encore été montés et puis prier (*rires*). Mais l'éditeur de littérature générale, c'est le même principe : il faut qu'il ait un catalogue auquel il croit suffisamment. On fait comme les autres éditeurs mais en plus petit parce qu'il y a très peu d'espoir de faire un gros chiffre

¹ En 2017, Nicolas Girard-Michelotti intègre la Classe Libre du Cours Florent (Paris), puis entre à l'École du Nord (Lille) en parcours auteur en 2018. Il obtient des prix pour ses textes et écrit aujourd'hui beaucoup sur commandes. Il publie une première pièce chez Les Solitaires en 2022, *Les Incendiaires*, une autre en 2023, *Je venais voir la mer*, et d'autres projets de publications sont en cours. D'autres de ses textes sont publiés aux éditions l'École des Loisirs.

² ERDMAN, Nicolaï. *Le Suicidé*. 2006. Traduit du russe par André Markowicz. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

³ Théâtre national populaire (Villeurbanne).

d'affaires sauf si c'est au programme scolaire, comme Lagarce par exemple. Lagarce quand on l'a publié : personne n'en voulait ! Et maintenant il est inscrit au programme.

Qui décide d'inscrire les textes au programme ?

Les commissions. Mais les commissions ne vont pas découvrir un texte : elles inscrivent des textes qui sont déjà reconnus comme faisant partie du répertoire contemporain. Ce ne sont pas les commissions qui font la notoriété des textes ; elles l'augmentent en suivant le mouvement. Le prochain au bac, ça va être Wajdi Mouawad¹ ou Koltès² ou un autre.

Ça résonne avec ce que je suis en train de lire. Dans Le compte-rendu d'Avignon, Vinaver parle d'atrophie du secteur et il évoque plusieurs causes et notamment au niveau des programmes scolaires. L'absence dans les années 80 des pièces au programme en dehors des grands classiques. Mais ça a changé depuis.

Oui ça a changé, surtout au niveau des pièces jeune public qui sont conseillées dans les programmes, mais pas obligatoire ; il n'y a que les œuvres au programme du bac qui sont obligatoires. L'Éducation nationale et le ministère de la Culture ont mis en place deux choses. D'abord, des listes de conseils et puis des soutiens à la présentation et documentation pédagogique. Donc le côté jeune public fonctionne différemment parce qu'il y a plus d'accompagnement pédagogique. Aux éditions Théâtrales ils font carrément des petits cahiers pédagogiques. On va travailler ces textes comme un outil de lecture et de pédagogie moins sur le tout public, à partir du lycée, c'est-à-dire : il y a aura toujours des thématiques ou des choses comme ça mais moins qu'en jeune public. En jeune public, ça fait partie de l'apprentissage à la lecture donc on n'a pas besoin d'être dans la thématique théâtrale ou que ce soit joué pour les vendre. On regarde que ça accroche, qu'il y est une écriture intéressante, et cetera ; c'est comme lire des contes aux enfants. Donc pour ça il y a eu tout un mouvement à la fin du XX^e siècle. Maintenant ça a un peu ralenti mais c'est dans l'institution : les bibliothèques, les associations, et cetera. Il y a le théâtre jeune public, puis le théâtre collège-lycée qui est lié à des prix littéraires et des comités de lecture qui sont des relais pour faire connaître des pièces de théâtre contemporain qui n'ont pas forcément trouvé leur public en scène.

Je m'étais déjà rendue compte de cette différence avec le théâtre jeunesse. Moi je me souviens au collège, les seules pièces qu'on a lues c'était du théâtre classique et au lycée, on n'en a quasi plus parlé.

Ça, ça a changé depuis la réforme du bac : juste avant Lagarce, c'était Beckett³, il n'est resté qu'un an parce que ça tournait. On ne sait pas quels seront les prochains mais dans cette nouvelle formule du bac, depuis quatre ans, ils doivent lire Molière, Marivaux ou Lagarce. *Le malade imaginaire, La double inconstance* ou *Juste la fin du monde*.

¹ Wajdi Mouawad (1968-) est un homme de théâtre, metteur en scène, dramaturge, comédien, directeur artistique, plasticien et cinéaste libano-québécois. Il dirige le Théâtre national de la Colline depuis 2017.

² Bernard-Marie Koltès (1948-1989) est un auteur dramatique français. Il a notamment écrit *Roberto Zucco* (1988) et *Combat de nègre et de chiens* (1979).

³ Samuel Beckett (1906-1989) est un écrivain, poète et dramaturge irlandais d'expression principalement française et anglaise, lauréat du prix Nobel de littérature en 1969. Il a notamment écrit *En attendant Godot* (1952).

Je vais maintenant vous poser des questions que j'ai préparées. Ma première question, parce que c'est ce que j'aimerais aussi savoir, c'est : pourquoi c'est important, pour vous, de publier les textes des pièces de théâtre ?

Moi je suis tombé dedans quand j'étais petit donc comme Obélix, je connais que ça ! Ça me paraît assez évident, et puis après c'est aussi l'histoire de la vie avec l'histoire de la naissance des Solitaires. La réponse, elle est en ligne. On a monté ça parce qu'on connaissait un acteur qui écrivait, qu'on trouvait intéressant et comme tout le monde l'avait refusé, on lui a dit qu'on allait le publier. On a créé la maison pour lui, c'était Olivier Py. Puis après c'est moi qui ai obligé Lagarce à publier ses textes qu'on jouait. Je lui ai dit qu'on avait une maison, qu'il n'y avait pas de raisons pour ne pas le publier et il a accepté.

Et est-ce que l'intérêt de la publication de ces textes c'est seulement pour fixer quelque chose qui est éphémère ?

C'est parce que ça en fait de la littérature. Si c'est publié, c'est de la littérature. La question de la littérature ce n'est pas nous qui y répondons, ce sont nos enfants et petits-enfants. Lagarce a écrit dans son journal : « J'ai pensé aussi que j'étais trop pressé et que l'œuvre littéraire prendrait la vie entière et que je ne saurais jamais rien en fait de son intérêt. Cela ne me rendit pas triste ou gai. C'était une évidence. »¹ Un auteur peut ne pas être reconnu de son vivant mais quand c'est publié, quelqu'un pourra retomber dessus plus tard. Si Lagarce n'avait pas été publié, il aurait vite disparu de la circulation.

Comment vous choisissez les textes qui sont publiés ?

C'est le projet éditorial. C'est une alchimie entre un goût personnel et un goût théâtral et puis, une réalité. C'est-à-dire que si je ne fais que des textes de Michelotti, la maison ne va pas rester debout très longtemps. L'idée c'est de construire quelque chose d'abstrait qu'au bout d'un moment les gens perçoivent, ou pas. Par exemple pour nous, les gens perçoivent quelque chose d'hyper pointu alors qu'au final on ne l'est pas et puis au fil des années on s'aperçoit finalement que c'est hyper « classique ». Oui donc c'est un goût théâtral et une construction non-suicidaire. Après les gens le voient ou pas mais par exemple, j'ai publié Artaud² et les écrits d'Artaud, ils sont intéressants pour le théâtre et pour sa conception, et puis en même temps j'ai publié Angélica Liddell³ et dans ses écrits on voit qu'il est très important pour elle. Donc finalement c'est aussi comment les choses se rejoignent, des familles, des histoires imaginaires, et cetera. C'est aussi comment on parle du théâtre au XX^e siècle. Après il y a différentes collections, différents aspects de la vie théâtrale scénique, des créateurs, et cetera. Et puis c'est aussi des rencontres et parfois on ne sait pas trop, le hasard, la personnalité, il y a plein de choses qui rentrent en compte. Ce sont que des histoires uniques. Pour Tiago Rodrigues⁴, je suis allé voir

¹ Jean-Luc Lagarce. Mardi 10 septembre 1985. Besançon. 23h30.

² Antonin Artaud (1896-1948) est un théoricien du théâtre, acteur, écrivain, essayiste, dessinateur et poète français. Il est notamment connu pour sa série d'essais publiée en 1938 sous le nom *Le Théâtre et son double*.

³ Angélica Liddell (1966-) est une metteuse en scène, auteure et interprète espagnole d'expression castillane. Ses spectacles, entre performance et théâtre, reflètent sa souffrance intérieure en écho à la souffrance et à la violence du monde.

⁴ Tiago Rodrigues (1977-) est un metteur en scène et dramaturge portugais. Il est l'actuel directeur du festival d'Avignon depuis 2023.

son spectacle et puis après, sur le trottoir, je l'ai convaincu de le publier alors qu'il ne voulait pas parce qu'il ne pensait pas que c'était publiable. Il a donc été publié en France avant d'être publié au Portugal ! Peu d'auteurs refusent d'être publié, Vinaver explique même qu'il y en a qui préfèrent être publié plutôt qu'être joué parce qu'ils ont conscience que si on parle d'eux plus tard c'est parce que leurs textes auront été publiés.

Ce qui permet aussi de connaître des textes de pièces étrangères.

Bien sûr. L'histoire occidentale, depuis les Grecs, est faite de publications. Le texte qui n'est pas publié, il disparaît.

Et, vous y avez déjà un peu répondu, est-ce qu'il faut forcément que la pièce ait une actualité en création scénique pour être publiée ?

Non mais si on ne publie que des textes non joués, on met la clé sous la porte. Il faut arriver à équilibrer. Le théâtre, c'est l'art du présent : s'il n'y a pas de spectateurs, pas de critiques, ça n'existe plus. Vitez¹ disait : pour faire du théâtre, pour créer en tant que metteur en scène, il faut au moins soit la critique, soit le public, le mieux étant d'avoir les deux. Si la salle est vide mais qu'il y a deux critiques qui sont là et qui rédigent un article dans *Le Monde*, on vous « autorise » à faire du théâtre. Si vous avez une salle pleine tout le temps, même si la critique clame que c'est nul, ce n'est pas un problème. Après bon les critiques, il n'y en a pas, pour les spectacles oui, mais personne n'écrit jamais sur un texte de théâtre. Donc si on publie du théâtre qui n'est pas joué finalement on ne parlera jamais de nos pièces. Ce n'est pas comme le roman. Le principe du roman c'est que la presse fait le relai de la communication. Mais la presse littéraire ne fera jamais de retour sur un texte dramatique, ou en tous cas c'est très rare.

Vinaver parle aussi de ça. Et le problème c'est que la presse littéraire ne parle pas de ces textes mais la presse du spectacle vivant non plus. Les articles sur les mises en scène précisent parfois : « texte édité par... »

Oui mais pas souvent. Mais après, ce qui a changé, par rapport à l'époque de Vinaver, c'est Internet. Aujourd'hui si ça intéresse quelqu'un, il tape sur google et le texte finira par sortir. Mais de mon point de vue les articles n'en parlent pas assez, ce qui change c'est que la consultation sur Internet va donner l'information, souvent en faisant apparaître l'image de la couverture.

Ensuite, je me posais la question : qu'est-ce qui fait la qualité d'un texte dramatique ? Pour la revue théâtre(s), vous disiez que plus que le sujet, c'est « comment on raconte » qui importe, vous pouvez développer ?

Je veux dire par là, la forme. C'est peut-être utopique mais ce que je crois c'est que l'écriture conditionne quand même une partie de la mise en scène du spectacle. Si vous montez Molière ou Shakespeare, si vous gardez le texte tel quel ça induit quand même une scénographie. Pendant longtemps, c'est l'idée du théâtre classique, la question a été de se demander comment j'allais faire, en tant que metteur en scène, pour respecter au mieux ce que le texte dit, c'est-à-dire la pensée de l'auteur. Le « grand texte » par définition c'est celui dont on n'aura jamais fait

¹ Antoine Vitez (1930-1990) est un acteur, metteur en scène, pédagogue, poète et traducteur français.

le tour. Pourquoi on continue à monter *Hamlet* ou Tchekhov¹, parce que le metteur en scène met en lumière un des éclairages du texte, et on ne les aura jamais tous vus. C'est ce qui fait le succès de *Juste la fin du monde* aussi, personne ne réussit la mise en scène parfaite mais il faut que ça tienne le coup. L'œuvre est assez forte pour permettre ça. Donc pourquoi la forme : parce que depuis les Grecs, tout a déjà été écrit, tous les sujets ont déjà été traités d'une manière ou d'une autre. On n'a pas inventé le fil à couper le beurre : la grande question de l'humanité, les histoires de famille, de meurtres, et tout ce qu'on veut. Donc ce qui importe c'est comment on le traite et puis la question de l'écriture. On n'écrit plus comme Molière ou Shakespeare, le spectateur, le lecteur, il comprend le monde à l'aune de sa connaissance de son monde à lui. Avant quand un acteur entrait sur scène, il faisait comme s'il ouvrait une porte et la fermait en sortant. Aujourd'hui, l'acteur traverse la scène et se retrouve à l'autre bout du monde sans que ça ne pose de problème à personne. Le spectateur d'aujourd'hui comprend l'ellipse que celui d'avant ne pouvait pas comprendre. La compréhension du public n'est plus la même. Avec Lagarce au début le public ne comprenait pas que les acteurs s'adressent directement aux spectateurs alors que Shakespeare le faisait déjà. Donc l'adresse public n'était pas du théâtre, les ellipses temporelles mettaient mal à l'aise, le travail sur la langue plutôt que sur l'évènementiel était malvenu. Certains disaient que Lagarce disait tout le temps la même chose, jusqu'à ce que quelqu'un comprenne que non. Donc la forme fait que tout à coup quelqu'un raconte la même chose mais d'une manière nouvelle. Il ne refait pas l'histoire du monde mais réinterroge. Et c'est pareil en littérature, il y a des ruptures qui entraînent des changements. On n'écrit pas pareil après Proust, on n'écrit pas pareil la poésie après Rimbaud. Mais on le fait avec modestie, l'idée est simple : ça m'a touché ou non, et peut-être que d'autres seront d'accord. On peut dire qu'aujourd'hui mon ambition d'il y a 35 ans est partagée avec certains, mon goût est partagé par d'autres. Quand on a créé les éditions avec Jean-Luc [Lagarce], on aimait bien les livres des éditions de Minuit et ceux de P.O.L., notre idée c'était de se dire qu'un jour les gens prendraient nos livres dans leurs mains en se disant : « Oh, regarde c'est les Solitaires qui ont publiés ça, je vais regarder parce que c'est intéressant. » C'était ça l'utopie.

Et je pense, je suis même sûre que ça se fait !

Au départ il y a une certaine prétention en fait, même si on le fait avec modestie. Je me souviens une des premières fois où on a publié, il y avait nos livres dans la vitrine de cette librairie à Saint-Germain² qui a disparue aujourd'hui, et donc on passait et on a vu nos livres. Au début pour la diffusion, on avait six titres et on a fait un catalogue, et puis on appelait la Fnac pour leur demander pourquoi ils n'avaient pas nos livres (*rives*). Avant c'était donc des catalogues qu'on envoyait. Le principe de Vinaver c'est qu'avant on avait des livres que l'on vendait directement au public, c'était la stratégie de diffusion-distribution. Aujourd'hui, il y a toute une partie de la stratégie qui a changé. Envoyer 500 catalogues avant ça coûtait une fortune, aujourd'hui la différence c'est que c'est inversé : on a 10 000 abonnés, ça nous coûte zéro centime ou presque pour leur écrire une-deux fois par semaine. Sur Internet c'est la même chose : des gens qui font une recherche vont tomber sur nous. Donc l'idée c'est de développer cette présence sur Internet, sur les réseaux aussi parce que ça va chercher d'autres générations

¹ Anton Tchekhov (1860-1904) est un écrivain et dramaturge russe. Il a notamment écrit *La Cerisaie* (1904) et *La Mouette* (1896).

² La Hune, Paris.

et les newsletters. Ce sont des outils qui vont permettre de toucher « le plus grand monde », même si c'est un superlatif. Ça va me coûter dix euros pour écrire à 9 000 personnes. Les coûts sont moindres et on touche plus de monde. La stratégie de diffusion maintenant elle est aussi liée à la présence en ligne. Presque tous nos lecteurs vont au théâtre. Donc si on arrive à être retrouvé dans les recherches internet c'est très bien : pas forcément directement, c'est-à-dire que par exemple tu vas chercher sur théâtre contemporain ou un autre site, et tomber sur notre site. La citation, elle n'est pas forcément directe, elle aussi croisée. C'est quand même des stratégies très différentes, en réseaux on peut dire, avec des gens très différents.

Et justement, par rapport à ça, pour la diffusion, maintenant vous passez par Théâdiff, qui n'existe que depuis 2017 : avant vous faisiez comment ?

C'était de l'autodiffusion. En fait, le principe qu'on avait depuis le début, c'était que nous faisions la diffusion et la distribution jusqu'en 2020.

Et donc c'est en rejoignant Théâdiff que vous êtes passés après avec la Sodis pour la distribution ?

Exactement, en même temps. Parce qu'eux ont un compte avec la Sodis. Pour la Sodis, tout est de Théâtrales, c'est comme s'ils n'avaient qu'un seul client. C'est Théâtrales qui s'occupe de dispatcher. En termes de diffusion, il y a aussi le CDE, fondé par Gallimard : c'est une société de diffusion. Eux ont gardé les grands comptes, la Fnac et cetera.

Et je suppose que ça a changé plein de choses d'avoir un diffuseur spécialisé ?

Bah disons que... Oui, surtout ici, c'est plus calme. En fait, il y a une personne, Eulalie, qui est partie en retraite et Jean-Philippe faisait les paquets. Et puis on était sympa avec les libraires : on payait l'aller et eux le retour. On récupérait les commandes avec un système informatique. Donc on avait plutôt des bonnes relations avec les libraires. Et puis du coup, on avait leur contact. Donc à nos clients, on envoyait des newsletters et des mails. Donc il y avait une diffusion mais c'est vrai que là, c'est plus professionnel effectivement, mais ça coûte un peu plus cher aussi.

Et est-ce que ce n'était pas aussi plus possible avec le succès de Juste la fin du monde ?

Oui, avec le bac c'était compliqué.

Mais le succès de Juste la fin du monde est-ce que c'était le film ou c'était l'inscription au programme du bac ?

Non, bien avant. C'est une montée en puissance puisqu'il y a eu des succès de mise en scène, puis après il y a eu l'inscription du texte à l'option théâtre du bac et après l'inscription au programme de l'agrégation. Et puis après le succès du film et encore après le bac. Donc, c'est un long parcours.

Mais là, en auto-distribution, c'était plus possible, si ? Par rapport au nombre d'exemplaires vendus.

C'est une question de personnel et si tu vends : ce n'est pas très compliqué. Si on avait continué, on aurait embauché quelqu'un pour.

C'est vrai que le nombre d'exemplaires vendus est quand même impressionnant. C'est un record national en théâtre contemporain : ils en parlent dans la revue théâtre(s), le numéro de l'automne 2022. Il y a tout un dossier qui s'appelle « Écritures théâtrales contemporaines » et ils prennent toutes les maisons d'édition théâtre avec leurs meilleures ventes et pour Juste la fin du monde, il y a 500 000 exemplaires vendus.

En sachant que c'est depuis 2000 seulement. On est plutôt à 800 000 exemplaires vendus maintenant. Et maintenant, il y a une cession à Flammarion en plus. Ils ont été sollicités car l'idée c'était de dire « pas d'excuses pour ne pas étudier *Juste la fin du monde* » et donc il y a des profs, ils ont l'habitude d'avoir leur petit classique Larousse, leurs versions scolaires. Donc on a fait une session pour autoriser Flammarion à publier le texte dans leur collection¹ avec un appareil pédagogique.

Mais ce n'est pas une cession totale des droits ?

Non, tous les ans ils nous reversent une part. Et en termes de stratégie de communication ça marche bien puisqu'ils diffusent à tout le réseau des professeurs. L'année dernière par exemple on a vendu 180 000 exemplaires.

Oui c'est impressionnant.

Après, ce qui est intéressant c'est que les « gros » auteurs comme ça, on parle aussi de Tiago Rodrigues par exemple, vont permettre de « prendre des risques » sur des nouveaux auteurs, les jeunes, ce qui arrivent. Et dans ceux-là, il y en a quelques-uns après qui se vendront très bien. Les statistiques c'est compliqué parce qu'on n'a que des nouveaux outils mais voilà, ça fonctionne.

Si on revient maintenant au texte, est-ce que quand vous avez lu un manuscrit, ça vous est déjà arrivé de trouver que les indications de mise en scène écrasaient le texte ?

Oui, oui. Après moi, je suis plutôt pour pas trop de didascalies. Mais enfin je n'ai rien contre, c'est propre à chaque texte.

Et dans le travail de suivi des manuscrits avec les auteurs, ça va constituer en quoi ce travail ? Vous pensez par exemple que ça diffère d'un suivi qui est fait sur un texte de littérature générale ? Ou est-ce que c'est le même travail ?

Sur le principe, c'est le même. Après, ce qui diffère, c'est la langue parlée. Par exemple, les questions de fautes, de « bien dit », ne sont pas forcément les bonnes. C'est de la littérature mais comme il s'agit de quelqu'un qui parle, il faut accepter parfois par exemple les fautes de grammaire. Comme avec Lagarce par exemple, les personnages parlent comme dans la « vraie vie ». Donc c'est de la littérature écrite pour être parlée. Le mauvais théâtre, c'est de la littérature parlée, des paroles retranscrites. Après par exemple une grosse différence, c'est effectivement une incorrection dans le discours d'un personnage, ça raconte son éducation. Dans le roman aussi sauf qu'on saura ce qu'il ressent, ce qu'il pense. Pas au théâtre. Dans le théâtre, le plus intéressant, c'est ce qui n'est pas écrit. L'intérêt du théâtre, c'est que le personnage parle et qu'on

¹ Étonnants Classiques.

comprend ce qu'il ne dit pas. Dans le roman, on a plus tendance à expliquer : il y a beaucoup de détails sur le personnage, le paysage et cetera. Quand tu lis du théâtre, ce que tu ressens ou ce que tu perçois va au-delà de ce qui est écrit. Le mauvais théâtre, c'est celui qui explique ce qui se passe. Après, il y a la mise en forme parce qu'effectivement il faut s'adapter aussi à une forme. C'est plus facile un roman. Là il y a les répliques, les différents découpages, ... Le texte *Dispak Dispac'h* par exemple ce n'est pas du théâtre mais par définition parce que c'est joué, ça le devient. Alors que la forme ne correspond pas.

Je voulais après me poser des questions par rapport aux lecteurs des pièces de théâtre. Parce que, toujours dans la revue théâtre(s), Pierre Banos, donc directeur des éditions Théâtrales, dit que le public supposé des pièces, du plus grand au plus petit, c'est l'« assemblée théâtrale » (donc il entend les praticiens, professionnels, amateurs, les élèves, spectateurs et spectatrices) ; puis après, il dit qu'il y a le public de la prescription (donc les collégiens, lycéens et cetera) ; et enfin, il y a vraiment les lecteurs et les lectrices de théâtre comme genre littéraire. Est-ce que vous êtes d'accord avec cette analyse ?

Oui, c'est le spécialisé de l'analyse, Pierre Banos. Il a raison. On ne travaille pas sur la terre entière. Il n'y a qu'à observer les rayons des librairies.

On constate donc quand même que dans les gros lecteurs – les lecteurs lambda qui ne vont pas au théâtre, qui ne sont pas sensibles en tout cas à cet art – qu'il y en a peu qui vont lire du théâtre. Selon vous, c'est quoi qui explique cela ? Pourquoi est-ce que si on ne connaît pas finalement le théâtre, on ne le lit pas ?

Parce qu'on n'a pas le goût du théâtre. Le théâtre ça reste quand même un art vivant, ce n'est pas un art un littéraire a priori.

Donc avoir le goût de l'art vivant pour aller vers le texte finalement ?

Oui, bien souvent. En plus, la façon dont ça a été abordé à l'école, ce n'est pas forcément ce qu'il y a de plus joyeux pour aborder le théâtre. En plus, c'est plus difficile de lire du théâtre que du roman parce que si tu ne vas pas au théâtre c'est compliqué de se projeter dans le texte. Il ne doit pas en avoir beaucoup qui lisent des pièces sans aller au théâtre. Les livres qu'on vend à la sortie des représentations le montre aussi. *By Heart* c'est bien vendu à sa sortie parce que beaucoup de romanciers et de critiques ont en parlé à la radio comme un texte formidable au-delà de la dimension théâtrale.

Moi, ce qui m'étonne, c'est que, par exemple, dans le cas de la poésie, qu'on peut aussi considérée comme demandant un effort de lecture un peu plus difficile, finalement il y a des amateurs de poésie. Alors que la poésie, elle n'existe pas en dehors du texte écrit. Elle ne passe pas par la représentation. Le théâtre, le texte, semble quand même avoir besoin du médium de la scène finalement.

Oui et puis ceux qui vont lire de la poésie vont aussi venir du théâtre parce qu'en fait, c'est aussi poétique le théâtre. *Stabat Mater Furiosa* de Siméon qu'on publie, c'est poétique plus que théâtral mais je m'en fiche du genre. Dans le cas de Siméon je ne vois pas de différence entre ses poésies et cette pièce. C'est un poème mais qui était monté donc on l'a publié.

C'est ça quelque part qui explique que pendant longtemps poésie et théâtre faisaient partie d'un même genre ?

Et j'espère que ça va le rester.

Donc c'est une assimilation qui est cohérente finalement.

Oui. Il y a plein de sorte de théâtre mais il a quand même une dimension poétique. Shakespeare ou Molière, on parle de dimension poétique de la langue. Ce qu'on publie chez Les Solitaires on peut dire que c'est ce qu'on appelle « poésie dramatique ».

Je trouve que ça manque de division de genre à l'intérieur du théâtre dans le sens où je pense qu'il y a des pièces que des lecteurs qui ne lisent pas de théâtre aimeraient beaucoup parce que ça se rapproche de leurs lectures. Par exemple je pense à Lars Norén, certaines de ses pièces se rapprochent vraiment de quelque chose de très psychologique, très thriller presque, et je suis persuadée qu'il y a des gens qui lisent des thrillers qui aimeraient.

Mais ce serait réducteur de le ranger en thriller.

Mais est-ce que ce n'est pas réducteur non plus de le classer en théâtre ?

Je suis d'accord, il faudrait que ce soit en littérature générale, on est tous d'accord. Mais ce n'est pas nous qui classons. Et d'ailleurs le Graal pour un auteur dramatique c'est d'être classé en littérature générale, comme Beckett par exemple.

Oui, parce que moi je trouve ça dommage. Il y a des pièces aussi très politiques et c'est sûr que les gens qui lisent des essais ou des choses comme ça, ils les liraient. En plus justement, c'est une autre façon de lire de la politique.

Oui, mais c'est tellement marginal des gens qui ne s'intéressent pas au théâtre mais qui vont en lire. Et après ceux qui s'intéresse à la littérature, qui ne sont pas fermés, si on leur conseille une pièce, ils la liront, comme avec *By Heart*.

Et justement, par rapport à la question des lecteurs, toujours dans la revue théâtre(s), c'était Pauline Peyrade qui avait pris la parole pour expliquer que pour Poings, la version éditée était différente de la version tapuscrit et elle a expliqué que pour vous, il fallait que le texte soit absolument lisible par le lecteur. La mise en page va donc aussi être importante finalement pour rendre accessible le texte ?

Là c'était l'exemple extrême. Si tu prends le livre, à la fin on a mis la partition. C'est pour un spécialiste, pour les acteurs c'est sûr que c'est mieux la partition. Mais enfin pour tout le monde, pour le lecteur on ne peut pas lui donner une partition. C'est comme publier un livret. Moi, je publie le livret, je ne publie pas la partition de Wagner par exemple.

La dernière série de questions, c'était sur le point de vue économique. C'est quoi les temps forts dans l'année pour l'édition théâtrale ? On a un peu la réponse déjà : la rentrée littéraire de septembre et le festival d'Avignon.

Oui, septembre-octobre, la rentrée parce qu'on sort toujours des nouvelles choses. Mais ce n'est pas tant lié aux publications, plutôt au fait que le public découvre la nouvelle saison des

théâtres : les titres à l'affiche qu'on a déjà au catalogue. Donc les textes à l'affiche, ils sortent en septembre pour les gens lambda. Pour le grand public, par exemple, ce sont les journaux qui annoncent les spectacles à voir cette année. Donc sur les livres déjà sorti ça dynamise les ventes. Puis à Avignon, on a toujours été un peu dans le « in » depuis longtemps donc avec la grande librairie à la Maison Jean Vilar, le fond est dynamique et donc on va vendre des livres à ce moment-là aussi.

D'accord. Et, quand un texte que vous publiez est disponible à la sortie d'une représentation dans un théâtre, est-ce que c'est un dépôt libraire ou c'est un dépôt que vous organisez ?

Nous on organise plus. Le principe, c'est que le théâtre fasse un partenariat avec une librairie. C'est plus simple parce qu'elle va gérer les commandes et les retours. Avant on faisait des dépôts directs, et cetera, mais ça, ça a évolué effectivement. Maintenant c'est le travail de Théâdiff d'inciter les théâtres à faire ces partenariats.

Parce que je suppose que ces points de vente-là, ils sont quand même importants dans vos ventes ?

Oui, c'est important. Et puis ça dépend du nombre de spectateurs et du texte mais cela dit, il n'y a pas de rapport entre le nombre d'exemplaires vendus et le nombre de spectateurs. Il y en a en sortant qui auront envie d'acheter le texte et d'autres non même si le spectacle était formidable. Après le record, je crois, c'était une centaine d'exemplaires vendus à la sortie d'une lecture dans la Cour d'honneur. Mais j'avais insisté, c'était *Avignon à vie* de Rambert. Donc c'est important oui parce que c'est un achat-coup de cœur mais ça va beaucoup dépendre du texte et du public. Il faut un budget pour acheter un texte après avoir déjà payé sa place. Ça dépend aussi où est placé l'espace librairie. À l'Odéon on n'aura pas beaucoup de vente parce que la librairie est avec le bar, à l'étage, donc les gens ne tombent pas dessus en sortant. Et comme c'est un achat spontané, ça ne fonctionne pas si on ne passe pas devant le point de vente. Ce qui serait super c'est s'il y avait un vendeur à la sortie de tous les théâtres mais ils n'ont souvent pas de quoi payer quelqu'un.

Et après, au niveau des subventions, vous arrivez à avoir des aides quand même assez régulières au niveau du CRL et de la région. C'est un système qui fonctionne plutôt bien finalement ?

Disons que c'est neuf textes par an ou trois pour la région. Et les lecteurs, c'est quand même des gens de théâtre donc ils s'y connaissent mais le CNL a, par exemple, refusé *Clôture de l'amour* au motif que ce n'était pas du théâtre.

Ma question suivante concerne Ctrl-X de Pauline Peyrade. J'ai lu que c'était l'ENSATT¹ qui vous avait versé une aide à l'édition, est-ce que c'était exceptionnel ou est-ce que ça arrive souvent d'avoir ce type d'aides ?

Je peux publier tout ce que je veux de toutes les écoles, j'aurai forcément une aide. Les écoles vont aider leurs auteurs, elles-mêmes ont des aides pour ça. Parce que le problème est là, si personne ne connaît le texte, je vais essayer de faire fonctionner une aide parce que c'est un

¹ École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, Lyon.

risque financier. C'est les trois tiers de Vinaver : les aides publiques, l'éditeur et les autres partenaires. Il faut éviter dans ce cas-là d'un nouveau texte de prendre en charge en tant qu'éditeur les trois tiers. Il faut trouver ce dernier tiers, quand on a déjà l'aide du CNL, et ça peut être parce que l'auteur a fait une résidence à un endroit et la structure va participer à l'édition du texte par exemple.

Et les dernières questions, c'était par rapport au rapport de 1996 de Vinaver qui parle de crise de l'édition théâtrale, d'atrophie. Il dit qu'il y a un manque au niveau des manuscrits : il était dans la commission théâtre du CNL et il expliquait qu'ils recevaient très peu de manuscrits.

Oui, à l'époque il y avait peu de théâtre mais Vinaver est passé par là et le rapport a changé les choses.

C'est une intervention qui a fonctionné donc.

Il y avait moins d'éditeurs avant. Il y a eu ce changement de statut de la SACD de 1975, les grands éditeurs ont arrêté de publier du théâtre. Puis après il y a Théâtre ouvert qui s'est créé et qui a fait ses fameux tapuscrits. Il y avait aussi Théâtrales qui était une association et pas une SARL à l'époque, Actes Sud qui avait racheté Papiers qui était en train de couler, L'Arche qui était historique. Et c'était tout. Aujourd'hui, il y a plein de petits éditeurs qui publient du théâtre et sollicitent le CNL. Maintenant, on est un des plus gros éditeurs. Donc si tu veux ce mouvement-là, il vient de la création de nouvelles maisons d'édition. Les aides du CNL, c'est une aide commerciale, donc il faut qu'il y ait un commerce. Il a fallu du temps pour installer cette toute petite économie qui est pensée pour ne pas gagner d'argent. Il faut comprendre que ça n'a jamais rapporté d'argent. Et que ce qui rapportait de l'argent à l'éditeur, c'est la cession des droits de représentation qui compensait les risques de l'édition. Donc il y a plus d'éditeurs mais il n'y a pas de potentiel commercial.

4) Observations en librairies

Terra Nova (Toulouse) 16/11/22

Mère Mouawad Actes Sud 37€ : dépliant
Editions sans nom, La Humaine : petit format
Editions Fata Morgan : monsieur phosphore, page non coupée
Editions Syllepse
Christian bourgeois
PUM
L'espace d'un instant
Editions les inattendus
Editions l'échappée : th documentaire, format carré bleu ou rouge vif
Les éditions du remue ménage, Canada : plus large que haut, page noir écrit blanc
Les prairies ordinaires, s'adresser à tous
Les éditions du sonneur, la maladie blanche : pages noires pour actes
Faust, éditions courte et longue

Ombres Blanches (Toulouse) 21/03/23

Quartiers intranquilles
L'avant scene théâtre – Quatre vents
Éd goater
Lansman
L'espace d'un instant
PUFR
Théâtre Ouvert – Tapuscrit
Éditions mesures – tirage limité
La table ronde – la petite vermillon
Le livre de poche – le théâtre de poche
Atelier de l'agneau – collection 25
L'asiathèque – les bilingues
POL
Minuit
Pocket – classiques
Presses universitaires Paris Nanterre – fiction
Les belles lettres – bilingue
Zone

Librairie Théâtrale (Paris) 03/06/2023

Livre de scène – édition art et comédie
Omnibus
L'œil du souffleur
L'avant-scène quatre vent
Les cygnes
Albin Michel
L'atalante théâtre la chamaille
Stock
Gallimard

Table des matières

Introduction	3
Première partie : Tribulations de l'édition théâtrale	5
I- L'édition théâtrale, secteur restreint mais bien installé.....	5
1) De ses débuts prolifiques au XVIII ^e siècle à sa presque fin dans les années 1980..	5
Naissance de l'édition avec la publication des textes de théâtre	5
Atrophie du secteur de l'édition théâtrale dans les années 1980 : l'enquête du CNL....	7
2) Une véritable niche protégée par les institutions	9
Un secteur défendu par les auteurs dramatiques, les éditeurs et le Centre national du livre.....	9
L'indispensable inscription des pièces aux programmes scolaires : l'exemple de « Juste la fin du monde ».....	13
3) Panorama représentatif des maisons d'édition française publiant du théâtre	16
Les maisons françaises publiant du théâtre contemporain	18
L'exemple des Solitaires Intempestifs.....	20
II- La diffusion particulière d'un texte écrit pour la scène.....	23
1) Les lecteurs convaincus et ceux qu'il faut aller chercher	23
Qui sont les lecteurs de littérature dramatique ?	23
L'avis des universitaires en études théâtrales : enquête par entretiens.....	25
2) Une (petite) économie à deux vitesses favorisée par la création d'un diffuseur spécialisé	29
« Un texte renaît lorsqu'il est mis en scène » : l'avantage des publications théâtrales	29
Théâdiff, un diffuseur spécialisé, une stratégie appropriée	32
3) Les épines dans le pied : la SACD & le vide communicationnel	38
Pas de droits de représentation pour les maisons d'édition théâtrale	38
Face au désert médiatique, les maisons prennent le relais communicationnel	43
III- Choix éditoriaux pour la mise en forme du texte dramatique.....	46

1) Le paradoxe entre fiction et réalité scénique	46
Le théâtre, art de l'in vraisemblance	46
La construction du texte théâtral, véritable nœud dramatique	48
2) Pluralité des lignes éditoriales et des formats de livre	51
Un travail éditorial particulier pour des lignes éditoriales innovantes	51
Comparaison de livres de différentes maisons d'édition	55
Conclusion générale	63
Seconde partie : Publier un texte chez Les Solitaires Intempestifs	66
I- <i>Il y a toujours eu des vagues</i> chez Les Solitaires	66
1) Le texte	66
2) Rétroplanning : le festival Supernova pour date d'office	67
3) Budget & devis	69
II- Publier un livre dans la collection « Bleue »	72
1) Respecter la charte graphique de la maison	73
2) Le dossier de création comme prolongement du texte dramatique	77
3) Des pages liminaires pour présenter maison et collection	81
III- Diffuser un texte en lien avec sa représentation	82
1) Construire l'argumentaire pour Théâdiff	82
2) Prolonger l'expérience de lecture	85
Bibliographie	86
Annexes	89
1) Retranscription d'entretien avec Élise Van Haesebroeck, maître de conférences en études théâtrales à l'UT2J	89
2) Questionnaire rempli par Muriel Plana, professeure en études théâtrales à l'UT2J et directrice de collection aux PUM	99
3) Retranscription d'entretien avec François Berreur, directeur des Solitaires Intempestifs	103
4) Observations en librairies	114

