



HAL
open science

L'auteur×e dramatique : entre reconnaissance professionnelle et précarité économique

Quentin Fondu

► To cite this version:

Quentin Fondu. L'auteur×e dramatique : entre reconnaissance professionnelle et précarité économique. Gisèle Sapiro; Cécile Rabot. Profession ? Écrivain, 2017, 9782271115119. <hal-02527580>

HAL Id: hal-02527580

<https://hal.science/hal-02527580v1>

Submitted on 1 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

4. L'auteur·e dramatique : entre reconnaissance professionnelle et précarité économique

Quentin Fondu

« Il faut que ce soit la parole des poètes vivants qui redevienne le cœur vivant du théâtre [...]. Si vous voulez vous faire une réputation de metteur en scène, il faut monter Shakespeare, Molière, de façon originale, mais vous tuez le théâtre ! Il faut choisir son camp. »
José Valverde¹

Cette prise de position de la part d'un homme de théâtre, à la fois metteur en scène, acteur et auteur, a de quoi étonner. En effet, en énonçant le rapport problématique qu'il existe entre la figure du metteur en scène, reconnu comme auteur à partir des années 1970 et pouvant être affilié à la SACD depuis 1987, et celle de l'écrivain·e de théâtre², José Valverde dénonce la difficulté, à la fois symbolique et en matière de financement, à monter des textes de théâtre contemporains sur la scène, qui serait soumise à la toute-puissance « narcissique³ » du metteur en scène. Ce constat, quelque peu radical, doit être nuancé, mais il doit en même temps faire l'objet d'une interrogation, notamment historique, pour comprendre les origines d'un tel conflit.

À partir des années 1960 apparaît en effet en France un mouvement d'autonomisation du champ théâtral vis-à-vis du champ littéraire, qui voit l'imposition de la figure du metteur en scène au détriment de celle de l'auteur·e dramatique. L'écrivain·e de théâtre, occupant une position secondaire voire mineure, profite alors peu du processus de professionnalisation du champ théâtral qui se fait jour à l'époque avec le développement des politiques culturelles, en particulier le mouvement de décentralisation développant les scènes de théâtre sur l'ensemble du territoire français⁴. Plus encore, renvoyé du champ théâtral au seul champ littéraire, dont les frontières sont poreuses et qui est peu professionnalisé⁵, il ou elle souffre alors d'une faible reconnaissance et d'une grande précarité.

Néanmoins, à partir des années 1970, un mouvement inverse semble poindre, donnant à l'auteur·e de théâtre une visibilité nouvelle, quoique relative, et le·la faisant bénéficier de nouveaux soutiens publics (aides, injonction à la mise en

¹ José Valverde, « Droits d'auteur et gestion des droits des metteurs en scène », in Sophie Proust (dir.), *Mise en scène et droits d'auteur : Liberté de création scénique et respect de l'œuvre dramatique*, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2012, p. 44.

² Cette étude porte sur l'ensemble des auteur·e·s de théâtre, mais s'intéresse plus spécifiquement au pôle de production restreinte du champ théâtral, où les valeurs artistiques importent plus que les profits économiques, ainsi que sur les écrivain·e·s dont le statut professionnel est ambigu.

³ Entretien avec Valérie Clare, membre des Ecrivains Associés du Théâtre, 27 mars 2015. *Les noms ont été changés*.

⁴ Vincent Dubois, *La Politique culturelle : Genèse d'une catégorie d'intervention publique* [1999], Belin, 2012, 512 pages.

⁵ Voir chapitre 1.

scène d'auteur·e·s vivant·e·s, développement de l'édition théâtrale, des ateliers d'écriture dramatique au sein des écoles, etc.). Ainsi, un processus apparent de reconnaissance professionnelle et d'attention accrue envers les conditions d'existence des auteur·e·s dramatiques se fait jour, comme le démontre l'accroissement des prises de parole publiques de leur part, la publication récente de numéros de revues qui leur sont consacrées en tout ou en partie⁶ ou encore l'existence d'une étude commanditée par le Ministère de la Culture et qui a donné lieu au rapport d'Antoine Doré⁷, auquel notre propre étude doit beaucoup. Mais les conditions de vie des écrivain·e·s de théâtre ne semblent pas s'être améliorées, et auraient même plutôt tendance à « régresser⁸ » selon Marie Poin, qui a été longtemps membre du bureau de la Société des Auteurs et des Compositeurs Dramatiques (SACD).

Notre réflexion prend ainsi pour objet ce paradoxe manifeste : un processus de reconnaissance, qu'il s'agit néanmoins d'interroger, ne s'accompagnant pas de profits économiques. Nous commencerons ainsi par nous intéresser à cette position marginale et paradoxale de l'auteur·e dramatique, entre champ théâtral et champ littéraire. Dans un second temps, nous tenterons d'interroger les éventuels indicateurs d'un processus récent de reconnaissance, voire de professionnalisation, de cette activité, avant de nous pencher sur les conditions d'existence actuelles de ce groupe, marqué par de profondes inégalités internes qui se perpétuent.

L'auteur·e dramatique entre champ littéraire et champ théâtral

Un groupe organisé

L'auteur·e de théâtre est certes une figure ancienne, mais sa légitimité, que l'on observe à travers les liens ténus qu'il ou elle peut entretenir avec les puissants, comme ce fut le cas pour Racine et Molière⁹, ne l'empêche pas d'être largement soumise à la figure du comédien en matière théâtrale. Ce qui caractérise néanmoins la profession d'écrivain·e dramatique, c'est le fait qu'elle s'organise tôt contre la mainmise des comédien·ne·s sur le texte de théâtre. Ainsi, à partir de la fin du XVIII^e siècle, Beaumarchais, qui ne touche que 4506

⁶ *Théâtre en travail : Mutations des métiers du spectacle (toujours) vivant*, *Théâtre/public* n°217, juillet-septembre 2015, ainsi que *Les Auteurs Dramatiques, Théâtre(s) : Le Magazine de la vie théâtrale* n°4, hiver 2015.

⁷ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre : Pour une meilleure connaissance de l'activité d'auteur dramatique et pour une politique structurée en faveur des auteurs et des écritures dramatiques contemporaines*, étude réalisée pour le Ministère de la Culture et de la Communication et la Société des Auteurs et des Compositeurs dramatiques, février 2011, 79 pages.

⁸ Entretien avec Marie Poin, 9 septembre 2015.

⁹ Ainsi, ce dernier a pu gagner « 60 000 livres pour ses pièces [...]. Soit une moyenne de 4000 livres par an. » (Michèle Vessillier-Ressi, *Le Métier d'auteur : Écrivains, compositeurs et cinéastes, auteurs de théâtre et de radio-télévision*, Dunod, 1982, pp. 20-21.)

livres à la suite de la création en 1775 du *Barbier de Séville*¹⁰, lance ce mouvement, entraînant l'apparition de ce qui deviendra la SACD, finalement créée en 1829, et la reconnaissance juridique du droit d'auteur en 1791. Cette prise en compte collective des intérêts de l'auteur·e, déterminant l'apparition d'un corps relativement unifié, marque d'une part l'entrée de l'écrivain·e dramatique dans le champ théâtral et d'autre part la possibilité pour lui de vivre de son activité, puisqu'il tire désormais une part substantielle de ses revenus de la scène, comme le note Roger Chartier :

Les plus favorisés [des écrivain·e·s] sont les auteurs dramatiques puisqu'un droit sur les recettes de représentation (fixé à un neuvième puis, après 1780, à un septième pour une pièce en cinq actes) s'ajoute au profit tiré de la vente de l'œuvre à un libraire¹¹.

Mise en scène et « mort de l'auteur·e » de théâtre

Malgré cette confortable aisance économique (de certains) auteur·e·s dramatiques en France tout au long du XIX^e siècle, le théâtre est concurrencé par l'art naissant du cinéma à partir du début du XX^e siècle, érodant progressivement son assise auprès des publics, en particulier populaires. De même, la « naissance » de la mise en scène, en particulier avec la création du Théâtre-Libre par Antoine en 1887, s'accompagne progressivement d'une mise à l'écart de l'auteur·e de théâtre, en particulier en Allemagne ou en Russie soviétique où la figure du metteur en scène s'impose brutalement. En 1931, par exemple, Charles Dullin, célèbre metteur en scène et fondateur du Cartel (avec Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pitoëff), peut faire montre de son étonnement devant une représentation du *Revisor* de Gogol par Vsevolod Meyerhold, artiste soviétique :

Disons que cette liberté, cette atteinte à la propriété littéraire n'est pas en accord avec notre morale et pour juger de son travail sans idées préconçues, plaçons Meyerhold dans son cadre véritable : la Russie soviétique. [...] La part du régisseur est [...] ce qu'il y a de périssable au théâtre, mais cette part est assez belle, quand elle sert à l'épanouissement de l'œuvre du poète, pour que nous nous en contentions sans amertume¹².

En France, on continue en effet à voir triompher sur scène les œuvres de Claudel, de Giraudoux, et d'autres, puis, après la Seconde Guerre mondiale, celles de Beckett ou de Ionesco, qui remettent radicalement en cause les conventions dramatiques. Cet âge d'or de l'écrivain·e, où, selon des

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française* [1990], Seuil, 2000, p. 89.

¹² Charles Dullin, « Correspondance », 1931, cité in *Paris-Moscou (1900-1930)*, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 394.

estimations probablement exagérées, « 70% des places proposés aux spectateurs l'étaient pour des créations d'auteurs vivants d'expression française¹³ », laisse peu à peu place au triomphe du metteur en scène dans les années 1960. Les marges de manœuvre de celui-ci vis-à-vis du texte dramatique deviennent de plus en plus importantes et il tend à abandonner en partie les écritures contemporaines au prétexte que la génération précédente d'auteur·e·s n'aurait pas eu de successeurs. Ces derniers sont alors « mis sous le boisseau¹⁴ », tant du côté de l'avant-garde, méprisant le texte au profit de la performance (comme le *Living Theatre*, collectif américain fondé par Julian Beck et Judith Malina) que du côté des metteurs en scène de la génération antérieure, préférant les classiques ou les auteur·e·s vivant·e·s déjà consacré·e·s (comme Jean Vilar avec Claudel), malgré certaines exceptions, tels Jean-Louis Barrault à l'Odéon qui monte en 1966 *Les Paravents* de Jean Genet ou encore Jean-Michel Serreau et Roger Blin¹⁵. Avec cette figure du « metteur en trop¹⁶ » ou du « metteur en scène obèse¹⁷ », le champ théâtral, largement subventionné par les politiques culturelles naissantes, laisse alors peu de place aux auteur·e·s dramatiques contemporain·e·s¹⁸, imputant largement leurs productions et leur reconnaissance.

Un mouvement de re-légitimation ?

Cette invisibilisation des écritures contemporaines, bel et bien existantes, fait l'objet de nombreuses critiques, notamment de la part des auteur·e·s. Ce n'est pourtant qu'à partir du début des années 1970 que leur visibilité semble s'améliorer progressivement grâce au soutien de Lucien Attoun, critique théâtral. Ce dernier crée ainsi en 1969 l'émission « Nouveau Répertoire Dramatique » sur France Culture, en 1970 la collection « Théâtre Ouvert » chez Stock puis, en 1971, avec Micheline Attoun et le soutien de Jean Vilar, *Théâtre ouvert*. Cette institution, devenue permanente en 1976, ainsi que les deux autres, se donne pour but d'« affirmer la nécessité d'un banc d'essai pour les auteurs et les praticiens¹⁹ » et insiste sur le fait que « la création contemporaine avec des textes nouveaux pris en charge par des praticiens inventifs pouvait exister et intéresser²⁰. » Et, effectivement, elle fera connaître et reconnaître des dizaines d'auteur·e·s alors inconnus. Ces

¹³ José Valverde, « Le théâtre d'une culture sans voix : Regard jeté sur l'activité théâtrale dans la région parisienne pendant le dernier trimestre du millénaire », in EAT, *Quoi de neuf ? L'auteur vivant ! : Etat des lieux et propositions*, in *du théâtre hors-série* n°14, juillet 2001, p. 160.

¹⁴ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

¹⁵ Lucien Attoun, *Pour un théâtre contemporain*, Actes Sud, 2014, p. 153.

¹⁶ Formule attribuée à Michel Vinaver.

¹⁷ Formule attribuée à Bernard Dort.

¹⁸ Comme l'écrit Jean-Loup Rivière : « Les difficultés de la dramaturgie contemporaine sont en partie liées au sentiment que nous ne vivons pas dans une grande époque du théâtre. Et, d'une certaine manière, l'art de la mise en scène s'est constitué dans la nostalgie des grandes époques théâtrales (la Grèce antique, le XVII^e siècle français, le théâtre élisabéthain, etc.). » (Jean-Loup Rivière, « Tout va bien », in *Les Cahiers de la Comédie-Française* n°19, 1996, p. 47.)

¹⁹ « Théâtre Ouvert : Pour dire(s) », in *Le Théâtre par ceux qui le font*, Europe n°648, avril 1983, p. 22.

²⁰ *Id.*

« trois glorieuses²¹ » auront une profonde répercussion sur le monde théâtral puisque, progressivement, les pouvoirs publics mettent en place un certain nombre d'aides à l'écriture pour les auteur·e·s dramatiques et enjoignent les artistes à les mettre en scène, en particulier à partir de 1995 où la moitié des créations des Centres Dramatiques Nationaux doivent concerner des auteur·e·s vivant·e·s de langue française²². En même temps, l'édition théâtrale se développe. Autant de phénomènes que remarque Jean-Pierre Miquel :

A cette époque (les années soixante), on estimait que « l'avant-garde » des années cinquante (Ionesco, Beckett, Audiberti, Genet, Tardieu, Vauthier, Adamov) n'avait pas encore de successeurs. [...] Mais pourtant, une nouvelle génération apparaissait, d'ailleurs soutenue par l'édition : la collection « Théâtre » au Seuil dirigé par de Goustine, « le Manteau d'Arlequin » chez Gallimard par Lemarchand, Bourgois avec Arrabal et d'autres, bref l'existence de nouveaux dramaturges était incontestable et matériellement constatable. [...] Dans les années soixante, à part « l'aide à la première pièce » (fondée en 1947) il n'y avait pratiquement rien. Aujourd'hui, il n'y a jamais eu autant d'aides, d'invitations et de soutiens à l'écriture dramatique (Commandes de l'Etat, bourses d'écriture du CNL, du CIC, de la SACD, aide à la création, aide à la première reprise, aide au projet, résidence d'écriture à la Chartreuse, et nombre de théâtre spécialisés comme Théâtre Ouvert, ou des événements annuels comme la Semaine de l'inédit théâtral d'Alfortville)²³.

Si, pour Jean-Pierre Miquel, « tout n'est pas pour le mieux dans le monde de la création dramatique²⁴ », il insiste néanmoins sur l'amélioration de la prise en compte, symbolique et économique, de l'auteur·e contemporain·e au sein du champ théâtral, qui s'accompagne de modifications profondes dans ses rapports avec les metteurs en scène. Ces liens prennent en effet de moins en moins la forme d'un conflit ouvert au profit d'un univers relativement unifié, où tous appartiennent au même « sérail²⁵ », comme le prouve le fait que, en 2010, « dans 78% des cas, l'auteur doit son [premier] *passage à la scène* à sa pratique théâtrale ou à son réseau²⁶ », ainsi que le note Antoine Doré. Parallèlement à une proximité grandissante entre texte et scène, ou encore d'une « porosité entre texte et performance²⁷ », on assiste à l'apparition du rôle de dramaturge, chargé de faire le lien entre l'œuvre (et son auteur·e) et la scène, ainsi qu'au développement des « dramaturgies de plateau », preuve d'une diversification des formes d'écriture. Jean-François Hubert, dans le cadre d'une enquête commanditée par le Ministère de la Culture et portant sur

²¹ Lucien Attoun, *Pour un théâtre contemporain*, op. cit., p. 164.

²² Daniel Urrutiaguer, « Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art », in *Communications* n°83, 2008, pp. 13-23.

²³ Jean-Pierre Miquel, « Quelques remarques », in *Les Cahiers de la Comédie-Française* n°19, op. cit., pp. 38-39.

²⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁵ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

²⁶ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, op. cit., p. 19.

²⁷ Martial Poirson *et al.*, « Le texte en tension – Auteur, dramaturge : fonctions ou professions ? », in *Théâtre en travail*, op. cit., p. 58.

l'étude des spectacles soutenus par le Ministère et créés entre 2001 et 2002, montre ainsi que :

seuls 36% des spectacles sont issus d'œuvres dramatiques existantes ; 31% sont issus d'œuvres dramatiques écrites spécifiquement pour le spectacle ; 2% d'un montage d'œuvres dramatiques préexistantes ; 4% d'un processus d'écriture collective de la compagnie [...] les autres spectacles provenant d'œuvres littéraires non dramatiques, de collectage de matériaux divers ou ne comportant pas de textes²⁸.

De même, les nouvelles générations de metteurs en scène, qui ne sont plus pour la plupart comme auparavant d'anciens étudiants de philosophie ou de lettres mais désormais plutôt des diplômés d'études théâtrales²⁹, tendent à se rapprocher des écritures d'aujourd'hui, comme le constatent à la fois Philippe Touzet et Louise Doutreligne, tous deux auteurs dramatiques :

Philippe Touzet – C'est vrai que nous fondons beaucoup d'espoirs dans la jeune génération [de metteurs en scène]. [...]

Louise Doutreligne – Il est certain que les metteurs en scène respectent davantage les auteurs. [...] Si le travail de certains metteurs en scène occultait effectivement le texte, la multiplication des collectifs résonne aujourd'hui comme une invitation à travailler ensemble³⁰.

Malgré cette avancée institutionnelle relative, Philippe Touzet insiste sur le fait que « la disparition de l'auteur·e reste encore d'actualité³¹ ». Ce constat amène alors un certain nombre d'écrivain·e·s dramatiques à créer en 2000 les *Ecrivains Associés du Théâtre*. Cette association, qui regroupe actuellement entre 300 et 350 écrivain·e·s et qui repose sur des critères « uniquement professionnels³² » (ses conditions d'adhésion étant de plus en plus restrictives³³), se donne pour mission de défendre les auteur·e·s et de faire émerger et reconnaître l'écriture

²⁸ Jean-François Hubert, *Les Spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de rue avec l'aide du Ministère de la Culture*, cité par Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, op. cit., p. 6.

²⁹ Comme nous l'a expliqué Bertrand Daniel en entretien, le 9 septembre 2015.

³⁰ Louise Doutreligne, Philippe Touzet, « Le respect des auteurs de théâtre relève de la volonté politique », 26 octobre 2015. En ligne : <http://www.profession-spectacle.com/le-respect-des-auteurs-de-theatre-releve-de-la-volonte-politique/>

³¹ *Id.*

³² *Id.*

³³ Pour pouvoir devenir adhérent, il faut en effet souscrire à au moins deux des conditions suivantes : « être auteur d'une pièce publiée à compte d'éditeur ; être auteur de trois pièces créées dans des conditions professionnelles ; avoir obtenu une bourse d'écriture attribuée par l'association Beaumarchais, le Centre National du Livre ou le Centre National du Théâtre ; avoir obtenu une aide à l'écriture attribuée par des organismes reconnus tels que l'association Entr'actes, la DGCA... ; avoir bénéficié d'une résidence d'écriture organisée par un organisme reconnu tels que le CNL, la Chartreuse, une Scène Nationale ou un Centre Dramatique National ; avoir bénéficié d'une commande d'écriture par un organisme reconnu tel qu'une compagnie professionnelle subventionnée ou un centre culturel subventionné par un DRAC, un Conseil Général, un Conseil Régional, etc. ; être auteur de trois pièces radiophoniques créées dans des conditions professionnelles. » (En ligne sur le site des EAT : <http://www.eattheatre.fr/lassociation/adherer-aux-eat.html>)

dramatique contemporaine, en dehors de toute considération esthétique. Considérée aujourd'hui par beaucoup comme représentante légitime des écrivain·e·s de théâtre, presque au même titre qu'une « chambre professionnelle³⁴ » telle la SACD, elle a aussi pu agir comme groupe d'expertise ou de pression³⁵ et a largement participé à la mise en place de nombreuses aides, manifestations, etc.³⁶, en particulier les Mardis Midi au Théâtre du Rond-Point à partir de 2002, ayant à ce jour donné l'occasion à plus de 350 auteur·e·s de faire entendre leur œuvre. Ainsi, comme le déclare Louise Doutreligne, « les EAT sont une véritable aide à la professionnalisation des auteurs³⁷. »

Activités connexes et professionnalisation

« écrivain, ça suffit pas, j'ai beau faire la fourmi, mes revenus d'auteur sont plutôt cigale...

Alors, je m'écarte, je me distends, je me dilate, je me transforme, je m'écartèle...

Matin : sept-neuf, femme de ménage-mère de famille, ça je n'en parle pas ça fait mauvais genre...

Matin : dix-treize, première vice-présidente de la SACD, la politique pour les auteurs, bon fonctionnement de la maison, services, aides aux auteurs...

Aprèm : quinze-dix-huit, EAT encore les auteurs, les mardis préparation invention lecture, discussions, réunions...

Soirée : dix-neuf-vingt-trois, auteur en résidence à Fontenay-sous-Bois, je pratique l'auteur à domicile.

Nuit : vingt-trois heures-deux heures du mat, écriture ou mails réponses aux diverses sollicitations...»

Louise Doutreligne³⁸

Un renouveau de l'édition théâtrale ?

Comme nous l'avons déjà vu, Lucien Attoun crée en 1970 la collection « Théâtre Ouvert » chez Stock qui publie environ cinquante pièces, dont toutes seront mises en scène, jusqu'en 1979, date de l'arrêt de la collection pour motifs économiques. La situation de l'édition théâtrale est alors jugée « désastreuse³⁹ », ce qui détermine la commission théâtre du CNL à

³⁴ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

³⁵ Par exemple, en 2001, en réalisant une pétition à destination de Catherine Tasca, alors Ministre de la Culture et de la Communication, pour défendre les Editions Théâtrales, alors menacées de disparition pour des motifs économiques.

³⁶ Pour l'ensemble des réalisations des EAT à mi-parcours, voir « EAT : Cinq ans déjà ! Cinq ans pourquoi ? », in Jean-Pierre Klein (dir.), *Cet étrange désir d'écrire du théâtre : Colloque des Ecrivains Associés du Théâtre*, Editions de l'Amandier, 2007, pp. 177-193.

³⁷ Louise Doutreligne, Philippe Touzet, « Le respect des auteurs de théâtre relève de la volonté politique », *op. cit.*

³⁸ Louise Doutreligne, « Le grand écart et le silence », in *L'Auteur en première ligne: Histoire et paroles des EAT*, L'Avant-scène théâtre, 2010, p. 150.

³⁹ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre, op. cit.*, p. 5.

commanditer une enquête en vue d' « évaluer l'étendue du mal, [d']analyser ses causes et [de] proposer des remèdes pour sauver le livre de théâtre⁴⁰ ». Les remèdes que livrent l'étude publiée en 1985⁴¹, pour certains appliqués, ainsi que la collection de Lucien Attoun, participent au renouveau de l'édition théâtrale. Créé en 1981, les Editions théâtrales, au départ simple collection de la maison d'édition de la Ligue d'enseignement devenue autonome à partir de 1986, entendent « contribuer à l'émergence d'un répertoire de théâtre contemporain de qualité [...] alors que les principaux éditeurs ont depuis longtemps abandonné la publication des textes théâtraux jugés peu rentables⁴² », à l'exception de l'Arche, qui existe depuis 1949 et d'Actes Sud, maison née en 1978. Le catalogue des Editions théâtrales regroupe aujourd'hui 650 pièces de théâtre françaises ou étrangères : 250 sont parues entre 1981 et 2001, 400 entre 2001 et 2015, preuve de l'existence des auteur·e·s dramatiques contemporain·e·s de même que de celle d'un marché éditorial spécifique. Comme le note Jean-Pierre Ryngaert, on observe en effet, en particulier grâce au soutien du CNL, un « phénomène assez récent en faveur de l'édition théâtrale contemporaine⁴³ » malgré le poids très faible que cette branche occupe au sein du marché de l'édition (en 1999, par exemple, au sein de l'édition littéraire, la publication de théâtre et de poésie ne représente que 1,26% de l'ensemble des titres⁴⁴). Tandis que, dans les années 80, le nombre de pièces de théâtre publiés par an, incluant le théâtre étranger et les classiques, oscillait entre 75 et 125, il est de 366 en 2002, de 385 en 2003 et de 405 en 2004 pour les seules nouveautés⁴⁵. Ce chiffre atteint 415 pour l'année 2014⁴⁶. Comme le note justement Antoine Doré, « ce secteur d'activité se caractérise par une multitude de petits éditeurs occasionnels et par un noyau dur d'éditeurs spécialisés qui se partagent l'essentiel d'un marché qui reste restreint⁴⁷ », phénomène que l'on peut continuer à observer pour l'année 2014 puisque les maisons d'éditions ne publiant qu'une seule pièce de théâtre sont nombreuses à l'inverse de celles qui en publient beaucoup (tel l'Harmattan, 44 ; Lansman, maison d'édition belge, 38 ; Art et Comédie, 15 ; les Cygnes, 13 ; Avant-scène théâtre, 12 ; Actes-Sud, 11 ; Les Solitaires intempestifs, 11 ; Librairie théâtrale, 11 ; puis, plus loin, Espaces 34, 7 ; Les éditions Théâtrales, 4⁴⁸ ; etc.). L'extension des possibilités de publication des pièces, toute relative, a cependant peu d'impact sur les rémunérations des écrivain·e·s et la tension

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Michelle Henry, *L'Édition du théâtre contemporain – Problèmes et perspectives : Comment les éditeurs français envisagent les difficultés actuelles et l'avenir de l'édition théâtrale*, étude réalisée pour le Ministère de la Culture, juin 1985, 96 pages.

⁴² « Annexes – Lettre de soutien aux Editions théâtrales », 9 mars 2001, in EAT, *Quoi de neuf ? L'auteur vivant !*, *op. cit.*, p. 183.

⁴³ Jean-Pierre Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Colin, 2011, p. 80.

⁴⁴ José Valverde, « Le théâtre d'une culture sans voix », *op. cit.*, p. 169.

⁴⁵ Pierre Banos-Ruf, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : Enjeux artistiques, économiques et politiques – L'exemple des éditions Théâtrales*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction de Christian Biet, 2008, p. 108.

⁴⁶ *Source* : Données établies à partir du catalogue Electre.

⁴⁷ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁸ *Source* : Données établies à partir du catalogue Electre.

est grande, à cet égard, entre ces derniers et les éditeurs, comme y insiste Valérie Clare :

L'édition, c'est très mal payé. [...] l'édition, c'est rien du tout, rien du tout. D'autant que dans le théâtre combien ils tirent ? Ils tirent à 500 en jeune public, peut-être plus en tout public [...] il y a 544 classes qui travaillent sur, pas forcément que mes textes, on est deux auteurs, Sylvain Levey et moi. Pour l'instant, je ne vois pas arriver la manne, alors que quand même je me dis qu'il y a des classes. Il y a des maisons d'édition qui ne font pas un seul relevé de droits d'auteur avant scène. Moi j'ai deux textes, trois textes avant scène, je n'ai pas touché, je n'ai pas reçu un bordereau. [...] Il y en a qui vous envoient des bordereaux puis il y en a qui vous servent un à-valoir par exemple. L'école des loisirs, Brigitte Smadja verse un à-valoir en s'excusant que ce soit minable – mais c'est déjà bien – c'est 900€. Quand elle prend un livre, elle vous verse 900€ de droits d'auteur. Mais qui sont des à-valoir sur les ventes. Mais c'est ce que fait Gallimard aussi. Mais [les éditions] Théâtrales non, l'Harmattan c'est léonin, c'est 500 exemplaires gratuits. Ça ressemble à du compte d'auteur. Et puis il faut que vous fassiez la mise en page [...] donc vous faites le livre en fait, ils photocopient en quelque sorte hein [...] ils ne payent pas, ils ne payent pas et c'est l'auteur qui fait tout le travail. Euh... beaucoup, beaucoup d'éditeurs sont quand même à la limite. [...] (*Soupir*) Comme dit Céline - je n'ai aucune admiration pour l'écrivain Céline – « j'ai souvent vu des auteurs sous des ponts, des éditeurs jamais »⁴⁹.

Ce « boom de l'écriture contemporaine⁵⁰ » ne s'accompagne ni d'une possibilité de retirer des revenus substantiels de la publication (entre 6 et 10% du prix de vente revient à l'auteur·e, contre 10 à 12% pour une mise en scène⁵¹), ni d'une chance accrue de faire représenter les textes, contrairement à ce qui prévalait dans la collection de Lucien Attoun et malgré la promotion effectuée par certains éditeurs⁵². L'écrivain·e de théâtre était certes caractérisé·e par son double positionnement, à la fois dans le champ littéraire (par l'édition) et le champ théâtral (par la représentation), mais on assiste de plus en plus à un divorce patent entre l'édition et la représentation scénique, la première étant de moins en moins considérée comme le préalable à l'autre, ainsi que l'explique Christophe Tostain :

L'édition d'un texte représente un lien très fort entre une écriture, l'auteur et l'éditeur. Nous construisons avant tout un livre. C'est cette finalité qui nous

⁴⁹ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

⁵⁰ Entretien avec Bertrand Daniel, 9 septembre 2015.

⁵¹ David Prochasson, « Auteurs : peut-on vivre du théâtre ? », in *Théâtre(s), op. cit.*, p. 59.

⁵² « Alors l'Arche, qui est une maison d'édition particulière, est aussi à jeun du texte représenté. Katharina Von Bismarck gère ça, mais il y en a d'autres. Et eux donc sont censés, ils le font – moi je les ai vus à l'œuvre, je ne sais pas s'ils le font pour tous – mais ils font le travail de promotion, ils envoient les textes aux metteurs en scène, euh... Bon la SACD fait un travail de promotion, si vous voyez Sandrine Grataloup pour l'étranger elle fait un travail de promotion, mais d'autres éditeurs veulent faire, enfin prétendent faire un travail de promotion, eux ils vous mettent sur le site et c'est tout ! Ils vous interdisent même, certains, de reproduire la couverture de votre propre livre sur votre propre site... On croit rêver ! Non ils ne font pas tellement de promotion. » (Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.)

réunit. La mise en scène d'un texte est une autre étape. Lorsque mon éditrice, Sabine Chevallier, directrice des éditions Espace 34, a décidé d'éditer *Lamineurs*, elle m'a aussitôt prévenu que l'édition n'engageait pas l'attente d'une mise en scène. En revanche, elle m'a accompagné afin que le livre soit diffusé *via* les comités de lecture, les salons du livre... ces espaces qui aident à faire circuler le livre autant que faire se peut⁵³.

Cela a une incidence sur les stratégies des écrivain·e·s, qui peuvent préférer l'un ou l'autre en fonction de leur intégration plus ou moins grande au champ théâtral. Ainsi, tandis qu'une romancière écrivant de temps à autre pour la scène peut regretter les difficultés de publication, et donc ce divorce⁵⁴, d'autres, à l'inverse, tentent de trouver de nouvelles modalités de diffusion pour leurs textes. C'est par exemple le cas de cet écrivain dramatique qui, face à la faiblesse des droits d'auteur perçus sur le texte publié, préfère rendre accessible ses pièces en ligne en échange d'une rémunération symbolique (1 euro)⁵⁵, profitant de l'émergence du numérique. Celle-ci est considérée à la fois comme une source d'opportunités et comme une menace potentielle lié à un projet politique libéral, à une « démocratisation commerciale » selon les mots de Valérie Clare⁵⁶, au même titre que les discussions actuelles autour du copyright, perçu par elle comme une « attaque anglo-saxonne vis-à-vis du droit d'auteur⁵⁷ », et qui remettrait partiellement en cause le partage des richesses et la prise en charge collective des risques individuels, autant de principes sur lesquels repose le fonctionnement de la SACD où « les plus anciens payent pour les nouveaux, c'est-à-dire que ceux qui sont dans le domaine public abondent le fonds social des jeunes, enfin des auteurs vivants⁵⁸. »

Le développement des aides, des bourses, des commandes et des résidences

Corollaire d'une visibilité accrue des écrivain·e·s au sein du champ théâtral, de nombreuses aides et bourses à l'écriture ont été mises en place par divers

⁵³ Propos de Christophe Tostain, in Martial Poirson *et al.*, « Le texte en tension – Auteur, dramaturge : fonctions ou professions ? », *op. cit.*, p. 60.

⁵⁴ « Mais tu sais il y a beaucoup de pièces qui sont jouées et qui sont pas publiées, le théâtre c'est très dur. » déclare-t-elle. (Entretien réalisé le 30 juillet 2015.)

⁵⁵ Entretien informel avec un auteur âgé d'une soixante d'années et ayant publié au moins une pièce à fort succès, 9 septembre 2015.

⁵⁶ « tout le monde veut prendre la place de l'écrivain, sans doute en raison d'une démocratisation de la culture - parce qu'il y a quand même eu, au salon du Livre... moi je suis allée manifester samedi dernier, il y avait un badge « pas d'auteur, pas de livres » c'est le CPE qui a fait ça, vous êtes au courant ? [...] Et bien il y a quand même quelqu'un, un monsieur, qui a fendu le cortège des manifestants en disant : « droits d'auteur » euh « enfin gratuit sur internet ! ». Bon, je... Est-ce que c'est un projet politique ou est-ce que c'est un projet de radin ? Si c'est un projet politique on peut en discuter, à savoir la mise en disposition des textes, pourquoi pas mais dans ce cas-là il faut une retenue à la source. Si c'est juste un projet de radin (rires) ça n'a aucun intérêt ! Parce que lui dans ces cas-là on va lui dire « bah mettez votre savoir sur internet, on va vous donner, allez, 10 000€ et puis vous vous taisez à vie ». Bon. Donc c'est un souci. » (Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.) Voir chapitre 1 et 13.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Id.*

organismes⁵⁹, comme les Aides à la création de textes dramatiques du Centre National du Théâtre, néanmoins divisées par deux entre 2006 et 2012 (de 109 à 54⁶⁰), ou les Aides à l'écriture de l'Association Beaumarchais-SACD Théâtre (57 bourses en 2013, dont 8 pour l'écriture dramatique). De même, les commandes d'écriture, le plus souvent par des théâtres, mais qui se développent aussi de plus en plus du côté des festivals, des associations et des structures socio-culturelles ou éducatives, deviennent une source d'activités et de revenus importantes pour les écrivain·e·s dramatiques : sur les 81 auteur·e·s interrogés par Antoine Doré, 81% ont déjà répondu à une de ces commandes et la moitié de ces derniers y ont recours régulièrement ou n'écrivent que sur commande⁶¹. De plus, des résidences d'écriture dans les théâtres ont commencé à faire leur apparition, phénomène récent mais limité jusqu'à présent puisque seuls 22 résidences ont pu être recensées par le CNT pour la France⁶². Valérie Clare souligne ainsi cette amélioration, tout en exprimant son ambivalence :

Il faut dire que ça s'est quand même énormément développé [les résidences et les commandes], et nous [les EAT] ne sommes pas les seuls à avoir lutté évidemment, je ne dirais pas que c'est de notre fait exclusivement parce qu'il y a d'autres personnes qui nous ont rejointes, puis il y a eu une mobilisation, une prise de conscience du statut des auteurs. Mais, c'est vrai qu'il y a eu des embellies sur le plan des résidences d'artistes, sur les commandes mais ce n'est pas la même chose que [...] l'association d'un auteur dramatique dans chaque structure, qu'elle soit scène nationale, CDN, théâtre municipal ou scène conventionnelle⁶³.

Les Ecrivains Associés du Théâtre combattent en effet depuis leur début, sans résultat à ce jour, pour que soit donnée aux auteur·e·s dramatiques une visibilité (et un statut) égale à celui du metteur en scène en promouvant une forme de salariat, et donc une logique de droit antithétique de la logique d'aide qui se développe actuellement.

Ateliers d'écriture, éducation artistique et cohésion sociale

Les ateliers d'écriture ou les résidences au sein du monde scolaire représentent un pan croissant de l'activité des écrivain·e·s dramatiques, grâce à l'action

⁵⁹ Pour une recension, voir Jean Renault (dir.), « Les aides aux écrivains de théâtre », in *Quoi de neuf ? L'auteur vivant !*, op. cit., pp. 119-136. Ainsi que : Centre National du Théâtre, *Les Dispositifs d'aide autour des écritures contemporaines recensés par le pôle auteur*, 2011, 31 pages. En ligne au lien suivant : http://wents-users.cccommunication.biz/99645/docs/aides_auteurs.pdf

⁶⁰ DEPS, *Théâtre et spectacles : Chiffres clés 2011*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011. Et DEPS, *Théâtre et spectacles : Chiffres clés 2013*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013.

⁶¹ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, op. cit., p. 27.

⁶² Centre National du Théâtre *Les Résidences d'écriture recensées par le pôle auteur*, non daté, 119 pages. En ligne au lien suivant : <http://wents-users.cccommunication.biz/99645/docs/residencelight.pdf>

⁶³ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

simultanée du développement de l'éducation artistique et à l'énergie dépensée par Bruno Allain, responsable des relations avec l'Education nationale pour les EAT et le Théâtre du Rond-Point. Ils offrent en effet des possibilités importantes de rémunération pour les auteur·e·s, puisque, par exemple, les résidences territoriales artistiques et culturelles en établissement scolaire, apparues à l'Académie de Paris sous un autre nom à partir de 2004, sont de plus en plus légitimes auprès des pouvoirs publics (et des chefs d'établissement) et tendent de ce fait à augmenter : sur 98 projets déposés à l'Académie de Paris pour l'année 2014-2015, 68 avaient été retenus (10 à Paris, 35 à Versailles et 23 à Créteil), dont 23% concernant le théâtre et 15% l'écriture, tandis qu'ils sont respectivement 127 projets déposés et 78 retenus pour l'année 2015-2016. En dehors du monde scolaire, il est de plus en plus proposé aux écrivain·e·s d'assurer des ateliers auprès de divers types de populations, ce qui correspond aux réorientations des politiques culturelles, l'objectif de démocratisation culturelle faisant place à celui du développement des territoires et de la cohésion sociale⁶⁴. Ces nouvelles activités, qui font que « le métier [d'auteur·e] change⁶⁵ » comme le déclare Valérie Clare, aboutissent à une forme de professionnalisation paradoxale, permettant peut-être aux auteur·e·s de vivre mieux mais au détriment de ce qui constitue leur raison d'être, l'écriture proprement dite, comme le souligne Claudine Galea :

La difficulté pour les auteurs consiste effectivement à trouver de l'argent pour pouvoir écrire. Les commandes sont rares, les fictions radiophoniques se raréfient aussi, mais c'est encore une belle source de travail ; il y a quelques bourses bienvenues, quelques résidences (mais la plupart ne sont pas payées)... On trouve surtout des propositions d'ateliers et d'interventions scolaires, et on nage en pleine contradiction, car à courir la province ou la banlieue on n'a plus le temps d'écrire. Bien sûr, la rencontre nourrit – toute activité humaine (ou presque) nourrit ! parce qu'elle engage l'autre, les autres –, mais faire des rencontres, interventions ou ateliers pompe aussi une énergie qui n'est pas consacrée à l'écriture. Et il faut en faire beaucoup pour en vivre correctement⁶⁶.

En plus de cette situation paradoxale, les auteur·e·s se retrouvent de plus en plus inféodés à un rôle et à une commande sociale qu'ils ne maîtrisent pas, et qui restreignent d'autant leur autonomie vis-à-vis des pouvoirs, ce qui apparaît pour beaucoup comme un « véritable danger d'instrumentalisation⁶⁷ », dénoncé par Louise Doutreligne :

Les dispositifs nationaux, régionaux, départementaux et même municipaux, intitulés à loisir « résidences », « ateliers », « rencontres », se sont considérablement développés durant cette dernière décennie. Les auteurs vivent

⁶⁴ Quentin Fondu, Margaux Vermerie, « Les politiques culturelles : évolutions et enjeux actuels », in *Arts, culture et cohésion sociale, Informations sociales* n°190, 2016.

⁶⁵ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

⁶⁶ Propos de Claudine Galea, in Martial Poirson *et al.*, « Le texte en tension – Auteur, dramaturge : fonctions ou professions ? », *op. cit.*, p. 61.

⁶⁷ Entretien avec Bertrand Daniel, 9 septembre 2015.

matériellement sans doute un petit peu mieux grâce à ces bourses, partenariats et résidences, mais en même temps, ils sont « utilisés » à des fins sociales et culturelles. Outre la complexité des dossiers à remplir, ces contrats ou partenariats comportent généralement comme contrepartie un énorme travail social et culturel de la part de l'auteur. Il est invité à participer à des rencontres, lectures, débats, ateliers, auprès de populations nommées « public empêché » par les instances... La tendance, qui ne fait qu'empirer, est d'« utiliser » l'artiste à d'autres fins qu'à la pratique de son art⁶⁸.

Valérie Clare souligne aussi ce rôle social requis des écrivain·e·s dramatiques :

Les ateliers d'écriture sont devenus une part extrêmement importante de l'activité des auteurs. Les interventions sur le terrain, les interventions en centres sociaux, en formation... C'est vrai que l'artiste-auteur est aussi souvent invité à être un maillon du tissu social, à être un réparateur. Parfois nous sommes infirmiers⁶⁹ !

« Double vie » et activités multiples

Le champ littéraire se caractérise par une faible professionnalisation comme nous l'avons vu, nécessitant pour la plupart des écrivain·e·s la poursuite d'une activité rémunérée, connexe ou principale. Les auteur·e·s dramatiques sont, pour une large majorité, forcés de mener une « double vie⁷⁰ », selon la formule de Bernard Lahire. À la différence des autres, les écrivain·e·s de théâtre ont cependant la possibilité de tirer une partie de leurs revenus de la scène et de s'engager directement au sein du champ théâtral, preuve de leur double positionnement : un nombre significatif d'auteur·e·s dramatiques ont ainsi suivi une formation au métier de comédien·ne (47% parmi les auteur·e·s interrogés par Antoine Doré⁷¹) ; en outre, certains d'entre eux se font dramaturges, fonction de conseiller dramaturgique auprès du metteur en scène encore rare en France, ou metteurs en scène (dans de nombreux cas, de leur propre texte⁷²), une « configuration de plus en plus prégnante dans le théâtre contemporain aujourd'hui⁷³ » selon Bruno Mikol, chef du service théâtre à la DRAC d'Ile-de-France. Surtout, signe et vecteur d'un processus accru de professionnalisation, ils ont de plus en plus la possibilité, en multipliant les activités connexes, de vivre de leur statut d'écrivain·e (mais pas de leur seule

⁶⁸ Propos de Louise Doutreligne, in Antoine Doré, Sophie Proust *et al.*, « Statuts d'auteurs et rémunérations : Écriture, mise en scène, scénographie, éclairage », in *Théâtre en travail : Mutations des métiers du spectacle (toujours) vivant*, *Théâtre/public* n°217, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁹ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

⁷⁰ Bernard Lahire, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

⁷¹ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 16.

⁷² Sur les 81 auteurs interrogés par Antoine Doré, 45% ont eux-mêmes mis en scène leur première création. (Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 19.)

⁷³ Propos de Bruno Mikol, in Sophie Proust (dir.), *Mise en scène et droits d'auteur*, *op. cit.*, p. 46.

écriture, étant donné que « les droits d’auteur ne font vivre qu’une toute petite minorité d’auteurs⁷⁴ »), comme le souligne Antoine Doré :

On remarque [...] l’émergence d’un nouveau profil d’auteurs qui essaient de réguler leurs revenus en multipliant les ateliers, les résidences, les interventions publiques et autres animations liées à leur travail d’écriture. Plus ponctuellement, les auteurs s’appuient aussi sur des bourses publiques et des commandes rémunérées⁷⁵.

Ainsi, Antoine Doré remarque que, sur une population de 81 auteur·e·s dramatiques, 17 sont par ailleurs salariés ou assimilés, 28 intermittents du spectacle, 24 professionnels et 12 ne se classant dans aucune de ces trois catégories. Sur les professionnels, il dénombre 9 « auteurs de théâtre professionnels à revenus à dominante en droits d’auteur », 11 « auteurs de théâtre professionnels à revenus diversifiés » et 4 « auteurs professionnels recevant le maximum de leurs revenus de l’audiovisuel⁷⁶ ». Cette possibilité d’une multiplication des activités détermine alors l’apparition de nouvelles sources de revenus et donc une professionnalisation paradoxale, encore limitée numériquement, qui se heurte au style de vie solitaire et individualiste caractéristique de ce que Valérie Clare nomme une « vision dix-neuviémiste et romantique qui est encore parfois en vigueur⁷⁷ » et contraint de plus en plus les auteur·e·s à pouvoir vivre de leur statut sans pour autant exercer leur métier.

Des conditions de vie toujours précaires

« Les auteurs de théâtre ont très peu accès au plateau ; ils sont davantage à la rue. »

Philippe Touzet⁷⁸

Une précarité qui se perpétue...

Malgré la visibilité grandissante des auteur·e·s dramatiques au sein du champ théâtral au cours des vingt dernières années ainsi que le développement des aides et des nouvelles activités, lesquelles représentent désormais une source importante de revenus, ces mêmes écrivain·e·s, en particulier ceux et celles qui sont engagés auprès des EAT, insistent néanmoins sur la difficulté de pouvoir vivre de ce seul statut, qui n’offre que des revenus irréguliers et incertains et

⁷⁴ Propos de Claudine Galea, in Martial Poirson *et al.*, « Le texte en tension – Auteur, dramaturge : fonctions ou professions ? », *op. cit.*, p. 61.

⁷⁵ Antoine Doré, Sophie Proust *et al.*, « Statuts d’auteurs et rémunérations : Ecriture, mise en scène, scénographie, éclairage », in *Ibid.*, p. 70.

⁷⁶ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, *op. cit.*, pp. 21-25.

⁷⁷ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

⁷⁸ Louise Doutreligne, Philippe Touzet, « Le respect des auteurs de théâtre relève de la volonté politique », *op. cit.*

leur impose donc une forme de vie au jour le jour. Comme le note Sylvain Levey, comédien et auteur :

Vivre de sa plume est un art de la persévérance. Car si la vocation d'une pièce est d'être mise en scène, les droits qu'en tire son auteur constituent rarement un profit immédiat. Sans patience, point de salut⁷⁹...

Si ce dernier parvient actuellement à des revenus mensuels situés entre 3000 et 3500 euros, par le cumul des droits d'auteur issus de la publication et de la scène (10 à 12000 euros pour quinze pièces publiées sur 10 ans, pour les premiers, et 2000 euros mensuels pour une vingtaine de pièces jouées pour les seconds⁸⁰), des commandes (« environ 7000 euros pour une pièce d'une heure, auxquels s'ajoutent les droits de représentation⁸¹ »), des bourses, des prix et des interventions, la plupart des auteur·e·s restent faiblement professionnalisé·e·s et peinent à dégager des revenus suffisants pour vivre de leur pratique artistique : ainsi, en 2012, seul·e·s 124 auteur·e·s ont gagné de leurs activités d'auteur·e·s plus de 8298 euros sur l'année, revenu minimum pour pouvoir être affilié à l'AGESSA⁸². En 1980, ils·elles étaient plus de 50% à gagner moins de 1000 francs et 75% moins de 5000 francs⁸³. De même, entre 2010 et 2015, les revenus moyens en droits d'auteur des 3754 écrivain·e·s dramatiques résidant en Ile-de-France (et donc déjà sur-sélectionnés par rapport à l'ensemble des auteur·e·s français·e·s) s'élèvent à 18 195 euros sur l'ensemble de la période et ils n'étaient que 1083 à toucher des droits de manière continue sur ces cinq années⁸⁴. Cette perpétuation de la précarité, a priori contradictoire avec le processus de professionnalisation caractérisé par un développement des aides et des activités connexes, trouve l'une de ses explications dans l'accroissement important de cette population, comme le note Antoine Doré :

les auteurs dramatiques s'inquiètent d'une diminution progressive des droits perçus en moyenne par chacun, résultat d'une croissance démographique accélérée des effectifs d'auteurs ces vingt dernières années, non compensée dans une même proportion par la progression de l'activité dans le spectacle vivant⁸⁵.

Mais les écrivain·e·s les plus engagés mettent aussi en évidence un autre phénomène pour tenter de comprendre ce qui leur apparaît non pas seulement

⁷⁹ Propos de Sylvain Levey, cité par David Prochasson, « Auteurs : peut-on vivre du théâtre ? », in *Théâtre(s)*, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ *Id.*

⁸² Antoine Doré, Sophie Proust *et al.*, « Statuts d'auteurs et rémunérations : Ecriture, mise en scène, scénographie, éclairage », *op. cit.*, p. 71. Voir chapitre 1.

⁸³ Voir *Annexe 1* : Droits d'auteur des écrivain·e·s dramatiques en 1980.

⁸⁴ Voir *Annexe 2* : Droits d'auteur et nombre d'exploitations des écrivain·e·s dramatiques résidant en Ile-de-France entre 2010 et 2015.

⁸⁵ Antoine Doré, Sophie Proust *et al.*, « Statuts d'auteurs et rémunérations : Ecriture, mise en scène, scénographie, éclairage », *op. cit.*, p. 70.

comme une perpétuation de la précarité mais comme une aggravation récente. Ce phénomène est celui de la crise économique et de ses retombées sur le financement de la culture, affectant en premier lieu les auteur·e·s, comme le soulignent Louise Doutreligne et Philippe Touzet :

Louise Doutreligne – La crise sévit dans tous les milieux artistiques : les auteurs sont particulièrement touchés, ce qui explique un besoin réel de se fédérer, pour trouver des solutions ensemble.

Philippe Touzet – Le système français n'est clairement pas en faveur de l'auteur. Il y a une paupérisation croissante des dramaturges. Ils sont souvent sous-payés, voire pas payés du tout. Les sommes allouées aux résidences d'auteurs et aux commandes d'écritures ont beaucoup baissé, quand elles n'ont pas tout simplement disparu. Lorsqu'un théâtre voit sa dotation diminuer de 100 ou 200 000 euros, l'auteur dramatique est systématiquement la première victime⁸⁶.

Selon ceux-ci, cette situation est ainsi le fruit d'une absence de volonté politique. Il résulte même d'un choix politique conscient pour David Lescot, écrivain, acteur et metteur en scène, qui insiste sur la remise en cause récente du modèle théâtral français. Il écrit ainsi que :

Pour les générations qui arrivent, depuis la crise de 2003, c'est plus dur. Avant, il y avait un espace de création possible. Aujourd'hui il y a un intérêt pour les auteurs [de théâtre], mais aussi un désengagement rampant de la part des institutions, des tutelles. Je ne voudrais pas que le modèle français de la décentralisation soit bradé. Il faut penser à reconquérir ce que l'on croit déjà conquis. Il ne faut pas lâcher⁸⁷.

Ce constat d'un reflux récent de la figure de l'auteur·e dramatique est partagé par Valérie Clare :

Disons que le paysage, quand vous regardez les programmations, le paysage a changé, c'est-à-dire que l'auteur dramatique est de nouveau périphérique dans la mesure où il y a énormément d'écriture collective, d'écriture de plateau collective ou pas, et de performance, et de formes alternatives : musique, performance, arts plastiques etc. [...] il y a une chute, le texte est vraiment très périphérique⁸⁸.

Mais il n'est plus seulement lié, comme dans les années 60, à un projet esthétique voyant le triomphe de la mise en scène, mais surtout à des raisons d'ordre économiques où, plutôt que de multiplier les lignes budgétaires pour

⁸⁶ Louise Doutreligne, Philippe Touzet, « Le respect des auteurs de théâtre relève de la volonté politique », *op. cit.*

⁸⁷ Propos de David Lescot, in *L'Auteur en première ligne*, *op. cit.*, pp. 79-80.

⁸⁸ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

chaque personnel artistique (dont l'auteur·e), une figure polyvalente, comme par exemple celle de performer, tend à être privilégiée par son moindre coût. Les réorientations néolibérales de l'Etat, qui légitiment les économies budgétaires en matière culturelle ainsi que le déploiement de la logique d'aide, ont ainsi de profondes répercussions sur le champ théâtral, de ce fait peut-être de plus en plus poreux aux logiques managériales.

...et de profondes inégalités entre les auteur·e·s

Malgré la précarité dont souffre une partie importante de la population des auteur·e·s dramatiques, elle est néanmoins caractérisée par une origine sociale élevée, comme le note Antoine Doré :

L'appartenance à un milieu social d'origine élevé doté à la fois d'un capital économique et culturel favorise la pratique de l'écriture théâtrale puis le choix d'une orientation vers une carrière artistique. [...] la proportion des auteurs interrogés issus de familles de cadres et professions intellectuelles supérieures – comprenant entre autres les professions artistiques – est de 51%, soit un taux trois fois supérieur au pourcentage de cadres et professions intellectuelles supérieures dans l'ensemble de la population active. Il existe en revanche parmi les auteurs une nette sous-représentation de personnes issues de milieux populaires : seuls 18% des auteurs interrogés avaient un père ouvrier ou employé, contre 51,9 % de la population active⁸⁹.

En plus de ce phénomène de sur-sélection sociale, qui renvoie notamment à la nécessité de pouvoir compter sur des ressources sociales et économiques pour pouvoir espérer être reconnu·e comme écrivain·e et, dans un second temps, en vivre, la population des auteur·e·s dramatiques est marquée par de profondes inégalités internes, où une majorité d'entre eux·elles s'escrime pour de faibles revenus tandis qu'une minorité cumule la visibilité et les profits. Ainsi, si les revenus moyens en droits d'auteur des écrivain·e·s dramatiques résidant en Ile-de-France entre 2010 et 2015 s'élèvent à 18 195 euros, l'écart-type est quant à lui de 118 886 euros⁹⁰, preuve de leur grande dispersion. Cela veut également pour le nombre d'exploitations, de 183,9 en moyenne, mais avec un écart-type de 652,8. De même, tandis que les auteur·e·s ayant exploité·e·s moins de 5 œuvres au cours de la période ont gagné en moyenne 141 euros pour les femmes et 300 euros pour les hommes, ceux et celles qui ont plus de 1000 œuvres exploitées ont touché respectivement 275 517 et 308 464 euros. Fortement polarisé par la question des revenus, ainsi que par celle du nombre d'exploitations, le champ des écrivain·e·s de théâtre l'est aussi par celle du genre. Les femmes ne représentent que 41% de la population

⁸⁹ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, op. cit., pp. 17-18.

⁹⁰ Voir *Annexe 2*. Ces données donnent cependant une image artificiellement grossie des inégalités par la période étendue de 5 années, et non pas d'une seule, qui profite alors aux individus ayant cumulé des revenus importants tout au long de la période.

totale et elles ne se partagent que 22,5% de l'ensemble des droits d'auteurs. Surtout, la proportion des femmes tend à baisser tandis que les revenus augmentent : ainsi, elles ne sont plus que 14,5% dans l'ensemble des auteur·e·s dont le nombre d'œuvres exploitées est supérieur à 1000 au cours de la période. Plus généralement, un homme gagne en moyenne 2,4 fois plus qu'une femme⁹¹. La population des auteur·e·s dramatiques est ainsi fortement hétérogène en termes d'insertion et de reconnaissance professionnelle et marquée par de profondes inégalités qui s'entremêlent. A cet égard, on peut postuler que le développement des aides et des bourses, loin de permettre une augmentation des ressources économiques à se partager équitablement et donc un processus de professionnalisation uniforme, aura pour conséquence une augmentation des inégalités internes, au détriment des individus les moins bien insérés et professionnalisés, autant d'inégalités que la politique culturelle pourrait tenter de résoudre.

Conclusion : L'écrivain·e dramatique contre l'auteur·e de théâtre ?

Il faut au moins rendre grâce aux EAT d'avoir, en leur origine, évité "auteur", qui eût été désastreux. Qu'il ne fasse pas retour (l'auteur) ! On s'en passe. L'écrivain, non : on ne fera pas sans lui.

Joseph Danan⁹²

Occupant une position marginale au sein du champ théâtral au cours de la seconde partie du XX^e siècle, la visibilité de la figure de l'auteur·e de théâtre s'accroît à partir des années 80, période à laquelle commencent à se multiplier aides, bourses, commandes, ateliers, etc. L'apparition de ces nouvelles ressources ne s'accompagne cependant pas d'une amélioration concrète des conditions d'existence des écrivain·e·s dramatiques, en particulier à cause d'un accroissement parallèle de leur nombre et de la crise qui frappe de plein fouet le monde artistique au milieu des années 2000. Surtout, ce processus de professionnalisation est paradoxal dans ses effets : en privilégiant un traitement individuel (et individualiste) de la situation de ces auteur·e·s au détriment d'une prise en charge collective, il participe peut-être à un accroissement des inégalités entre eux·elles. L'adoption de cette logique d'aide, au détriment d'une logique de droit, semble s'inscrire dans le tournant managérial des politiques publiques, qui repose en grande partie sur l'idée de la responsabilité individuelle de chacun·e. Cette forme nouvelle de mécénat public et privé, accentuée par la baisse des financements publics alloués à la

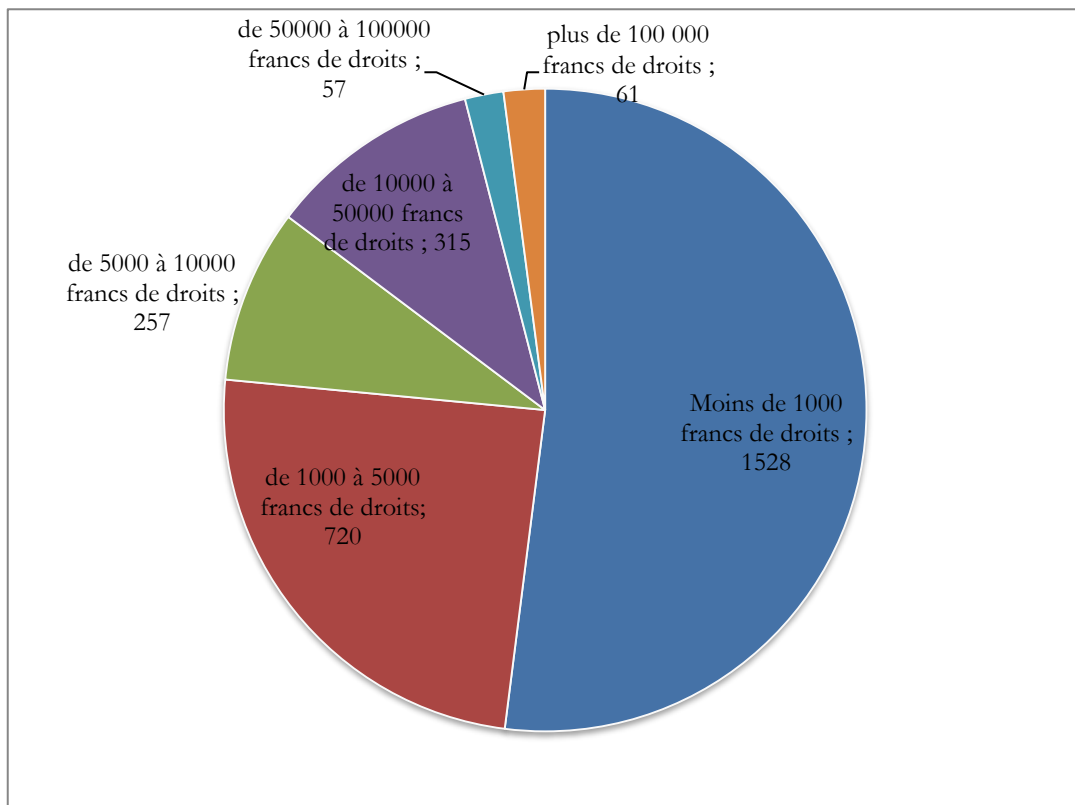
⁹¹ Ces inégalités liées au genre, bien réelles, tendent cependant à se télescoper avec celles de l'âge, variable qui ne nous était pas disponible. En effet, on peut postuler que le nombre de femmes est plus important au sein des populations les plus jeunes, à l'inverse des populations les plus âgées. Cette hypothèse d'un processus récent de féminisation des auteur·e·s dramatiques, qui n'apparaîtrait pas encore dans une simple analyse statistique, repose en particulier sur l'observation non-participante d'une réunion des EAT, où la proportion de femmes était bien plus importante chez les membres les plus jeunes de l'association.

⁹² Joseph Danan, « L'auteur est un autre », in *L'Auteur en première ligne*, *op. cit.*, p. 139.

culture, enjoint de plus en plus les écrivain·e·s à devenir entrepreneurs d'eux-mêmes (et de morale par la même occasion, à leur corps défendant). Comme le suggère Joseph Danan, sans qu'il n'insiste forcément sur tout ce que cette métamorphose peut recouvrir, la figure vieillie de l'auteur·e de théâtre isolé dans sa tour d'ivoire tend alors à être remplacée par celle de l'écrivain·e dramatique ouvert·e sur le monde et dépositaire d'un rôle nouveau qu'il·elle ne maîtrise peut-être pas.

Annexes

Annexe 1 : Droits d'auteur des écrivain·e·s dramatiques en 1980 (n=2938)



Source : Michèle Vessillier-Ressi, *Le Métier d'auteur : Écrivains, compositeurs et cinéastes, auteurs de théâtre et de radio-télévision*, Dunod, 1982, p. 187.

Annexe 2 : Droits d'auteur et nombre d'exploitations des écrivain·e·s dramatiques résidant en Ile-de-France entre 2010 et 2015 selon le sexe⁹³

	Nbre d'exploitations	Nbre total d'exploitations	Moyenne d'exploitations par individu	Nbre d'individus	% de femmes et d'hommes	Droits d'auteur répartis (en euros)	% montant total	Droits d'auteur moyens (en euros)	Ratio droits d'auteur moyens F/H et H/F
Femmes	Moins de 5	579	2,1	279	45,8%	39 414	0,06%	141	0,47
	Entre 5 et 10	1 317	7,2	182	43,4%	83 198	0,1%	457	0,71
	Entre 11 et 20	2 435	14,9	163	43,3%	135 224	0,2%	830	0,59
	Entre 21 et 50	9 798	33,4	293	42,2%	446 422	0,6%	1 524	0,62
	Entre 51 et 100	14 687	71,6	205	39,7%	789 334	1,2%	3 850	0,82
	Entre 101 et 500	75 871	218	348	39,2%	5 373 820	7,9%	15 442	0,71
	Entre 501 et 1000	34 450	675,5	51	39,5%	3 531 505	5,2%	69 245	0,99
	Plus de 1000	61 564	3 420,2	18	14,5%	4 959 299	7,3%	275 517	0,89
	Total	200 701	130	1 539	41%	15 358 215	22,5%	9 979	0,42
Hommes	Moins de 5	717	2,2	330	54,2%	99 066	0,1%	300	2,13
	Entre 5 et 10	1 665	7	237	56,6%	153 471	0,2%	648	1,42
	Entre 11 et 20	3 195	15	213	56,7%	297 804	0,4%	1 398	1,68
	Entre 21 et 50	13 667	34,1	401	57,8%	986 532	1,4%	2 460	1,61
	Entre 51 et 100	22 564	72,5	311	60,3%	1 467 025	2,1%	4 717	1,22
	Entre 101 et 500	122 393	227,1	539	60,8%	11 788 526	17,3%	21 871	1,42
	Entre 501 et 1000	54 126	693,9	78	60,5%	5 455 295	8%	69 940	1,01
	Plus de 1000	271 265	2 559,1	106	85,5%	32 697 208	47,9%	308 464	1,12
	Total	489 592	221	2 215	59%	52 944 926	77,5%	23 903	2,39
Total	Ensemble	690 293	183,9	3 754	100%	68 303 142	100%	18 195	1

⁹³ Ce tableau a été réalisé grâce aux données de la SACD. Qu'elle soit ici très vivement remerciée pour m'avoir autorisée à les consulter et à les utiliser, et en particulier, en son sein, Muriel Couton.