



**HAL**  
open science

# Objets instables dans un champ en mouvement, ou comment publier la littérature théâtrale dans les années 2020

Pauline Guillier

► **To cite this version:**

Pauline Guillier. Objets instables dans un champ en mouvement, ou comment publier la littérature théâtrale dans les années 2020. Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 2023, Publier la littérature : le texte et ses médias (édition, exposition, performance), 2022-2, 20 p. 10.4000/itinéraires.12744 . hal-04358412

**HAL Id: hal-04358412**

**<https://hal.science/hal-04358412>**

Submitted on 12 Mar 2024

**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.

---

## Objets instables dans un champ en mouvement, ou comment publier la littérature théâtrale dans les années 2020

*Unstable Objects in a Field in Motion, or how to Publish Theatrical Literature in the early 2020s*

**Pauline Guillier**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/12744>

DOI : [10.4000/itineraires.12744](https://doi.org/10.4000/itineraires.12744)

ISSN : 2427-920X

### Éditeur

Pléiade

Ce document vous est offert par Bibliothèque Sainte-Barbe - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3



### Référence électronique

Pauline Guillier, « Objets instables dans un champ en mouvement, ou comment publier la littérature théâtrale dans les années 2020 », *Itinéraires* [En ligne], 2022-2 | 2023, mis en ligne le 30 mai 2023, consulté le 07 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/12744> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.12744>

---

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Objets instables dans un champ en mouvement, ou comment publier la littérature théâtrale dans les années 2020

*Unstable Objects in a Field in Motion, or how to Publish Theatrical Literature in the early 2020s*

Pauline Guillier

---

- 1 À quelques mois d'intervalle, L'Arche, Théâtrales et Espaces 34, trois importantes maisons spécialisées dans l'édition de textes de théâtre, ont sorti une nouvelle collection visant à brouiller et dépasser les frontières entre théâtre et littérature, en inscrivant les textes de théâtre dans un champ littéraire lui-même en proie à des tensions, élargissements et hybridations. On peut lire chez Théâtrales qu'il serait temps de sortir « des zones définies par des termes qui enferment » et d'explorer des « contrées nouvelles depuis le camp de base du théâtre<sup>1</sup> ».
- 2 Il faut peut-être se souvenir que le fait de publier de la « littérature théâtrale » (l'expression fait elle-même l'objet de négociations) ne va pas de soi pour les actrices du milieu théâtral ou pour les lectrices. Cela va même plutôt à l'encontre de discours et de pratiques répandus aussi bien à l'université que dans les institutions du théâtre public et dans les écoles nationales, qui tendent souvent à perpétuer l'idée d'une distinction quasi ontologique entre des textes de théâtre faits pour être lus – bons à publier – et des textes faits pour être joués ; cela peut avoir pour effet selon Romain Bionda (2018) de dénier au texte de théâtre toute « valeur opérable », c'est-à-dire qu'on lui refuse toute capacité à « manifester » l'œuvre théâtrale qu'il est pourtant censé transcrire, conserver ou programmer. Ce déni se déploie aujourd'hui sur un spectre d'autant plus vaste que l'idée qu'un texte de théâtre ne pourrait être lu de la même manière qu'un autre texte « littéraire » circule en France et à l'international depuis le XIX<sup>e</sup> siècle (Bionda, 2021)<sup>2</sup>. Il provient aussi bien de critiques et d'universitaires que d'artistes. Dans *Lire le théâtre*, ouvrage universitaire fort influent,

Anne Ubersfeld théorise le texte théâtral comme un texte ontologiquement et nécessairement « troué » (1996, p. 19) que la représentation doit compléter, venant s'ancrer dans une tradition plus ancienne de séparation de la littérature dramatique de la littérature tout court, qui enjoint notamment à dépasser la lecture littéraire des textes de théâtre (Bionda, 2020). Depuis le <sup>xx</sup>e siècle s'opère un élargissement considérable du statut d'écrivain, avec l'avènement de nouveaux gestes et figures d'artistes, à l'instar des écrivains de plateau, qui poursuivent selon Bruno Tackels un geste de désacralisation du texte de théâtre et font de la mise en scène une « forme d'écriture » régénératrice (2015, p. 53). Au plateau revient ainsi l'immense pouvoir de certifier ce qui relève du théâtre et ce qui est de la littérature, puisque « le texte fait pour le théâtre est une réalité incomplète et en devenir », une « équation » (p. 53) que le plateau doit résoudre. « Texte-tombeau » de Romeo Castellucci, « texte-poubelle » ou « cendres »<sup>3</sup> (p. 58) chez Rodrigo Garcia : le texte publié en objet-livre, faits de mots brûlés par la représentation devient alors un objet mort, à en croire les discours de ces artistes. Tandis que le milieu de l'édition généraliste a abandonné la publication de théâtre depuis les années 1980 (à l'exception notable d'Actes Sud et de sa collection « Papiers »), des maisons d'édition spécialisées ont fait de la lecture littéraire du texte de théâtre et de la défense du théâtre comme littérature leur fer de lance – attitude revendiquée et perçue comme une forme de militantisme.

- 3 À l'heure d'une reconfiguration radicale de ce que l'on appelle « littérature » par « l'entrée du fait littéraire dans un régime de visibilité et d'expérience », qui n'est pas un régime « massmédiatique », mais une forme d'exposition à « une nouvelle condition, de nouvelles opportunités et de nouveaux dangers », et par « la transformation de ses modes de publication » (Rosenthal & Ruffel, 2018, p. 5-18), les régimes d'intervention et d'identification des auteur·rices se déplacent. Certaines d'entre elleux se qualifient d'ailleurs plus volontiers d'écrivain·es ou de poètes. Toute une panoplie de positions se déploie : Philippe Minyana tient fermement au statut d'auteur de théâtre, tandis que Valère Novarina écrit « tout court » ; Mariette Navarro publie quant à elle des poèmes dramatiques chez Cheyne, maison d'édition de poésie et de littérature, aussi bien que chez Quartett, maison d'édition spécialisée dans le théâtre... Philippe Malone, qui se définit comme écrivain (de théâtre) et pourrait être considéré comme un « autonomiste » du texte théâtral, selon la terminologie de Michel Vinaver<sup>4</sup> (1987), a par ailleurs inauguré la collection « Hors Cadre » chez Espaces 34 avec *Les Chants anonymes*, dans le but « d'aller vraiment bouffer et mordre dans la littérature, dans le champ de la littérature. De dire : ça suffit maintenant<sup>5</sup> ». Au-delà des débats sur la définition théorique du théâtre ou du théâtral par rapport à la littérature et des enjeux artistiques et économiques du champ de l'édition, publier des textes de théâtre apparaît bien aux auteur·rices et aux éditeur·rices comme une question politique en termes de rapports de force et de partage des pouvoirs entre ceux qui écrivent, montent, publient ou vendent des textes de théâtre. Les auteur·rices de théâtre se trouvent en effet en situation de précarité et d'invisibilité sur de multiples plans dans le champ de la création subventionnée : il s'agit peut-être de déconstruire, sinon de renverser ces rapports de force avec les autres acteur·rices du milieu théâtral et du champ de l'édition, même s'il est parfois peu évident de distinguer ce qui relève du positionnement marketing (étiqueter une même chose différemment) et ce qui ressort à des déplacements théoriques et artistiques – peut-être parce que cette distinction n'a pas lieu d'être ?

- 4 Parallèlement à l'ouverture de ces collections chez des éditeur-rices spécialisées, les pratiques éditoriales et artistiques se réinventent aussi sous des formes plus *underground* ou artisanales. Souvent initiées par des artistes ou des auteur-rices, celles-ci répondent à leur façon à des désirs et des besoins ; elles contestent ou déplacent les enjeux esthétiques, économiques et politiques de la publication des textes. Comparer ces différents gestes de publication dans un écosystème littéraire et théâtral en pleine mutation consiste à s'attacher d'abord à la nécessité d'« aller même au-delà de l'assertion de Roger Chartier selon laquelle la matérialité du support affecte le sens des textes pour dire que c'est la matérialité du dispositif de publication qui les transforme » (Rosenthal & Ruffel, 2018, p. 15). Que dire de cette tentative d'inscription du texte de théâtre dans le champ de la littérature ? Que publie-t-on, pour qui, sous quelles formes ? S'agit-il de nouveaux usages du texte de théâtre ou de l'émergence de nouvelles figures actoriales et éditoriales qui bouleversent ses conditions de production, de diffusion et de réception en tant qu'œuvre ?

## Trouble dans les arts<sup>6</sup>

De gauche à droite : un livre de la collection « Répertoire contemporain » des éditions Théâtrales, un livre de la collection « Théâtre contemporain » d'Espaces 34, un livre de la collection « Scène Ouverte » de L'Arche.



De gauche à droite : un livre de la collection « Des écrits pour la parole », un livre de la collection « Hors Cadre », un livre de la collection « Lisières ».



- 5 Quand les éditeur·rices et les auteur·rices clament de concert – car il semble bien qu’il y a concordance des désirs et des gestes – leur volonté de troubler les frontières, d’explorer de nouveaux territoires, ce qui est en jeu n’est pas ou n’est plus, semble-t-il, de savoir ce qu’est un texte de théâtre ou ce que celui-ci aurait de littéraire, mais d’interroger l’idée, la représentation et l’usage que l’on se fait du texte de théâtre, et cela jusque dans sa portée matérielle. Il n’est plus question de chercher l’essence du théâtral ou du littéraire, mais d’interroger les possibles fonctionnements esthétiques des objets artistiques, pour reprendre la démarche de Delphine Abrecht et Bionda (2019) : il s’agit en l’occurrence de déterminer quand et comment écrire et lire un texte de théâtre, sachant que celui-ci *peut aussi* « faire littérature » – cela, peu importe si le texte *est* « littéraire » ou non, et indépendamment de sa relation à la scène théâtrale. À la timidité des réponses du monde de l’édition face à une « liberté de la scène » qui aurait ringardisé le texte, timidité pointée par Matthieu Mével<sup>7</sup> (2013), et à des questions posées au texte depuis le plateau, les éditeur·rices des différentes maisons spécialisées opposent des tentatives de brouillage, d’extraction ou d’explosion des arts – à l’intérieur ou aux frontières du livre – qui est aussi peut-être le constat d’un relatif échec à faire entendre et à faire lire la littérature théâtrale en l’état.

## Place à la parole

- 6 Les lignes éditoriales de L’Arche, de Théâtrales et d’Espaces 34 qui ont ouvert de nouvelles collections semblent stables et le message n’est pas nouveau : elles œuvrent depuis leur création à la constitution et la promotion d’un « répertoire contemporain<sup>8</sup> » de textes de théâtre français et étranger. La plus ancienne est L’Arche, qui publiait historiquement les grands dramaturges étrangers, à commencer par Brecht, et qui s’est progressivement ouverte, sous la direction de Rudolf Rach, puis de Claire Stavaux, à des auteur·rices contemporaines françaises. Ces éditeur·rices n’ont cessé de défendre la lecture du texte théâtral comme une activité en soi, de reconnaître la valeur pleine du texte en tant qu’œuvre en publiant notamment des textes en dehors de tout agenda de création scénique.
- 7 Claire Stavaux raconte que la naissance de la collection « Des écrits pour la parole<sup>9</sup> » part d’un double constat : la sensation d’assister à, de lire quelque chose d’inouï, dans

tous les sens du terme – l’urgence des mots de Kae Tempest qui devaient « accéder à la profération<sup>10</sup> » –, et un constat pratique, d’ordre économique, à savoir que le théâtre serait une « littérature de niche », qu’il n’a souvent pas de place sur les tables en librairie et que le rapport de force, au regard des faibles ventes, est à l’avantage des libraires. Cette collection « cheval de Troie » permettrait de joindre l’idéologique à l’économique, de réintroduire par d’autres voies/voix le théâtre en littérature et de clamer que « la littérature ne doit pas être d’emblée figée dans un canevas, un cadre de réception qui fixerait sa destination », d’où le choix éditorial d’un panel de textes qui ne se ressemblent pas formellement. Le lexique militaire employé par les éditeur·rices, qui évoquent le « camp de base du théâtre » ou qui comparent la « force de frappe » des différentes maisons, fait signe vers la dimension stratégique, économique et politique de ce geste et de ce discours d’inscription du texte de théâtre dans la littérature.

- 8 À l’instabilité statutaire des textes concernés (il s’agirait de théâtre, mais aussi de littérature) répond l’ambiguïté du discours des éditeur·rices sur les motivations de l’ouverture de ces nouvelles collections et la classification des textes qui y figurent. Aux éditions Théâtrales, le choix de *Soudain Romy Schneider* de Guillaume Poix pour inaugurer la collection « Lisières » est présenté par Pierre Banos, le directeur, comme un « paradoxe [...] car le texte de Guillaume Poix aurait pu être en répertoire contemporain ». Il ajoute pragmatiquement que « le camp de base reste le théâtre mais il y a une volonté de cacher un peu le nom des éditions Théâtrales [...] et de susciter une curiosité pour l’objet en librairie<sup>11</sup> ». On remarquera par ailleurs que la mention de « Théâtrales » a disparu de la couverture de la nouvelle collection. On peut se demander si cela signifie *in fine* que tous les textes de théâtre de la maison pourraient prétendre à cette double inscription. Pierre Banos raconte que Noëlle Renaude, autrice fortement identifiée aux éditions Théâtrales, reconnue pour l’inventivité de ses jeux littéraires et de ses dramaturgies exploratoires, a ainsi refusé d’être publiée dans la nouvelle collection. À l’autrice donc, de décider de l’inscription artistique de son texte, sans qu’il soit clair s’il s’agit d’évaluer le degré de « théâtralité » qui déterminerait l’endroit de publication du texte, alors que la lisibilité de l’alternative entre les collections s’estompe dès l’inauguration de la collection « Lisières » sous l’effet de déclarations paradoxales.
- 9 La notion de « théâtralité » est en effet souvent convoquée, mais rarement définie par les instances de sélection et de légitimation que sont les comités de lecture des maisons d’édition et des théâtres, mais aussi les jurys des prix décernés à des textes de théâtre ou les commissions d’aide à l’écriture... Partout, la théâtralité sert à refuser les textes qui en seraient dépourvus. Il peut alors sembler paradoxal de vouloir inscrire le théâtre dans la « littérature », sans renoncer à défendre une théâtralité qui distinguerait par définition le théâtre d’une « littérature » aux bords bien délimités. Ainsi que le montrent les nombreux entretiens et observations de comités de lecture menés dans le cadre de ma thèse, Philippe Malone n’est pas le seul écrivain à considérer que l’argument de la « théâtralité » relève souvent « de l’argument d’autorité et de pouvoir<sup>12</sup> ». Cette notion est parfois évacuée pour faire place à celle non moins floue et problématique de « parole » : on cherche ainsi des écrits pour la parole, des écritures orales, sous-tendues par la présence, la potentialité d’un corps, d’une oralisation ou d’une profération. Dans un entretien, Sabine Chevallier, la fondatrice et directrice d’Espaces 34, commente par exemple l’écriture théâtrale de Philippe Malone « qui travaille comme la poésie, clairement, tout en sachant qu’il n’écrit pas de la poésie ».

Elle défend alors la cohérence de l'ensemble de ses choix éditoriaux, de ses convictions intimes en tant qu'éditrice, en recourant à cette notion de « parole » :

Quel mot employer d'autre que la parole ? Au sens fort de la parole de maintenant, qui dit notre monde maintenant et ne peut le dire qu'avec la force du poète. Pour moi, ça c'est très clair. C'est vrai que ce que je publie, ce sont toujours des auteurs qui ont plus ou moins, la plupart, quelque chose de cet ordre-là. C'est cela qui m'intéresse<sup>13</sup>.

- 10 Elle souligne encore combien la publication dans la nouvelle collection de la maison d'édition marque le « déplacement d'un geste » par rapport à un « parcours dans la littérature dramatique » et « l'envie que la lecture [du] texte ne soit pas cantonnée au lecteur de théâtre mais au grand lecteur, au lecteur curieux ».
- 11 La métamorphose de la figure de l'auteur-riche de texte de théâtre dans le discours des éditeur-riche et des écrivain-riche vient comme reconfirmer, si besoin en était, le double élargissement théâtral et littéraire d'un champ qui accueille d'une part les poètes et d'autre part des textes écrits pour être dits. On pourrait en fait lire l'utilisation de la notion de parole comme une façon d'outrepasser la lutte d'influence entre le texte et la scène, le théâtral et le littéraire, mais si l'oralité de la parole théâtrale transcende ces catégories, la question de l'identité des instances de légitimation demeure entière. D'où parle celui ou celle qui a le pouvoir de décider ce qui est théâtre, ce qui est écrit pour la parole, ce qui sera livre ?

## Transformation, contamination et (re)conquête. Du jeu dans les champs

- 12 Les discours d'inscription de ces textes dans le champ du littéraire autorisent, voire appellent une transformation esthétique de l'objet-livre : élargir les formats pour déployer l'entièreté des vers sur la page, changer de police, ajouter du blanc... Un travail collectif prend corps, afin d'inventer une nouvelle manière d'adresser et de réceptionner ces textes en jouant avec les contraintes formelles de composition, de la mise en page de l'écriture, du format de l'objet. Dans le cas des trois maisons d'édition précédemment étudiées, ces modifications de format et de mise en page ne transforment pas radicalement l'objet-livre, dans la mesure où le livre demeure dans le cadre d'un modèle de production passablement inchangé. Sur le plan de la diffusion et de la distribution, il faut tout de même mentionner des voies divergentes : L'Arche est diffusée et distribuée depuis 2018 par Les Belles Lettres, un distributeur généraliste de littérature, et les éditions Théâtrales ont créé en 2017 leur propre structure de diffusion réservée à l'édition de théâtre (qui diffuse notamment Espaces 34, Les Solitaires Intempestifs ou L'Œil du Prince) et sont distribués par la Sodis, qui fait partie du groupe Gallimard<sup>14</sup>.
- 13 Ces gestes éditoriaux visent donc à affirmer la légitimité du texte théâtral dans un champ littéraire en expansion, en déplaçant les attentes et les imaginaires des intermédiaires (distributeur-riche et libraires) et destinataires (les lecteur-riche) des livres. La production d'une telle « littérature théâtrale » traduit la volonté de fabriquer un nouveau cadre de réception, plus ouvert, moins normé, ce qui signifie en termes économiques partir à la conquête d'un nouveau lectorat, nécessaire à la survie des maisons d'édition spécialisées et des écrivain-riche – et peut-être modifier les rapports de force avec les librairies. Un des enjeux assumés par ces nouvelles collections est de créer un nouvel espace concret d'exposition et de vente pour ces ouvrages : aux

libraires de les ranger où bon leur semblera, de déjouer les cases préétablies de leur logiciel informatique et mental ; aux lecteur·rices curieux·ses de s'en saisir.

- 14 Cette (dé)catégorisation des textes, qu'accompagne la proposition d'un nouvel objet, dépasse, semble-t-il, un positionnement stratégique sur le marché du livre et des enjeux économiques de renouvellement des lecteur·rices. L'ouverture de ces collections semble remettre en jeu l'intégralité des catalogues et des catégories établies. Il existe en effet la possibilité d'une contamination entre collections, puisque Claire Stavaux raconte envisager d'intégrer dans la nouvelle collection des œuvres de Sarah Kane ou de Lars Noren déjà parues à L'Arche, dans le nouveau format des « Écrits pour la parole ».
- 15 La contamination affecte évidemment la matérialité des livres, non seulement ceux des nouvelles collections, mais encore l'ensemble des livres de la maison. À Espaces 34, Sabine Chevallier imagine étendre la nouvelle identité graphique et visuelle des textes de « Hors Cadre » à l'ensemble des publications de la maison – au risque de changer alors d'identité ? Ces objets instables, ces textes inclassables décloisonneraient les arts, jusqu'à leur explosion, jusqu'à l'utopie d'une littérature transgénérique, qui affirme la « plurivocité de formes » de la littérature, tout en affirmant par ailleurs qu'il existe « des spécificités propres du théâtre qu'on peut analyser et ressentir<sup>15</sup> ». Il n'est pas évident que l'ouverture de nouvelles collections, qui répond à un désir de certains écrivain·es de théâtre de s'inscrire dans le champ de la littérature et à une volonté de déformer le cadre et l'espace de réception des textes puisse dépendre les éditeur·ices de livres de théâtre de leur situation paradoxale : leur identité et leur discours d'éditeur·ices d'une littérature spécifique, la littérature dramatique, assurent en effet à la fois leur survie et leur isolement.

## Circuits alternatifs, courts-circuits

- 16 Parallèlement à ces mouvements du côté de maisons d'édition installées dans le paysage depuis plusieurs décennies, il semblerait que l'idée de déplacer ou de renverser les rapports de force, de contester les critères et les instances de légitimation de ce qui est du théâtre, soit au fondement de nouvelles pratiques plus *underground* ou artisanales. Ces formes alternatives d'édition, au sens où elles s'émancipent des modèles de production et de diffusion existants, répondent à des positionnements artistiques et politiques précis. Elles engendrent de nouveaux objets, qui tentent d'établir un autre rapport à la lecture du texte de théâtre, en puisant dans des esthétiques exogènes au théâtre. À la source de ces initiatives se trouve souvent un sentiment de frustration, de colère, voire de rébellion contre l'institution théâtrale, que celle-ci soit incarnée par les grands théâtres nationaux, les écoles ou les éditeur·ices mentionnées plus haut, même si des collaborations plus ou moins ponctuelles existent<sup>16</sup>.
- 17 Si la cartographie, l'histoire et le recensement des pratiques de microédition<sup>17</sup> ou d'autoédition sont difficiles à établir, car celles-ci sont souterraines et diffuses, trois exemples contemporains paraissent étayer l'hypothèse d'un nouveau partage des pouvoirs entre les écrivain·es et les instances de légitimation, de création et de diffusion de leurs œuvres, qui passe par la défense d'une valeur « littéraire » du texte de théâtre et la recherche de façons alternatives de produire et de diffuser un objet imprimé.

## Sortir le texte de théâtre du livre ; sortir le théâtre de l'espace théâtral

- 18 Fondé à Paris en 2017 à la suite d'une expérience peu fructueuse de comité de lecture éphémère au théâtre de la Colline, le collectif Auteurs Lecteurs Théâtre (ALT) organise des saisons de lecture et d'événements artistiques avec pour principe fondamental la « rencontre » entre lecteur·rices, « chacun avec sa lecture<sup>18</sup> », en dehors de l'organisation hiérarchique et des protocoles de lecture propres aux comités de lecture institutionnels. La fréquence et la forme des événements n'a cessé d'évoluer de saison en saison – malgré tout vers une forme d'institutionnalisation, puisqu'aux soirées dans des lieux alternatifs comme les bars et les squats lors des deux premières saisons a succédé en 2020 un festival de lecture et de rencontres (le Festival de Lectures Itinérantes et de Rencontres Théâtrales [FLIRT]) au Théâtre à Durée Indéterminée à Paris, festival soutenu ou du moins suivi par des acteurs institutionnels comme Artcena<sup>19</sup>.
- 19 Lors de la première saison, un rendez-vous en trois soirées (Émulsion, Ébullition et Infiltration) faisait sortir le théâtre et ses auteur·rices de l'espace théâtral proprement dit, dans une démarche de décloisonnement non pas générique, mais plutôt spatial, symbolique et social. Il s'agissait de provoquer la rencontre de lecteur·rices avec des textes, avec un fonctionnement plus proche d'un club de lectures d'amateur·rices que d'un comité de lecture institutionnel. Dès la deuxième saison, la microédition des textes choisis s'est imposée, pour laisser une trace de l'événement et nourrir le souvenir des spectateur·rices.
- 20 Les microéditions d'ALT sont illustrées et relèvent d'une esthétique assez proche du fanzine. Elles sont le fruit d'une réflexion sur l'accessibilité financière au plus grand nombre : il s'agit de produire un objet à bas coût, car le livre de théâtre est souvent cher (par rapport à un livre de poche par exemple). Les fondateur·rices d'ALT valorisent ainsi à la fois la possibilité d'être édit·es, par attachement à cette modalité de reconnaissance du statut d'auteur·rice<sup>20</sup>, et un rapport plus désinhibé à la lecture du texte de théâtre. En reprenant les codes visuels du fanzine et une partie de son mode de distribution, le collectif associe ces textes aux cultures marginales ou aux contre-cultures qui tentent de « mettre en forme un lectorat en communauté », en même temps que celles-ci créent un espace de discussion et de pensée pour les zones de la littérature « grise » (Gai, 2019) ou de la « paralittérature » (Belin, 2020), tels que les récits d'anticipation et de science-fiction.
- 21 La comparaison achoppe cependant sur un point : les lecteur·rices et spectateur·rices d'ALT ne sont pas « une communauté de fans désireuse de produire un discours autonome sur leur propre pratique culturelle » (Belin, 2020, p. 168). Les auteur·rices des textes publiés qui *ressemblent* à des fanzines ne sont pas non plus des auteur·rices amateur·rices, même si la question de la professionnalisation des auteur·rices est complexe. Cette pratique de microédition peut être considérée comme un média alternatif (Gerstlé, 2021) au sens d'un média « déprofessionnalisé, décapitalisé et désinstitutionnalisé » (Étienne, 2003, p.7-8), qui offre les moyens d'une « communication démocratique à des gens habituellement exclus de la production médiatique » (Belin, 2020, p. 165). La déprofessionnalisation se joue bien dans le champ de l'édition, et non dans celui de l'écriture. L'esprit du fanzine dans lequel s'inscrit ce

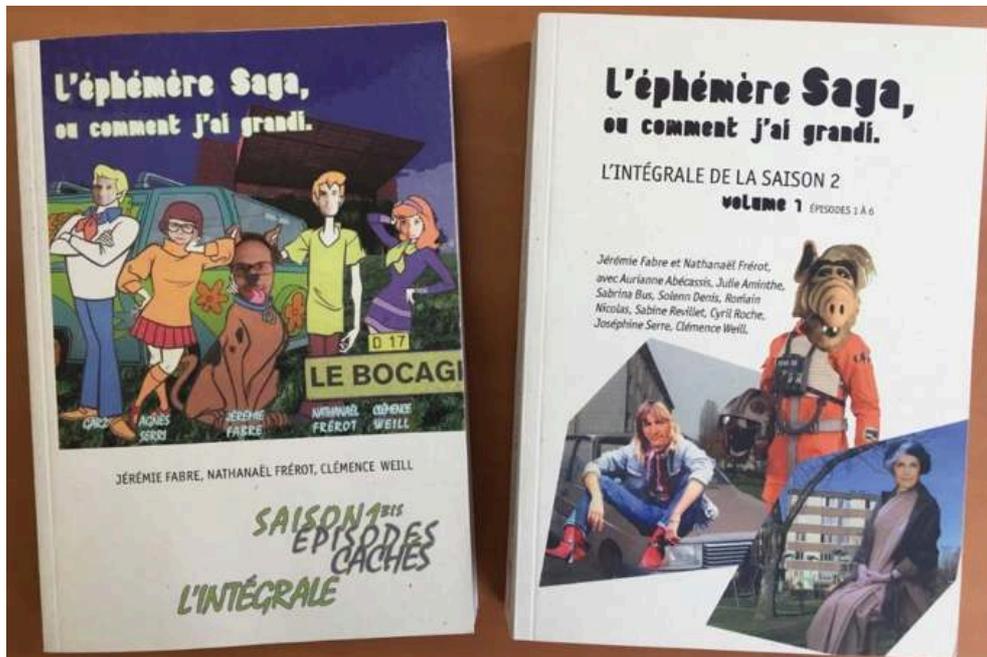
geste éditorial peut aussi être lu comme un positionnement pragmatique et une stratégie marketing, qui permettent de se réapproprier la possibilité d'être édité hors de l'édition théâtrale spécialisée.

- 22 Il est intéressant de noter qu'en parallèle d'une réflexion sur les points de diffusion possibles hors des lieux de représentation, les textes microédités étaient mis en vente après les lectures lors de la première édition du FLIRT. On retrouve ainsi un modèle plus traditionnel de mise en vente des textes à la fin du spectacle, courant depuis les années 1990 – une façon de (re)lier le texte au plateau, et d'intégrer sa distribution dans un espace théâtral pour toucher à la fois les professionnel·les et les amateur·rices. L'ancêtre de cet objet est sans doute le tapuscrit de Théâtre Ouvert, fabriqué et relié à la main dans les années 1970 par la petite équipe formée autour du couple Attoun. Les tapuscrits font désormais partie intégrante de la mythologie de cette aventure pionnière, dont est né un certain nombre de façons de lire et de représenter les écritures dramatiques, comme la pratique des mises en voix et des mises en espace de textes. Les microéditions d'ALT ne sont toutefois pas, ou pas encore, destinées explicitement à un public de professionnel·les ; elles ne sont pas la pré-édition utilitaire, rapide et peu coûteuse d'un texte dont la vocation est d'inonder les boîtes à lettres des metteur·ses en scène et des directeur·rices de théâtre. Par ailleurs, si les tapuscrits de Théâtre Ouvert existent toujours, l'objet matériel n'a plus grand-chose à voir avec les feuillets des origines. Il s'agit désormais d'une véritable activité d'édition portée par la structure, selon un protocole strict, qui produit de « vrais » livres, vendus au public dans le hall des théâtres.

### **Autoédition et microédition : reprendre le pouvoir sur le texte**

- 23 Jérémie Fabre, auteur et metteur en scène, autoédite un feuilleton théâtral en plusieurs saisons intitulé *L'Éphémère Saga*. Il fait aussi appel à l'esthétique du fanzine et à ses modes de production et de diffusion. Il souligne cependant que ce format, avec les références culturelles qu'il charrie, s'inscrit dans une continuité esthétique et politique avec ce que racontent les créations scéniques de son feuilleton, à savoir l'enfance dans des quartiers populaires dans les années 1980.

Volumes de la saison 1 et saison 2 de l'Éphémère Saga – photos de Jérémie Fabre.



Bon de commande de l'Éphémère Saga – photos de Jérémie Fabre.

**Bon de commande**

Oui ! Je souhaite me procurer des exemplaires des intégrales.

Je veux connaître les épisodes que je n'ai pas encore lus.

Je veux offrir à des gens l'Éphémère saga, ou comment j'ai grandi, ce feuilleton génial où, au cœur des années 80, des enfants, aux prises avec les lois du marché, tentent de réinventer une sorte de lutte situationniste teintée de pop-culture et de matérialisme dialectique.

Je soutiens cette aventure et l'auto-édition.  
(Cochez cette case si les autrices et les auteurs sont des membres de votre famille).

Je suis certain qu'un jour ils vaudront une fortune, aussi je me lance dans une entreprise spéculative tout en ménageant ma bonne conscience de gauche, puisque j'achète un truc alternatif en papier recyclé.

NOMBRE D'EXEMPLAIRES

INTÉGRALE DE LA SAISON 1 .....  
SAISON 2 VOLUME 1 .....  
SAISON 2 VOLUME 2 .....  
SAISON 1&2 LES ÉPISODES CACHÉS .....  
QUATRIÈME SAISON CAEN / HÉROUVILLE .....

12 EUROS X ..... EXEMPLAIRES  
TOTAL ..... EUROS

J'ajoute une somme qui me paraît juste pour les frais de port, je li-  
belle mon chèque à l'ordre de LA PHASE ACTIVE DU PLAN, et je l'expédie à  
l'adresse suivante :

LE LIEU COMMUN  
2, rue de la monnaie  
14500 Vire

**Merci !**

**LIKEZ Les intégrales!**

**SAISON 1 (2015-2016 / VIRE, LA PLANCHE 6 ÉPISODES)**

« Quelle chose de pas clair se trame dans le quartier de la Planchette. Bouba!, le magnat du store électrique, a fait alliance avec Annie Pujol, de l'Opaque d'Office HMG, afin de mettre la Cité sous coupe réglée. Heureusement, mes parents et leurs voisins organisent la résistance, et je veux en être... »

**SAISON 2 (2016-2017 / AVRANCHES / VIRE LA ZAC / 12 ÉPISODES / 2 VOLUMES)**

« Papa et maman ont décidé de faire un break. L'intense lutte qui les a opposés au rouleau compresseur Bernard Bouba! et au mirage des années folles les a laissés épuisés. Moi je rentre en 6<sup>e</sup>, la semaine chez papa à Avranches, le week-end chez maman à Vire. Pour le reste, c'est compliqué à résumer... »

**SAISON 1<sup>re</sup> LES ÉPISODES CACHÉS (2018 / 5 COMIQUES DU BOCAGE VIRENS / 5 ÉPISODES)**

« Il y a mon pépé qui est mort et donc on a déménagé, papa a repris sa ferme à Campeaux et travaille aussi à mi-temps à l'usine de lait. Et puis il y a ma tata Valérie qui s'est installée avec nous, et ma cousine Gaëlle, une vraie peste. Et puis il y a Mémé qui a cette montre qui tourne à l'envers... Si j'avais pu imaginer à l'avance tout ce qui allait arriver, j'aurais carrément écrit un roman. Ou même une saga ! »

- 24 Il résume ainsi un geste éditorial pleinement intégré dans une pratique artistique : « L'autoédition est une démarche à la fois politique et esthétique, dans le sens où c'est pour moi – pour nous une façon de reprendre le pouvoir sur ce que nous avons à dire du monde par nos fictions, nos créations...<sup>21</sup> ». Publier comme pratique artistique donc, pour reprendre le titre de l'article d'Annette Gilbert (2018), et comme réaction à l'organisation actuelle du champ éditorial. L'autoédition n'est pas pensée comme un « geste de plus », mais comme la réponse à une double impasse à laquelle J. Fabre se

sent confronté : la difficulté à être créé sur scène et celle d'être édité. La solution est elle aussi double : l'invention d'une « forme brute » de création, à savoir une « veillée » théâtrale que précèdent trois jours d'écriture et un jour de répétition seulement. Une veillée constitue un épisode, édité et distribué gratuitement sur place lors de la veillée suivante, au théâtre, mais aussi dans les médiathèques et les maisons de quartier, entre autres. Il y a cinq à six épisodes par saison. Le plus ancien a été tiré à 150 exemplaires et le dernier à 50. Les intégrales des saisons sont payantes, disponibles en version papier ou numérique. Le-la spectateur-riche peut ainsi rattraper l'épisode précédent et garder une trace de la représentation. Jérémie Fabre revendique la « littéarité » du texte qui peut et doit être lu indépendamment de la représentation. Il conçoit l'existence simultanée d'un texte en deux versions, une version littéraire – faite pour être lue chez soi – et une version scénique – faite pour être jouée et susceptible de bouger au plateau. La saison 1 a été intégralement imprimée par la CAF du Calvados et relevait d'une esthétique très « bricolée », en noir et blanc, avant que les autres saisons ne voient se développer une plus grande sophistication graphique. Si l'impression est sous-traitée, l'éditorialisation est complètement faite maison, conformément à l'esprit “*Do It Yourself*” qui anime la culture du fanzine.

- 25 Le modèle économique mérite qu'on s'y arrête : lassé des aléas des subventions et de la reconnaissance institutionnelle, Jérémie Fabre a monté un « module autonome de production » sous la forme d'une structure associative. L'autoédition est comprise dans le budget de production : elle fait pleinement partie du geste de création. Si les premières saisons étaient complètement autoproduites, le succès de la saga a sans doute encouragé la coproduction des saisons suivantes et la production de la dernière par la Comédie de Caen, à qui est également revenue la charge de l'éditer. On peut signaler au passage que cette façon d'inclure l'édition dans la création, de partager le travail et les coûts, n'est pas nouvelle, puisque Michel Vinaver listait en 1987 dans le *Compte rendu d'Avignon* les relations de coédition entre théâtre-éditeurs ou théâtres-auteurs, parmi lesquelles s'illustraient la Comédie de Caen ou encore le Théâtre National de Strasbourg – relations plus ou moins longues, fructueuses ou périlleuses financièrement, qu'il hésite à considérer comme une solution viable à « l'asthénie » (1987, p. 26) atteignant l'édition théâtrale<sup>22</sup>.
- 26 Les textes de Jérémie Fabre naissent d'un territoire, d'une écriture localisée à laquelle les habitant-es participent, ce qui évoque « l'intervention » décrite par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel comme l'un des modes d'existence et de pratique de « la littérature exposée » et « hors du livre », où « une place importante est accordée au processus, et la littérature devient autant une proposition artistique, un discours sur, une enquête qu'un résultat » (2010, p. 3-13). Seulement, nous ne sommes pas ici dans le cas d'une pratique littéraire et théâtrale où « l'exposition déjoue le mode de reconnaissance de la littérature par l'imprimé et par le livre » (p. 4), mais plutôt face à un cas limite d'une littérature théâtrale qui s'objectifie de façon trouble. Le recours à l'esthétique du fanzine est en effet d'autant plus intéressant qu'Olivier Belin souligne l'ambiguïté d'un objet en tension, entre le livre et l'anti-livre :

De manière moins attendue, le livre apparaît comme un autre horizon du fanzine, surtout lorsque celui-ci sert de passerelle vers le graphzine. Certes, si l'on songe à leur précarité, à leur labilité, à leur hybridité, les fanzines font figure d'anti-livres, mais ils appartiennent aussi à des formes d'autoédition et de microédition qui ont justement pour but de brouiller les frontières entre livre, livret, brochure, affiche,

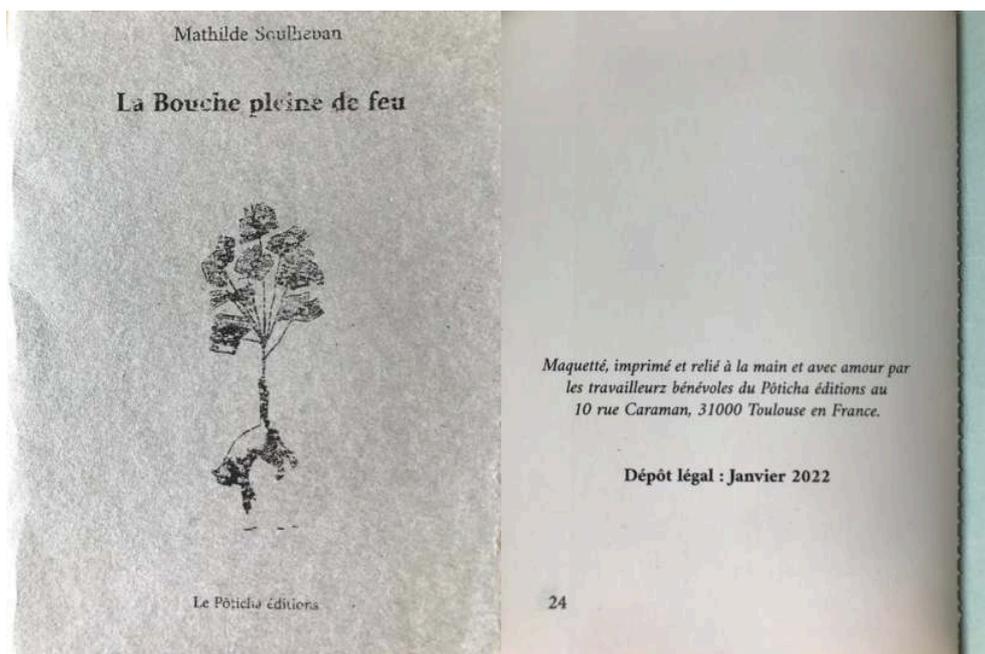
poème-objet et médium artistique, et de réinvestir une esthétique du mineur, du banal, du fragile, du brut ou du composite. (2020, p. 171)

- 27 Composite (par le mélange de codes, feuilleton romanesque et théâtral, la série télé, références à la pop culture des années 1980), brute, fragile : autant de qualificatifs qui semblent correspondre à la pratique de Jérémie Fabre. La dimension artisanale du processus et de l'objet fabriqué, aujourd'hui valorisée comme un mode de résistance à la standardisation de notre monde industrialisé, ne doit pas masquer que les contre-cultures et leurs objets n'y échappent pas pour autant et que cette pratique artistique, décrite comme une « forme juste, au bon endroit, sans concession sur [leurs] désirs », est aussi une invention dans la précarité, liée à la fragilité du statut d'artiste.
- 28 Une autre façon de reprendre le pouvoir, donc : à force de « ne pas voir les textes qu'elle aime dans les maisons d'édition et de voir ce traitement qui est fait [des auteur-rices dans lesdites maisons]<sup>23</sup> », Romain Nicolas a fondé avec Maëva Meunier le Pôticha, maison d'édition alternative qui prône à la fois le circuit court en termes de fabrication et de diffusion des textes et le court-circuit du champ éditorial institutionnalisé. En matière de ligne éditoriale, le Pôticha a pour point commun avec les deux autres entreprises présentées plus haut de s'attacher à défendre des représentations, des formes, des inscriptions sociales autres que celles qui dominent dans le milieu théâtral – cette fois en adoptant notamment des quotas pour les auteurs et autrices blanches et racisées (stratégie à l'essai pour cette première année d'existence de la maison fondée en 2020).
- 29 Considérant que les relations entre auteur-rices et éditeur-rices relèvent principalement de rapports de force et qu'il est anormal que les droits d'auteur-riche s'élèvent à la maigre part de 8 % – au mieux 10 % – de l'exploitation d'un livre, le Pôticha propose un modèle économique alternatif, qui reflète à leurs yeux une valorisation plus juste du travail fourni. Une fois les coûts de l'envoi postal et du papier évacués, 50 % du prix de vente échoit donc à l'auteur-riche et 50 % à la maison d'édition. Le modèle de distribution et de mise en vente n'est pas sans rappeler celui des « distros » du fanzine : les textes, imprimés et reliés à la main, sont tirés en fonction du nombre d'abonnements, ce qui permet d'assurer une visibilité en termes de trésorerie. La communication du Pôticha se fait essentiellement sur les réseaux sociaux, via une communication nourrie de culture du détournement et de second degré, employant *gifs* et *mèmes* de chats.
- 30 Quand la question a été posée de savoir comment définir l'objet du Pôticha, le fruit de l'édition maison, une poétique décalée du texte jetable a été avancée :
- L'idée est plus d'avoir un objet jetable. Je ne veux pas qu'on les jette, mais ça va être de petits objets : les gens vont les perdre ; ils vont les mettre dans leur bibliothèque et ils ne vont plus les retrouver, parce qu'il n'y a pas de tranche ; ça ne va pas être des objets pratiques à garder. [...] Mais, en fait, le coût de fabrication est tellement minime : ça permet d'avoir des textes de théâtre contemporains très peu chers, faciles à diffuser et, c'est rare, de relire les bouquins. Tu reçois ton cadeau dans ta boîte aux lettres ; tu le lis dans les deux mois qui viennent et, une fois que tu l'auras lu, il va disparaître. C'est dommage, mais je ne crois pas que ce soit un objet-livre. Ça va être nous qui allons le faire ; ça ne va pas être beau.<sup>24</sup>
- 31 Ni pleinement anti-livre, ni objet-livre noble, mais livre moche, livre désacralisé ou livre minimal, promis à un destin de disparition : il entrerait presque dans le domaine des *ephemera*, un autre continent d'objets littéraires troubles, définis par leur fragilité, leur labilité, leur légèreté, leur publicité et leur illégitimité, selon les critères de Belin et Florence Ferran (2016).

Les quatre premiers textes publiés au Pôticha.



À gauche : couverture du premier texte publié au Pôticha. À droite : avant-dernière page de tous les textes de la maison d'édition.



- 32 La question de la légitimation apparaît à nouveau capitale. Fonder une maison de microédition ou s'autoéditer, c'est à la fois reconnaître encore le pouvoir de légitimation de l'auteur·trice par l'imprimé et tenter de contrer le rôle normatif des éditeur·rices qui façonnent nécessairement le champ du littéraire et du théâtral. C'est un positionnement politique, une forme d'engagement pour que la plus grande

diversité possible d'écritures théâtrales soit publiée et reconnue, qui passe par la remise en question du partage des autorités, des pouvoirs entre éditeur·rices et auteur·rices et de l'existence de la littérature théâtrale comme livre. À l'intérieur des maisons d'édition spécialisées, les lignes sont aussi bousculées, toutefois sans mue radicale qui entraînerait la remise en cause du fonctionnement de l'écosystème dans son ensemble.

## Publier de la littérature théâtrale : vœux de subversion et de renouveau

- 33 La volonté de positionner le texte de théâtre dans le champ d'une littérature élargie et les transformations de l'objet-livre et des catalogues que déclenchent les nouvelles collections mettent à jour l'instabilité statutaire du texte (théâtre ou littérature ?), entretenue par des nœuds théoriques difficiles à démêler et aujourd'hui revendiquée par certaines acteur·rices du milieu théâtral. Des désirs contradictoires émergent : affirmer, masquer ou perdre son identité propre en tant qu'éditeur·rice ou qu'auteur·rice ; sortir de la marge (ou du refuge) pour tenter d'établir de nouveaux rapports de force artistiques et économiques, gagner des lecteur·rices sans se couper de sa spécificité...
- 34 Du côté des maisons d'édition établies comme des initiatives plus *underground*, il semblerait en tout cas que les éditeur·rices revêtent la publication de la littérature dramatique d'une vertu subversive, à des fins de séduction d'un autre lectorat ou de remodelage de valeurs et de pratiques dans les circuits de reconnaissance du travail des écrivain·es. Il pourrait paraître paradoxal que la réappropriation du texte de théâtre et de ses circuits de production et de diffusion par les « éditeurs de théâtre hors du livre » (Rosenthal & Ruffel, 2018, p. 7), nouvelles figures de la « littérature exposée », passe par le recours à l'esprit (sinon l'objet) fanzine. Serait-ce une façon de suggérer l'appartenance des écritures théâtrales, de ces nouvelles pratiques littéraires hors du livre, à une contre-culture, à la fois marginale, à l'envers de l'institution, de l'émanciper et de la rendre plus désirable ? À priori peu usité par le théâtre, le fanzine a été largement repris par le cinéma et, plus récemment, par les arts graphiques et l'art contemporain depuis les années 1990 et 2000. À y regarder de plus près, cette dynamique d'hybridation est plutôt cohérente et quel que soit son pouvoir subversif, réel ou déjà émoussé, il est certain que ces nouveaux dispositifs de publication ouvrent un vaste territoire d'expérimentations à la littérature théâtrale, quoi que « littérature » puisse signifier dans ce contexte. Il ne reste plus qu'à lui souhaiter de nombreux·ses lecteur·rices...

---

## BIBLIOGRAPHIE

ABRECHT, D., & BIONDA, R. (2019). « L'écriture de plateau fait-elle littérature ? Réflexions à partir de *C'est une affaire entre le ciel et moi*, mise en scène de Christian Geffroy Schlitter (2014) ». In D.

- Abrecht, R. Bionda, S.-V. Borloz, F. Demont, C. Dufour, S. Estier, J. Lachat, C. Pahlisch, É. Sermier, & M. Zbaeren (dir.), *Faire Littérature : usages et pratiques du littéraire, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles* (p. 135-150). Lausanne : Archipel.
- BANOS, P. (2008). *L'Édition théâtrale aujourd'hui. Enjeux artistiques, économiques et politiques : L'exemple des éditions Théâtrales*. Thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, soutenue à l'université Paris-X Nanterre en 2008.
- BANOS, P., CHEVALLIER, S., & STAVAU, C. (2021). « Édition théâtrale – Comment nommer ? ». Table ronde animée le 13 juillet 2021 par Jean-Pierre Han et Pierre Longuenesse au Théâtre des Halles en Avignon, organisée par l'IRET (Sorbonne Nouvelle – Paris 3).
- BELIN, O., FERRAN, F. (2016). « Les éphémères, un continent à explorer ». In O. Belin, & F. Ferran (dir.), *Les Éphémères, un patrimoine à construire*. Fabula « Les Colloques en ligne ». <http://www.fabula.org/colloques/document3097.php>.
- BELIN, O. (2020). « Au pays des fanzines : de la presse alternative à l'archive instituée ». *Sociétés & Représentations*, 50, 165-173.
- BIONDA, R. (2018). « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre ». *Fabula - Atelier de théorie littéraire*. [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Theatre\\_ou\\_litterature](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Theatre_ou_litterature).
- BIONDA, R. (2020). « Naissance d'une discipline. Sur la "séparation" des études théâtrales d'avec les études littéraires ». *Acta fabula*, 21(6). <http://www.fabula.org/revue/document12965.php>.
- BIONDA, R. (2021). *Manières de lire les textes dramatiques : Métacritique, historiographie, théorie (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*. Thèse de doctorat sous la direction de Danièle Chaperon, soutenue à l'Université de Lausanne en 2021.
- DORE, A. (2014). *Le Métier d'auteur dramatique : Travail créateur, carrières, marché des textes*. Thèse de doctorat sous la direction de Pierre-Michel Menger, soutenue à l'EHESS.
- ÉTIENNE, S. (2003). « "First & Last & Always" : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative ». *Volume!*, 2, 7-8.
- GAI, F. (2019). « Tentatives (désespérées) pour définir le fanzine ». *Ent'revues*, 62, 92-109.
- GERSTLE, J. (2021). « Médias ». *Encyclopaedia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedia/medias-sociologie-des-medias/>.
- GILBERT, A. (2018). « Publier : une pratique artistique », trad. E. Crabeil. *Littérature*, 192, 65-84. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-4-page-65.htm>.
- MEVEL, M. (dir.) (2013). *La Littérature théâtrale, entre le livre et la scène*. Montpellier : L'Entretemps.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (2010). « Introduction ». *Littérature*, 160, 3-13. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-3.htm>.
- ROSENTHAL, O., & RUFFEL, L. (2018). « Introduction ». *Littérature*, 192, 5-18. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-4-page-5.htm>.
- TACKELS, B. (2015). *Les Écritures de plateau : État des lieux*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- UBERSFELD, A. (1996 [1977]). *Lire le théâtre, I*. Paris : Belin.
- VINAVER, M. (1987). *Le Compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. Arles : Actes Sud.

## NOTES

1. Texte de présentation de la collection « Lisières » sur le site des éditions Théâtrales : <https://www.editionstheatrales.fr/collections/lisieres-25.html>.
2. Le chercheur distingue trois phases de consolidation du discours sur l'illisibilité du texte théâtral comme texte littéraire : une première phase « historique » au XIX<sup>e</sup> siècle, « avec des littéraires tels que Lanson », une seconde « philosophique » au XX<sup>e</sup>, « par exemple avec Gouhier », suivie d'une troisième phase « linguistique et sémiologique, « avec des chercheurs et chercheuses » comme « Pierre Larthomas (*Le Langage dramatique*, 1972) et Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre I, II et III*, 1977-1996) » (Bionda, 2021, p. 30).
3. Dans le chapitre IV de l'ouvrage *Les Écritures de plateau. État des lieux*, intitulé « Désacraliser le texte, enfin », Bruno Tackels cite notamment la 4<sup>e</sup> de couverture de *Cendres 1986-1999* de Rodrigo Garcia (trad. de l'espagnol par C. Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011) : « La littérature n'est qu'une partie, rien qu'une partie de mes pièces destinées au théâtre, et les mots, dissociés de ce qui se passe sur scène, se retrouvent redoutablement démunis. [...] Une fois dans un livre, ces textes ont quelque chose d'étrange. Ils ont vécu, ils ont brûlé au théâtre. À présent, les voilà entassés dans un volume comme s'il s'agissait d'un sac rempli de cendres » (p. 58).
4. Vinaver distingue les « autonomistes » pour qui « le texte de théâtre existe en soi, trouve une plénitude dans sa nature littéraire » et « existe en dehors de toute manipulation (mise en scène) » ; les « fusionnels » qui « ne considèrent l'œuvre de théâtre accomplie que dans la fusion de ses deux existences – texte écrit, texte représenté – » ce qui fait qu'aucune de ces existences ne peut isolément « constituer un achèvement en soi » ; les « radicaux de la scène » ; « les exceptionnalistes » qui « tendent à considérer (comme les radicaux) que le texte a un statut utilitaire », même s'il peut arriver en de rares cas que ce texte accède à « une existence autonome », à une vie parallèle, souvent à condition que son auteur·rice soit un génie ; les « cohabitationnistes » qui affirment à la fois la scène comme la finalité première du texte théâtral et la nécessité d'une publication, d'une trace du texte sous forme d'objet-livre, « de façon à s'assurer une pérennité en tant qu'objet et en tant que spectacle », même si ce texte n'a pas vocation à être un objet de lecture en soi (Vinaver, 1987, p. 84-87).
5. Entretien préparatoire avec Philippe Malone et Mariette Navarro réalisé par mes soins en mai 2021 à Paris, que je remercie pour l'échange passionnant et l'accueil chaleureux.
6. Ce titre fait référence au jeu de mots « trouble dans les genres » figurant dans le texte de présentation de la nouvelle collection « Hors Cadre » d'Espaces 34, en ligne : [https://www.editions-espaces34.fr/spip.php?page=espaces34\\_livre&id\\_article=496](https://www.editions-espaces34.fr/spip.php?page=espaces34_livre&id_article=496), consulté le 24 juin 2021. Le clin d'œil à l'essai de Judith Butler résonne avec le discours de Claire Stavaux, directrice de L'Arche, qui défend le rêve d'une littérature transgenre, « queer », selon ses propres mots. On peut aussi interpréter ces images et cet usage discutable de la notion de queer ou de transgénéricité comme la manifestation de la dimension subversive de ces pratiques de publication du point de vue des éditeur·rices concernées.
7. Puisque la scène s'est émancipée du texte et qu'on peut faire théâtre de tout, M. Mével défend une conception du texte théâtral oscillant « entre la poésie et les

acteurs » et qui ne possède pas les mêmes « lubies » que la scène (parole adressée, collective, politique). Il ajoute que l'édition théâtrale doit trouver les moyens de s'ouvrir à la « liberté de la scène », qui s'incarne dans les « écritures scéniques » et les autres nouvelles pratiques textuelles – scène qui n'a même plus besoin du texte imprimé comme mémoire ou trace, puisque d'autres formes de captation sont possibles avec le numérique (Mével, 2013).

**8.** Expression forgée par Jean-Pierre Engelbach, fondateur de Théâtrales, et nom de leur collection phare. Pour plus de détails, voir la thèse de Pierre Banos (2008), que je remercie par ailleurs.

**9.** Lancée pour accueillir un texte de Sonia Chiambretto, on y trouve les textes d'écrivaines : Léonora Miano, Kae Tempest, Nicoleta Esinencu, Anne Carson, Sonia Chiambretto, Alice Zeniter.

**10.** Cette citation de Claire Stavaux et les suivantes sont issues de la retranscription de la table ronde « Édition théâtrale – Comment nommer ? » le 13 juillet 2021 au Théâtre des Halles en Avignon, organisée par l'IRET (Sorbonne Nouvelle - Paris 3).

**11.** Table ronde précédemment citée.

**12.** Entretien avec Philippe Malone et Mariette Navarro précédemment cité.

**13.** Entretien avec Sabine Chevallier réalisé en juin 2021, que je remercie pour ces échanges précieux.

**14.** Les diffuseur·es gèrent le placement des ouvrages sur le marché et leur visibilité, iels s'occupent des négociations entre les libraires et les éditeurs qu'iels représentent. Les distributeur·rices ont un rôle logistique et gèrent les flux physiques des ouvrages, des flux de données et des flux financiers (état des stocks, statistiques, factures et avoirs des libraires...).

**15.** Propos de Claire Stavaux retranscrits lors de la table ronde à Avignon précédemment citée.

**16.** Certaines des auteur·rices à l'origine de ces initiatives sont publiées dans des maisons d'édition spécialisées ; Théâtrales a engagé un dialogue avec le collectif ALT à l'occasion de la sélection d'un texte « maison » qui allait être publié et a soutenu le festival.

**17.** Il est également difficile de définir la microédition : est-ce réductible à un nombre de tirages, de ventes, à des modes de production et de diffusion ? Y a-t-il d'emblée une ligne de démarcation symbolique implicite entre un objet légitime et illégitime ?

**18.** Entretien avec Vincent Pavageau et Annabelle Vaillant, réalisé à Paris en juin 2020.

**19.** Artcena, anciennement Centre National du Théâtre, est un organisme chargé par le Ministère de la Culture d'accompagner et de soutenir les professionnel·les du théâtre, des arts du cirque et de la rue (aide à la création, grand prix de littérature dramatique, guides de résidence, etc.), de développer et de coordonner des réseaux nationaux et internationaux et d'assurer la gestion de fonds et de ressources documentaires.

**20.** Antoine Doré considère dans sa thèse (2014) que les trois pierres angulaires de la reconnaissance du statut d'auteur et d'autrice de théâtre sont la création scénique, l'édition et la sélection par des comités de lecture ou autres instances de légitimation : reconnaissances symboliques et/ou financières comme les bourses ou les prix.

**21.** Toutes les citations de Jérémie Fabre, que je remercie vivement, sont issues d'un entretien téléphonique réalisé le 20 août 2021.

22. Les six symptômes d'un tableau clinique inquiétant à la fin des années 1980 sont pour Vinaver la suppression des collections de théâtre dans les maisons d'édition généralistes, la diminution drastique des parutions de théâtre chez les grands éditeurs, à l'exception de quelques romanciers maison, la disparition des rayons théâtre dans les librairies, la disparition de l'information sur les parutions de livres de théâtre dans les médias, la disparition des revues de théâtre et enfin le refus des maisons d'élargir leur catalogue de textes ou d'accueillir de nouveaux auteurs et autrices.

23. Cette citation et les suivantes sont issues d'un entretien avec Romain Nicolas, réalisé en juillet 2021 à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon., que je remercie chaleureusement pour son aide.

24. Entretien avec Romain Nicolas, cité précédemment.

---

## RÉSUMÉS

À l'heure d'une reconfiguration radicale de ce que l'on appelle « littérature » et des régimes d'intervention et d'identification des auteur·rices de théâtre, des maisons d'édition de théâtre ont lancé au début des années 2020 de nouvelles collections visant à brouiller et dépasser les frontières entre théâtre et littérature. Parallèlement à l'ouverture de ces collections chez des éditeur·rices spécialisées, qui répondent à différents enjeux du champ de l'édition théâtrale et affectent les rapports théoriques entre texte de théâtre et littérature, les pratiques éditoriales et artistiques se réinventent aussi sous des formes plus *underground* ou artisanales (fanzine, micro ou autoédition, ephemera), notamment dans l'espoir de renverser les rapports de force politiques, économiques et esthétiques à l'œuvre entre les différent·es acteur·rices des champs. En comparant différents gestes de publication, en s'attachant à leur matérialité, cet article voudrait interroger cette tentative d'inscription du texte de théâtre dans le champ de la littérature, qui fait émerger de nouveaux usages du texte de théâtre, de nouvelles figures auctoriales et éditoriales qui en bouleversent sa réception.

“Literature” in general is currently undergoing radical transformations, that are also visible in the way playwrights create and identify themselves. The early 2020s saw the launch of new collections by publishing houses, aiming at blurring the boundaries between theater and literature. These collections respond to various issues within the publishing field, and have an impact on the relations between theater text and literature, on a theoretical level. Furthermore, publishing and artistic practices are also being reinvented through more underground or handcrafted forms (fanzine, self-publishing or ephemera), with the hope of tipping the balance of power governing the relationships between actors of the literary and theatrical fields on a political, economic and aesthetical level. By comparing different publishing gestures, and paying attention to their materiality, I will question how theatrical texts seek their inscription in the literary field, making room for new functions of the text, new editorial and auctorial figures, disrupting their reception.

## INDEX

**Mots-clés** : édition, théâtre, littérature, théorie des champs, théâtralité, contemporain, texte, livre, fanzine

**Keywords** : publishing, theater, literature, field theory, contemporary, text, book, fanzine

## AUTEUR

**PAULINE GUILLIER**

Université Lumière Lyon 2, Laboratoire Passages XX-XXI