



Direction générale de la création artistique

Service de l'inspection de la création artistique

Rapport n° SIE 2019 017 A

Étude de la place des écritures contemporaines et des auteurs dramatiques vivants francophones dans la programmation de la saison 2016-2017 des Centres dramatiques nationaux, Théâtres nationaux et Scènes nationales – 1^{er} volet.

Établi par Stéphanie CHAILLOU,
Inspectrice de la création artistique

Juin 2019

Etude réalisée en collaboration avec la SACD, pour le recensement de la programmation théâtrale des Scènes nationales en 2016-2017.



SOMMAIRE

Préambule p.5

Introduction p.6

Rappel historique

La question de la place des écritures contemporaines et des auteurs vivants de langue française en 2019

I- Volet 1 : Analyse statistique de la programmation théâtrale des structures labellisées en 2016-2017 p.10
--

A- Choix et enjeux de la méthodologie suivie p.11

- 1) Observer une programmation théâtrale à travers des documents de communication p.11
- 2) Observer la typologie et la datation des spectacles, identifier les auteurs et les textes p.11
 - a- Déterminer une typologie des spectacles programmés p.11
 - b- La typologie des spectacles observés p. 12
 - c- Observer la datation des textes montés p.15
 - d- Identifier les auteurs joués p.17
 - e- Identifier les textes montés, adaptés, cités ... p.17

B- Analyse des données statistiques observées p.18

- 1) La place majeure des écritures contemporaines p.19
 - a- La prépondérance globale¹ des écritures d'aujourd'hui p.19
 - b- Une approche plus diachronique du répertoire dans les théâtres nationaux p.20
 - c- Les écritures d'aujourd'hui font la part belle aux textes dramatiques p.21
- 2) Une majorité de spectacles ont pour origine une œuvre dramatique ou littéraire p.22
 - a- La prépondérance globale² des mises en scène de textes dramatiques préexistants p.22
 - b- Un plus grand nombre d'adaptations dans les théâtres nationaux ; un plus grand nombre de spectacles sans texte préexistant dans les CDN p.23
 - c- Une majorité de textes dramatiques (préexistants à leur mise en scène) écrits après 2001 p.25
- 3) Les « spectacles mettant en scène des textes dramatiques écrits après 2001 » en tête du répertoire des structures labellisées p.25
- 4) Portrait des auteurs joués dans les structures labellisées en 2016-2017 p.29
 - a- « Auteurs de textes » et « auteurs de spectacles » p. 29
 - b- Les « auteurs dramatiques vivants francophone » constituent près de la moitié des auteurs dramatiques joués p.30
 - c- La place importante des « auteurs - metteurs en scène » et celle des collectifs d'auteurs p. 33
 - d- La faible présence des autrices dramatiques sur les plateaux de théâtre p.34

¹ C'est-à-dire « tous labels confondus ».

² idem

- 5) Publication, répertoire et distribution des textes joués en 2016-2017 p.38
- a- Les textes joués sont très majoritairement des textes publiés p.38
 - b- Les textes dramatiques en tête des textes publiés p.38
 - c- Les écritures d'aujourd'hui en tête des textes publiés p.39
 - d- Les textes « montés plusieurs fois » : d'un « répertoire confirmé » à un « répertoire à venir » p.40
 - e- Une majorité de « petites distributions » mais une belle proportion de « distributions moyennes » tous spectacles et labels confondus p.41
 - f- Une très large majorité de « petites distributions » dans les spectacles jeune public p.42
 - g- Les 10 textes les plus joués, tous labels confondus en 2016-2017 p.43

Conclusion du premier volet p.46

Conformément à la lettre de mission du 19 février 2019 ci-annexée, le présent rapport a pour objet **l'étude de la place des écritures contemporaines et des auteurs vivants de langue française** dans la programmation des Centres dramatiques nationaux, Théâtres nationaux et Scènes nationales³ en 2016-2017.

Le premier volet de cette expertise s'attachera, par **une analyse statistique** des spectacles de théâtre présentés dans ces **114 structures labellisées**, à identifier **les pratiques d'écriture théâtrale contemporaine** ainsi que les rapports aux textes - dramatiques ou non, contemporains ou non - qu'entretiennent les metteurs en scène et/ou concepteurs des spectacles observés.

Elle nous renseignera plus particulièrement sur **l'identité des auteurs et des textes** concernés, eu égard aux enjeux de parité, d'emploi artistique et de promotion du théâtre contemporain de langue française et de ses auteurs vivants dans les politiques de soutien à la création artistique du ministère.

Notons que cette analyse statistique a été menée en collaboration avec **le Bureau de l'observation de la Direction Générale de la Création Artistique**.

L'auteure de ce rapport remercie tout particulièrement Barbara Bauchat, chargée d'étude statistique, et John Baude, chef du Bureau de l'observation, pour leur disponibilité et leur coopération

Notons également que le périmètre de cette étude, initialement circonscrit aux 38 Centres dramatiques nationaux et 4 Théâtres nationaux a pu être étendu aux 72 Scènes nationales dans le cadre d'une collaboration **DGCA- SACD**.

Fondée en 1777 par Beaumarchais, la **SACD**, Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques est une société de services aux auteurs. Elle regroupe près de 55 000 auteurs issus du cinéma, de l'audiovisuel et du spectacle vivant et a pour mission de percevoir, répartir et gérer les droits des auteurs, dès que leurs œuvres sont représentées sur scène ou diffusées à l'écran ou sur supports numériques. Elle met à la disposition de ses membres des lieux d'écriture, de tournage, de montage, une assistance juridique, sociale et fiscale ; elle soutient, grâce à des actions culturelles financées par la rémunération pour copie privée, la création, la diffusion et la formation. La SACD est par ailleurs présente dans les instances nationales et internationales pour protéger les auteurs et leurs œuvres, défendre leur statut et leurs conditions de rémunération.

Cette étude se nourrit par ailleurs des **entretiens** conduits avec les auteurs et autrices dramatiques, metteurs et metteuses en scène, directeurs et directrices de structures dont nous joignons la liste en annexe 2. Elle se complète enfin des études antérieures et ouvrages que nous avons pu consulter (bibliographie en annexe 3).

Le second volet de cette étude examinera plus spécifiquement la politique de soutien des CDN aux auteurs vivants du théâtre francophone, aussi bien en termes de production, de commande d'œuvres, que de partage de l'outil ou d'accueil en résidence.

Le présent rapport proposera dans sa forme finale un certain nombre de conclusions et/ou préconisations.

³ Afin de faciliter la lecture, les acronymes suivants ont été régulièrement utilisés :
CDN - Centres dramatiques nationaux ; TN - Théâtres nationaux ; SN - Scènes nationales

Rappel historique

De l'après-guerre à nos jours, la politique culturelle menée par l'État en direction des écritures contemporaines et des auteurs dramatiques vivants de langue française, a pris différentes formes. Celle de la création d'aides et de dispositifs spécifiques, tels l'aide à la création dramatique ou encore le compagnonnage auteur, celle du soutien à des structures dédiées au développement des écritures contemporaines, telles Théâtre Ouvert ou encore La Chartreuse, celle encore de la création de prix littéraires et de bourses d'écriture, comme le Grand prix de littérature dramatique ou encore les bourses d'écriture du CNL. Cette politique a également été inscrite dans le cahier des missions et des charges, relatif au label « Centre dramatique national », auquel l'on demande de « contribuer à la découverte de nouveaux auteurs et à la création d'un répertoire contemporain ».

En voici les étapes les plus significatives :

1947 : création de l'aide à la première pièce

1967 : l'aide à la création dramatique se substitue à l'aide à la première pièce

1971 : création de Théâtre Ouvert, en Avignon

1972 : décret qui institue les contrats de décentralisation dramatique entre l'Etat et les centres dramatiques nationaux

1973 : création du Centre international de recherche, de création et d'animation (CIRCA) à la Chartreuse, Villeneuve-lez- Avignon

1982 : création de la commission « théâtre » au sein du Centre national des lettres (devenu Centre national du livre en 1993) ; Michel Vinaver en est le président

1982 : création de l'aide à la commande

1987 : fondation de l'association Beaumarchais-SACD

1987 : remise du rapport Vinaver, *Le compte rendu d'Avignon*

1988 : Théâtre Ouvert devient le premier Centre dramatique national de création dédié exclusivement à la découverte, à la promotion et à la diffusion de textes contemporains d'auteurs vivants francophones

1990 : la chartreuse-CIRCA devient également Centre national des écritures du spectacle

1995 : arrêté du 23 février qui fixe le contrat-type de décentralisation dramatique – art 7 « **trois des créations présentées par le centre pendant la durée du contrat concerneront les œuvres d'un auteur vivant de langue française.** Chacune des trois créations devra être jouée au moins dix fois dans la zone définie par le contrat. En outre, le directeur nommera **un lecteur chargé d'examiner les textes reçus par le centre.** »

2005 : création du Grand prix de littérature dramatique

2008 : l'aide au compagnonnage auteur se substitue à l'aide à la commande

2011 : Théâtre Ouvert devient Centre national des dramaturgies contemporaines

2015 : création du Grand prix de littérature dramatique jeunesse

2017 : arrêté qui fixe le cahier des missions et des charges, relatif au label « Centre dramatique national » et le contrat de décentralisation dramatique

Parmi les missions des CDN : « **contribuer à la découverte de nouveaux auteurs et à la création d'un répertoire contemporain** ». Les CDN ont, eu égard à cette mission, les obligations suivantes :

- Créer au moins 2 spectacles (sur la durée d'un mandat de 3 ans), voire 3 spectacles (sur le premier mandat du directeur, de 4 ans) portant sur les œuvres d'un **auteur vivant de langue française** autres que celles du directeur

- Trouver un **équilibre entre des textes du répertoire et des œuvres d’auteurs vivants**, en accordant une attention particulière aux œuvres contemporaines d’expression francophone
- Porter une attention particulière à l’émergence et à la présentation de **textes nouveaux** et de **nouvelles formes d’écritures dramatiques** (à titre d’exemples : participation à des comités de lecture, présence d’un dramaturge dans l’équipe...)

L’arrêté précise que la direction d’un CDN « revient à un ou plusieurs artistes engagés dans le champ théâtral (acteur, metteur en scène, **auteur**, dramaturge, scénographe) dont l’indépendance artistique est garantie »

La question de la place des écritures contemporaines et des auteurs vivants de langue française en 2019

Souci constant de la politique culturelle de l’État depuis l’après-guerre, la question de la place des écritures contemporaines et des auteurs vivants de langue française dans le champ de la création théâtrale a évolué au fil du temps.

En 1986, Michel Vinaver rédigeait *Le compte rendu d’Avignon - Des mille maux dont souffre l’édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l’en soulager*. Ce rapport, commandé par le CNL⁴, centrait son attention sur **la question spécifique de l’édition théâtrale**.

À la question « Faut-il se battre pour que les pièces de théâtre, destinées à être jouées, soient également publiées », Jean Gattegno, directeur du CNL répondait : « Oui, une pièce de théâtre comme toute œuvre qui apparaît grâce à l’écriture doit pouvoir être reçue par la lecture »⁵. Dans ce rapport, le texte dramatique est envisagé comme une œuvre littéraire à part entière, qui « loin de parasiter l’acte théâtral, est à même de le fonder »⁶.

Loin d’un théâtre qui « a déclaré son indépendance, et coupé ses liens avec le continent littéraire, revendiquant dans le double sillage d’Artaud et de Brecht, sa spécificité en tant qu’événement scénique [...] », Michel Vinaver réaffirme la nécessité d’un retour au texte « comme noyau insoluble de la représentation théâtrale. »⁷

En 2019, la vitalité de l’édition théâtrale, comme condition d’achèvement de l’œuvre et facteur favorisant le passage au plateau des textes, n’est plus au premier plan des préoccupations des auteurs dramatiques. La **question des conditions et moyens permettant le passage au plateau des textes dramatiques**, associée à celle, consécutive, des conditions d’existence artistique, sociale et économique des auteurs dramatiques, constitue désormais le centre de leurs inquiétudes et de leurs revendications.

Les entretiens que nous avons menés dans le cadre de cette étude, ceux également que nous avons réalisés, en 2017, avec l’inspectrice Anne-Sophie Destribats, dans le cadre de la « Mission d’expertise du dispositif d’aide à la création de textes dramatiques géré par Artcena » l’ont montré : aujourd’hui, l’enjeu pour un auteur dramatique vivant n’est pas tant d’être publié,

⁴ Les missions du CNL justifiaient le choix de la problématique posée, la question de l’édition théâtrale ne constituant pas en 1986 aux yeux des auteurs dramatiques eux-mêmes leur enjeu majeur, qui restait celui de la réalisation scénique, comme le montre l’étude.

⁵ Michel Vinaver, *Le compte rendu d’Avignon - Des mille maux dont souffre l’édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l’en soulager*, édition Actes Sud, p. 11

⁶ Ibid, p. 73

⁷ Ibid, P.72 et 73

que d'être joué. **La question de la création des textes dramatiques s'est substituée à celle de leur édition.**

Ce déplacement de la question, ou plus exactement son inflexion – la question de la réalisation scénique était déjà au cœur des préoccupations des auteurs dramatiques en 1986⁸-, est selon nous le signe de deux éléments.

- Tout d'abord, celui **d'une évolution du statut et de l'usage du texte dramatique.**

Si Michel Vinaver posait en 1986, au centre de sa réflexion, le texte dramatique, et la nécessité d'un retour à ce dernier « comme noyau insoluble de la représentation théâtrale. »⁹, **les pratiques d'écriture théâtrale contemporaine** (qu'il s'agisse des écritures de plateau¹⁰, du théâtre documentaire, de l'adaptation de romans ou de scénarii, ou encore des pratiques de montage-collage à partir de matériaux textuels pluriels) ont renouvelé le statut du texte dramatique.

Ces nouvelles façons d'écrire du théâtre se sont éloignées du continent littéraire, cher à Michel Vinaver, et de la figure du texte dramatique comme « œuvre littéraire à part entière », avec ses corollaires : un auteur désigné comme tel, signataire de l'œuvre ; un texte fixé et publiable ; une reproductibilité possible de la mise en scène de l'œuvre dramatique, soit une capacité à faire répertoire ; une antériorité du texte sur sa mise en scène.

L'idée d'une **centralité-antériorité du texte dramatique** ne permet plus aujourd'hui de rendre compte de la diversité des pratiques d'écriture théâtrale contemporaines.

Ces dernières ont en effet fait bouger les lignes de ce que l'on peut entendre désormais par « auteur » et par « texte » : **les textes dramatiques contemporains** peuvent être entendus comme des partitions textuelles, éléments d'un ensemble plus vaste de signes non exclusivement textuels qui structurent et forment la proposition théâtrale. Ils peuvent émerger du plateau, sans auteur désigné. Ils peuvent s'élaborer à partir de matériaux textuels que le metteur en scène ou le concepteur va agencer, couper, monter. Ils peuvent prendre la forme d'adaptation de romans, essais, scénarii. Les textes ne sont pas nécessairement fixés et donc publiables. L'écriture s'entend comme geste de création, mais aussi comme un geste de réécriture, pratique d'appropriation, de transformation, d'interprétation. L'auteur ne désigne pas nécessairement un individu, mais également un collectif. Le concepteur du spectacle peut se substituer à l'auteur-absent... Nous reviendrons sur ces différents points dans la typologie¹¹ de spectacles que nous avons établie.

- Cette orientation de la question de l'écriture dramatique vers des problématiques de production est également symptomatique du **contexte économique et artistique dans lequel les auteurs dramatiques inscrivent aujourd'hui leur production littéraire.**

Marqué par le renouvellement des pratiques d'écriture théâtrale que nous venons d'évoquer, ce dernier est également caractérisé par **une structuration de la chaîne de production centrée sur la figure du metteur en scène.**

L'auteur dramatique, s'il n'est pas lui-même auteur et metteur en scène, ne dispose pas des moyens de production lui permettant de monter ses textes et y accède difficilement.

Pour information, entre 2007 et 2017, 40 % des auteurs lauréats de l'aide à la création dramatique étaient à la fois auteur et metteur en scène. En 2016-2017, comme le montre

⁸ Ibid, P.103

⁹ Ibid, P.72 et 73

¹⁰ Bruno Tackels, Les Écritures de plateau – État des lieux, édition Les Solitaires intempestifs

¹¹ Cf p.12

notre étude, sur les 769 auteurs dramatiques vivants recensés, 468, soit plus de la moitié d'entre eux (61%), sont « auteurs-metteur en scène ».

À l'exception du dispositif d'aide à la création dramatique qui dote les auteurs d'une aide forfaitaire et d'une aide au montage, les auteurs dramatiques sont **totalelement tributaires des moyens de production** que les metteurs en scène, porteurs de projet, sont en mesure de rassembler pour monter leurs textes. Ils sont également tributaires des commandes de textes passées par ces derniers.

Au-delà de **l'enjeu artistique** que représente le passage au plateau d'un texte dramatique pour son auteur - il est la condition même de l'achèvement du texte, son accomplissement, (ce que ne suffit pas à opérer la publication) - ce sont les **conditions de rémunération** et donc les **conditions d'existence économique et sociale des auteurs dramatiques** qui sont en question.

Rappelons ici que la rémunération des auteurs dramatiques est constituée essentiellement des droits de représentations théâtrales, des honoraires liés aux commandes de textes pour la scène ou la radio, ou encore des résidences et ateliers d'écriture rémunérés.

Pour information, la SACD, dans son rapport d'activité 2017 évalue à 11 135 les auteurs¹² du spectacle vivant (parmi lesquels les auteurs dramatiques), dont les revenus sur l'année 2017 ont été inférieurs à 10 000 € ; soit 98 % des auteurs du spectacle vivant.

À l'heure où le ministre de la Culture, Franck Riester, rappelait que « les classiques de demain sont les textes qui s'écrivent aujourd'hui » (le 23 octobre 2018 au TNS), à l'heure également où se sont ouverts, le 7 janvier dernier, les « États généraux des écrivains et des écrivaines de théâtre », une **analyse de la place des écritures contemporaines et des auteurs vivants de langue française** dans le paysage théâtral contemporain paraît plus que jamais nécessaire. Elle permettra d'éclairer de manière objectivée et dépassionnée les débats qui animent aujourd'hui cette profession.

¹² Par auteurs du spectacle vivant la SACD désigne les auteurs dramatiques, mais aussi les chorégraphes, les compositeurs, les circassiens, et artistes de l'espace public.

I- Volet I : Analyse statistique de la programmation théâtrale des structures labellisées en 2016-2017

A- Choix et enjeux de la méthodologie suivie

1) Observer une programmation théâtrale à travers des documents de communication

C'est à partir des **programmes de la saison 2016-2017**, seule saison pour laquelle nous disposons des données budgétaires nécessaires au volet 2 de notre étude, que nous avons observé et analysé la **programmation théâtrale** des 38 Centres dramatiques nationaux, 4 Théâtres nationaux et 72 Scènes nationales, soit un total de 114 structures labellisées.

Ce périmètre des structures labellisées constitue en effet le **premier champ d'intervention de l'État** (en termes de crédits, d'équipements, de cahier des charges) dans sa politique culturelle en faveur des écritures contemporaines.

Outre ces programmes, nous nous sommes appuyés sur le site ressource « **Les archives du spectacle** » (<https://www.lesarchivesduspectacle.net>) dont nous tenons à souligner ici la qualité des informations.

Ces données, issues de documents de communication, nous assuraient **de nous tenir au plus près de l'intention déclarée des créateurs dans l'identification de leur geste** : choisir de signer ou non un texte, se définir (et se nommer) comme auteur, metteur en scène ou concepteur, parler d'adaptation ou de spectacle « librement inspiré de ... », autant de choix terminologiques qui nous renseignaient sur les pratiques d'écritures dramatiques et scéniques de ces derniers.

Notre objet d'observation étant la **programmation théâtrale** de ces 114 structures labellisées, nous avons recensé toute proposition artistique annoncée par les programmes de saison comme relevant de ce genre (le théâtre), à l'exclusion donc de la danse, de l'opéra, du cirque, de la magie nouvelle, de la musique... Pour les propositions relevant du théâtre musical, du théâtre d'objet, de la performance ou encore celles dont l'identification disciplinaire n'était pas immédiate, l'appréciation de la classification a été motivée par l'importance du texte ou du rapport au texte dans ses enjeux artistiques.

Enfin, nous n'avons pas intégré dans le **périmètre observé** (les structures labellisées de spectacles vivant) les Scènes conventionnées d'intérêt national dédiées aux écritures contemporaines (environ 9 structures), car la spécificité même de leur mission aurait faussé notre observation.

2) Observer la typologie et la datation des spectacles, identifier les auteurs et les textes

La grille d'observation que nous avons conçue pour mener à bien cette étude entendait répondre à plusieurs enjeux.

a- Déterminer une typologie des spectacles programmés

Il s'agissait tout d'abord **d'observer la relation aux textes** (dramatiques ou non, contemporains ou non) des spectacles théâtraux programmés, afin de vérifier un certain nombre de représentations ou idées préconçues, relatives à la question de la place des auteurs dramatiques vivants francophones dans le champ de la création théâtrale contemporaine.

Rappelons ici l'article de Libération du 12 janvier 2018, *Auteur, où es-tu ?*, dont le chapeau affirmait : « Entre engouement pour la performance, contexte économique et renouvellement esthétique, l'écriture dramatique traditionnelle semble avoir disparu du paysage. Laissant place, dans le théâtre public, aux reprises de classiques ou aux adaptations de romans et de films. »

Qu'en est-il réellement en 2016-2017 de la présence des auteurs dramatiques vivants francophones dans la programmation des structures labellisées ?

Comment se distribuent au sein de celle-ci, textes dramatiques, adaptations de romans, écritures de plateau, ou encore théâtre documentaire ?

Que recouvre la notion d'écriture dramatique en 2019, quels gestes artistiques ?

Quelle est la pertinence du sentiment d'une *disparition* des textes des plateaux de théâtre en France en 2016-2017 ?

Le prisme qui a déterminé **la typologie des spectacles observés**, telle qu'elle se présente ci-dessous, a été celui du rapport aux textes que ces spectacles mettaient en œuvre et qui seront définis pour chacun des types envisagés.

b- Typologie des spectacles observés

Type 1 : les spectacles qui mettent en scène un texte dramatique préexistant

Type 2 : les spectacles qui sont des adaptations d'œuvres littéraires (ou autre) originales

Type 3 : les spectacles « librement inspirés de ... » (référence à une œuvre ou un auteur)

Type 4 : les spectacles nés de collectes de paroles, de documents

Type 5 : les spectacles sans texte préexistant

Type 6 : les spectacles sans texte

Les spectacles qui mettent en scène un texte dramatique préexistant. (Type 1)

Le schéma de création à l'œuvre dans ce type de spectacle pose le **texte dramatique comme point d'origine du spectacle** : un texte dramatique existe ou fait l'objet d'une commande, un metteur en scène se propose de le faire entendre et vivre par sa mise en scène.

Ici, la fidélité à la Lettre du texte est implicitement contenue dans le pacte qui lie l'auteur, fut-il mort, et le metteur en scène.

Au sein de cette catégorie, le nom de l'auteur et le titre de la pièce sont annoncés comme tels ; nous sommes en présence d'un auteur dramatique vivant ou non, francophone ou non, et d'un texte dramatique dont le titre est également celui du spectacle. Ce texte peut ou non avoir déjà été monté par un autre metteur en scène, il peut également être publié comme ne pas être publié.

Les spectacles qui sont des adaptations d'œuvres littéraires originales (Type 2)

La notion d'adaptation recouvre des **degrés d'intervention variés sur les œuvres originales** : de la mise en dialogue à la réécriture par une pratique de « composition-recomposition », de la mise en proximité du texte original avec d'autres textes du même auteur à l'effacement même parfois de la langue de l'auteur de l'œuvre originale.

Citons ainsi *Bovary* de Tiago Rodrigues, adaptation par Tiago Rodrigues de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert et du procès Flaubert ; ici, l'adaptation s'appuie sur deux textes, le titre de l'œuvre originale est modifié. Ou encore *Un amour impossible*, mise en scène par Célie Pauthe,

dont Christine Angot, auteure du roman éponyme signe l'adaptation, conçue comme une mise en dialogue.

Au sein de cette catégorie, l'adaptation est signée, le nom de l'adaptateur est mentionné, il s'agit le plus souvent du metteur en scène ; le titre du spectacle peut être celui de l'œuvre originale mais il peut également s'en distinguer. La formule « **d'après** », qu'elle soit suivie du titre de l'œuvre originale et/ou seulement de son auteur, marque la distance entre le texte original et son adaptation. Elle se distingue du « de » qui annonce l'auteur dans les spectacles de type 1.

Les **sources littéraires** qui font l'objet d'adaptations théâtrales sont diverses : romans, contes, textes dramatiques, textes philosophiques, scénarii de films, poèmes pour ne citer que ceux-là ...

À propos des adaptations de roman, Joseph Danan dans son ouvrage *Absence et présence du texte théâtral*¹³, évoque la **notion de « texte-matériau »** : le metteur en scène s'empare du texte original non pas tant comme d'une œuvre à théâtraliser, traduire sur scène, pour la scène, mais comme d'une matière à in-former.

Prenant l'exemple de *Perturbation*, roman de Thomas Bernhard adapté par le metteur en scène Kristian Lupa, il affirme : « Lupa ne met pas en scène le texte de Bernhard, [il] en fait usage, comme d'un matériau dépeçable et modelable à volonté. Comme Castellucci, Lupa pose une œuvre à côté de celle de Bernhard, dans un rapport d'intertextualité »¹⁴.

Et Danan de souligner « Cette liberté de manœuvre explique la part grandissante d'œuvres romanesques dans les choix des metteurs en scène. Elle leur permet de se constituer en auteurs de leurs spectacles, en créateurs scéniques et non en simple metteurs en scène »¹⁵.

Les spectacles « librement inspirés de ... » (Type 3)

La référence à une œuvre littéraire et/ou à un auteur, sans que soit nommée, à la différence des adaptations, la relation qu'entretient le spectacle et son « nouveau » texte à l'égard de l'œuvre originale citée, caractérise ces spectacles.

Par la formule « librement inspiré de », le metteur en scène ou concepteur du spectacle indique aux spectateurs **une généalogie** : la pièce a pour origine telle ou telle œuvre littéraire, sans que soient indiqués la nature et le degré de distance pris à l'égard de l'œuvre originale.

Ces œuvres originales peuvent en effet être appréhendées de différentes façons.

Comme **horizon de signification**, source d'inspiration, point de départ d'un geste de création qui peut aller jusqu'à l'effacement même du texte original. Citons ainsi le spectacle d'Angelica Liddell, *The Scarlett Letter*, qui emprunte son titre à l'œuvre éponyme de Nathaniel Hawthorne, mais dont le texte, signé Angelica Liddell, s'en distingue radicalement.

À propos de ces textes dont la matérialité même a disparu de la représentation, Joseph Danan évoque non plus seulement la notion de texte-matériau, mais celle de « **gisement** », gisement matriciel.

Commentant le spectacle *Inferno* de Romeo Castellucci, librement inspiré de *La divine Comédie* de Dante, il affirme : « le texte de départ se fait gisement, d'où vont être extraits les matériaux visuels, sonores, corporels, chorégraphique, spatiaux du spectacle. »¹⁶

¹³ Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral*, Actes Sud-papiers, 2018

¹⁴ Ibid, p. 21

¹⁵ Ibid, p. 21

¹⁶ Ibid, p. 29

L'œuvre citée peut également fonctionner comme **matériau textuel – point d'origine** à partir duquel s'élabore une **nouvelle partition textuelle**, selon des processus d'écriture ou de réécriture divers (à la table, au plateau) et sans que cette dernière soit nécessairement signée.

L'on retrouve ici la notion de « texte-matériau » évoquée plus haut.

Ce matériau textuel - point d'origine de la création - peut également être **pluriel**, composé de plusieurs textes et/ou auteurs.

Citons ainsi le spectacle *Femme verticale*, dont la conception est signée Eric Massé et qui fait référence dans son titre aux auteures Elisabeth Badinter, Virginie Despentes ou encore Virginia Woolf. Citons encore, le spectacle *Vers Wanda*, de Marie Rémond, qui fait référence et emprunte son titre (en lui adjoignant une préposition) au film de Barbara Loden *Wanda*, en même temps qu'au livre de Nathalie Léger *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Ici, un film et un roman fonctionnent comme matériau-source pour un spectacle créé collectivement, sans auteur, ni « nouveau texte » désigné.

À propos de *Vania* de **Julie Deliquet**, librement inspiré d'*Oncle Vania* d'Anton Tchekhov (le texte est revisité à l'aune d'un travail collectif d'improvisation au plateau), et dont Julie Deliquet ne signe que la mise en scène, Joseph Danan cite celle-ci : « Tout doit être nécessaire et vital. Il ne faut pas que ça fasse texte » explique-t-elle dans un entretien avec Fabienne Darge (Le Monde, 21 septembre 2016).

Il évoque ensuite à propos du travail de cette metteuse-en scène la **notion de « devenir-parole »** : « Julie Deliquet n'annule pas le texte mais le masque d'une illusion qui feint son annulation. La scène n'est pas alors le lieu de la révélation d'un texte, mais celui de sa dissimulation, voire de son effacement, son devenir-parole. »

Au-delà de la question de la signature ou non des textes des spectacles « librement inspirés de ... », notons ici que parmi ces spectacles, certains sont signés sous **le registre de la conception et non celui de la mise en scène**.

C'est le cas par exemple d'Eric Massé, pour *Femme verticale* cité plus haut, ou encore de *Mensonges* de Véronique Bellegarde qui s'élabore à partir des textes de six auteurs européens.

Les spectacles nés de collectes de paroles, de documents (Type 4)

À l'origine de ces spectacles, un travail de recherche documentaire et de collecte (paroles, témoignages, traces de vie - vidéo, lettres, enregistrement sonores, photographies, documents historiques ou sociologiques) suivi d'un geste d'écriture-composition qui se caractérise par la pratique de la coupe, l'adjonction, le montage-collage, la composition, pour aboutir à des textes signés ou non par leurs auteurs, et parfois publiés.

Citons ainsi *Finir en beauté* de Mohamed El Khatib, dont le texte est publié aux éditions Les Solitaires intempestifs ; ou encore *Ce qui demeure* d'Elise Chatauret, dont le texte est signé par son autrice, mais non publié.

Ici, la matière littéraire du spectacle s'élabore à partir de matériaux non exclusivement textuels qui ont valeur de trace, attestent d'une forme de réalité.

On pourrait avancer que pour ce type de spectacle, **l'antériorité du réel s'est substituée à celle du texte dramatique** et que l'enjeu n'est pas tant de « faire entendre un texte » que de « faire entendre le réel ».

La metteuse en scène Elise Chatauret dont le travail d'écriture s'élabore à partir d'entretiens, nous expliquait ainsi que la « belle langue » n'était pas un enjeu pour elle, mais bien plutôt l'Autre, la réalité de l'Autre, son altérité.

Notons enfin que parmi ces spectacles, certains sont **signés sous le registre de la conception** et non celui de la mise en scène. C'est le cas par exemple de Mohamed El khatib pour ses pièces *Finir en beauté* ou *Moi, Corinne Dadat*.

Les spectacles sans texte préexistant (Type 5)

Cette catégorie rassemble les spectacles pour lesquels aucun texte dramatique (type 1) non plus qu'aucune œuvre originale, adaptée (type 2) ou citée (type 3) ne préexistent au spectacle. Ici, la matière littéraire (du spectacle) n'est pas antérieure au spectacle, au contraire, elle en émane, s'élaborant dans le temps même de sa création, notamment par le travail au plateau avec les comédiens. On évoque ainsi les écritures de plateau¹⁷.

Le texte, né de ce processus d'écriture théâtrale - qui n'est pas seulement une écriture du texte mais de la scène - peut se réinventer lors de chaque représentation par le jeu de l'improvisation - citons les spectacles des Chiens de Navarre - mais il peut aussi être fixé et publié, comme c'est le cas pour les textes de Joël Pommerat. Il peut être signé, avec un auteur désigné, individu ou collectif, mais il peut également ne pas être mentionné comme texte, en tant que tel, n'ayant d'autre existence que celle, éphémère, de la représentation.

Notons que parmi ces spectacles, certains sont signés sous le registre de la conception et non celui de la mise en scène. C'est le cas par exemple de Jonathan Capdevielle pour ses pièces *Adishatz*, *Adieu* et *Saga*, ou encore de Gisèle Vienne, pour son spectacle *The Ventriloquists Convention*.

Les spectacles sans texte (Typologie 6)

Cette catégorie se compose de propositions artistiques théâtrales annoncées comme telles, qui se situent aux frontières de la marionnette, de l'installation, de la performance, de la musique ou encore des arts plastiques. Elles ont pour particularité le déploiement muet d'un sens.

c- Observer la datation des textes montés

Il s'agissait également, afin de mesurer la **représentativité des écritures contemporaines** dans la programmation théâtrale des structures labellisées, d'**observer la datation des textes mis en scène**.

Par « **texte** » nous entendons ici :

- les textes dramatiques préexistants à leur mise en scène
- les œuvres littéraires originales adaptées
- les œuvres littéraires originales citées (spectacles librement inspirés de ...)

¹⁷ Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau – État des lieux*, édition Les Solitaires intempestifs

- les textes nés de la réécriture de ces œuvres citées
- les textes écrits au plateau
- les textes nés de collecte de parole et/ou de documents.

Les paramètres de signature, de publication ou encore de fixation se distribuent de manière plurielle au sein de ce que nous appelons « texte ». Ainsi, les textes en question peuvent être signés par un auteur ou signés par un concepteur, ils peuvent ne pas être signés ; ils peuvent être publiés ou ne pas être publiés, ils peuvent enfin ne pas être fixés, mais réinventés chaque soir par les acteurs.

Pour chacun des types de texte identifiés dans la typologie (cf p. 13), **la logique de datation que nous avons suivie** a été celle-ci :

Textes dramatiques préexistants : année de parution du texte

Œuvres originales adaptées : année de parution de l'œuvre adaptée

Œuvres originales citées (spectacles librement inspirés de ...) : année de parution du texte cité si absence de signature du texte « nouveau » ; ou année de création du spectacle si signature du texte « nouveau »

Texte né de collecte de paroles et/ou documents : année de parution ou de conception du texte signé si signature ; ou année de création du spectacle si absence de signature

Texte élaboré durant la création : année de parution ou de conception du texte signé si signature ; ou année de création du spectacle si absence de signature

Les périodes :

« De l'antiquité jusqu'au 16^{ème} siècle »,

« 17^{ème}, 18^{ème}, 19^{ème} siècles »,

« Moderne : de 1900 à 1950 »,

« Contemporain : de 1950 à 2000 »,

« Ecritures d'aujourd'hui : à partir de 2001 ».

L'enjeu **spécifique de la contemporanéité des textes**, nous a conduit à scinder en deux périodes l'époque contemporaine dont l'année 1950 marque le début :

« Contemporain : de 1950 à 2000 » ;

« Ecritures d'aujourd'hui : à partir de 2001 ».

Ouvrant le 21^{ème} siècle, l'année 2001 nous a paru constituer une césure temporelle pertinente.

Il est à noter que la datation des textes n'a pas été possible pour les spectacles « librement inspirés de » (type 3) quand les œuvres citées étaient plurielles et de périodes différentes et que le texte « nouveau » n'était pas signé. Ce cas de figure a concerné un total de 15 spectacles sur les 2053 observés.

Il est à noter également, que pour les 19 spectacles sans texte, la datation retenue a été celle de la création du spectacle.

d- Identifier les auteurs joués

Il s'agissait également d'observer l'identité des auteurs convoqués par les spectacles concernés, que leurs textes soient mis en scène (type 1 et 4 et 5), adaptés (type 2) ou encore cités (type 3). Ces auteurs sont-ils majoritairement des auteurs dramatiques ?

Sont-ils francophones ? Vivants, morts ? Des hommes, des femmes ? Des individus, des collectifs ? Sont-ils « auteur et metteur en scène » ou seulement auteurs ?

Quelle part représentent les auteurs dramatiques vivants francophones parmi les auteurs en général ? Parmi les auteurs dramatiques ?

e- Identifier les textes montés, adaptés, cités ...

Enfin, au-delà de leur datation, il s'agissait également d'observer les textes montés.

Sont-ils majoritairement publiés ?

Quelle part représentent les textes jeune public ?

Ont-ils déjà été montés ?

A quoi ressemble leur distribution ?

B- Analyse des données statistiques observées

Les spectacles de la saison 2016-2017 dans les CDN, TN et SN	total spectacles (pluridisciplinaires)	dont spectacles théâtraux	ratio ST sur total S en %	dont spectacles jeune public	ratio SJP sur total ST en %
CDN	1047	782	75%	134	17%
TN	83	79	95%	1	1%
SN	2624	1192	45%	283	24%
TOTAL labels	3754	2053	55%	418	20%

Au global, tous labels confondus, ce sont **2 053 spectacles dramatiques** programmés qui ont été observés, sur un volume global de 3 754 spectacles pluridisciplinaires.

Ces derniers représentent ainsi 75 % du total de la programmation pour les centres dramatiques nationaux (CDN), 95 % de la programmation des théâtre nationaux (TN) et 45 % de celle des scènes nationales (SN).

Parmi ces 2053 spectacles théâtraux, **20 % sont des spectacles jeune public¹⁸**, soit 418 spectacles, avec là encore des représentativités très variables selon les labels, puisque les spectacles jeune public constituent 1% de la programmation théâtrale des TN, contre 24 % pour les SN et 17% pour les CDN.

La **spécificité des missions et charges propres à chacun de ces labels** explique ces différences de représentativité de la programmation théâtrale au sein de la programmation globale.

Les **Théâtres nationaux** restent ainsi des **lieux emblématiques pour l'art dramatique**, avec 95% de spectacles dramatiques.

L'arrêté du 23 février 1995 fixant le contrat type de décentralisation dramatique limitait la programmation non théâtrale à 10% du volume global de la programmation des **centres dramatiques nationaux**. La proportion constatée de **25% de spectacles non dramatiques** dans les CDN, peut être mise en regard de l'hybridation des formes et des genres qui caractérise aujourd'hui fortement la création contemporaine (une hybridation qu'il est parfois délicat de nommer et donc de catégoriser), elle peut également être corrélée à la disparition de cette limitation de 10% dans le nouveau contrat de décentralisation. L'implantation territoriale de certains CDN les conduit également à assumer des missions spécifiques (programmation danse), afin de compléter l'offre culturelle de ces territoires.

Les **scènes nationales** dont les missions de diffusion et de soutien aux artistes s'opèrent dans le champ pluridisciplinaire de la création contemporaine proposent une programmation aussi bien théâtrale que musicale et chorégraphique, parfois même (pour une vingtaine d'entre elles) cinématographique et plastique. Le théâtre demeure un genre bien représenté, avec 45% du total des propositions artistiques présentées.

¹⁸ Par spectacles jeune public, ont été identifiées les propositions artistiques destinées et annoncées comme telles, aux enfants. Les spectacles à voir en famille n'ont pas été comptabilisés dans la programmation jeune public.

1) La place majeure des écritures contemporaines

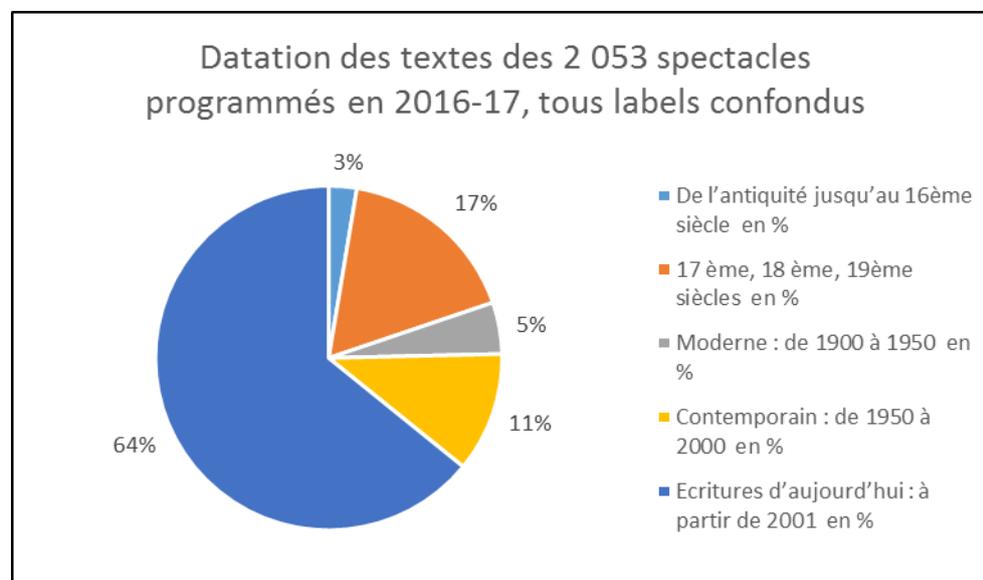
a- La prépondérance globale¹⁹ des écritures d'aujourd'hui

La datation des textes des spectacles théâtraux dans les labels en 2016-2017	De l'antiquité jusqu'au 16ème siècle		17ème, 18ème, 19ème siècles		Moderne : de 1900 à 1950		Contemporain : de 1950 à 2000		Ecritures d'aujourd'hui : à partir de 2001		spectacles aux textes non datables	total spectacles
	en nombre	en %	en nombre	en %	en nombre	en %	en nombre	en %	en nombre	en %		
CDN	25	3%	113	14%	46	6%	80	10%	507	65%	15	782
TN	2	3%	22	28%	9	11%	17	22%	28	35%		79
SN	26	2%	215	18%	44	4%	132	11%	772	65%		1192
TOTAL labels	53	3%	350	17%	99	5%	229	11%	1307	64%		2053

Si l'on observe la datation des textes²⁰ des 2053 spectacles observés, l'on constate tout d'abord **la place prépondérante des écritures contemporaines, et notamment d'aujourd'hui**, dans le répertoire programmé par les structures labellisées en 2016-2017.

Avec 1536 textes écrits ou conçus après 1950, les écritures contemporaines représentent 75 % des spectacles observés, soit l'écrasante majorité des propositions théâtrales concernées.

À l'intérieur de cette période, la **place des écritures d'aujourd'hui** est très largement majoritaire puisque 1307 textes ont été écrits ou conçus après 2001, soit 85% du total des textes écrits ou conçus après 1950.



Avec **64 %** du total des spectacles observés, tous labels confondus, **les écritures d'aujourd'hui sont donc très largement représentées** dans la programmation des structures labellisées.

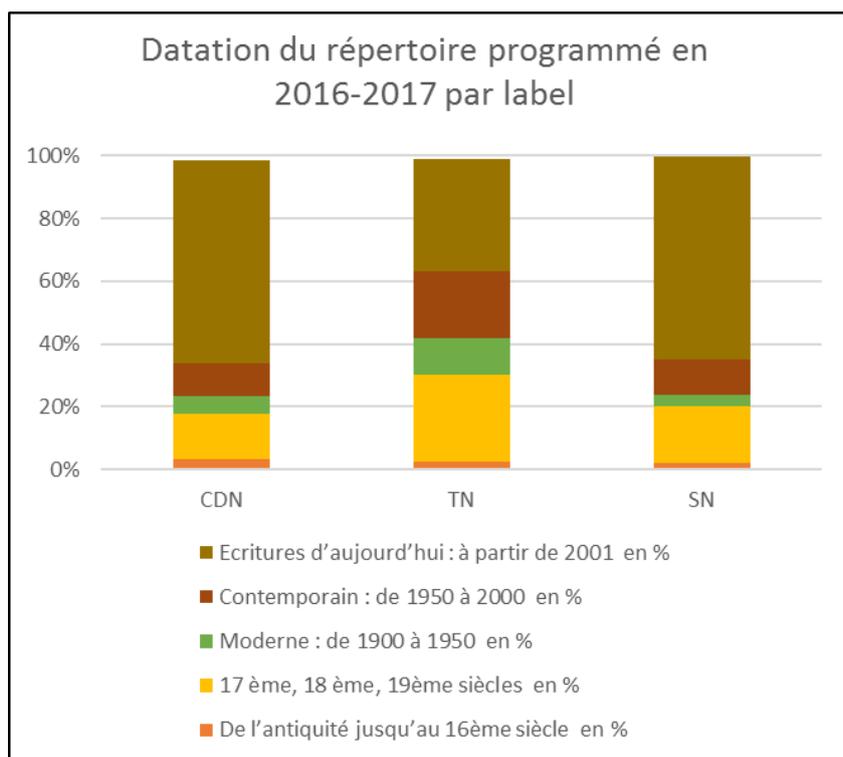
¹⁹ C'est-à-dire « tous labels confondus »

²⁰ Comme indiqué p. 16, pour les 19 spectacles sans texte, c'est l'année de création du spectacle qui a été prise en compte.

Soulignons également la **très faible représentativité de la période qui va de l'Antiquité au 16^{ème} siècle**, ainsi que celle de **la période moderne (1900 à 1950)**, puisqu'elles ne représentent respectivement que 3 % et 5% des spectacles observés, tous labels confondus.

b- Une approche plus diachronique du répertoire dans les théâtres nationaux

Si l'on observe à présent les datations respectives du répertoire pour chacun des labels, l'on constate (cf. graphique ci-dessous) **une singularité de la programmation des théâtres nationaux dont le répertoire se distribue de façon plus lissée, moins contrastée sur l'ensemble des périodes concernées** : les écritures contemporaines (de 1950 à nos jours) y représentent 57 % des propositions, contre 75 % tous labels confondus ; les écritures d'aujourd'hui seulement 35 % contre 64 % tous labels confondus ; les textes écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle inclus constituent 28 % des spectacles quand ils ne représentent que 17 % des propositions tous labels confondus ; enfin, le répertoire moderne représente 11% de la programmation contre respectivement 6% et 4% pour les CDN et les SN.



Il serait erroné de lire cette singularité comme le signe d'une désaffection des écritures contemporaines de la part des Théâtres nationaux. Il suffit pour s'en convaincre d'observer la programmation du TNS « avec une prédominance pour les auteurs contemporains²¹ », celle du Théâtre de la Colline « seul théâtre national à avoir été institué pour promouvoir la création contemporaine²² » avec l'écriture comme axe majeur, ou encore celle du Théâtre de l'Odéon.

²¹ In Lettre de mission du 26 mai 2015 à Stanislas Nordey, directeur du Théâtre national de Strasbourg

²² In lettre de mission du 11 janvier 2017 à Wajdi Mouawad, directeur du Théâtre national de la Colline

Cette inflexion du résultat global s'explique par **le volume de la programmation de la Comédie Française** (démultipliée par l'alternance dans la salle Richelieu et les trois salles exploitées) **dont la mission première est patrimoniale**, même si l'établissement s'ouvre « aux courants contemporains du théâtre²³ ».

Comparant les **répertoires respectifs des CDN et des SN**, l'on observe plus de similarités que de différences entre les deux labels.

Place prépondérante des écritures d'aujourd'hui et très faible représentativité de la période qui va de l'Antiquité au 16^{ème} siècle, ainsi que celle de la période moderne (1900 à 1950) caractérisent la datation du répertoire de chacun de ces labels.

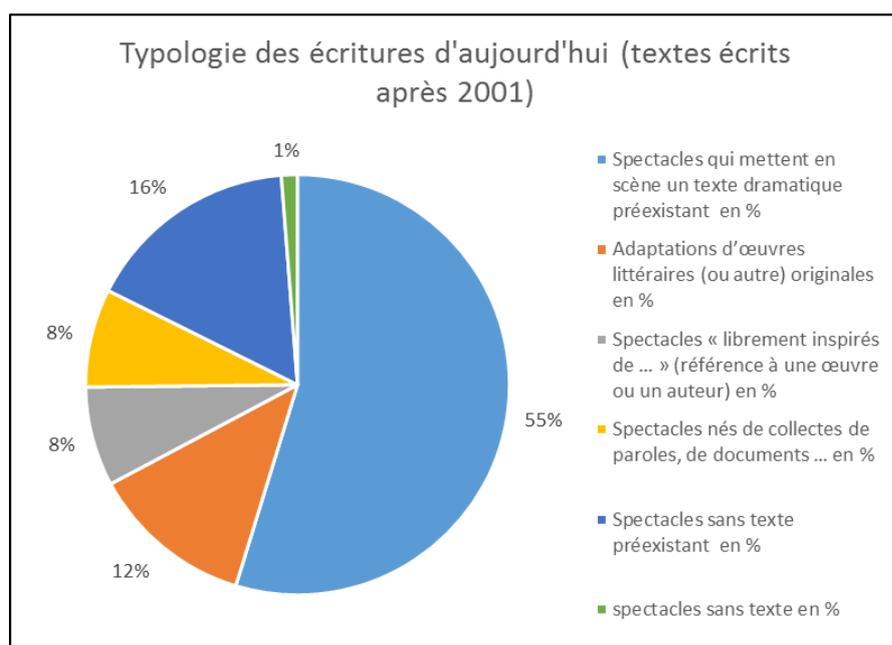
c- Les écritures d'aujourd'hui font la part belle aux textes dramatiques

Comme on peut le voir sur le graphique ci-dessous, **les textes écrits après 2001**, soit 1307 textes sur un total de 2053, sont **majoritairement des textes dramatiques préexistant à leur mise en scène**.

Ces derniers, au nombre de 715 représentent **55 % du total des textes écrits après 2001**, quand les **écritures de plateau (214) n'en constituent que 16%**.

Ces chiffres nous indiquent **la vivacité et l'actualité d'une pratique d'écriture dramatique que l'on a pu qualifier de traditionnelle²⁴**, mais dont on constate ici la **contemporanéité en même temps que l'importance**.

L'existence, **au sein des Écoles supérieures d'art dramatique**, de **formations spécifiques dédiées aux écritures dramatiques**, qu'il s'agisse de celle de l'ENSATT à Lyon, ou de celle de L'École du Nord à Lille, atteste de cette réalité en même temps qu'elle contribue à la produire.



²³ In Lettre de mission du 29 juin 2015 à Eric Ruf, administrateur général de la Comédie française

²⁴ Voir p. 11

2) Une majorité de spectacles ont pour origine une œuvre dramatique ou littéraire

a- La prépondérance globale²⁵ des mises en scène de textes dramatiques préexistants

Rappel - typologie des spectacles observés

Type 1 : les spectacles qui mettent en scène un texte dramatique préexistant

Type 2 : les spectacles qui sont des adaptations d'œuvres littéraires (ou autre) originales

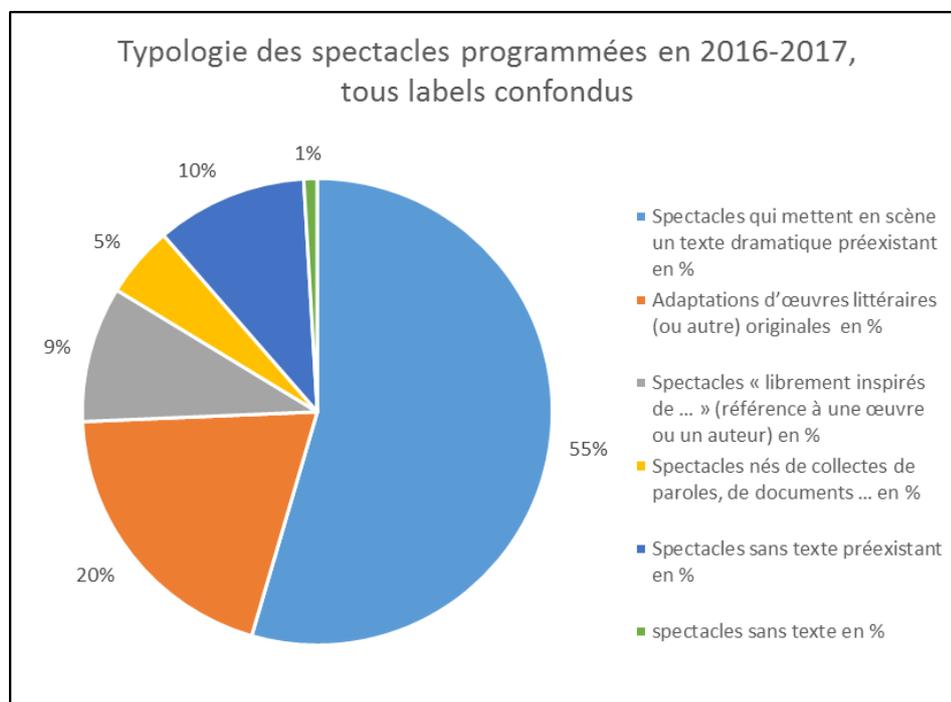
Type 3 : les spectacles « librement inspirés de ... » (référence à une œuvre ou un auteur)

Type 4 : les spectacles nés de collectes de paroles, de documents ...

Type 5 : les spectacles sans texte préexistant

Type 6 : les spectacles sans texte

TYPOLOGIE des spectacles théâtraux programmés dans les labels en 2016-2017	Spectacles qui mettent en scène un texte dramatique préexistant		Adaptations d'œuvres littéraires (ou autre) originales		Spectacles « librement inspirés de ... » (référence à une œuvre ou un auteur)		Spectacles nés de collectes de paroles, de documents ...		Spectacles sans texte préexistant		spectacles sans texte		total spectacles
	en nombre	en %	en nombre	en %	en nombre	en %	en nombre	en %	en nombre	en %	en nombre	en %	
CDN	404	52%	140	18%	86	11%	35	4%	108	14%	9	1%	782
TN	42	53%	22	28%	10	13%	1	1%	4	5%	0	0%	79
SN	673	56%	245	21%	97	8%	65	5%	102	9%	10	1%	1192
TOTAL labels	1119	55%	407	20%	193	9%	101	5%	214	10%	19	1%	2053



²⁵ C'est-à-dire « tous labels confondus »

Observant à présent la typologie des spectacles, l'on constate la **primauté des spectacles qui mettent en scène un texte dramatique préexistant** : avec 1 119 spectacles sur 2053, **soit 55% des spectacles**, ils constituent la catégorie des spectacles la plus représentée, tous labels confondus.

Ainsi, **contre toute idée d'une disparition du texte dramatique des plateaux de théâtre**, il demeure en 2016-2017, le type de texte le plus largement mis en scène.

Notons ici, que si l'on additionne les spectacles qui mettent en scène un texte dramatique préexistant (55%), les adaptations d'œuvres littéraires originales (20%) et les spectacles « librement inspirés de » (9%), **les spectacles qui ont pour origine une œuvre dramatique ou littéraire**, quelle que soit par ailleurs la liberté d'interprétation, d'adaptation ou d'intervention prise à son encontre, **représentent 84 % du total des spectacles concernés**.

Ainsi, non seulement les textes dramatiques n'ont pas disparu des plateaux de théâtre, mais **le texte lui-même**, quelle que soit son identité, qu'il soit dramatique, qu'il soit adapté ou cité, qu'il soit respecté dans sa lettre ou réécrit, parfois même effacé, **demeure très largement l'élément de référence préexistant, l'horizon de langage et de sens, à partir duquel s'ouvre le geste de la création théâtrale contemporaine**.

Au sein de ce geste, la notion d'auteur s'est hybridée, diversifiée, ouverte à des pratiques d'écritures nouvelles, nous reviendrons sur ce point ultérieurement²⁶, retentissant sur la notion même de texte, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment²⁷.

L'on constate également, **la place importante des adaptations d'œuvres littéraires originales** qui représentent **20% des spectacles concernés**, tous labels confondus.

Parmi elles, **le genre le plus adapté est le roman**, qui constitue 55 % du total des œuvres originales adaptées, quand les œuvres dramatiques en représentent 16%. Les scénarii de cinéma ne représentent quant à eux que 6% des œuvres originales adaptées.

À égalité avec la catégorie des spectacles « librement inspirés de » (9%), les **spectacles sans texte préexistant que l'on peut assimiler aux écritures de plateau** constituent tous labels confondus **seulement 10% du total des spectacles programmés**.

Enfin, **très minoritaires** dans cette distribution, la part des spectacles nés de collectes de paroles, de documents ... (5%), et celle, plus faible encore des spectacles sans texte (1%).

- b- Un plus grand nombre d'adaptations dans les théâtres nationaux ; un plus grand nombre de spectacles sans textes préexistant dans les CDN

Concernant les **théâtres nationaux**, la représentativité des « spectacles qui mettent en scène des textes dramatiques préexistants » est similaire à celle des deux autres labels (53%).

Par contre, **la part des adaptations y est plus importante** : 28 % pour les TN, contre respectivement 18% pour les CDN et 20% pour les SN. Cette représentativité plus élevée des adaptations dans les nationaux n'est partagée que par trois d'entre eux, le TNS faisant exception avec seulement 9% d'adaptations.

²⁶ Voir p. 29

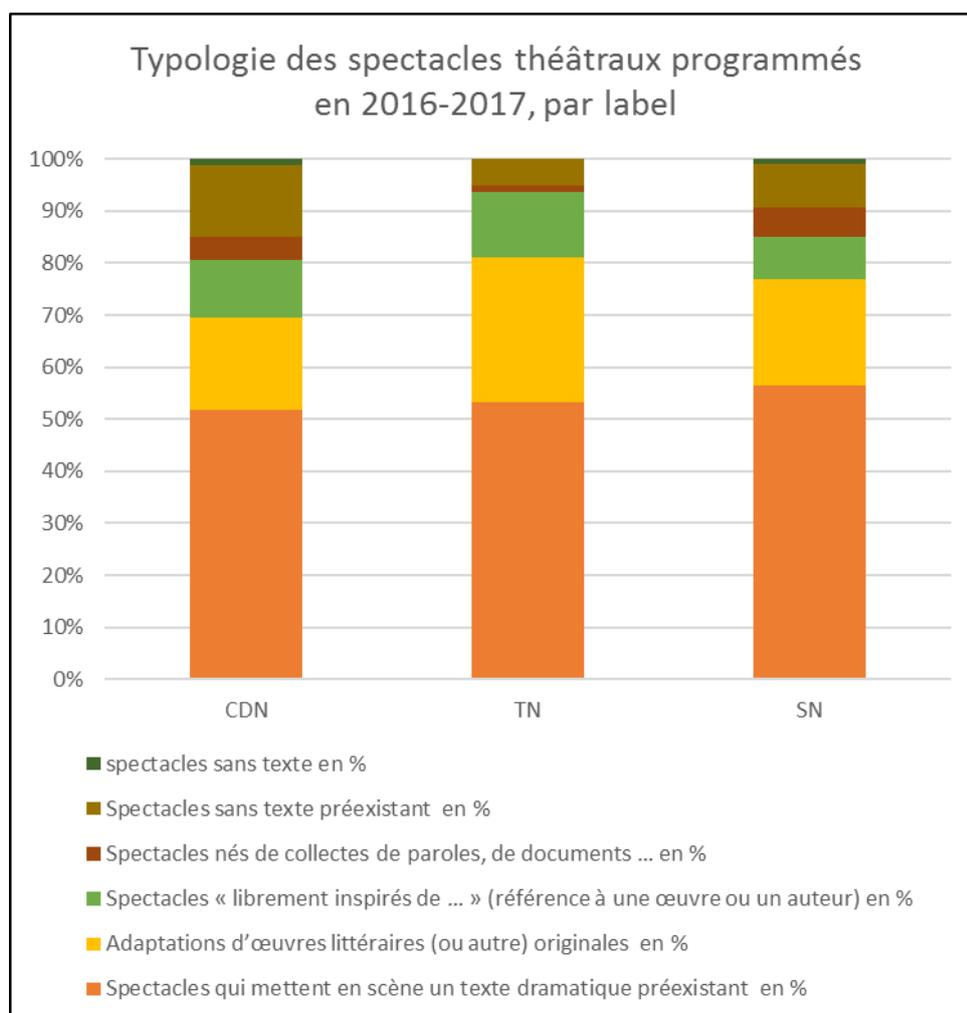
²⁷ Voir p. 15

Enfin, notons, comparativement aux CDN et SN, la faible représentativité des « spectacles sans texte préexistant » et des « spectacles nés de collectes de paroles, documents ... ».

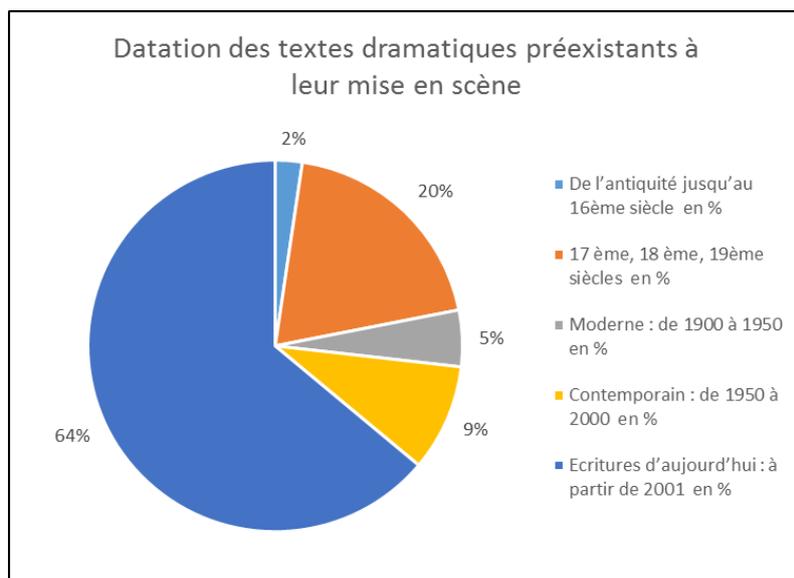
Comparant les scènes nationales et les centres dramatiques nationaux, nous constatons une **relative homogénéité de la représentativité des différents types de spectacles** pour chacun de ces labels.

L'écart maximal, qui est de 5 points, concerne la catégorie des « **spectacles sans texte préexistant** » : ces derniers représentent 9% du total des spectacles dans les scènes nationales, contre 14 % dans les centres dramatiques nationaux ; les « **spectacles qui mettent en scène un texte dramatique préexistant** » représentent quant à eux 56% du total des spectacles dans les scènes nationales contre 52 % dans les centres dramatiques nationaux.

Le fait qu'il y ait plus de « spectacles sans texte préexistant » programmés dans les CDN comparativement aux SN, associé à celui d'une moindre représentativité des « spectacles qui mettent en scène un texte dramatique préexistant » est à mettre en relation avec **la spécificité des missions des centres dramatiques nationaux comme lieux de création** au plus près des pratiques contemporaines d'écriture théâtrale, dans leur diversité et leur nouveauté.



c- Une majorité de textes dramatiques (préexistant à leur mise en scène) écrits après 2001



Sur les **1 119 textes dramatiques** qui correspondent à la catégorie des « spectacles mettant en scène un texte dramatique préexistant », **715 ont été écrits après 2001, soit 64 % d'entre eux**. Ces chiffres attestent de la contemporanéité du répertoire programmé dans les structures labellisées, et plus spécifiquement de la place accordée aux textes des auteurs dramatiques vivants.

La représentativité très forte des écritures d'aujourd'hui dans cette catégorie spécifique de textes fait par ailleurs écho à celle constatée à l'échelle globale, tous types de texte confondus. Rappelons ainsi que 64 % (hasard des chiffres) des 2034 textes mis en scène dans les spectacles théâtraux présentés en 2016-2017, qu'il s'agisse de textes dramatiques préexistant, d'œuvres adaptées ou citées, pour ne citer que ceux-là, étaient des textes écrits après 2001.

3) Les « spectacles mettant en scène des textes dramatiques écrits après 2001 » en tête du répertoire des structures labellisées

Observant à présent le répertoire dans sa typologie et sa datation, croisant ces deux paramètres, nous constatons que les « spectacles mettant en scène des « textes dramatiques écrits après 2001 » constituent la part la plus importante (715) des 2053 spectacles dramatiques observés.

Ils représentent **35% du répertoire** global, tous labels confondus.

Toujours dans la catégorie « spectacles mettant en scène des textes dramatiques », les « spectacles mettant en scène des textes dramatiques écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle », viennent en deuxième position, avec 219 spectacles, soit **11% du répertoire** global, tous labels confondus.

Enfin, la catégorie « **spectacles sans texte dramatique préexistant conçus après 2001** » arrive en troisième position avec 214 spectacles, soit **10% du répertoire** global, tous labels confondus.

- 1- Spectacles mettant en scène des « textes dramatiques écrits après 2001 – **35%**
- 2- Spectacles mettant en scène des textes dramatiques écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle – 11 %
- 3- Spectacles sans texte dramatique préexistant conçus après 2001 – 10 %

Observant ces données label par label, l'on constate les éléments suivants :

Le répertoire des CDN

- 1- Spectacles mettant en scène des « textes dramatiques écrits après 2001 – 34 %
- 2- Spectacles sans texte dramatique préexistant conçus après 2001 – 14 %
- 3- Spectacles mettant en scène des textes dramatiques écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle – 8%

Si le répertoire des CDN accorde une **place plus importante aux écritures de plateau, que ne le font les scènes nationales**, 14% contre 9%, et les théâtres nationaux, **la catégorie « Spectacles mettant en scène des textes dramatiques écrits après 2001 » demeure néanmoins en tête de son répertoire.**

Rappelons ici l'arrêté du 5 mai 2017 qui fixe le cahier des missions et des charges, relatif au label « Centre dramatique national » et le contrat de décentralisation dramatique

Parmi les missions des CDN : « **contribuer à la découverte de nouveaux auteurs et à la création d'un répertoire contemporain** ». Les CDN ont, eu égard à cette mission, les obligations suivantes :

- Créer au moins 2 spectacles (sur la durée d'un mandat de 3 ans), voire 3 spectacles (sur le premier mandat du directeur, de 4 ans) portant sur les œuvres d'un **auteur vivants de langue française** autres que celles du directeur
- Trouver un **équilibre entre des textes du répertoire et des œuvres d'auteurs vivants**, en accordant une attention particulière aux œuvres contemporaines d'expression francophone
- Porter une attention particulière à l'émergence et à la présentation de **textes nouveaux** et de **nouvelles formes d'écritures dramatiques** (à titre d'exemples : participation à des comités de lecture, présence d'un dramaturge dans l'équipe...)

L'arrêté précise que la direction d'un CDN « revient à un ou plusieurs artistes engagés dans le champ théâtral (acteur, metteur en scène, **auteur**, dramaturge, scénographe) dont l'indépendance artistique est garantie »

Rappelons également que les CDN sont des lieux de création et de production théâtrale en prise directe avec les formes nouvelles d'écriture théâtrale. Il est, comme le rappelle l'article I de l'arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges, relatif au label « Centre dramatique national » et le contrat type de décentralisation dramatique, dans leur identité même

de promouvoir la création contemporaine. « Le label « centre dramatique national » (CDN) est attribué à des structures de création et de production artistique dirigées par un ou plusieurs artistes engagés dans le champ théâtral et constituant des lieux de référence nationale pour le développement de l'art du théâtre auprès des publics. Les structures labellisées CDN constituent un réseau structurant en faveur du rayonnement du théâtre ainsi que du renouvellement de ses formes et de ses esthétiques. »

Le répertoire des SN

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none">1- Spectacles mettant en scène des « textes dramatiques écrits après 2001 – 37 %2- Spectacles mettant en scène des textes dramatiques écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle – 12%3- Spectacles sans texte dramatique préexistant conçus après 2001 à égalité avec la catégorie « Adaptations d'une œuvre littéraire écrite après 2001 » - 9% |
|---|

Le répertoire des scènes nationales est **similaire au répertoire global**, tous labels confondus, avec une primauté accordée aux textes dramatiques préexistant à leur mise en scène.

Le répertoire des TN

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none">1- Spectacles mettant en scène des textes dramatiques écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle – 19%2- Spectacles mettant en scène des « textes dramatiques écrits après 2001 » – 14%3- Adaptations d'une œuvre littéraire écrite après 2001 » 11% |
|--|

Le répertoire des théâtres nationaux offre **moins de visibilité aux « spectacles sans texte dramatique préexistant écrits depuis 2001 »**, qui sont absents du trio de tête ; **mais plus de place aux « adaptations d'une œuvre littéraire originale écrite après 2001 ».**

La place des écritures d'aujourd'hui y est globalement **moins importante**, puisque la catégorie des spectacles mettant en scène des textes dramatiques écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle supplante celle des spectacles mettant en scène des textes dramatiques après 2001.

Rappelons ici que **c'est l'impact de la programmation plus patrimoniale de la Comédie Française qui atténue la représentativité globale des écritures contemporaines**, alors même que ces dernières sont au cœur de la politique du TNS et du Théâtre de la Colline.

Par ailleurs, la relation aux œuvres dramatiques et littéraires (patrimoniales ou contemporaines) demeure un axe structurant de la politique de production et de diffusion de ces lieux ; elle explique la moindre représentativité des écritures de plateau.

En synthèse :

- 2053 spectacles observés, dont 20% de spectacles jeune public

DATATION DES TEXTES

- 75 % de textes écrits ou conçus après 1950 (écritures contemporaines)
- **64 % de textes écrits après 2001 (écritures d'aujourd'hui)**
- 55 % des textes écrits après 2001 sont des textes dramatiques préexistant à leur mise en scène
- 16% des textes écrits après 2001 sont des écritures de plateau

TYPOLOGIE DES SPECTACLES DRAMATIQUES

- 75 % des spectacles ont pour origine une œuvre dramatique ou littéraire
- **55 % des spectacles mettent en scène un texte dramatique préexistant**
- 20% des spectacles sont des adaptations d'œuvres littéraires originales
- 10% des spectacles sont sans texte préexistant (écriture de plateau)
- 64 % des « textes dramatiques préexistants à leur mise en scène » ont été écrits après 2001

DATATION ET TYPOLOGIE DES SPECTACLES DRAMATIQUES

- **Les « spectacles mettant en scène un texte dramatique préexistant écrit après 2001 » constituent 35 % du total des spectacles**
 - Les « spectacles mettant en scène un texte dramatique préexistant écrit entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle constituent 11 % du total des spectacles
 - Les « spectacles sans texte préexistant conçus après 2001 » constituent 10% du total des spectacles
-

4) Portrait des auteurs joués dans les structures labellisées, en 2016-2017

Notre enjeu étant de saisir la singularité d'une programmation théâtrale à l'échelle nationale sur une saison donnée, pour les auteurs comme pour les spectacles recensés, le dénombrement effectué n'annule pas les occurrences. Un même auteur est comptabilisé autant de fois que son texte est joué. Idem pour les spectacles.

LES AUTEURS	total labels	CDN	TN	SN
total SPECTACLES avec texte	2 034	773	79	1182
total auteurs	1 748	646	69	1033
total concepteurs	286	127	10	149
ratio concepteurs sur total spectacles avec texte	14%	16%	13%	13%
total auteurs dramatiques	1231	449	51	731
ratio auteurs dramatiques sur total auteurs	70%	70%	74%	71%
total auteurs dramatiques vivants	769	296	15	458
ratio auteurs dramatiques vivants sur total auteurs	44%	46%	74%	44%
ratio auteurs dramatiques vivants sur total auteurs dramatiques	62%	66%	29%	63%
total auteurs dramatiques vivants de langue française	595	226	11	358
ratio ADVF sur total AD	48%	50%	22%	49%
ratio ADVF sur total A	34%	35%	16%	35%
ratio ADVF sur total "auteurs + concepteurs"	29%	29%	14%	30%
total auteurs dramatiques vivants qui sont aussi metteurs en scène	468			
ratio ADV-mes sur total auteurs dramatiques vivants	61%			
total collectifs	273	112	8	153
ratio collectifs sur total auteurs	16%	17%	12%	15%

a- « Auteurs de textes » et « auteurs de spectacles »

Si l'on observe la façon dont sont signés les 2034 spectacles avec texte²⁸ joués, et plus spécifiquement les mentions relatives à la signature des textes, nous constatons tout d'abord le fait suivant : **tout spectacle comportant un texte ne mentionne pas nécessairement un auteur.**

Ainsi, sur les 2034 spectacles dramatiques joués, **286 spectacles ne mentionnent aucun auteur, mais un concepteur** (et/ou metteur en scène), **soit 14% du total des spectacles comportant un texte.**

Pour ces spectacles, **signés comme des « créations globales » par leurs concepteurs**, le texte ne se distingue pas de l'ensemble des matériaux qui composent la proposition théâtrale : lumière, scénographie, musique, corps ... Aussi, n'est-il pas identifié et nommé comme tel. Citons à titre d'exemple, *Adishatz* de Jonathan Capdevielle.

²⁸ Sur le total des 2053 spectacles, 19 sont sans texte.

Pour cette pièce qui comporte bien une partition textuelle, la distribution stipule seulement « conception et interprétation : Jonathan Capdevielle ». Aucune mention n'est faite du texte, non plus que de la mise en scène.

Ce ne sera pas le cas de sa création suivante *Saga*, pour laquelle un texte est mentionné. Jonathan Capdevielle signera²⁹ ainsi la conception, la mise en scène et le texte du spectacle *Saga*.

Pour ces spectacles ne mentionnant pas de texte, **la conception de l'œuvre englobe et désigne la mise en œuvre de l'ensemble des écritures convoquées**, que ces dernières soient textuelles, scénographiques, musicales, chorégraphiques. La présence du texte au plateau subsiste (une parole est énoncée), mais ce dernier n'est pas identifié, ni nommé et signé comme tel.

Le concepteur est ainsi à la fois auteur et metteur en scène. Il s'appréhende comme un créateur.

Parmi les spectacles observés, certains mentionnent un concepteur et un metteur en scène.

Citons à titre d'exemple, *Parlement*, dont le collectif L'encyclopédie de la Parole signe la conception et Joris Lacoste, l'un de ses membres, la mise en scène.

Cette distinction est intéressante.

Elle manifeste **qu'en se nommant concepteurs de leurs spectacles, les artistes se désignent avant tout comme des créateurs d'œuvres**, dont ils peuvent par ailleurs signer la mise en scène, et/ou l'écriture. Ils deviennent les auteurs de leurs spectacles. La mise en scène est subsumée par la conception, tout comme l'écriture dramatique...

Pour résumer, nous pourrions dire que sur ces **2034 spectacles**, 1748 font référence à des « auteurs de textes » (dramatiques ou non dramatiques), quand 286 font référence à des « auteurs de spectacles ».

La notion d'auteur n'a pas disparu ; elle s'est déplacée du texte vers l'œuvre, indiquant par la même le statut nouveau du texte au sein de l'œuvre, non plus fondement de cette dernière, « noyau insoluble de la représentation théâtrale », comme l'évoquait Michel Vinaver en 1987, mais matériau parmi d'autres matériaux, partie d'un tout qui tient désormais sa légitimité de lui-même.

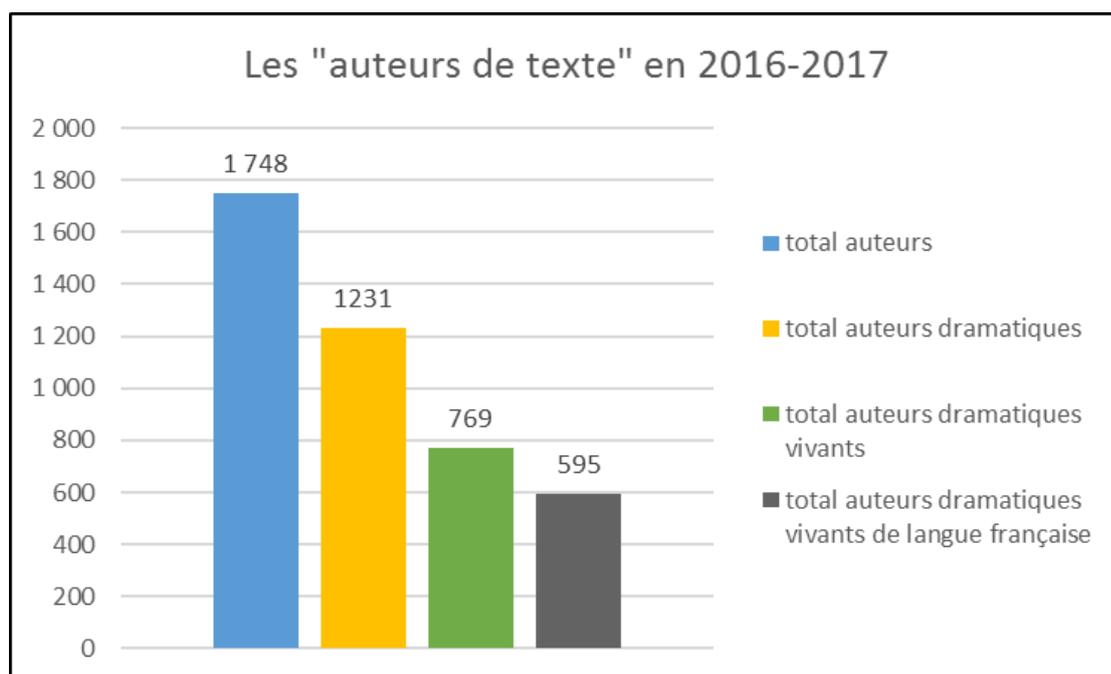
Si l'on observe **la datation et la typologie de ces 286 spectacles** pour lesquels aucun « auteur de texte » n'est mentionné, nous constatons qu'ils relèvent très **majoritairement des écritures d'aujourd'hui (77%)**, et qu'ils appartiennent majoritairement à la **catégorie des spectacles sans texte préexistant (44%)**.

²⁹ La signature d'un spectacle comme concepteur serait-elle le signe d'une hésitation à signer le texte de ce spectacle comme auteur ? Cette hypothèse a quelques fondements. À partir de quoi, de quand, se déclare-t-on auteur dramatique, telle est en effet une question délicate à laquelle chaque créateur répond subjectivement.

b- Les « auteurs dramatiques vivants francophone » constituent près de la moitié des auteurs dramatiques joués

Observant plus spécifiquement les « auteurs de textes », nous constatons tout d'abord **la place prépondérante des auteurs dramatiques**³⁰ qui, au nombre de 1 231, tous labels confondus, représentent **70 % du total des 1748 auteurs** recensés.

Cette représentativité est plus forte encore **dans les théâtres nationaux**, où elle atteint 74%.



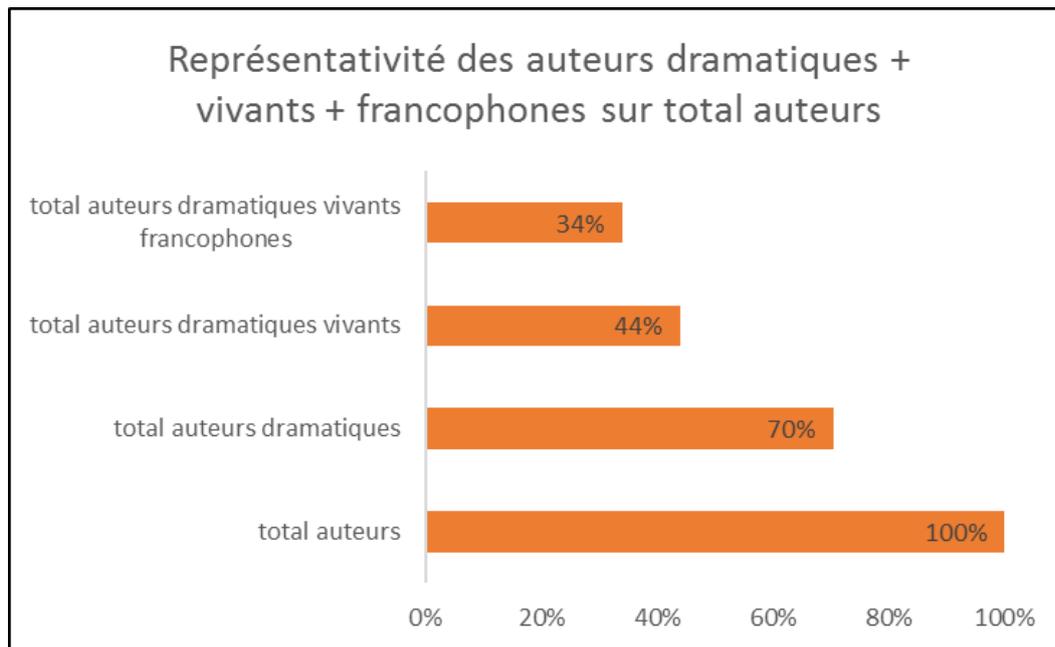
Nous constatons également **la place prépondérante des auteurs dramatiques vivants** au sein de la famille des auteurs dramatiques, puisque ces derniers représentent en effet **62% du total des auteurs dramatiques** joués.

Si cette **représentativité est plus faible dans les théâtres nationaux**, où les auteurs dramatiques vivants ne représentent que 29% du total des auteurs dramatiques joués, cela s'explique par la spécificité de la mission patrimoniale de la Comédie Française. Ces chiffres globaux ne rendent pas compte des **politiques en faveur des écritures contemporaines menées notamment par le TNS et le Théâtre de la Colline** et dont il nous faut souligner ici l'importance.

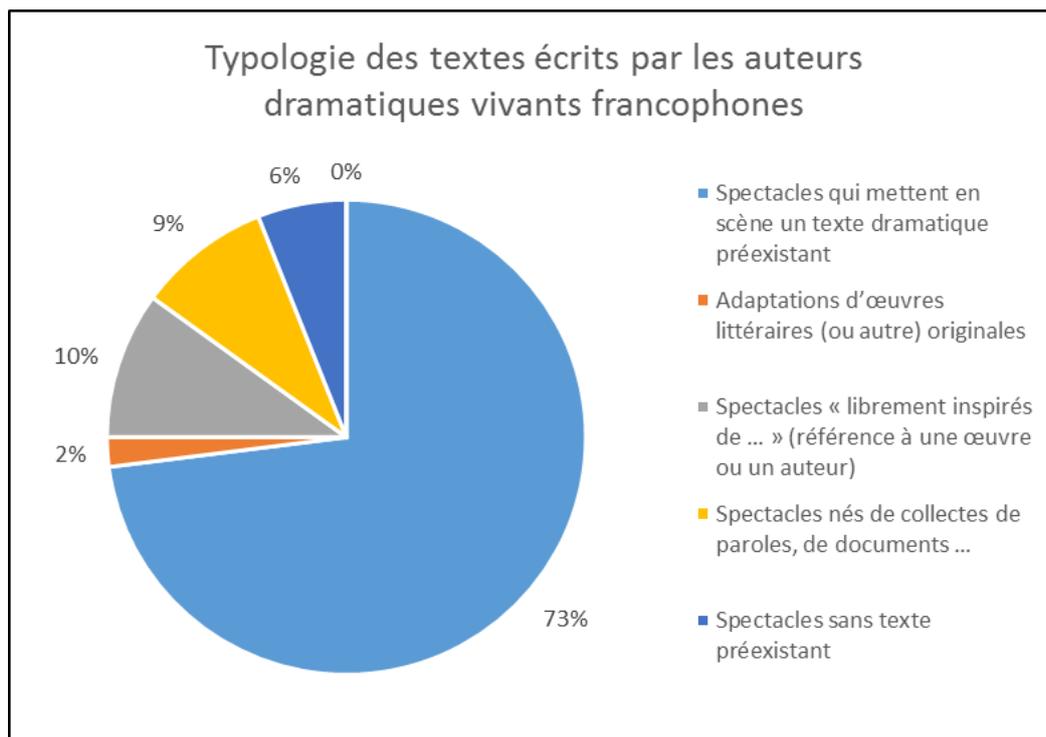
³⁰ Ont été recensés comme auteurs ou autrices dramatiques tout auteur ou autrice ayant publié un ouvrage de littérature dramatique, et/ou ayant bénéficié d'un dispositif d'aide ministériel spécifique à la littérature dramatique et/ou ayant été accueilli en résidence d'écriture dans les structures de soutien aux écritures dramatiques ; et/ou ayant été suivi une formation aux écritures dramatiques à l'ENSATT à Lyon ou à L'École du Nord à Lille

Enfin, au nombre de 595, les « auteurs dramatiques vivants francophones » constituent près de la moitié (48%) des auteurs dramatiques joués en 2016-2017, tous labels confondus, ce qui constitue en soi une belle représentativité.

Cette forte représentativité des auteurs dramatiques vivants francophones faiblit nécessairement, comme le montre le graphique ci-dessous si l'on observe leur place non plus seulement **au sein de la famille des auteurs dramatiques, mais au regard de celle plus large des auteurs** : les auteurs dramatiques vivants francophones constituent toutefois plus d'un tiers du total des auteurs (34%) quand les auteurs dramatiques vivants représentent 44% du total des auteurs.



Enfin, pour compléter ce portrait, et comme le montre le graphique ci-dessous, notons que les textes de ces 595 auteurs dramatiques vivants francophones relèvent très majoritairement, (mais non exclusivement) de la catégorie des textes préexistants à leur mise en scène : **73 % des textes écrits par les auteurs dramatiques vivants francophones joués en 2016-2017 sont des textes dramatiques préexistants à leur mise en scène.**



c- La place importante des « auteurs-metteurs en scène » et celle des collectifs d'auteurs

Poursuivant notre portrait, deux caractéristiques sont également à souligner.

Tout d'abord, la **part importante des « auteurs - metteurs en scène »**.

Sur les 769 auteurs dramatiques vivants recensés, 468, soit plus de la moitié d'entre eux, sont des « auteurs-metteur en scène » : **61%**.

Nous soulignons en introduction de cette étude **la question de la création des textes dramatiques** (leur passage au plateau), comme étant la préoccupation majeure des auteurs dramatiques.

Si l'on peut supposer que devenir metteur en scène de ses propres textes est l'une des réponses possibles à cette difficulté, il nous faut également rappeler, comme l'indique Antoine Doré dans son étude *Ecrire pour le théâtre* que « **la pratique scénique constitue le principal déclencheur du geste d'écrire pour le théâtre³¹** ».

Il y a une porosité des pratiques et des gestes entre les comédiens, les metteurs en scènes et les auteurs dramatiques. Ainsi, « dans 73% des cas, l'écriture de la première pièce s'est faite à un moment où, soit l'auteur suit une formation théâtrale (formation au métier de comédien ou études d'art du spectacle en université), soit il pratique l'activité de comédien ou de metteur en scène en tant que professionnel ou amateur assidu, soit il se trouve, de par son environnement proche, à proximité immédiate du monde de la création scénique³² ».

L'on peut également penser qu'il y a un enjeu symbolique fort pour un metteur en scène comme pour un comédien à « devenir auteur dramatique ».

³¹ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, p. 17

³² Ibid, p.17

Si l'on observe **la datation et la typologie des spectacles signés par ces « auteurs-metteurs en scène »**, nous constatons qu'ils relèvent très **majoritairement des écritures d'aujourd'hui (95%)**, et qu'ils appartiennent majoritairement à la **catégorie des spectacles qui mettent en scène des textes dramatiques préexistant (67%)**.

L'autre caractéristique est la **présence non négligeable de collectifs d'auteurs**.

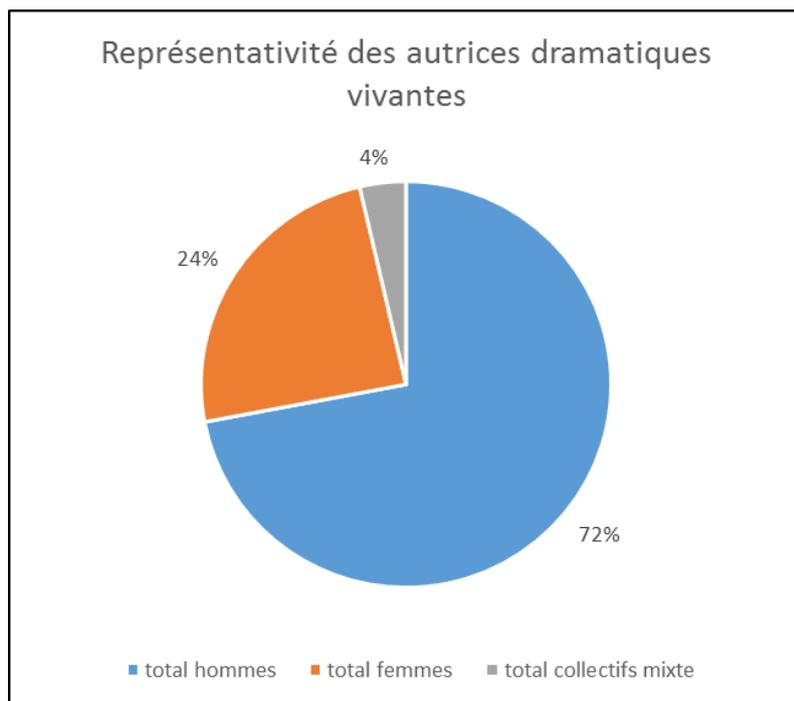
Au nombre de 273, ces derniers représentent, tous labels confondus, **16% du total des auteurs**. Les spectacles créés par ou avec ces collectifs d'auteurs relèvent **très majoritairement des écritures d'aujourd'hui (87%)** ; ils appartiennent par ailleurs majoritairement à la **catégorie des spectacles sans texte préexistant (40%)**, suivi de celle des textes dramatiques préexistants à leur mise en scène (22 %) et celle des spectacles « librement inspirés de » (21 %).

d- La faible présence des autrices dramatiques sur les plateaux de théâtre

La logique que nous avons suivie concernant les collectifs d'auteurs a été celle-ci : les collectifs d'auteurs composés exclusivement d'hommes ou de femmes ont été renseignés dans les colonnes respectives hommes ou femmes, les collectifs mixtes, dans la colonne « collectifs mixtes ». C'est la raison pour laquelle on comptabilise tous labels confondus 273 collectifs d'auteurs, parmi lesquels 205 collectifs mixtes.

LA PARITE	total hommes	total femmes	total collectifs mixte	total auteurs
total auteurs + concepteurs	1465	364	205	2034
	72%	18%	10%	
total auteurs	1342	304	102	1748
	77%	17%	6%	
total concepteurs	123	60	103	286
	43%	21%	36%	
total auteurs dramatiques	1006	197	28	1231
	82%	16%	2%	
total auteurs dramatiques vivants	554	187	28	769
	72%	24%	4%	
total auteurs dramatiques vivants de langue française	392	163	27	582
	67%	28%	5%	
total metteurs en scène	1369	463	221	2053
	67%	23%	11%	

Si l'on observe à présent **la place des femmes dans le champ de la création théâtrale et plus spécifiquement dans celui de la littérature dramatique**, force est de constater que la politique en faveur de l'égalité femme-homme doit être poursuivie, si ce n'est renforcée.



Les femmes ne représentent en effet, comme l'indique le tableau ci-dessus, que **17 % du total des auteurs et 16% du total des auteurs dramatiques joués** sur les plateaux de théâtre en France en 2016-2017.

Ces chiffres sont plus élevés quand l'on observe cette représentativité dans le champ plus restreint du **répertoire contemporain**, avec respectivement **24% d'autrices dramatiques vivantes et 28 % d'autrices dramatiques vivantes francophones jouées**.

S'ils indiquent une progression réelle de la présence des autrices vivantes francophones dans le champ de la création théâtrale, effet conjugué des politiques ministérielles en faveur de l'égalité femmes-hommes et de la sensibilisation des programmeurs, ils demeurent néanmoins encore insuffisants.

Les **femmes metteuses en scène** représentent quant à elles, 23% du total des metteurs en scène.

Observant cette question de la parité dans le **champ plus spécifique de l'écriture dramatique en direction de l'enfance et de la jeunesse**, nous constatons une meilleure représentativité des autrices dramatiques vivantes jeunesse puisque ces dernières constituent 33% du total des auteurs dramatiques vivants jeunesse, contre 24% pour les autrices dramatiques vivantes en général.

Si l'on est en droit de lire ces chiffres comme un signe encourageant relativement aux enjeux de parité, l'on peut également faire remarquer que **c'est dans un champ de la création théâtrale dont nous avons souligné la fragilité économique que les femmes autrices sont les plus présentes**.

L'on peut également se demander, si ne se poursuit pas, encore aujourd'hui, une **assignation de genre latente** qui maintiendrait la légitimité de la parole des femmes dans un champ spécifique : celui de l'enfance.

Symptomatique de cette **forme d'invisibilité dont les autrices sont l'objet**, la liste des 10 auteurs dramatiques les plus joués en 2016-2017, tous labels confondus, n'est composée que d'hommes.

Classement	Auteur dramatique	Nombre de fois ou une ou plusieurs pièces ont été programmées (pour une série de représentations) en 2016-17
1	Molière	71
2	Shakespeare	56
3	Bertolt brecht	31
4	Anton Tchekhov	26
5	David Lescot	25
6	Joël Pommerat	20
7	Marivaux	18
8	Mohamed El Khatib	16
9	Falk Richter	16
10	Corneille	16

Celle des 10 auteurs dramatiques vivants francophones les plus joués comptabilise quant à elle deux femmes, situées respectivement en quatrième et neuvième position.

Classement	Auteur dramatique vivant francophone	Nombre de fois ou une ou plusieurs pièces ont été programmées (pour une série de représentations) en 2016-17
1	David Lescot	25
2	Joël Pommerat	20
3	Mohamed El Khatib	16
4	Pauline Bureau	14
5	François Bégaudeau	11
6	Fabrice Melquiot	11
7	Wajdi Mouawad	10
8	Olivier Cadiot	9
9	Magali Mougel	9
10	Olivier Saccomano	8

En synthèse :

LES CONCEPTEURS

- **14% de spectacles ne mentionnent aucun auteur ; ils sont signés par des concepteurs** et/ou metteurs en scène

LA PLACE DES AUTEURS DRAMATIQUES VIVANTS FRANCOPHONES

- **70% d'auteurs dramatiques parmi les auteurs**
- 62 % d'auteurs dramatiques vivants parmi les auteurs dramatiques
- **48% d'auteurs dramatiques vivants francophones parmi les auteurs dramatiques**
- **34 % d'auteurs dramatiques vivants francophones parmi les auteurs**

LES « AUTEURS ET METTEURS EN SCÈNE »

- **61% d'auteurs-metteurs en scène parmi les auteurs dramatiques vivants**

LES COLLECTIFS D'AUTEURS

- **16% de collectifs d'auteurs parmi les auteurs**

LA PARITÉ

- 16% de femmes parmi les auteurs dramatiques joués
 - **28 % de femmes parmi les auteurs dramatiques vivants francophones**
-

5) Publication, répertoire et distribution des textes joués en 2016-2017

a- Les textes joués sont très majoritairement des textes publiés

PUBLICATION	total spectacles	total textes publiés avant leur mise en scène ou l'année de leur mise en scène	ratio textes publiés / total spectacles en %	dont textes dramatiques préexistant à leur mise en scène	ratio / total textes publiés en %	dont textes écrits après 2001	ratio / textes publiés en %	dont textes JP	ratio textes Jp / total textes publiés en %
CDN	782	495	63%	292	59%	226	46%	219	16%
TN	79	70	89%	39	56%	19	27%		
SN	1192	765	64%	446	58%	352	46%		
TOTAL label	2053	1330	65%	777	58%	597	45%		

Rappelons tout d'abord que par « **texte** » nous entendons les textes dramatiques préexistants à leur mise en scène, les œuvres littéraires originales adaptées, les œuvres littéraires originales citées si les « nouveaux textes » qu'elles ont inspirés n'ont pas été signés, ces mêmes « nouveaux textes » s'ils ont été signés, les textes écrits au plateau, ou encore les textes nés de collecte de parole et/ou de documents.

Pour chacun de ces types de texte, nous avons considéré comme **publié**, tout texte édité avant sa mise en scène ou l'année de sa mise en scène.

La logique que nous avons suivie pour déterminer l'identification des textes publiés ou non publiés a été celle-ci :

Textes dramatiques préexistants : année de publication du texte dramatique

Œuvres originales adaptées : année de publication de l'œuvre adaptée

Œuvres originales citées : année de publication du texte cité si absence de signature du texte « nouveau » ; ou année de publication du texte « nouveau » si signature et publication

Texte né de collecte de paroles et/ou documents : année de publication du texte signé

Texte élaboré durant la création : année de publication du texte signé si signature et publication

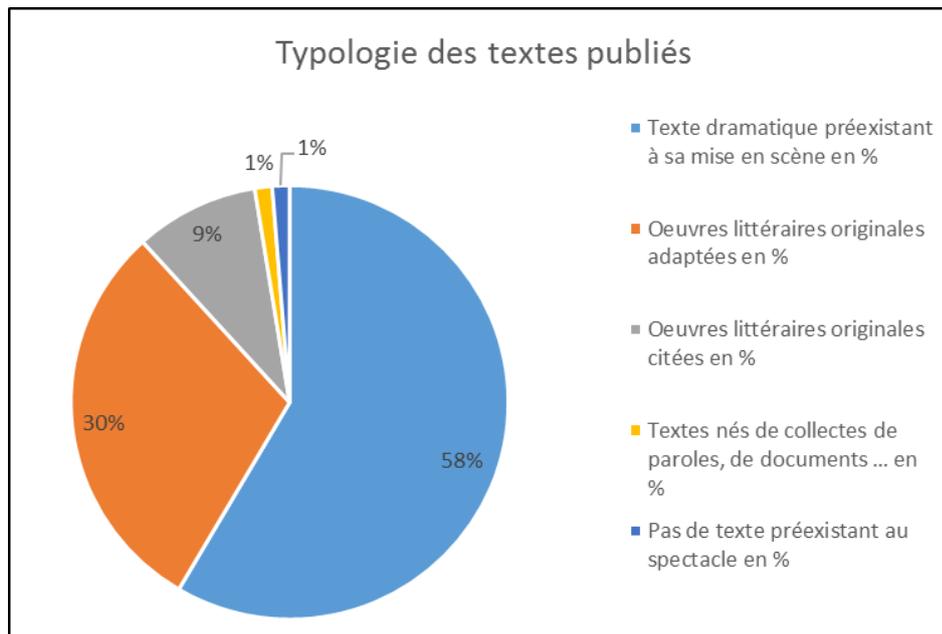
Sur les 2053 spectacles observés, 19 étaient des spectacles sans texte.

Parmi les **2034 spectacles (avec texte) observés**, toute typologie et datation confondues, **1330 sont des spectacles mettant en scène des textes publiés, soit 65% du total des textes joués.**

Les textes qui sont portés au plateau sont donc très majoritairement des textes publiés.

S'il est difficile de quantifier l'incidence de l'édition d'un texte sur sa mise en scène, la notabilité que confère la publication d'un texte à ce dernier est indéniable : il circule plus longtemps et plus facilement, il a plus de chances d'être repéré par un metteur en scène en quête de textes.

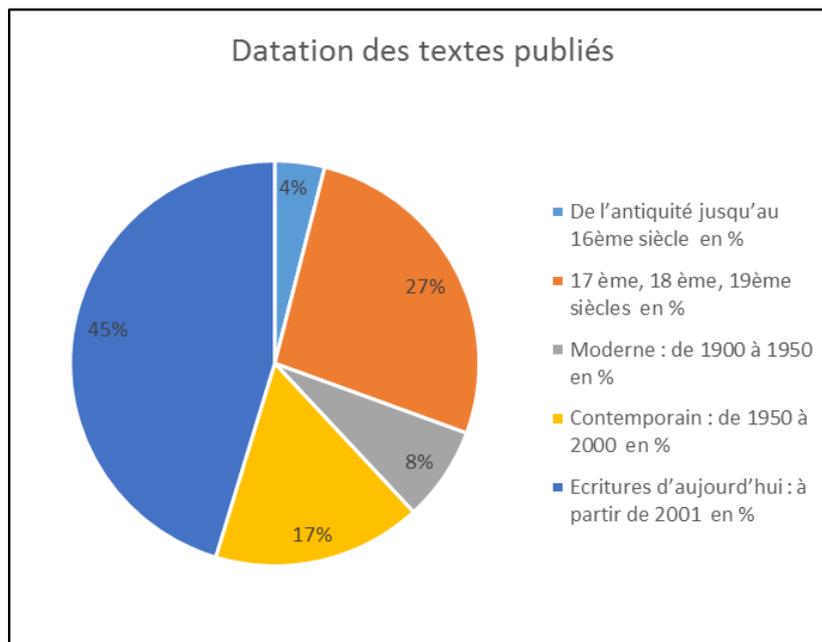
b- Les textes dramatiques en tête des textes publiés



Avec 777 textes dramatiques publiés, soit 58 % du total des textes publiés, **les textes dramatiques constituent la catégorie la plus importante de textes publiés.**

En seconde position, **les œuvres littéraires originales adaptées** (396) représentent **30% du total des textes**, quand les **œuvres littéraires originales citées** en constituent 9%.

c- Les écritures d'aujourd'hui en tête des textes publiés



Avec 45% de textes publiés écrits après 2001, **les écritures d'aujourd'hui sont la période la plus représentée**. Elle est suivie d'assez près par la période qui va du 17^{ème} au 19^{ème} siècle, cette dernière représentant 28% des textes publiés.

Enfin, ce sont les textes écrits entre 1950 et 2000 qui arrive en troisième position des textes publiés.

Au global, les écritures contemporaines (de 1950 à nos jours), représentent 62% des textes publiés.

d- Les textes « montés plusieurs fois » : d'un « répertoire confirmé » à un « répertoire à venir »

TEXTES QUI FONT REPERTOIRE	Textes qui ont déjà été montés		Textes qui n'ont jamais été montés		total spectacles
	en nombre	en %	en nombre	en %	
CDN	277	35%	505	65%	782
TN	45	57%	34	43%	79
SN	450	38%	742	62%	1192
TOTAL labels	772	38%	1281	62%	2053

Parmi les 2053 textes joués en 2016-2017, **38% d'entre eux ont déjà été montés**.

Cette **proportion relativement élevée de textes « montés plusieurs fois »** (en l'occurrence plus d'une fois) dans la programmation des structures labellisées, est plus nette encore si l'on observe les données relatives aux **théâtre nationaux**.

Ici, la part des « textes montés plusieurs fois » passe de 38% à 57%. La spécificité des missions de la Comédie française que nous avons déjà évoquée, suffit à rendre compte de ce phénomène.

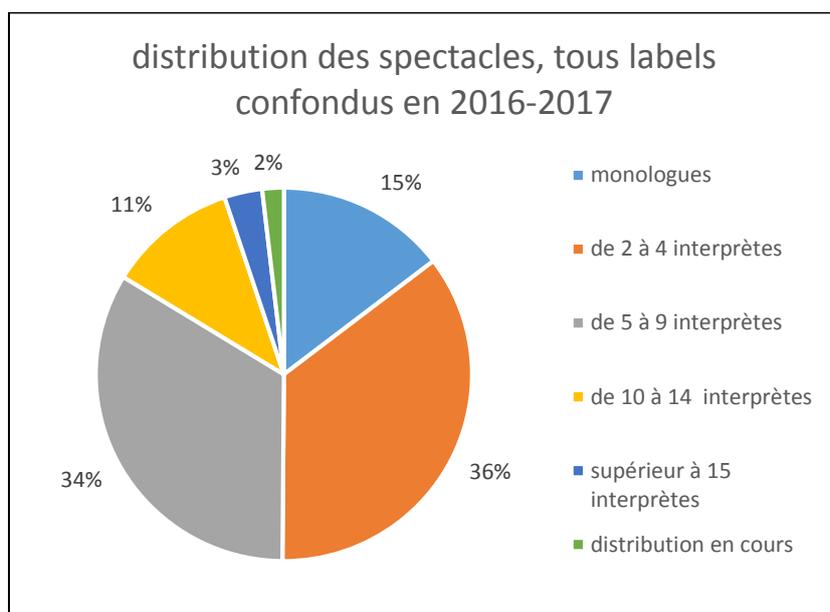
Examinons à présent l'identité de ces « textes montés plusieurs fois ».

Parmi ces 772 textes montés en 2016-2017 et déjà mis en scène, **61 % d'entre eux sont des textes dramatiques** et **29% des adaptations d'œuvres littéraires originales**.

Notons également **qu'ils ont pour 44% d'entre eux été écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle**, et pour **39 % d'entre eux entre 1950 et aujourd'hui**.

L'on pourrait ainsi distinguer au sein ces « textes montés plusieurs fois », d'un côté **les textes d'un « répertoire dramatique et littéraire confirmé »** nous faisons ici référence aux 341 textes (218 textes dramatiques, 83 œuvres adaptées, 40 œuvres citées) qui ont été écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle et qui sont toujours mis en scène ; de l'autre **les textes d'un « répertoire à venir »**, à tout le moins d'un répertoire en train de se constituer, dont nous ne sommes pas en mesure, à ce jour, de mesurer la longévité, mais dont nous constatons au présent l'effectivité. Nous faisons ici référence aux 303 textes (185 textes dramatiques, 96 œuvres adaptées, 18 œuvres citées) qui ont été écrits entre 1950 et aujourd'hui, soit 39 % du total des textes déjà montés.

- e- Une majorité de « petites distributions » mais une belle proportion de « distributions moyennes » tous spectacles et labels confondus



Si l'on observe à présent la distribution des 2053 spectacles programmés, tous labels confondus, l'on s'aperçoit tout d'abord que les « **petites distributions** » (**de 2 à 4 interprètes**) constituent la part la plus importante des spectacles concernés: **36 % d'entre eux**. Soulignons ici le très faible écart (2%) qui les sépare des « **distributions moyennes** » (**de 5 à 9 interprètes**) qui constituent elles, 34 % du total des spectacles programmés.

De la même façon, l'écart qui sépare la part des monologues de celles des distributions importantes est lui aussi très mince (4%) **puisque les monologues ou « seul(e) en scène »** représentent **15 % du total** des spectacles joués, quand les spectacles de 10 à 14 interprètes en constituent 11 %.

Enfin, les spectacles dont la **distribution est supérieure à 15** représentent **3% du total** des spectacles. Les théâtres nationaux, scènes nationales et centres dramatiques nationaux étant les scènes les plus dotées en France, ce taux de 3% est significatif d'une place mineure des grandes distributions.

LA DISTRIBUTION	CDN		TN		SN		tous labels confondus	
	nombre	ratio par rapport à total spectacles	nombre	ratio par rapport à total spectacles	nombre	ratio par rapport à total spectacles	nombre	%
monologues	110	14%	7	9%	183	15%	300	15%
de 2 à 4 interprètes	269	34%	18	23%	442	37%	729	36%
de 5 à 9 interprètes	266	34%	29	37%	395	33%	690	34%
de 10 à 14 interprètes	82	10%	16	20%	131	11%	229	11%
supérieur à 15 interprètes	22	3%	9	11%	36	3%	67	3%
distribution en cours	33	4%	0	0%	5	0%	38	2%
total spectacles	782		79		1192		2053	

Observant les variations de ces données label par label, nous constatons que, dans la structuration d'un champ qui recouvre aussi bien la production que la diffusion des spectacles, **les CDN et SN sont à égalité dans leur soutien aux petites et moyennes distributions, quand les théâtres nationaux se distinguent nettement par leurs capacités financières à soutenir de fortes distributions.**

Ainsi, la programmation des TN comprend 20 % de spectacles avec une distribution de 10 à 14 interprètes contre 11% tous labels confondus **et 11% de spectacles avec une distribution supérieure à 15 interprètes contre 3% tous labels confondus.**

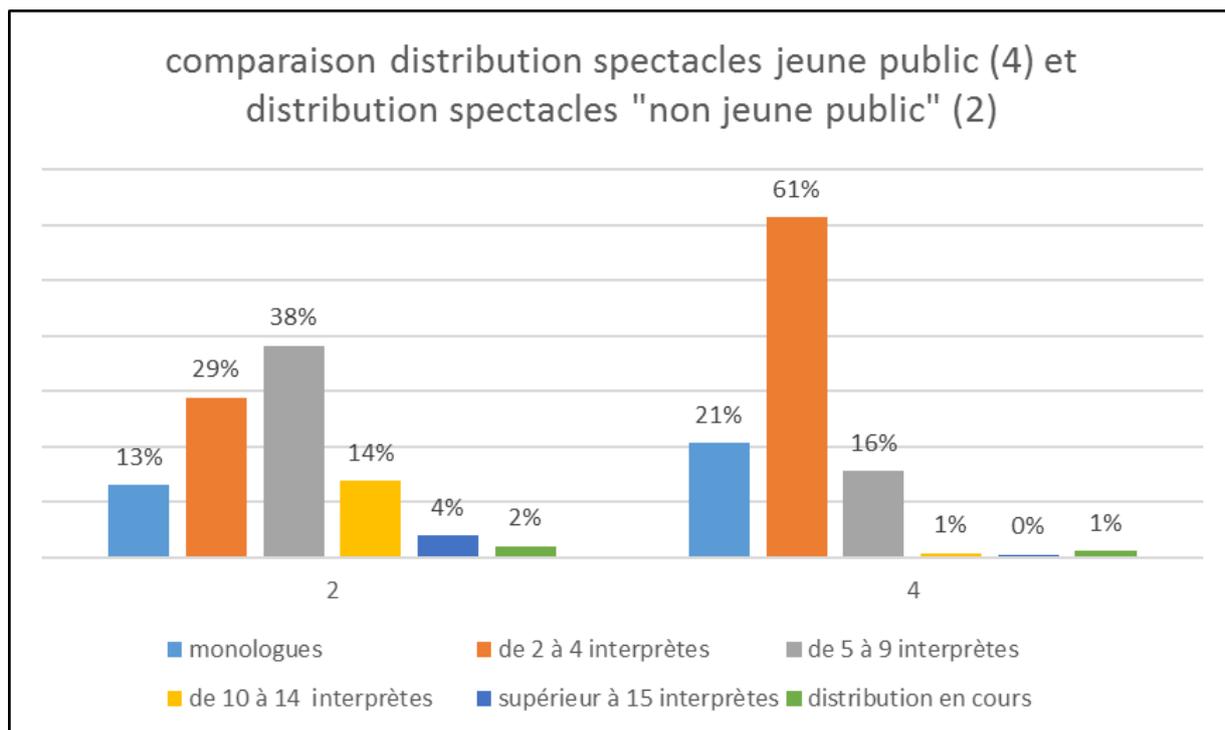
f- Une très large majorité de « petites distributions » dans les spectacles jeune public

LA DISTRIBUTION	spectacles non jeune public		spectacles jeune public	
	nombre	en %	nombre	en %
monologues	214	13%	86	21%
de 2 à 4 interprètes	472	29%	257	61%
de 5 à 9 interprètes	625	38%	65	16%
de 10 à 14 interprètes	226	14%	3	1%
supérieur à 15 interprètes	65	4%	2	0%
distribution en cours	33	2%	5	1%
total spectacles	1635		418	

Si l'on observe à présent la **distribution des spectacles jeune public** comparativement à celle des spectacles « non jeune public », l'on s'aperçoit que **la proportion de « seul(e) en scène » y est plus importante** : 21% pour les spectacles jeune public contre 13% pour les autres.

L'on s'aperçoit également que **les spectacles avec une « petite distribution » (de 2 à 4 interprètes) représentent 61% des spectacles jeune public** contre 29% pour les spectacles « non jeune public ».

Enfin, **0% des spectacles jeune public sont dotés d'une distribution supérieure à 15**, contre 3 % pour les spectacles non jeune public.



Cette forte disparité des distributions respectives des spectacles jeune public et des spectacles « non jeune public » témoigne de **l'économie fragile** en laquelle se déploie la création théâtrale en direction des plus jeunes. **Une économie qui retentit sur les formats présentés, et donc sur les œuvres elles-mêmes.** Ce que l'on ne peut que regretter.

g- Les 10 textes les plus représentés, tous labels confondus en 2016-2017

Si nous examinons à présent les 10 textes les plus représentés en 2016-2017, tous labels confondus, nous retrouvons un certain nombre de caractéristiques déjà repérées :

- la place prépondérante des écritures d'aujourd'hui (datation) ;
- la place majoritaire des textes dramatiques préexistants à leur mise en scène (typologie) ;
- la place très majoritaire des auteurs hommes ;
- la proportion importante des textes publiés ;
- la proportion importante des textes « déjà montés ».

Soulignons également la notoriété et le genre des metteurs en scène des 10 textes les plus représentés : Thomas Ostermeier, Joël Pommerat, Cyril Teste, Sylvain Creuzevault, pour ne citer que ceux-là...

Il nous faut toutefois relativiser la portée de cette « photographie », qui, si elle met en lumière des tendances fortes, ne rend compte de la programmation que d'une seule saison, avec ses spécificités.

Classement	Texte	Nombre de fois où la pièce a été programmée (pour une série de représentations) en 2016-2017	Metteur en scène	typologie	datation	sexe auteur	publication	déjà monté
1	<i>La Mouette</i> d'Anton Tchekhov	20	Thomas Ostermeier (18) et Benjamin Porée (1) et Oskaras Korsunovas (1)	mise en scène d'un texte préexistant	17, 18 et 19ème siècles	auteur	x	x
2	<i>La résistible ascension d'Arturo Ui</i> de Bertolt Brecht	20	Dominique Pitoiset	mise en scène d'un texte préexistant	Écritures contemporaines (après 1950)	auteur	x	x
3	<i>Ça ira(1) fin de Louis</i> de Joël Pommerat	15	Joël Pommerat	mise en scène d'un texte préexistant	écritures d'aujourd'hui (après 2001)	auteur	x	0
4	<i>Songes & Métamorphoses</i> de Guillaume Vincent et William Shakespeare	14	Guillaume Vincent	mise en scène d'un texte préexistant et spectacle "librement inspiré de"	écritures d'aujourd'hui et 17, 18, 19ème siècles	auteur	x	x
5	<i>Karamazov</i> d'après <i>Les frères Karamazov</i> de Fiodor Dostoievski	13	Jean Bellorini	adaptation	17, 18 et 19ème siècles	auteur	x	x
6	<i>Nobody</i> d'après plusieurs textes de Falk Richter	13	Cyril Teste	spectacle "librement inspiré de"	écritures d'aujourd'hui (après 2001)	auteur	0	x
7	<i>Réparer les vivants</i> de Maylis de Kerangal	13	Emmanuel Noblet (12), Sylvain Maurice (1)	adaptation	écritures d'aujourd'hui (après 2001)	autrice	x	x
8	<i>Blanche-neige ou la chute du mur de Berlin</i> de Samuel Hercule et Métilde Weyergans	12	Samuel Hercule et Métilde Weyergans	mise en scène d'un texte préexistant	écritures d'aujourd'hui (après 2001)	collectif	x	0
9	<i>Le Cid</i> de Corneille	12	Yves Beaunesne	mise en scène d'un texte préexistant	17, 18 et 19ème siècles	auteur	x	x
10	<i>Angelus Novus Antifaust</i>	11	Sylvain Creuzevault	pas de texte préexistant au spectacle	écritures d'aujourd'hui (après 2001)	auteur	0	0

En synthèse :

PUBLICATION DES TEXTES

- **65 % des textes joués sont publiés**
- 58 % de ces textes publiés sont des textes dramatiques
- 45% de ces textes publiés ont été écrits après 2001

LES TEXTES QUI « FONT REPERTOIRE »

- **38% des textes joués ont déjà été montés**
- **61% des textes déjà montés sont des textes dramatiques**
- **44 % des textes déjà montés ont été écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle**
- 17% des textes déjà montés ont été écrits après 2001 et 22% après 1950

DISTRIBUTION DES TEXTES

- 36% des spectacles joués ont des « petites distributions » (de 2 à 4 interprètes)
 - 34% des spectacles joués ont des « distributions moyennes » (de 5 à 9 interprètes)
 - 3% des spectacles ont des distributions supérieures à 15 interprètes
 - 61% des spectacles jeune public joués ont des « petites distributions » (de 2 à 4 interprètes)
-

Conclusion du premier volet de l'étude

Si les chiffres indiqués dans cette étude nous ont permis de repérer des tendances fortes, nous nous sommes efforcés de garder à l'esprit la singularité du paysage théâtral que dessine par définition la programmation d'une saison unique. Ici, la saison 2016-2017.

Cette remarque ne vise pas à réduire la portée de nos observations et/ou conclusions, mais elle en souligne le caractère parfois circonstancié³³.

- **64 % des textes ont été écrits après 2001 (écritures d'aujourd'hui)**
 - **55 % des spectacles mettent en scène un texte dramatique préexistant**
 - Les « spectacles mettant en scène un texte dramatique préexistant écrit après 2001 » constituent 35 % du total des spectacles
 - 14% de spectacles ne mentionnent aucun auteur ; ils sont signés par des concepteurs et/ou metteurs en scène
 - 70% d'auteurs dramatiques parmi les auteurs
 - **48% d'auteurs dramatiques vivants francophones parmi les auteurs dramatiques**
 - **61% d'auteurs-metteur en scène parmi les auteurs dramatiques vivants**
 - 16% de collectifs d'auteurs parmi les auteurs
 - **28 % de femmes parmi les auteurs dramatiques vivants francophones**
 - 65 % des textes joués sont publiés
 - 38% des textes joués ont déjà été montés
 - 44 % des textes déjà montés ont été écrits entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle
 - **39% des textes déjà montés ont été écrits après 1950**
-

³³ À titre d'exemple, la liste des dix auteurs dramatiques les plus joués en 2016-2017 cités p. 35, celle des dix auteurs dramatiques vivants francophones cités, page 36, ou encore celle des dix textes les plus représentés en 2016-2017 p. 44, si elles témoignent bien d'un état des lieux du paysage de la littérature dramatique en 2016-2017, sont aussi propres à la singularité des spectacles dramatiques en tournée durant cette période.

Notre observation comparative de la programmation théâtrale des centres dramatiques nationaux, scènes nationales et théâtres nationaux en 2016-2017, nous a permis de mettre en lumière un certain nombre de points :

- Tout d'abord, la **très grande similarité des répertoires programmés dans les centres dramatiques nationaux et scènes nationales**, qu'il s'agisse de la représentativité des :
 - Ecritures d'aujourd'hui : 65 % dans les deux cas.
 - Spectacles mettant en scène un texte dramatique préexistant : respectivement 52% (CDN) et 56% (SN)
 - Spectacles mettant en scène un texte dramatique préexistant écrit après 2001 : respectivement 34% (CDN) et 37% (SN)
 - Auteurs dramatiques : respectivement 70% (CDN) et 71% (SN)
 - Auteurs dramatiques vivants francophones : respectivement 50% (CDN) et 49% (SN) du total des auteurs dramatiques
 - Concepteurs : respectivement 16% (CDN) et 13 % (SN)
 - Collectifs d'auteurs : respectivement 17% (CDN) et 15% (SN)

Seule la **représentativité des autrices dramatiques vivantes francophones** marque un point de dissemblance entre les deux labels. Ces dernières représentent en effet **24%** du total des auteurs dramatiques vivants francophones dans les SN contre **34%** pour les CDN. Les **enjeux de parité** s'il semblent bien appréhendés par les CDN doivent faire l'objet d'une vigilance accrue au sein des SN.

Enfin, comme nous l'évoquions précédemment³⁴, la **pluridisciplinarité** qui est au cœur des missions des scènes nationales justifie la proportion de 55% de spectacles non dramatiques pour les SN, contre 25% pour les CDN.

- Ensuite, la **singularité du répertoire des théâtres nationaux**, à propos de laquelle nous avons précisé à plusieurs reprises qu'elle devait être appréhendée avec circonspection, aux regards des missions spécifiques (notamment patrimoniales) de la Comédie française et du poids de l'établissement sur les chiffres globaux.
Rappelons ainsi :
 - la moindre représentativité au global des écritures d'aujourd'hui (35 % pour les TN contre 64% tous labels confondus) ; celle-ci tient pour beaucoup à la spécificité de la programmation de la Comédie Française
 - la similarité de la représentativité des spectacles mettant en scène un texte dramatique préexistant : 53% pour les TN et 55% tous labels confondus
 - la similarité de la représentativité des auteurs dramatiques : 74% pour les TN contre 70 % tous labels confondus
 - la plus faible représentativité des auteurs dramatiques vivants francophones : 22% pour les TN contre 48% tous labels confondus, qui s'explique par la dimension internationale de ces établissements, parmi lesquels le théâtre de l'Odéon et sa mission spécifique, comme scène européenne : « L'ouverture européenne du Théâtre national de l'Odéon suppose que la place des représentations en langue originale autre que le français soit affirmée et que leur fréquence soit au moins équivalente à celles des saisons précédentes³⁵».

³⁴ Voir p.18

³⁵ In Lettre de mission du 10 janvier 2017 à Stéphane Braunschweig, directeur du Théâtre national de l'Odéon

- la similarité de la représentativité des concepteurs (13% pour les TN contre 14% pour labels confondus) et des collectifs d'auteurs (12% pour les TN et 16% tous labels confondus)
- la plus faible représentativité enfin des autrices dramatiques vivantes francophones : 18% contre 28% tous labels confondus.
Enjeu majeur de la politique ministérielle, la parité doit faire l'objet d'une attention accrue de la part des théâtres nationaux.

Avec **95% de leur programmation dédiée à l'art dramatique**, les théâtres nationaux sont bien les lieux emblématiques d'une création théâtrale appréhendée dans sa dimension contemporaine mais aussi patrimoniale, développant ainsi une vision plus diachronique du répertoire.

Notre observation globale, tous labels confondus, de la programmation théâtrale des centres dramatiques nationaux, scènes nationales et théâtres nationaux en 2016-2017 nous a permis de dégager **deux tendances fortes**, qui structurent le paysage de la création théâtrale contemporaine française.

- En premier lieu, l'on constate **la place prépondérante non seulement des écritures contemporaines mais plus encore des écritures d'aujourd'hui** dans le répertoire de ces structures labellisées.
Ainsi, **75 % des textes joués ont été écrits après 1950** quand **64 % des textes joués ont été écrits après 2001**.
Cette place importante accordée aux écritures d'aujourd'hui, dans la diversité des formes et des pratiques d'écriture qui caractérisent la création théâtrale contemporaine, est la condition même de l'apparition, aux côtés d'un « répertoire dramatique et littéraire confirmé », d'un « répertoire à venir ».
Le fait que **39 % des textes « montés plusieurs fois » ont été écrits après 1950** (dont 22% entre 1950 et 2000 et 17% après 2001), nous indique d'ores et déjà l'émergence de figures littéraires dramatiques dont il est cependant impossible aujourd'hui d'augurer la postérité.
- En second lieu, l'on observe **la place majeure des spectacles mettant en scène un texte dramatique préexistant**.
Au sein du corpus global des spectacles dramatiques observés, **55% d'entre eux** mettent en effet en scène un texte dramatique préexistant.
Dans un paysage théâtral caractérisé par un renouvellement des pratiques d'écriture dramatique et scénique en même temps qu'un questionnement du statut du texte aussi bien que de l'auteur, force est de constater que **la littérature dramatique et ses œuvres demeurent le creuset auquel la création théâtrale contemporaine continue de se nourrir et de se confronter**.

De manière plus générale, et contre toute idée d'une *disparition* des textes des plateaux de théâtre, **84 % des spectacles observés ont pour origine une œuvre dramatique ou littéraire**. Que ces œuvres soient fidèlement mises en scène, adaptées, ou citées, que leur lettre soit strictement respectée, sauvagement interprétée ou parfois même biffée, elles sont la matière textuelle en même temps que l'horizon de sens auxquels continuent de se référer les metteurs et metteuses en scène d'aujourd'hui.

Au croisement de ces deux tendances, les « **spectacles mettant en scène un texte dramatique préexistant écrit après 2001** » constituent la **catégorie de spectacles la plus largement représentée : 35 % du total des spectacles dramatiques.**

Au-delà de la question de la place des écritures contemporaines, cette analyse statistique nous a également renseignés sur la **représentativité des « auteurs dramatiques vivants francophones »** au sein de l'ensemble plus global des auteurs des textes joués.

- Contre toute idée, là encore, d'une *disparition* des « auteurs dramatiques vivants francophones » - rappelons ici le titre polémique de l'article de Libération que nous évoquions dans notre introduction : *Auteur où es-tu ? - ces derniers occupent une place majeure dans le paysage des écritures dramatiques d'aujourd'hui.*

Les auteurs dramatiques vivants francophones représentent en effet **près de la moitié (48 %) des auteurs dramatiques joués**, quand les auteurs dramatiques eux-mêmes constituent 70% du total des auteurs.

- Au sein de ces derniers, nous ne pouvons que souligner **la représentativité encore trop faible des autrices dramatiques**, ces dernières constituant à peine un tiers (28 %) des auteurs dramatiques vivants francophones joués.

A contrario, il nous faut remarquer la **forte proportion d'auteurs qui sont également metteurs en scène** puisque ces derniers représentent à eux seuls plus de la moitié (61%) des auteurs dramatiques vivants, celle non négligeable des **collectifs d'auteurs** qui représentent 16% du total des auteurs, celle enfin des **concepteurs** (et/ou metteur en scène) qui signent 14% de spectacles dramatiques ne mentionnant aucun auteur ; autant d'éléments qui attestent d'une évolution du statut de l'auteur dramatique.

Comment comprendre, au regard de ces données objectives, et de la réalité qui les sous-tend, le malaise et les difficultés dont les auteurs dramatiques vivants témoignent pourtant aujourd'hui ?

Nous avons pu mesurer, lors de nos entretiens avec les auteurs et autrices dramatiques que nous avons rencontrés (cf. annexe 2), combien ces derniers sont confrontés, quand ils ne sont pas metteurs en scène, directeurs ou directrice de CDN, à la difficulté d'être joués, c'est à dire d'exister artistiquement mais aussi économiquement et socialement dans une chaîne de production dont ils n'ont pas la maîtrise. Ceci, lors même qu'ils sont ou ont été lauréats de l'aide à la création dramatique ...lors même qu'ils sont publiés ... lors même qu'ils sont soutenus par des dispositifs, aides ou bourses ministérielles ou encore accueillis en résidence par des structures dédiées aux écritures contemporaines.

Combien il est difficile non seulement artistiquement, économiquement, socialement mais aussi humainement pour ces créateurs de dépendre entièrement d'un metteur-en-scène porteur de projet, qui seul décide ou non de mettre en scène leurs textes.

Combien il est insatisfaisant pour certains de ne pas voir leurs œuvres, pourtant publiées, ne pas s'accomplir parfois par la représentation théâtrale et demeurer ainsi incomplètes, existantes mais inachevées.

Combien également les conditions de rémunérations sont variables selon la notoriété ou le genre de l'auteur, laissées à l'appréciation du porteur de projet.

Combien les enjeux de signature peuvent se poser de façon parfois violente ...

Nous avons pu mesurer le malaise éprouvé par ces créateurs qui se sentent déconsidérés dans leur identité d'écrivain de théâtre, comme si c'était « ringard », « has been », « dépassé » – nous reprenons leurs termes – d'écrire du théâtre aujourd'hui...

Comment comprendre face à la réalité effective de la place des écritures dramatiques contemporaines dans le champ de la création théâtrale, **cette perception des écrivains et écrivaines de théâtre ?** Quels sont les éléments qui pourraient rendre compte d'un tel hiatus ?

Plusieurs hypothèses et/ou pistes de réflexion sont ici envisageables :

- Constaté que des textes dramatiques contemporains sont effectivement montés ne nous renseigne pas sur **les conditions économiques de leur conception, de leur mise en scène et de leur diffusion**, du point de vue des auteurs dramatiques.

Ainsi peut-on évoquer :

- **L'absence de toute réglementation ni même charte relative aux conditions de rémunération des auteurs dramatiques**, qu'il s'agisse :

- § du partage des droits de représentations théâtrale

- § des commandes de texte ou d'adaptation

- § des ateliers d'écriture

- § des résidences de création

- § des modalités financières d'accompagnement des auteurs associés dans les structures labellisées

Si cette absence de réglementation place l'auteur dramatique en position de faiblesse, l'obligeant à une négociation individualisée de sa rémunération, de manière plus globale **la question de la place de l'artiste-auteur dans la chaîne de valeur** mérite d'être posée pour les auteurs dramatiques comme elle l'est pour tous les artistes-auteurs.

La **mission sur le statut des artistes-auteurs confiée à Bruno Racine** par le ministre de la culture atteste de la vigilance en même temps que de la responsabilité du ministère sur ce sujet.

- **La structuration de la chaîne de production des spectacles :**

Articulée économiquement et symboliquement autour du pivot central que constitue **la figure du « metteur en scène-porteur de projet »**, elle place l'auteur dramatique en position d'attente et de dépendance ; ce sont les metteurs en scène et leurs compagnies via les aides à la production ou le conventionnement qui détiennent les moyens de production permettant de monter les textes. La très faible proportion d'auteurs dramatiques à la direction des CDN (1 sur 42) ne constitue pas un rempart contre cette concentration des moyens.

À l'exception de l'aide au montage du dispositif ministériel d'aide à la création dramatique ou de dispositifs singuliers comme l'EPAT (Ecole pratique des auteurs de théâtre) à Théâtre Ouvert ou encore la proposition faite par le Théâtre de la Colline à ses auteurs dramatiques associés de solliciter, moyens de production à l'appui, un metteur en scène afin qu'il ou elle monte leurs textes, les auteurs ne sont pas en position économique ni symbolique de porter la création de leurs textes. Il n'est pas dans l'usage qu'un auteur dramatique sollicite un metteur en scène.

- Constaté que des textes dramatiques contemporains sont effectivement montés sur des plateaux de théâtre ne nous renseigne pas non plus sur ce que nous pouvons appeler **l'écosystème symbolique dans lequel s'organise et se structure leur production** du point de vue des auteurs dramatiques.

On peut évoquer ici :

- La **forme de subordination** des auteurs dramatiques induite par le positionnement hégémonique des metteurs en scène dans la chaîne de production des spectacles.
- La **forme de rivalité** qui oppose « auteurs de textes » et « auteurs de spectacles » dans une revendication commune d'identité de « créateurs » d'œuvres, pour les uns littéraires, pour les autres scéniques ; et son retentissement possible sur les relations entre auteurs dramatiques et metteurs en scène.
- La **forme de négation du statut de créateur** de l'auteur dramatique que peuvent représenter des commandes trop injonctives ou trop contraintes qui réduisent ce dernier à un transcripteur d'idées ou de contenus, **dans la relégation manifeste des enjeux littéraires et de langue propres à sa création.**
- La **forme de minoration de la littérarité du texte dramatique** induite par l'évolution du statut et de l'usage du texte que nous avons évoquée au cours de cette étude.

Cette évolution, si elle ne destitue pas le texte, le déplace cependant : nous avons parlé à plusieurs reprises de ce dernier comme d'un « matériau-textuel » sur lequel le metteur en scène, l'adaptateur, ou l'auteur lui-même interviennent, opèrent des gestes de réécriture, certains allant jusqu'à l'effacement même de l'œuvre originale. Ce déplacement induit **une appréhension renouvelée de l'œuvre littéraire** (dramatique ou non) qui n'est ainsi plus pensée ni considérée dans l'intangibilité de sa lettre, l'indissociation de principe de sa langue et de son sens, leur irréductibilité. Elle peut légitimement constituer une forme de violence pour l'écrivain de théâtre qui fait ou entend « faire œuvre » à la fois dramatique et littéraire.

Par-delà l'opposition trop schématique d'une conception de l'écriture dramatique entendue du côté du texte, de la littérature et du livre à une conception qui la placerait plutôt du côté de la parole, de l'éphémère et du plateau, **les écrivains de théâtre d'aujourd'hui conçoivent leur pratique d'écriture dans un aller-retour entre la table et le plateau, la chambre et la scène**, dans un mouvement de confrontation, reprise, maturation.

Il ne s'agit donc pas pour eux de revendiquer un retour au texte dramatique entendu dans son acception traditionnelle (antériorité, fixité, intangibilité) mais sans doute plus justement de **rappeler la nécessité d'un respect de leur langue, de leurs créations et de leur métier.**

Quelles sont aujourd'hui les conditions (économiques et symboliques) de création des textes dramatiques – de leur conception, à leur mise en scène et diffusion, du point de vue des auteurs dramatiques ? La question est cruciale.

Le second volet de notre étude, qui va examiner la politique de soutien des CDN aux auteurs vivants du théâtre francophone, nous permettra d'y répondre partiellement.

Stéphanie Chaillou

Inspectrice de la création artistique, collègue théâtre

Annexe 1 : Lettre de mission



Paris, le 19 FEV. 2019



Note à

Mme Marie-Pierre BOUCHAUDY,
Cheffe du service de
l'Inspection de la création artistique

Direction générale de la
création artistique

SERVICE DE L'INSPECTION DE
LA CRÉATION ARTISTIQUE

Elisabeth Pégorié

01.40.15.83.80

lettremission_repertoire
descdnetc_v4bis.odt

Objet : Etude de la place des écritures contemporaines et des auteurs vivants de langue française dans la programmation des Centres dramatiques nationaux (CDN) et Théâtres nationaux, conception d'une méthodologie d'observation et d'analyse afin d'élargir l'étude aux scènes nationales et de mettre en place un dispositif pérenne d'observation.

La promotion du théâtre contemporain de langue française et de ses auteurs vivants constitue l'une des dimensions des politiques de soutien à la création artistique.

Les pratiques contemporaines d'écriture dramatique se diversifient (adaptation de romans, de films, écritures documentaires, de plateau, etc.) et déplacent la notion d'auteur ; dans ce paysage renouvelé, la présence des auteurs vivants de langue française dans les programmations et productions des structures labellisées mérite d'être observée et analysée.

Cette étude se fera en plusieurs étapes. La première consistera à explorer et analyser la programmation théâtrale contemporaine des centres dramatiques nationaux et des Théâtres nationaux, sur la saison 2016-2017. L'examen par un inspecteur-trice de la création artistique de ce répertoire spécifique permettra de définir la nature et la typologie des pratiques d'écriture dramatique à l'œuvre ainsi que l'identité des textes (monologue, jeune public, distribution, etc.) et des auteurs (sexe, metteur en scène, collectif, etc.).

Cette méthodologie d'observation et ces typologies permettront également de mettre en place un dispositif d'observation des programmations des scènes nationales. La grille statistique établie par l'inspecteur-trice en concertation avec la délégation au théâtre pourrait ainsi être utilisée par la SACD qui se propose, à titre gracieux et dans le cadre d'une convention avec la DGCA, d'assurer la collecte des données relatives à la programmation théâtrale des scènes nationales sur la saison 2016/2017. Le bureau de l'observation

assurera dans ce cas l'intégration de l'ensemble des données selon la grille statistique unique. Pour que l'analyse de ces données concernant les scènes nationales intervienne dans la première phase de la présente mission, ces dernières devront être remises à l'inspecteur-trice avant le 15 avril prochain.

Dans un second temps, la politique de soutien des CDN aux auteurs vivants du théâtre francophone, aussi bien en termes de production, que de partage de l'outil ou d'accueil en résidence sera examinée.

Une présentation de ces travaux, en cours, est prévue lors des Assises des auteurs dramatiques en juillet prochain au festival d'Avignon.

Le bureau de l'observation sera associé étroitement afin d'envisager dès le départ des outils permettant la pérennisation des dispositifs d'observation. La délégation au théâtre apportera également son appui.

L'inspecteur-trice veillera à ce que la première partie de cette étude me soit remise à la fin juin prochaine, puis la seconde partie à la fin novembre 2019.

La Directrice générale de la création artistique



Sylviane TARSOT-GILLERY



Paris, le 21 FEV. 2019



Note à

Mme Stéphanie CHAILLOU,
Inspectrice de la création artistique

Direction générale de la
création artistique

DGCA/SICA

Elisabeth Pégorié

01.40.15.83.80

mission_2notesica_mission_cd
n_national_SC.odt

Objet : Etude de la place des écritures contemporaines et des auteurs vivants de langue française dans la programmation des Centres dramatiques nationaux (CDN) et Théâtres nationaux, conception d'une méthodologie d'observation et d'analyse afin d'élargir l'étude aux scènes nationales et de mettre en place un dispositif pérenne d'observation.

P.J. Note du DGCA du 19 FEV. 2019

Vous trouverez ci-joint la lettre de mission que m'a adressée la Directrice générale de la création artistique.

Je vous confie cette mission que vous mènerez telle que définie dans cette note.

Compte tenu du temps de relecture interne au SICA, vous veillerez à nous remettre la 1e partie de votre rapport au plus tard le 24 juin prochain et la 2de à la mi-novembre.

La Cheffe du service de
l'Inspection de la création artistique

Marie-Pierre BOUCHAUDY

Annexe 2 – Liste (en cours) des personnes rencontrées

Pauline Sales, autrice dramatique, ancienne directrice du CDN de Vire

Alexandra Badea, autrice dramatique et metteuse en scène

Julie Deliquet, metteuse en scène

Elise Chatauret, autrice dramatique et metteuse en scène

Nathalie Fillion, autrice dramatique et metteuse en scène

Marion Aubert, autrice dramatique

Arnaud Antolinos, secrétaire général du Théâtre national de la Colline

Stanislas Nordey, directeur du Théâtre national de Strasbourg

Carole Thibaut, autrice dramatique et metteuse en scène, directrice du CDN de Montluçon

Cécile Backès, metteuse en scène, directrice de la Comédie de Béthune-CDN

Linda corneille, Directrice du Spectacle Vivant & Direction de l'Action Culturelle - SACD

Isabelle Council, Directrice Adjointe du Spectacle Vivant – SACD

Sophie Zeller, déléguée théâtre - DGCA

Florence Scheuer, Chargée de mission pour les écritures dramatiques – DGCA

Anne-Sophie Destribats – ancienne inspectrice théâtre

Annexe 3 – Bibliographie

Michel Vinaver, *Le compte rendu d'Avignon – Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager* - Editions Actes Sud

Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau*, Les Solitaires intempestifs

Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral*, Actes Sud – papiers

Écrire 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, Antoine Doré, Étude réalisée pour le Ministère de la Culture et de la Communication et la SACD, novembre 2010

La place des auteurs dramatiques et des écritures contemporaines dans les lieux de la création théâtrale, Mémoire réalisé par Fanny Prud'homme, année universitaire 2016-2017

Les Spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de la rue avec l'aide du Ministère de la culture (année 2001 et 2002), Jean-François Hubert (juin 2004), Observatoire des politiques du Spectacle vivant

Mission d'expertise du dispositif d'aide à la création de textes dramatiques géré par Artcena, Anne-Sophie Destribats, Stéphanie Chaillou, Inspectrices théâtre DGCA, 2017